

MORTE E RESSURREIÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DOM QUIXOTE E HAMLET, DE KOZINTSEV

Death and resurrection: a reflection on two adaptations by Kosintsev: Don Quixote and Hamlet

Thayane Morais Silva*

RESUMO: Ao considerar os “400 anos da morte de Shakespeare e Cervantes”, é inevitável não associar as obras desses respectivos autores à questão da autoria, tema tão recorrente nos Estudos Literários, amplamente discutido por Barthes Foucault e Agamben. Passaram-se 400 anos desde a morte do corpo, e não da morte do legado artístico – é sempre bom lembrar, desses dois escritores. Entretanto, diante de tantas reproduções técnicas que desencadearam a destruição da aura da obra de arte, propomos estabelecer uma relação entre a morte autoral desses dois autores e os conceitos que Walter Benjamin delineou para esclarecer a situação da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. A fim de exemplificar como a autoria de Cervantes e de Shakespeare é mortificada a partir de suas próprias obras, iremos investigar duas adaptações cinematográficas, *Dom Quixote* e *Hamlet*, ambas dirigidas por Grigori Kozintsev.

Palavras-chave: Shakespeare; Cervantes; Autoria; Reprodutibilidade técnica; Adaptação cinematográfica.

ABSTRACT: *In consideration of the "400th anniversary of Shakespeare's and Cervantes' death", it is inevitable not to associate the works of these two authors with the question of authorship, a recurring theme in Literary Studies widely discussed by Barthes, Foucault and Agamben. It has been 400 years since the physical death of the authors, but not that of their artistic legacy. However, in face of so many technical reproductions that have led to the destruction of the aura of the work of art, we propose to establish a relationship between the authorial death of these two authors and concepts that Walter Benjamin outlined to clarify how the artistic work is situated in the era of mechanical reproduction. In order to illustrate how the authorship of Cervantes and Shakespeare is mortified from their own artistic works, we will investigate two film adaptations, Hamlet and Don Quixote, both directed by Grigori Kozintsev.*

Keywords: *Shakespeare; Cervantes; Authorship; Mechanical reproduction; Film adaptation.*

Introdução

* Graduada em Letras (2012) e Mestra em Estudos da Linguagem (2016) pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: thayanems00@gmail.com; thayanems_letras@yahoo.com.br

As obras de Shakespeare são reproduzidas em longa e desmedida escala. Chega a ser incalculável o número de peças teatrais, filmes e até mesmo livros que remetem às obras shakespearianas originais. O *Quixote*, obra proeminente de Cervantes, também é constantemente reproduzido, parodiado e transformado por outras técnicas modernas de representação ou apropriação. O mais curioso é perceber que essas adaptações têm o poder de retirar a aura artística dos próprios autores, fazendo com que o reproduzidor e o adaptador ganhem relevância e, assim, fira com um golpe de engenhosidade a imagem do verdadeiro autor que, agora, não passa de uma imagem ressuscitada.

Neste estudo, iremos nos limitar a investigar a reprodução cinematográfica, um meio pelo qual a morte do autor advém de uma causa inevitável: a reprodutibilidade técnica. Segundo Benjamin, com o cinema falado, a reprodutibilidade técnica alcança o seu padrão ideal de qualidade, pois com tal invenção tornou-se possível transformar obras de arte tradicionais em propriedades do cinema. Nessa passagem, há uma clara referência às adaptações fílmicas como modo de reprodutibilidade técnica. Benjamin (1987) considera produtivo examinar como a arte cinematográfica e a reprodutibilidade técnica repercutem uma sobre a outra. Embora Benjamin (1987) identifique o meio cinematográfico como um modo de transformar a obra de arte, considerando como tal as obras clássicas da Literatura Ocidental, ele não adentra meios específicos da linguagem para explicar como tal transformação ocorre, como a obra adaptada passa a ser propriedade quase exclusiva do cinema. Nesse sentido, parece pertinente considerar a reprodutibilidade técnica do cinema a partir das formulações de Roland Barthes, estudioso que se posiciona contra a crítica genética, reivindicando para a Literatura “a necessidade de colocar a linguagem no lugar daquele que até então era considerado seu proprietário” (BARTHES, 2004, p. 59). Assim, encontramos no projeto semiocrítico de Barthes uma definição de literatura que é basicamente “um sistema geral de símbolos”, sujeitos a serem manipulados pelos agentes que se constituem por meio da linguagem, incluindo aí o cineasta. Sob essas perspectivas, a reprodutibilidade técnica do cinema encontra sua explicação metodológica nas formulações estruturalistas de Barthes, que defende a morte do autor em detrimento da sobrevivência da escritura.

