Cinema e literatura no século XXI: uma sinopse

Cinema and Literature in the 21st Century: A Synopsis

Lúís NOGUEIRA*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, Narrativa, Transmedia, Banda desenhada, Ficção científica, Fantasia.

KEYWORDS: Adaptation, Narrative, Transmedia, Comics, Science fiction, Fantasy.

Porquê uma sinopse? Porquê um – possível – dispositivo epistemológico que, simultaneamente, assume a humildade e a ambição, a capacidade de resumir um período ou um acontecimento em pouco texto, de apresentar de forma condensada e relevante um estudo genérico, mesmo sacrificando obrigatoriamente o detalhe? Porque o objetivo aqui é rastrear tendências e sugerir padrões, mais do que imergir em estudos de caso ou investir em dissecações casuísticas. É daqui que partimos, formulando a seguinte questão: como se têm relacionado o cinema e a literatura no século XXI? Falamos de duas artes em crise? Ou de duas artes incontornáveis? Duas artes seminais? Duas artes gémeas? Cúmplices, familiares? Sem responder diretamente, sugerimos possibilidades de réplica, em diversas dimensões que organizámos em sub-sinopses: as premissas, as teorias, as adaptações, as morfologias, as diegeses, as personagens, os dados, as ausências e as ilações.

Sub-sinopse 1: as premissas

Porquê delimitar cronologicamente o estudo da relação entre cinema e literatura a esta época? Com que legitimidade epistemológica? Para responder, recuemos à última década do século XX e observemos os sinais que então prefiguravam o que seria o século XXI no cinema e, em particular, no que

* Universidade da Beira Interior/Labcom-Comunicação e Artes.

respeita à sua relação com a literatura. Em 1993, *Jurassic Park* abria um leque de possibilidades técnicas e expressivas como há muito não se via: a CGI (Computer Generated Imagery) atinge o seu auge. *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999) e *Matrix* (1999), cada um à sua maneira, acabariam por confirmar este novo estado de coisas no final da década. A ficção científica conhecia um novo fôlego criativo e comercial que *Avatar* em 2009 reforçaria e a saga *The Hunger Games* expandiria a partir de 2012.

Recuemos de novo e mudemos de género: em 2001 surge o primeiro filme da saga de culto *Lord of the Rings*, espécie de milagre técnico e figurativo aguardado por milhões de fãs da obra de Tolkien. A proeza seria devidamente consagrada pelos Oscars acumulados. Nesse mesmo ano, a saga de *Harry Potter* inicia o seu vasto e bem-sucedido plano de sedução mágica dos segmentos mais novos da população. Em 2008, uma terceira saga vem reforçar a fantasia como um dos géneros mais fortes: *Twilight*.

Novo recuo no tempo: a estreia em 2000 do primeiro filme da franquia *X-Men* torna-se um acontecimento de certificação tecnológica das produções de super-heróis, demonstrando que a verosimilhança destes seres imaginários está devidamente assegurada. Em 2005, *Batman Begins* reitera isso mesmo. Em 2008, o primeiro filme de *Iron Man* inaugura o Marvel Cinematic Universe, que nas suas diversas fases dominaria o mundo e o imaginário juvenil e não só. Em 2012, *The Avengers* começa mais uma notável saga, de sucesso planetário total.

Ficção científica, fantasia e super-heróis: é por aqui que a literatura e o cinema se encontram na atualidade. Géneros escapistas? Géneros juvenis? Géneros da memória? Géneros da imaginação? Géneros de grande sucesso, isso sim é certo. E o drama? Desapareceu? Não, não desapareceu, mas se antes era o público adulto que rumava ao cinema, agora são as gerações mais novas a fazê-lo maioritariamente. E, como sabemos, as literacias e as cinefilias não são comuns entre gerações.

Sub-sinopse 2: as teorias

Começemos por explorar o primeiro domínio da sinopse prometida, o domínio das teorias. A relação entre cinema e literatura não tem carecido de propostas explicativas ao longo do tempo, desde o início da sétima arte e até ao presente. Mas, curiosamente, passadas duas décadas neste século, é difícil encontrar novas propostas teóricas ou metodológicas que acrescentem ao que

já anteriormente se conhecia. Onde estão as novas perspectivas, os novos olhares, as novas leituras sobre a relação entre imagens e palavras? Ainda que a novidade possa não ser muito vincada e o recurso a propostas anteriores predomine, a verdade é que o século XXI conheceu, pelo menos, uma expansão e um aprofundamento das propostas. Fazamos uma breve sinopse das temáticas e problemáticas.

No campo da adaptação não faltam trabalhos, uns de natureza coletiva, como *Classics in Film and Fiction* (Cartmell, Hunter, Kaye & Whelehan, 2000), *A Companion to Literature and Film* (Stam & Raengo, 2004), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* (Aragay, 2005), *From Camera Lens To Critical Lens: A Collection Of Best Essays On Film Adaptation* (Housel, 2006), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation* (Welsh & Lev, 2007), *Authorship in Film Adaptation* (Boozer, 2008), *Redefining Adaptation Studies* (Cutchins, Raw & Welsh, 2010), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (Cartmell, 2012), *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace* (Wurth, 2012) e *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film* (Lind, 2016); ou de natureza individual, como *Adaptation and Appropriation* (Sanders, 2006), *A Theory of Adaptation* (Hutcheon, 2006), *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Leitch, 2007), *Adaptation and the Avant-Garde: Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice* (Verrone, 2011) e *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA* (Slethaug, 2014). Nestas obras podemos encontrar, entre outros aspetos, aqueles que talvez sejam os mais relevantes da discussão sobre o tema: a maior ou menor fidelidade ao original, e a sua adequação enquanto critério analítico e valorativo de uma obra; a intertextualidade, enquanto condição incontornável da criação artística do nosso tempo.