A morte do autor, como veremos, se inscreve sob o signo de um projeto subjetivista; ao se constituir como sujeito na linguagem, o autor deixa de ser mero proprietário de sua escrita, que passa a ser um espaço destituído de voz e autoridade.

Ademais, o autor deixará, nessa escritura, as marcas de sua ausência, fazendo da obra um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contrastam escrituras variadas das quais nenhuma é original: o texto é um conjunto de citações, oriundas dos mil focos da cultura ” (BARTHES, 2004, p. 62).

Iremos nos limitar a refletir sobre a morte do autor e sobre a obra na era de sua reprodutibilidade técnica. Pressupomos que a adaptação fílmica da obra de arte enquanto reprodução também é um acontecimento indispensável para se pensar a obra e sua relação com a morte do autor. Assim, iremos refletir sobre a questão da autoria a partir duas adaptações cinematográficas, *Dom Quixote* (1957) e *Hamlet* (1964), ambas dirigidas por Grigori Kozintsev.

Grigori Mkhaylovich Kozintsev foi um renomado cineasta russo. Ele nasceu na cidade de Kiev (Ucrânia), em 1905, e faleceu em Leningrad, no ano de 1973, na atual São Petersburgo. Kozintsev produziu muitos filmes e também atuou como crítico de cinema. Ele compôs o corpo jurídico das quarta e quinta edições do *Festival Internacional de filmes de Moscou* em dois anos consecutivos, 1964 e 1965. Ele também adaptou a peça shakespeariana *Rei Lear* (1971) para o cinema, além de dirigir outros filmes famosos, como *O jovem Fritz* (1943), *A Nova Babilônia*, *The Youth of Maxim* (1934), *The Return of Maxim* (1937), entre outros. Kozintsev também publicou dois livros: *Shakespeare: time and conscience* (1966) e *King Lear: the space of Tragedy: the diary of a film director* (1977). Seus filmes são facilmente encontrados, mas seus livros não circulam atualmente. Existe um número bem reduzido das edições desses livros. No entanto, são obras cuja leitura é indispensável a quem pretende se dedicar às produções fílmicas do diretor.

1 Morte (do autor) e escrita

Barthes (1994), ao propor a sua definição de linguagem, considera que ela não possa “ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento”. (BARTHES, 1994, p. 15). A visão estruturalista de Barthes prevê ainda que a linguagem não possa ser separada do homem, e é a partir de tal ponto que passa a ser importante considerar a atuação subjetiva do autor e do cineasta no processo da escritura e da adaptação fílmica. Segundo Barthes (2004), quando o exercício da escritura não está vinculado à necessidade de referir-se ao real e de agir sobre o real, a função da linguagem passa a ser o exercício do símbolo. Assim, “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua

própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 58). A linguagem passa então a ser correlato de um campo de uso comum, no qual a subjetividade se instaura. Trata-se de um campo de signos, de significados e significantes mediados pela atuação do sujeito. O cineasta, ao promover a reprodução técnica da obra de arte pelos dispositivos cinematográficos, estaria manipulando e agindo sobre os símbolos da escritura. É nesse sentido que o cinema enquanto dispositivo de linguagem (e de reprodutibilidade técnica) testifica essa morte do autor.

Desde que a escrita passou a ser considerada como “prática”, ela deixou de ser um simples meio de expressão. Assim, ela passou a não mais estar condicionada à forma de sua interioridade, passando a ser identificada como sendo a sua própria exterioridade desdobrada. Nas palavras de Foucault (2009, p. 268), a “regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta”. Nesse sentido, torna-se menos importante atribuir à escrita a exaltação de quem escreve, pois nesse espaço da escritura o que ganha relevância é justamente esse espaço instável, passível de ser desdobrado, no qual “o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009 p. 268).