À questão da adaptação, e em complemento desta, devemos juntar os estudos sobre a intertextualidade de que se ocuparam Kristeva em “Word, Dialogue and Novel” (Kristeva, 1986), Genette, que em *Palimpsestes: La Littérature au Seconde Degré* (Genette, 1982) discrimina e analisa as diversas modalidades da textualidade, ou *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (1998), de Mikhail Iampolski, atualizados neste século num vasto conjunto de obras.

Complementarmente à adaptação e à intertextualidade, encontramos a intermedialidade, a qual, apesar de não gozar da popularidade daqueles campos de estudo, não deve ser descurada. A sua preocupação em entender as relações entre meios, sobretudo entre meios verbais e visuais, originou estudos e reflexões que podemos encontrar em obras como *As Relações entre as Artes: por uma*

arqueologia da intermedialidade (2006), de Walter Moser, *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*, de Ágnes Petho (2010), *The Intermediality of Film* (Paech, 2011), *Intermedialidade*, de Claus Clüver (2011), *Discourses and Models of Intermediality*, de Jens Schröter (2011), *Intermediality and media change* (Herkman, Hujanen & Oinonen, 2012), *Film in the Post-Media Age* (Ágnes Pethö, 2012) ou *Handbook of Intermediality*, editado por Martin Middeke, Gabriele Rippl e Hubert Zapf (2015).

Neste mapa de temáticas e problemáticas, destaque também para a autorreferencialidade, um domínio que tem ocupado de igual modo estudiosos da literatura e do cinema, como exemplifica Robert Stam em *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1985), apesar de se tratar de um campo onde a exploração criativa das possibilidades metadiscursivas do cinema ou da literatura tem sido bem mais significativa do que a reflexão académica sobre o fenómeno. De algum modo em terrenos epistemológicos vizinhos, encontramos as obras de Richard Grusin e Jay Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (1999) e *Convergence Culture*, de Henry Jenkins (2006), ambas proliferamente utilizadas nos estudos dos média mais recentes. A estas obras poderemos juntar outras, menos populares, mas igualmente relevantes, como *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, de Lars Elleström (2014), *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds* (Hatavara, Hyvärinen, Mäkelä & Mäyrä) ou *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, de Jan-Noël Thon (2016).

Já o fenómeno das sequelas, prequelas, sagas e afins também conheceu ao longo deste século especial interesse, com obras como *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, de Carolyn Jess-Cooke (2009), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel* (Jess-Cooke & Verevis, 2010), *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: Multiplicities in Film and Television* (Klein & Palmer, 2016) ou *World Building: Transmedia, Fans, Industries* (Boní, 2017). Paralelamente, assistimos ao interesse crescente num outro fenómeno narrativo: os filmes puzzle e as narrativas complexas, que se multiplicaram nas últimas duas décadas, mas cuja linhagem não pode ignorar obras como *O Último Ano em Marienbad* ou *Rashomon*, cuja ligação à literatura é fulcral, de modos diferentes em cada caso. Algumas obras que se debruçam sobre estas modalidades narrativas são *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008), de Allan Cameron, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Buckland, 2009), *Hollywood Puzzle Films* (Buckland, 2014) ou *Impossible*

Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema, de Miklós Kiss e Steven Willemsen (2017).

Como se pode constatar nesta breve sinopse de referências, os fenômenos de apropriação, proliferação, cruzamento, migração, empréstimo, reenvio, fusão ou hibridização são múltiplos, o que dá bem conta da diversidade morfológica e teleológica da narrativa cinematográfica em tempos recentes.

Sub-sinopse 3: as adaptações

Pensemos agora no que aconteceu às adaptações tradicionais nas duas décadas que este século leva. Continuamos a ter os clássicos, os dramas, as comédias, certamente. Mas a sua relevância cinematográfica ou cultural parece ter-se desvanecido, raramente deixando um legado crítico ou comercial significativo, como o demonstram, por exemplo, as adaptações nos últimos anos de obras como *Emma* (2000), *Anna Karenina* (2012) ou *Little Women* (2019). Como não se perpetuarão na memória cinéfila mais seletiva as adaptações, ainda assim meritórias, de obras e autores de renome como *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011), escrito por John Le Carré, *The Call of the Wild* (2020), da autoria de Jack London, ou *Atonement* (2007), da pena de Ian McEwan. Não que um juízo crítico os qualifique de maus filmes, não é essa a questão. O que importa destacar é, isso sim, a sua limitada relevância cultural quando comparados com o sucesso de adaptações de bandas desenhadas de super-heróis ou de livros de fantasia ou ficção científica. Algo semelhante se pode dizer de obras literárias mais recentes como *Room* (2015), *The Nanny Diaries* (2007) ou *Nomadland* (2020), mesmo que este último tenha sido galardoado com os Oscars de Melhor Filme, Melhor Realizadora e Melhor Atriz.

Ainda assim, um sucesso comercial, crítico ou de culto pode acontecer. Exemplos: *American Psycho* (2000) e *Requiem for a Dream* (2001), pela ousadia temática e estilística; *Million Dollar Baby* (2004) e *Brokeback Mountain* (2005), pelo dramatismo e sensibilidade; *The Devil Wears Prada* (2006) e *The Da Vinci Code* (2006), pelo sucesso comercial; *No Country for Old Men* (2007) e *The Road* (2009), pela incursão bem sucedida no universo de Cormac McCarthy; ou *The Girl with the Dragon Tattoo* (2009) e *Gone Girl* (2014), pela destreza do tratamento cinematográfico de David Fincher. Mas, voltamos a frisar, o que está aqui em questão é que, mau grado o valor cinematográfico intrínseco de cada uma destas obras, a sua relevância é bem distinta da de filmes de super-heróis e afins, como veremos adiante.

Sub-sinopse 4: as morfologias

Mas, na realidade, o que podem estas personagens humanas, demasiado humanas, contra heróis lendários, super-homens e outros seres todo-poderosos? Ou mesmo contra o fascínio, o poder e as forças de universos inteiros? O que observamos nas duas décadas recentes é que, no que respeita a super-heróis e afins, a elasticidade narrativa destes universos e a plasticidade figurativa destas personagens tornou-se verdadeiramente inestancável. Daí devermos colocar na ideia de expansão um acento concetual e teórico muito forte. As modalidades dessa expansão são múltiplas e poderosas. Três modalidades permitem voltar ao início de tudo e a partir daí recomeçar: as *origin stories*, os *reboots* e as prequelas – as primeiras contam-nos as origens destas personagens muitas vezes no limiar da verosimilhança, sempre a precisar de ser atestadas na sua ontologia; os segundos permitem recomeçar tudo de novo, como se adaptações anteriores nunca tivessem existido, como se um determinado universo estivesse a nascer pela primeira vez; já as prequelas surgem para explicar aquilo que, normal e usualmente, ficaria para sempre oculto – porque desnecessário ou irrelevante – na motivação das personagens ou nas causas dos acontecimentos.

Se as *origin stories*, os *reboots* e as prequelas nos fazem recuar num determinado universo diegético, as sequelas, as trilogias, as tetralogias, as sagas, as séries e as franquias tendem a assumir uma dinâmica progressiva, a acrescentar futuro a um determinado universo ou personagem, expandindo os limites temporais e espaciais do mesmo e explorando todo o potencial narrativo nele contido. Outras modalidades narrativas atualmente populares que expandem universos podem ainda ser elencadas: o *spin-off*, em que tradicionalmente uma personagem se autonomiza e ganha uma linha narrativa própria, ou o *cross-over*, em que personagens de universos diferentes acabam por se cruzar, desafiando a lógica de verosimilhança, sem, contudo, a sacrificar. O *mash-up* e outras formas de hibridização e *collage* podem ainda ser identificadas como modalidades narrativas proliferantes nestas décadas recentes.

Sub-sinopse 5: as diegeses

Aspeto igualmente importante para se perceber a relação entre cinema e literatura no século XXI é o das estruturas morfológicas dos filmes, sejam elas dominantes ou alternativas. Se é verdade que a narrativa linear continua a dominar o panorama cinematográfico a nível mundial, as décadas mais recentes

conheceram uma notável proliferação de modalidades alternativas à linearidade prevalecte nas estruturas do storytelling cinematográfico. A verdade, porém, é que tal não aconteceu a partir de obras literárias, mas do trabalho de guionistas e realizadores, ainda que uma sensação de dívida ao legado do modernismo literário não pareça hipótese a descartar, de que será talvez o melhor exemplo o filme de Alain Resnais de 1961, *O Último Ano em Marienbad*. Aliás, podemos perguntar-nos se o cinema não chegou décadas atrasado a um fenómeno – o do desmantelamento da linearidade narrativa – que a literatura tinha vivido muito antes, com as obras de James Joyce ou Robert Musil, por exemplo. Ainda assim, vale a pena pensar em *Rashomon* (1950) como outro muito bom exemplo de ousadia não-linear bastante modernista, ocupando lugar de particular destaque na cinematografia japonesa e mundial.

Certo é que, em tempos recentes, a linha desmultiplicou-se, tratando-se de um fenómeno que se verificou das mais diversas formas: reversões, proliferações, inversões ou mesmo eliminações da linearidade podem ser encontradas muito frequentemente no cinema. Pensemos em *Lost Highway*, em *Pulp Fiction*, em *Memento*, em *Irreversível*, em *Inception* ou em *Magnolia*, para darmos apenas alguns exemplos. Surgem deste modo as narrativas-puzzle e as narrativas-mosaico. As narrativas não lineares e as multi-lineares. E mesmo as anti-lineares. A narrativa linear, amada pelo grande público ainda e sempre, confortável na sua inteligibilidade imediata, vai, ainda assim, dando sinais de esgotamento e as novas gerações (ou uma parte delas), formadas narrativamente não apenas pelo cinema, como pela ficção televisiva, pelo hipertexto e pelos videojogos, parecem menos disponíveis para o bom e consolidado molde aristotélico do princípio, meio e fim e mais ansiosas por desafios pós-godardianos: um filme com princípio, meio e fim, mas não necessariamente por esta ordem.