Assim como Foucault, Barthes (2004) aponta a escrita, em sua nova concepção anti-expressivista, como uma das causas pelas quais o autor desaparece ou morre. Para Barthes, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). Nesse sentido, a escrita que tem por função o exercício do símbolo, e que não possui nenhuma relação referencial com a realidade, faz com que o corpo que escreve perca toda a sua identidade, transformando o processo da escritura em um gesto. Essa é sem dúvida uma das máximas explicativas que distinguem a escrita enquanto inscrição, e não expressão. Nesse sentido, a mão do autor que escreve é independente de qualquer voz. Por isso, esse gesto de inscrever “traça um campo sem origem –ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 2004, p. 61). Aqui, a observação de Foucault torna-se mais clara; o movimento irregular que é imanente ao espaço da escrita só é compreensível quando o espaço em que um autor escreve é percebido como um jogo de significados e significantes, no qual as significações são instáveis porque a leitura do leitor também fará parte do processo de significação. É importante ressaltar que esse novo

modo de pensar a escrita na Literatura confere uma importância imensurável ao papel do leitor e da leitura.

Agamben (2007), que também parece estar interessado na questão da escritura contemporânea, retoma o ensaio de Foucault “O que é o autor” e afirma que “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p. 55). Mas longe de querer desprezar a reflexão foucaultiana, Agamben tenta repensar a figura do autor bem como o seu desaparecimento ou morte nesse jogo que é a escritura.

Na perspectiva foucaultiana, a ideia de autor é pensada a partir de uma concepção filosófico-subjetivista, na qual a subjetividade do autor é desconstruída a fim de que a sua condição subjetiva de escritor seja percebida como uma experiência na qual a função-autor possa ser evidenciada. Cabe lembrar que a escritura, nessa perspectiva, é um dispositivo da linguagem, no qual o sujeito se constitui.

A função-autor passa a reverberar então uma espécie de ausência, e finalmente entendemos que a subjetividade do autor não é simplesmente algo que desaparece por meio da escritura. O autor não está morto, mas ele precisa se fazer de morto. “Existe um sujeito-autor e, no entanto, ele se atesta unicamente pelos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Todavia, é justamente esse gesto no qual o autor se faz ausente que torna a leitura um ato possível.

A morte do autor só pode ser concebida quando consideramos determinado autor enquanto sujeito. E, para Agamben (2007), o sujeito não é algo que pode ser capturado como uma substância plenamente alcançável em determinado lugar. O autor é um sujeito que se constitui em sua própria relação com a escritura –um dispositivo da linguagem. Portanto, nessa concepção, o autor não pode ser considerado o proprietário da sua obra, já que ela não passa de escritura, de linguagem.

Ao discutir a autenticidade da obra de arte, Benjamin (1987) considera que a sua reprodutibilidade técnica, ainda que conserve o conteúdo original da obra, desvaloriza o seu “aqui e agora”. Esse presente é correlato do momento de criação da obra, da sua tradição. E, para Benjamin, o cinema é o agente que causa mais abalo na tradição. A aura da obra de arte, que decorre dessa tradição, se perde no momento em que a obra é retirada

do lugar de sua gênese. Assim, identifica-se um sintoma da reprodutibilidade técnica cinematográfica – a perda da aura da obra – que é, sob muitos aspectos, semelhante à morte do autor; se, para Benjamin, a perda da aura equivale também à quebra da distância entre o público remanescente e a obra de arte, para Barthes, através da escritura, perde-se “toda identidade, a começar pela perda do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p. 57). Assim, com a reprodutibilidade cinematográfica, anula-se o peso da tradição da obra de arte, e, com a escritura barthesiana, anula-se a identidade do autor.

Se é assim, algumas questões vêm à tona: como pensar essa desapareição do autor a partir de adaptações fílmicas, já que toda adaptação pressupõe uma leitura e um leitor? Seria mesmo essa condição subjetiva do autor e a sua escritura enquanto produto da linguagem que tornaria uma adaptação possível? Com a morte do autor, a obra se torna espaço da escritura e um complexo de signos instáveis, suscetíveis, portanto, a serem transpostos para outros dispositivos da linguagem, como o cinema?

O que podemos dizer de antemão é que de fato essa nova concepção de autor (mortificado) e de escritura, originárias do projeto “mallarmeano”, é que nos leva a pensar se as adaptações fílmicas de obras literárias, como *Hamlet* e *Dom Quixote*, testificam essa morte do autor, já que a adaptação só seria possível porque a obra deixou de ser propriedade e a escritura passou a ser um dispositivo da linguagem. Paradoxalmente, o público que é consideravelmente maior no cinema, em relação ao público da Literatura, seria responsável por devolver a obra à imagem de seu autor. De modo geral, é preciso pensar a obra de arte também na era da sua reprodutibilidade técnica. As adaptações fílmicas enquanto frutos da uma técnica especializada, como o fazer cinematográfico, pressupõem a existência de um jogo de signos comum ao mundo escrito da literatura e às imagens da tela.

2 A reprodutibilidade técnica

A autenticidade é o primeiro conceito com o qual Benjamin (1987) propõe discutir a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. A autenticidade é um valor da obra de arte, valor que se relaciona a ela como uma tradição. A obra é autêntica em sua origem. A reprodução técnica, segundo Benjamin (1987), possui uma certa autonomia, se comparada à reprodução manual. A fotografia, por exemplo, pode “acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar

arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Quando uma obra de arte é tecnicamente reproduzida, o peso da tradição da obra e sua autenticidade tendem a desaparecer.

No que se refere às possibilidades de reprodução de uma obra de arte, Benjamin (1987) irá propor o conceito de aura, que, nesse estudo, pode ser equiparável ao conceito de autoria, se guardadas as seguintes diferenças: a aura não é tanto um valor de propriedade como a autoria. A aura pode ser entendida como a unicidade de obra de arte. Quando uma obra de arte é reproduzida, ela é destacada de sua origem e de sua tradição e, assim, ao ser feita de matriz para reproduções, sua aura desaparece. Benjamin (1987) atribui duas causas ao declínio da aura da obra de arte: a necessidade de tornar as coisas mais próximas e a necessidade de possuir o objeto artístico. Todavia, tanto a escritura, pela qual o autor tende a desaparecer, quanto o declínio da aura são fatores determinantes para a (des)ritualização da obra de arte. Segundo Benjamin, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1987, p. 171).¹

A aura da obra de arte que se declina com a sua reprodução não é para Benjamin um acontecimento negativo. Quando a obra passa a ser reproduzida, a função social da arte deixa de ser ritualística; ela perde, portanto, o seu valor de culto e passa a ter uma função mais democrática. Assim, de certa forma, o cinema, enquanto técnica de reprodução da obra, seria o meio responsável por politizar a literatura. Esse processo é, para Benjamin, decisivo, pois é sintomático da massificação da cultura. A obra deixa de ser cultuada enquanto objeto “mágico” e sagrado para ser exposta. E, para Benjamin (1987), o advento do cinema é correlato da exponibilidade. Seu alto poder de difusão de imagens e de transmissão retiram a obra de arte de seu lugar privilegiado de culto e com isso a torna mais acessível.

¹ Benjamin (1987) considera que, na Literatura, foi Mallarmé o primeiro a romper a tradição que vinculava a obra literária a funções sociais. Como se sabe, o projeto mallarmeano também propôs eliminar a figura do autor em benefício da escritura. Nesse sentido, no que se refere à adaptação cinematográfica, podemos dizer com segurança que tanto a retirada do valor de culto à obra literária quanto o novo paradigma de escritura são comuns nas reflexões de Mallarmé, Barthes e Benjamin. Esse novo modo de pensar a obra de arte é que nos autoriza a considerar as adaptações fílmicas como um aparato da linguagem –que pode ser transposta para um novo dispositivo a partir da escritura: o dispositivo técnico cinematográfico.

Para Benjamin, o cinema é uma realização histórica. Nesse sentido, o fazer cinematográfico corresponde a um grande avanço; um gigantesco aparelho técnico contemporâneo se tornou “objeto das inervações humanas” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Assim, o cinema e a sua condição de reverter a linguagem modificam o valor e a função das obras de arte, e modificam, sobretudo, as relações do homem (autor ou receptor) com a obra. Diante dessas questões, como podemos pensar a função-autor em sua obra reproduzida e adaptada pelo cinema? Quais seriam as marcas de ausência deixadas pelo autor na sua escritura que tornariam possível transpor a escrita para as telas? O que restaria das obras originais? A seguir, iremos refletir sobre tais questões a partir de duas adaptações fílmicas, dirigidas pelo cineasta russo Grigori Kozintsev, *Dom Quixote* (1957) e *Hamlet* (1964). É importante ressaltar que o meio de reprodutibilidade técnica cinematográfico é entendido aqui como um dispositivo de linguagem. Sendo assim, há uma condição subjetiva que perpassa tal dispositivo, e que permite, portanto, a reprodução das obras (*Hamlet* e *Dom Quixote*). O estruturalismo e o pós-estruturalismo, que as perspectivas de Barthes, Foucault e Agamben encerram, permitem pensar a obra enquanto um espaço comum de produção e reprodução de significados.