Por outro lado, apenas um mundo ou mesmo um universo também parece já não chegar. Agora, para satisfazer imaginações e devaneios, são precisos universos paralelos, multiversos e metaversos. Esclarecendo: multiplicação de realidades, desdobramento de diegeses, expansão de mitologias, recriação de panteões, extensão cósmica. De histórias de curta extensão, com meia dúzia de páginas ou algo semelhante – é o caso das histórias originais dos principais super-heróis da Marvel ou da DC – surgem incomensuráveis universos cinemáticos: dezenas de filmes, centenas de episódios, milhares de heróis, milhões de edições. Um culto do infinito impõe-se: não há limites, não há fronteiras, apenas imaginação e expansão: galáxias estelares, terras médias, matrizes virtuais. Também aqui há novas formas a surgir: estes universos acabam

por se tornar, frequentemente, não apenas mundos narrativos, mas igualmente bases de dados infundáveis onde se arrumam e catalogam lugares, tempos e agentes incontáveis.

Se a linearidade foi dando sinais de esgotamento e crise, e uma linha deixou de ser suficiente para o desenvolvimento narrativo, um único meio passou também, por vezes, a ser insuficiente para materializar todo o potencial de um universo diegético. A ideia de transmedia vai-se popularizando, sobretudo na sua versão *storytelling*: vários meios contribuem, cada um com a sua parte específica, para uma narrativa pluriforme. Depois da idade monomediática e do tempo multimediático, surge a era transmediática. Depois da adaptação, as apostas voltam-se, igualmente, para a transmediação. Ao lado, assistimos a dois outros fenómenos: à tão ambicionada e cada vez mais cultivada imersão, junta-se o desejo recorrente de interação. O cinema interativo volta, de modo mais ou menos recorrente, à quimera que a literatura, também ela, várias vezes perseguiu e que, pontualmente, parece querer recuperar: a interatividade – como se a empatia, a comoção, o repto ou a imersão não lhes chegasse, tanto à literatura como ao cinema, e uma promessa de agenciamento reforçado pudesse significar um poder mais acentuado do leitor ou do espectador. No entanto, talvez possamos dizer com alguma segurança que a literatura já terá perdido esse desafio e que o cinema está em vias de o perder, já que o videojogo leva uma vantagem que tanto um como a outra parecem nunca vir a recuperar.

Sub-sinopse 6: as personagens

Da personagem comum do romance tradicional temos ainda, no cinema, muitas vozes e presenças, vindas de obras literárias. Enquanto leitores e enquanto espectadores, no romance literário e no drama cinematográfico encontramos o nosso comum, o nosso igual: o ser humano normal, nem melhor nem pior do que nós, segundo a boa hierarquia aristotélica, que as circunstâncias usualmente conduzem para situações extraordinárias ou mesmo extremas, seja para efeitos dramáticos, narrativos, edificantes ou catárticos – como vemos no comum filme de Oscar ou no tradicional filme de Cannes. Um ser que continua humano, demasiado humano, extremamente humano.

Temos também os heróis, um pouco mais do que humanos, galantes ou trágicos. Mas os heróis parecem ter entrado em crise, mesmo se figuras fascinantes continuam a ser recuperadas e reinventadas frequentemente: Drácula, Sherlock Holmes, James Bond, Indiana Jones, por exemplo. Porém, já não

chegam. Entramos então numa idade de super-heróis e anti-heróis: seres mais que humanos nas suas forças, num caso, seres menos que humanos nas suas fraquezas, no outro; ecos da antiguidade e do futuro, num caso, vislumbres das nossas fragilidades, no outro.

O humano entra em crise, enquanto os vilões se humanizam: Joker, o de Joaquin Phoenix, é o caso mais extraordinário – de cruel assassino discricionário torna-se potencial libertador das massas. Darth Vader, por seu lado, significa: milhões de t-shirts. As personagens dominantes não são já deste mundo: são resultado da fantasia e da ficção científica, filhos de deuses e filhos de máquinas, avatares e robôs. Rise of the Machines e Fellowship of the Ring. Afinal, quem quer ser um comum mortal?