3 Dom Quixote

Para Robert Stam (2008), o *Quixote* de Cervantes é um gênero de romance autoconsciente; no *Quixote*, o artifício e os procedimentos técnicos, como o manejo do foco narrativo e a configuração das personagens, são expostos de modo reflexivo no espaço da obra. Essa observação é de suma importância para esse estudo porque essa qualidade de autoconsciência do *Quixote* determina a possibilidade de sua reprodução. A obra de Cervantes enquanto um romance que expõe o seu próprio processo de escritura também “tematiza a questão da adaptação” (STAM, 2008, p. 62). No romance, há uma passagem em que a batalha entre Dom Quixote e o biscainho é interrompida porque o narrador não encontra mais formas verbais para descrever a batalha. No entanto, quando esse escritor/narrador descobre nos signos de uma ilustração outras formas visuais que o estimulam a descrever, a narração da batalha é retomada. Com essa passagem, Cervantes põe em xeque a confluência de diferentes mídias e prevê que o sentido de sua obra poderia ser expresso por dispositivos exteriores de linguagem não verbal. Nesse sentido, as adaptações fílmicas do *Quixote* são capazes de exercitar novas percepções e reações que extrapolam o mundo escrito da obra.

Segundo Benjamin, “a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte feita para ser reproduzida” (BENJAMIN, 1984, p. 171). Sob essa perspectiva, torna-se ainda mais inteligível a qualidade de romance autoconsciente que Robert Stam identifica no *Quixote*. A cada adaptação e reprodução técnica, o *Quixote* é retirado de sua gênese, de sua aura, tornando-se um espaço de escritura, a partir do qual é possível atualizar sempre os significados. Assim, Cervantes ocupa o lugar de um morto, e, em troca, é a sua obra que sobrevive nos dispositivos técnicos do cinema.



Figura 1: Dom Quixote e Sancho Pança.
Fonte: *Dom Quixote* (1957), dirigido por Grigori Kozintsev.

A adaptação do *Quixote* que iremos analisar foi dirigida pelo diretor russo Gregory Kozintsev, no ano de 1957, três séculos e meio após a publicação do romance de Cervantes. Kozintsev se baseou no *Quixote* original e, sobretudo, no roteiro de Svgeny Shvartz. A técnica cinematográfica de Kozintsev foi influenciada pela “experimental *avant-garde* soviética da década de 1920 ” (STAM, 2008, p. 65). Entretanto, as adaptações dos clássicos dirigidas por Kozintsev pressupunham não só o avanço das técnicas de linguagem e montagem cinematográfica; elas também passaram “a ser um meio de abrandar as autoridades, ainda que logrando um certo ‘avanço’” (STAM, 2008, p. 65). Assim, o *Quixote* também foi adaptado em função da ideologia anti-stalinista, da qual Kozintsev era partidário.

Ainda que o nosso objetivo não seja aprofundar a discussão ideológica da adaptação soviética do *Quixote*, não podemos deixar de notar o quanto a reprodutibilidade técnica de cunho político da obra é um fator determinante para se pensar a morte do autor e o declínio da aura da obra de arte. A apropriação do *Quixote* para o filme de Kozintsev

é tanto a transposição de um dispositivo da linguagem quanto a total retirada do *Quixote* de seu lugar original. No filme, tal afastamento se torna claro quando vemos que a divisão das classes espanholas do século XVII são anuladas em detrimento de conjunturas políticas soviéticas, contemporâneas do diretor. De qualquer forma, a subjetividade da linguagem se instaura. É a obra original mesma que sugere haver uma ideologia política embutida na palavra escrita, e, nesse sentido, Kozintsev estaria apenas propondo outras significações a partir os mesmos signos da insatisfação política de Dom Quixote, interpretados a partir do romance de Cervantes.