Sub-sinopse 7: os dados

Se a relação entre cinema e literatura ao longo do tempo se mediu, sobretudo, pelo desejo de o primeiro alcançar a legitimidade artística da segunda, e se, como vimos, os tempos mais recentes assistiram à dominação das salas de cinema por adaptações de géneros ou formatos tidos como menores, como a ficção científica ou a fantasia, e, num outro âmbito, a banda desenhada, devemos atentar na diferença de tendências e tradições que podem ser encontradas em diferentes contextos e culturas cinematográficas. Entre a Europa, na qual a tradição do realizador-guionista é bem vinculada, no seguimento da doutrina do *auteur* herdada da *nouvelle vague*, e os EUA, onde a dinâmica da indústria tende a separar os dois papéis, a diferença é substancial, seja em termos comerciais seja criativos. Temos na Europa: a integridade do processo criativo autoral, que passa pelo controlo não apenas da realização, mas também do guião, do material de partida, desde o primeiro momento. Temos nos EUA: uma norma que determina ao guionista o que é do guionista, ao realizador o que a este é devido. Talvez por isso, a tendência para a adaptação e a utilização da literatura como base narrativa seja mais vinculada nos EUA, onde prevalece uma cultura muito assente no *storytelling* – não apenas ao nível do cinema, mas também da ficção televisiva ou da banda desenhada –, nisso divergindo da criação cinematográfica europeia, com esta perseguindo a integridade autoral, espécie de utopia *ex nihilo* sempre reiterada, na sequência de oposições ao romanesco e ao literário que vêm pelo menos desde as vanguardas de há 100 anos.

Esta diversidade de abordagens procuramos atestar agora, sustentados em factos tanto quanto possível mensuráveis. Através da análise de diversos indica-

dores, podemos identificar culturas, políticas, estéticas e poéticas diferentes de um lado e do outro do Atlântico, mas também coincidências globais. Se tomarmos o site Box Office Mojo como referência, podemos analisar diversos dados, com diversos objetivos, que nos permitem uma melhor compreensão da relação entre cinema e literatura nas décadas mais imediatas. Uma primeira pergunta pode ser: que filmes se vêm hoje mais no mundo? E que papel tem a literatura nesse aspeto? Se analisarmos os 20 filmes mais vistos de sempre nos EUA tendo em conta os dados daquele site, percebemos desde logo que apenas três não são posteriores ao ano 2000: *Titanic*, *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* e *Star Wars: Episode IV – A New Hope*. Tal quer dizer que os filmes que estreiam vão tendo cada vez mais público (se estabelecermos uma equivalência entre receitas e espectadores). Se detalharmos mais a análise, constatamos que metade desses filmes são sequelas. E que três destas sequelas pertencem à franquia dos *Avengers* e quatro são do universo *Star Wars*. Quanto a adaptações de bandas desenhadas contam-se seis: *Avengers: Endgame*, *Black Panther*, *Avengers: Infinity War*, *The Avengers*, *The Dark Knight* e *Avengers: Age of Ultron*.

Tomando como referência agora o mundo todo, temos os seguintes dados: nos 20 filmes mais vistos, apenas um é anterior a 2000 (*Titanic*), seis são adaptações de BD (*Avengers: Endgame*, *Avengers: Infinity War*, *The Avengers*, *Avengers: Age of Ultron*, *Black Panther* e *Iron Man 3*) e no total temos 12 sequelas (entre as quais, duas de *Star Wars* e três de *Avengers*).

Analisando agora os dados em termos de géneros cinematográficos, percebe-se facilmente que não é através do romance típico – seja ele histórico, político, policial ou amoroso – que a literatura tem marcado de forma mais vincada, nos últimos tempos, a sua presença no mercado cinematográfico mundial. Tem sido sim através de dois géneros fundamentais, ainda que por vezes olhados com desdém e qualificados de menores, dois géneros gémeos, por sinal: a ficção científica e a fantasia.

Se atentarmos em mais dois indicadores disponíveis naquela site, vemos que: 1) das 20 franquias mais bem sucedidas na América do Norte, apenas duas – *James Bond* e *Fast and Furious* – não são de ficção científica, de fantasia ou de super-heróis – vale a pena notar que aqueles dois géneros, a fantasia e a ficção científica, encontram na banda desenhada o contexto perfeito para se relacionarem, como podemos ver pela convivência muito frequente de seres ontologicamente heterogéneos, uns de origem fantástica, como *Thor* ou *Wonder Woman*, outros provenientes da ficção científica, como *Iron Man* ou *Hulk*; 2) no quase-género da Adaptação Literária todos os 20 títulos mais bem

sucedidos são de ficção científica ou fantasia, sendo que apenas num caso o filme não é posterior ao ano 2000 (*Jurassic Park*). Tal diz bem da popularidade crescente destes géneros.

Como se constata, de um ponto de vista comercial, aqueles dois géneros são dominantes nas últimas décadas. Mas quando mudamos os critérios e nos vamos afastando de um cinema mais mainstream, juvenil e popular e passamos para cinematografias mais maduras, restritas e seletivas, as coisas mudam. Podemos verificar esta mudança se dermos a palavra aos fãs. Analisemos o ranking Internet Movie Data Base e constatamos imediatamente que nos 20 filmes mais bem classificados temos 12 adaptações: *Shawshank Redemption* (1994), *The Godfather* (1972), *The Godfather: Part II* (1974), *The Dark Knight* (2008), *Schindler's List* (1993), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001), *Fight Club* (1999), *Forrest Gump* (1994), *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002), *Goodfellas* (1990) e *Voando Sobre Um Ninho de Cucos* (1975). Mas aqui apenas quatro pertencem à ficção científica, fantasia ou super-heróis (*The Dark Knight* e os três episódios da saga *The Lord of the Rings*). E vemos também que apenas quatro destas adaptações são posteriores ao ano 2000.

Já se atentarmos nos Oscars, verificamos que dos vencedores de melhor filme entre 2000 e 2019 metade são adaptações: *Moonlight* (2016), *Spotlight* (2015), *12 Years a Slave* (2013), *Argo* (2012), *Slumdog Millionaire* (2008), *No Country for Old Men* (2007), *Million Dollar Baby* (2004), *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), *A Beautiful Mind* (2001) e *Gladiator* (2000). Igualmente revelador da importância da adaptação cinematográfica para a indústria americana é o facto de existirem dois Oscars para premiar o argumento, sendo um de melhor argumento original e um de melhor argumento adaptado.

Como veremos de seguida, este cenário contrasta de forma mais ou menos vincada com o dos festivais de cinema europeus. Mas antes de passarmos à análise dos maiores festivais europeus e de avaliarmos a preponderância de adaptações nesse âmbito, façamos uma incursão pelo mais importante festival de cinema independente americano, o festival de Sundance. O que nos dizem os dados aí? Podemos constatar que dos últimos vinte vencedores do prémio principal, apenas cinco (25%) são adaptações: *American Splendor* (2003), *Precious* (2009), *Beasts of the Southern Wild* (2012), *Me and Earl and the Dying Girl* (2015) e *The Miseducation of Cameron Post* (2018). Causa fundamental para esse dado parece-nos ser o facto de o cinema independente americano estar mais próximo das premissas que mais encontramos no processo de criação

européu, em que o realizador tende a ser também o guionista, do que da indústria americana, em que realizador e guionista tendem a ser pessoas diferentes, como vimos.

Ainda que apenas parcialmente, estes últimos fatores poderão ajudar a explicar o facto de, por comparação com os últimos 20 Oscars, nos festivais europeus a proporção de adaptações ser menor, em alguns casos substancialmente: das últimas 20 Palmas de Ouro do festival de Cannes, apenas 7 são adaptações: *Dheepan* (2015), *Sono de Inverno* (2014), *A Vida de Adele: Capítulos I & II* (2013), esta de uma banda desenhada, *O Tio Boonmee que se Lembra das suas Vidas Passadas* (2010), *A Turma* (2008), *The Wind that Shakes the Barley* (2006) e *The Painist* (2002). Dos 20 Leões de Ouro do festival de Veneza, apenas cinco são adaptações: *Joker* (2019), baseado numa banda desenhada, *The Woman who Left* (2016), *Fausto* (2011), *Lust, Caution* (2007) e *Brokeback Mountain* (2005). E do Urso de Ouro, de Berlim, apenas quatro são adaptações: *Caesar Must Die* (2012), *Tropa de Elite* (2008), e *Intimidade* e *Domingo Sangrento* (ambos em 2001). Se atentarmos no mercado português, reparamos que dos vinte filmes portugueses mais vistos entre 2004 e 2019 apenas três são adaptações: *O Crime do Padre Amaro*, *Corrupção* e *Os Maias*, existindo somente uma sequência (*Balas & Bolinhos – O Último Capítulo*). E no total de filmes vistos em Portugal nesse período, três são adaptações – *The Da Vinci Code*, *Joker* e *The Avengers: Endgame* (as duas últimas de BD) –, há um filme de ficção científica (*Avatar*), um de fantasia (*Pirates of the Caribbean*) e 10 animações, sendo que nenhum deste tipo de obras existe nos 20 filmes portugueses mais vistos, o que dá bem conta da forma desalinhada como o cinema português se apresenta face ao do resto do mundo.

Sub-sinopse 8: as ausências

Se a adaptação da literatura de ficção, do chamado romance, tem nutrido o cinema narrativo desde quase o seu início, um género literário conheceu de forma precoce um lamentável abandono, do qual não mais recuperaria: a poesia. Mantendo-se, no próprio âmbito da literatura, um género ainda prestigiado, mas comercial e popularmente marginal, no cinema o legado mais significativo da poesia ficou no passado, há cerca de 100 anos, com os cinepoemas, os quais foram então sendo, avulsa, mas significativamente, produzidos. É uma das velhas e perpétuas ausências no que respeita à ligação entre cinema e literatura, que o século XXI não supriu e que não se vislumbra que o venha a fazer.

Entrando num campo diferente, mas contíguo à literatura, estamos ainda à espera do filme filosófico como tendência relevante ou, não pedindo demasiado, enquanto mero ciclo que seja. Tendo o cinema sido uma arte que a tantos filósofos interessou, não deixa de ser surpreendente que tenhamos tão raro encontrado um filme evidente, assumida ou expressivamente filosófico. Da poesia e da filosofia não foi o cinema um grande amigo – e talvez até possamos dizer que, tendo o cinema tanto interessado a trovadores e pensadores, estranhamente este não lhes devolveu a empatia, a simpatia, o acolhimento ou o entusiasmo que recebeu.