Em sua teoria, Brian McFarlane (1994) considera que o processo da adaptação de romances deve ser pensado em termos intermediáticos. Assim, o processo de adaptação pressupõe duas formas de imagens, a imagem-conceito da literatura e a imagem visual, formatada a partir dos meios cinematográficos. O estudo da adaptação como fenômeno culminaria nas investigações acerca da recepção desses dois tipos de imagens, através de diferentes mídias –o romance e o cinema. Nesse sentido, ao *film-maker* caberia a função de transpor um conjunto de imagens conceituais, as quais ele mesmo idealiza, para um sistema de visibilidade que poderia corresponder às expectativas do espectador ou mesmo superá-las.

Todos os leitores do *Quixote* sabem que a imagem conceitual de Dulcinéia é regida pela sua impossibilidade. Isso acontece porque até mesmo a idealização da personagem é apresentada como uma marca de um romance autoconsciente e crítico. O encantamento de Aldonza não é mais que uma artimanha técnica que corrobora a loucura de Dom Quixote. E a sua imagem “encantada” não equivale à imagem “real” de uma camponesa forte e robusta. Essa dicotomia Aldonza/Dulcineia, a qual se apresenta bastante frutífera para o estudo da mimese², é levada a cabo no filme de Kozintsev: “ele humaniza Aldonza Lorenzo como alguém que quer ser digna da imaginária Dulcinéia que o *Quixote* criou” (STAM, 2008, p. 68). Assim, a imagem de Dulcineia, que no romance só pode ser traçada enquanto dicotomia, ganha uma nova visibilidade na adaptação de Kozintsev. Ademais, no filme, a imagem conceitual de Aldonza, essa imagem comum a todos os leitores do

² Alguns detalhes sobre esse estudo podem ser encontrados no capítulo II, da dissertação de mestrado intitulada *Salvo engano, animal imperfeito: a representação do feminino em Dom Quixote*, disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/6530>>.

romance, é subvertida através do processo de intermedialidade³. Para McFarlane (1994), o estabelecimento de ligações entre dois meios (romance e cinema) é o que torna possível a formação de outros tipos de imagem durante o processo da adaptação.

A técnica cinematográfica torna visível algo que na própria obra não estaria tão latente. Ela também pode “acentuar certos aspectos do original” (BENJAMIN, 1987, p.168). É nesse sentido que Bazin (1991) se posiciona a favor da adaptação de um romance.⁴ Para ele, desde que o romance deixou de ser uma simplificação épica e já não funciona como uma matriz de mitos, a configuração das personagens e a significação de seus atos passaram a estar diretamente relacionados com o estilo do autor. Assim, a adaptação fílmica de um romance, como o *Quixote*, não pode equivaler a um simples plágio, mas sim a um processo no qual o diretor “propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1991, p. 83).

Ao nos deter um pouco mais sobre o cinema enquanto agente modificador da obra de arte, é de suma importância repensar a função do autor, ou, ao menos, buscar definir a sua posição de morto em sua obra adaptada. Nesse sentido, o conceito benjaminiano de aura é fundamental, pois ao reproduzir um romance, o cinema retira da obra a sua tradição e com isso a figura do autor não será mais a de um xamã. A sua obra será apenas admitida sob o ponto vista da linguagem, no qual o valor de obra será aniquilado em detrimento do valor da escritura. Assim, Dom Quixote, Sancho, Dulcineia e as tantas representações das castas espanholas do século XVII, ganham o estatuto de signos, os quais serão rearranjados pelo adaptador do romance. É nesse sentido que o diretor estaria apto a ocupar o lugar do autor, ao propor um novo jogo de significados e significantes, e assim, cumprir o seu papel de reproduzidor técnico, tornando uma obra clássica mais próxima do público. Nessa perspectiva, Bazin considera que:

³ Discussões detalhadas e exemplificadas sobre o conceito de intermedialidade podem ser encontradas nos trabalhos de Claus Clüver, escritor, professor e pesquisador da Universidade Indiana (EUA).

⁴ No campo dos estudos sobre cinema, é muito comum que os estudiosos se posicionem contra a adaptação. De acordo com esses estudiosos, defensores de um cinema puro, o processo de adaptar uma obra de literatura poderia comprometer o estatuto artístico do cinema, isso é, a sua autonomia enquanto meio de produzir arte. André Bazin, ao contrário, busca fundamentar o equívoco de que a adaptação não seja “cinema puro”. Ele entende que a evolução do cinema –uma arte recente –inevitavelmente esteve sujeita a intervenções e influências de outras artes mais antigas, como o romance e o teatro.

As adaptações não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. (BAZIN, 1991, p. 93)

Assim, temos de admitir que a obra de arte em sua reprodutibilidade técnica como adaptação pressupõe não só o declínio da aura da obra, que faz sucumbir a sua tradição, mas também a morte do autor. Pois só com a sua morte é que a obra passou a valer enquanto dispositivo da linguagem, e, assim, tornou o romance suscetível de ser representado em diferentes mídias. No entanto, ao ampliar a visibilidade de uma obra, o processo de adaptação inevitavelmente faria ressurgir a imagem autoral de Cervantes. Mas essa imagem só poderia ser concebida sob o signo da ressurreição porque, para ressurgir ao público especial de Kozintsev, o autor do *Quixote* teve de ser anteriormente feito de morto.

4 Hamlet

A produção dos filmes *Hamlet* e *Dom Quixote* ocorreram simultaneamente. Como observa Tiffany Moore (2012), ambos foram gravados após a morte de Stalin e por isso possuem temas políticos afins, temas de protesto e de situações que refletiam o cenário político da Rússia dos anos 50 e 60. Como se sabe, Kozintsev era um anti-stalinista declarado, e suas adaptações, produzidas no final dos anos 50 e no início dos anos 60, apresentam a sua ideologia política adaptada pela linguagem cinematográfica. Ademais, tanto *Hamlet* quanto *Dom Quixote* originais possuem contextos políticos bastante demarcados. A situação do Estado Espanhol do século XVII não deixou de ser tematizada no romance de Cervantes, assim como Shakespeare se aproveitou da peça para fazer uma severa crítica ao absolutismo da Dinamarca. Nesse sentido, Kozintsev não fez mais que transpor as alegorias do poder e da política para a suas adaptações, aproveitando assim o modelo do romance e do teatro enquanto compartimentos de determinado processo social. Nesse sentido, o autor que morre é esse autor-crítico, esse autor engajado que manipulou a linguagem e a escrita em favor de uma arte politizada. Kozintsev precisou superar e abstrair o contexto político da Espanha e da Inglaterra do século XVII para instaurar o seu próprio engajamento. Portanto, o valor estético da obra permanece na adaptação. No entanto, o cinema enquanto meio de reprodução teria o poder de aumentar o efeito político

das obras sobre o público, na medida em que o diretor consegue reorganizar e apropriar alguma ideologia política em função de um público específico.

Embora as adaptações de Kozintsev devam ser minimamente enquadradas em suas “funções” políticas e ideológicas, não podemos deixar de observar os recursos técnicos, próprios do cinema, dos quais Kozintsev se valeu para conduzir as adaptações. Em *Hamlet*, a sequência temporal do filme não é equivalente à da peça de Shakespeare. Há um desprezo sutil pela ordenação dos atos e das cenas, definidas por Shakespeare no original. Disso decorre que Kozintsev conservou a influência da vanguarda francesa de 1920 até mesmo nas adaptações. Segundo Bernadet “Os filmes procuravam expressar não situações dramáticas, mas sentimentos, estados de espírito, ambientes, aspirações, nostalgias, associações de ideias, etc., isso através de sugestões criadas pelas enquadrações e pela montagem, pelo ritmo.” (BERNARDET, 1985, p. 148). A cena em que a sombra aparece a Hamlet pela primeira vez é reduzida por um diálogo mais breve, e o que sobressai é a ambientação cinematográfica, a sonoridade do mar e o expressionismo de Hamlet, demarcado por *closets*.