Outra velha ausência é a das obras inadaptáveis, aqueles livros que, frequentemente, num dado período, são descritos como intransponíveis da literatura para o cinema – pensemos em *Ulysses* (pela sua complexidade?), ou em *Watchmen* (pela sua não linearidade?), ou no *The Lord of the Rings* (pela exigência técnica?). E, no entanto, cada um deles recebeu, em algum momento, esse epíteto. Contudo, qualquer um conheceu adaptações. Na realidade, a dificuldade de adaptações como *Ulysses* ou *Watchmen* prende-se com a exigência comercial da sua conformação a uma narrativa padrão linear, um exercício quase impossível de efetuar sem sacrificar o cerne de qualquer daquelas obras, o qual se prende precisamente com a pluralidade estilística ou discursiva que nelas se encontra.

Coisa diferente é saber se nas adaptações as obras estão à altura uma da outra, segundo o cânone de uma e de outra das artes. E aí o veredito tenderá a ser adverso para as obras cinematográficas. Podemos afirmar que, seguindo os critérios comumente partilhados de apreciação de uma obra de arte, o desencontro de qualidade entre o original literário e a adaptação cinematográfica é a regra quando se trata da adaptação de clássicos do património da literatura. Senão vejamos: onde está uma adaptação de uma grande obra literária que tenha superado o seu modelo, ou sequer que goze de um prestígio semelhante? Onde está a adaptação de referência da *Odisseia* ou da *Iliada*? O melhor que nos aconteceu foi *Star Wars* e a jornada do herói que lhe desenha a narrativa. Onde está a versão cinematográfica definitiva da *Divina Comédia*? O melhor, e este adjetivo é discutível, foi *The House that Jack Built*, filme menor mesmo na carreira de Lars von Trier. Onde está a muito aguardada, e várias vezes tentada, majestosa adaptação de *D. Quixote*? Em *Lost in La Mancha* ou em *Honra de Cavalaria*? Como se pode equiparar o simpático e divertido *A Cock and Bull Story* a *The Life and Times of Tristram Shandy*? Alguma das versões de *Madame Bovary* se compara ao livro de Flaubert? E o mesmo poderia ser dito para *The Portrait of Dorian Gray*. Alguma das adaptações de Proust, sejam as

de Ruiz ou Akerman, se mede com o volume e o fulgor de *Em Busca do Tempo Perdido*? E quem ousou adaptar ou inspirar-se em *Ulysses* tinha consciência da irracionalidade da tarefa? Mais sensatos têm sido aqueles que não cedem à tentação de passar para o ecrã *O Homem sem Qualidades* ou *Montanha Mágica*. Na realidade, todas estas obras fulcrais do cânone literário continuam à espera da sua grande adaptação – que, parece muito provável, nunca virão a conhecer.

Mas tal não significa que não existam curiosas recorrências no que respeita à adaptação e novas revelações no que respeita à criação. Começemos pelas recorrências, para destacar a mais notável de todas: Shakespeare. Se, em quantidade, as suas obras não serão as mais frequentes – *Drácula* ou *Sherlock Holmes* ganhar-lhe-ão certamente – em termos de diversidade estilística das adaptações dificilmente outro escritor se lhe compara. Se, apenas depois do ano 2000, se contam mais de 50 adaptações, o número é certamente igualado pelo prestígio dos cineastas que dessa tarefa se incumbiram – bastará referir duas adaptações prestes a estrear nos cinemas, uma de *Romeu e Julieta*, através do remake de *West Side Story* levado a cabo por Steven Spielberg, uma outra de *Macbeth*, levada a cabo por Joel Coen. Além, naturalmente, do muito que existe de Shakespeare na trama de *Star Wars*, e que daria origem, inclusivamente, ao livro *Shakespeare's Star Wars*, escrito como paródia do estilo shakespeariano.

Sub-sinopse 9: as ilações

A relação entre cinema e literatura no século XXI parece desenrolar-se entre os dois extremos do espectro: o *blockbuster* de ficção científica ou fantasia, de um lado, e o filme-ensaio e o filme autobiográfico – sendo estas as revelações dos últimos anos no contexto do fenómeno cinematográfico –, do outro. De um lado, a espetacularidade que tanto desdém tende a merecer da crítica, do outro, o intimismo e o decoro que tanto acolhimento tende a receber na academia. Há algo de exibicionista, num caso, que afasta o suposto bom gosto e o alto pensamento e eleva a adrenalina e a irreverência. Há algo de confessional, no outro, que tende a afastar o pulsional e o hedonista e a atrair o nostálgico e o maduro. O filme-ensaio e o filme na primeira pessoa podem ser vistos, por um lado, como o regresso da palavra às imagens e da reflexão intimista e, por outro, como um sinal de democratização última da criação cinematográfica, com cada qual a tomar a câmara como uma caneta e a poder contar a sua narrativa. Mas o elogio do *blockbuster*, com a sua desmesura e ambição hegemónica, não deixa de estar implícito no sucesso planetário que a ficção

científica, a fantasia e os super-heróis conquistaram avassaladoramente. Labor de espectador e labor de crítico, labor de escritor e labor de cineasta, labor reverente ou labor escapista, labor de inspiração ou labor de imitação: as relações entre cinema e literatura são longas, profundas e duradouras.

Referências bibliográficas

- ARAGAY, M. (2005). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- BONI, M. (ed.) (2017). *World Building: Transmedia, Fans, Industries*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V.
- BOOZER, J. (ed.) (2008). *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas Press.
- BUCKLAND, W. (ed.) (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester: Blackwell Publishing.
- BUCKLAND, W. (ed.) (2014). *Hollywood Puzzle Films*. New York: Taylor & Francis.
- CAMERON, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- CARTMELL, D. / HUNTER, I.Q. / KAYE, H. / WHELEHAN, I. (eds.) (2000). *Classics in Film and Fiction*. London: Pluto Press.
- CARTMELL, D. (ed.) (2012). *A companion to literature, film, and adaptation*. Chichester: Blackwell Publishing.
- CLÜVER, C. (2011). *Intermedialidade, Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, 8-23.
- CUTCHINS, D. / RAW, L. / WELSH, J. M. (ed.) (2010). *Redefining Adaptation Studies*. Lanham: Scarecrow Press.
- ELLESTRÖM, L. (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. London: Palgrave Macmillan.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes: La Littérature au Seconde Degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GRUSIN, R. / BOLTER, J. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- HATAVARA, M. / HYVÄRINEN, M. / MÄKELÄ, M. / MÄYRÄ, F. (eds.) (2016). *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. New York: Routledge.
- HERKMAN, J. / HUJANEN, T. / OINONEN, P. (eds.) (2012). *Intermediality and Media Change*. Tampere: Tampere University Press.

- HOUSEL, R. (ed.) (2006). *From Camera Lens To Critical Lens: A Collection Of Best Essays On Film Adaptation*. Cambridge: Cambridge Scholars Press.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Taylor & Francis Group.
- IAMPOLSKI, M. (1998). *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley: University of California Press.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
- JESS-COOKE, C. (2009). *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JESS-COOKE, C. / VEREVIS, C. (2010). *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*. New York: State University of New York.
- KISS, M. / WILLEMSSEN, S. (2017). *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KLEIN, A. A. / PALMER, R. B. (2016). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas Press.
- LEITCH, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LIND, P. B. (ed.) (2016). *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- MIDDEKE, M. / RIPPL, G. / ZAPF, H. (eds.) (2015). *Handbook of Intermediality*. Amsterdam: De Gruyter.
- MOSER, W. (2006). *As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade*. ALETRIA (Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>)
- PAECH, J. (2011). The Intermediality of Film, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 4, 7-21.
- PETHÖ, Á. (2010). Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 39-72.
- PETHÖ, Á. (ed.) (2012). *The Post Media Life of Film in Film in the Post-Media Age*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- SANDERS, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.
- SCHRÖTER, J. (2011). *Discourses and Models of Intermediality*, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>
- SLETHAUG, G. E. (2014). *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York: Bloomsbury Publishing.
- STAM, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- STAM, R. / RAENGO, A. (eds.) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing.

- THON, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska.
- VERRONE, W. (2011). *Adaptation and the Avant-Garde: Alternative Perspectives on Adaptation Theory and Practice*. New York: Continuum International Publishing Group.
- WELSH, J. M. / LEV, P. (ed.) (2007). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. London: Scarecrow Press.
- WURTH, K. B. (ed.) (2012). *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*. New York: Fordham University Press.

TÍTULO: Cinema e literatura no século XXI: uma sinopse

RESUMO: As relações entre cinema e literatura nas duas décadas que o século XXI já leva são multifacetadas e, assentando na adaptação, vão bem para lá deste fenómeno de transposição que historicamente prevalece na história do cinema. Este período assistiu à consolidação de dois géneros, usualmente tidos como menores, que no contexto mundial se tornaram os mais populares entre os espectadores da sétima arte: a ficção científica e a fantasia.

Mas se esta tendência global é notória, existem especificidades regionais que não podemos descurar, com tradições vincadamente diferentes nos EUA e na Europa – num caso assente no storytelling, no outro assente no auteur. Por outro lado, verifica-se que ainda não foi neste tempo que os grandes clássicos da literatura conheceram as suas versões definitivas. Já quanto ao ensaio, um género literário usualmente tido como marginal, tem vindo a ganhar, através do cinema, uma relevância cultural muito significativa.

Concluindo, entre o *blockbuster* avassalador e a película intimista, procurou-se efetuar aqui uma sinopse destas duas décadas de cinema e literatura, aproveitando para mapear as principais teorias e problemáticas que ocuparam os estudiosos neste tempo.

TITLE: Cinema and Literature in the 21st Century: A Synopsis

ABSTRACT: The relations between cinema and literature in the 21st century are multifaceted and though based on adaptation, go well beyond this phenomenon of transposition that historically prevails in the history of cinema. For example, this period saw the consolidation of two genres, usually considered minor, which in the world context became the most popular among film viewers: science fiction and fantasy.

But if this global trend is notorious, there are regional specificities that we cannot overlook, with markedly different traditions in the US and Europe – in one case based on storytelling, in the other based on the auteur. On the other hand, it appears that it was not yet at this time that the great classics of literature found their definitive versions. As for the essay, a literary genre usually seen as marginal, it has gained, through cinema, a very significant cultural relevance.

In conclusion, between the overwhelming blockbuster and the intimate film, an attempt was made here to make a synopsis of these two decades of cinema and literature, taking the opportunity to map the main theories and issues that occupied scholars at this time.