Ao contrário da peça original, a explicação da morte do pai de Hamlet não se dá a partir da narrativa, no qual a própria sombra conta a Hamlet como foi realmente envenenado. A morte do pai de Hamlet é representada pela companhia teatral que Hamlet contrata para simular a verdade diante de seu tio Claudius, espectador do ato. Nessa cena, Hamlet não exerce o papel de espectador. Ele se esconde atrás do cenário e é centralizado pela câmera, sugerindo que a continuidade das próximas cenas estivesse condicionada à ação de Hamlet –que desmascararia seu tio Claudius. Nesse sentido, a adaptação conserva o efeito teatral, na medida em que a cena do assassinato ganha nova visibilidade em relação à peça escrita. No entanto, o diretor do filme não segue o ordenamento original. Nesse processo, poderíamos identificar a posição do diretor como crítico da obra, na medida em que seu fazer cinematográfico corresponde a um método crítico-analítico, no qual ele desmonta a obra original para construir novas imagens. Assim, a imagem autoral de Shakespeare seria mortificada por essa técnica, essencialmente cinematográfica, na qual a ordenação lógica que o autor criou para o original pode ser dispensada.

A recusa da narrativa vista como um princípio a partir do qual o cinema pode ser considerado arte também é um princípio adjacente da adaptação de Kozintsev. Como

defendem Barthes (1984) e Dubois (1993), a fotografia é um signo indiciário, é uma imagem que se inscreve em sua própria contiguidade temporal. As imagens do cinema, nesse sentido, carregariam o próprio tempo, e a ordenação de uma realidade temporal específica, da qual determinada imagem seria signo indiciário. Nesse sentido, as imagens de um filme dispensam a narração enquanto elemento revelador do tempo, pois a narrativa está embutida nas imagens de um filme. Segundo o crítico de cinema Tarkovskiaei, “ a imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando não apenas vive no tempo, mas quando o tempo está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (TARKOVSKIAEI, 2010, p. 78). No caso da adaptação, essa ideia de tempo, duplamente ficcional, corresponde à temporalidade que se instaura na peça original, uma temporalidade dos atos e das cenas logicamente ordenadas. Contudo, no filme de Kozintsev essa ordenação é imanente à própria imagem que o diretor faz ver, e ao modo como essas imagens são enquadradas e montadas. E é justamente pela lógica temporal da peça estar carregada nas imagens que é possível estabelecer relações entre as cenas do filme e as cenas da peça, sem que a adaptação perca a sua qualidade de arte cinematográfica.

Ao comparar a peça original com a adaptação de Kozintsev a partir de uma mesma cena, podemos entender melhor como a adaptação fílmica pode ser considerada arte, ainda que a adaptação esteja, em princípio, a serviço de uma arte anterior, como o teatro. Benjamin (1987) quando propõe investigar o cinema e a fotografia enquanto arte, retoma as palavras de Franz Werfel, o qual acredita que o verdadeiro sentido do cinema seja o de exprimir o miraculoso, o fantástico e o sobrenatural. Assim, questões que parecem muito naturais na obra, como a sombra do Rei Hamlet e a sua aparição, são deslocadas no filme através de técnicas de montagem e figuração.

No começo de seu *Hamlet*, Kozintsev projeta sobre as ondas do mar, vistas de uma considerável altura, a sombra de Hamlet e com isso marca uma constante analogia entre o mar, o alto penhasco de Elsenor e a sombra. Dessa forma, Kozintsev cria uma adaptação verdadeiramente artística, com os recursos peculiares da técnica cinematográfica, no qual a milagrosa aparição da sombra de Hamlet é desnaturalizada. Ademais, a aparição da sombra, tão naturalizada na peça, ganha uma nova visibilidade a partir da adaptação. Sob a direção de Kozintsev, a aparição de Hamlet será uma constante no filme. Ela sempre será evocada; não só através sonoridade das batidas do relógio, que

marcavam a hora em que a sombra aparecia, como também através do movimento das águas profundas do mar, um correlato da vingança de Hamlet filho, determinado a não deixar submersa a verdadeira causa da morte de seu pai. Nesse sentido, a arte do cinema ampliaria as experiências sensíveis do espectador em relação ao teatro, à natureza e à vida. Portanto, de *Hamlet* de Shakespeare restaria os atos, as cenas, e a tragicidade de um gênero feito para a representação. Ademais, as imagens e montagens produzidas a partir do original seriam inalcançáveis sem os recursos cinematográficos.



Figura 2: Cena da aparição do Rei Hamlet (morto) a Hamlet filho na esplanada do Castelo de Elsenor.
Fonte: *Hamlet* (1964) de Kozintsev.

Considerações finais

O filme adaptado é antes de tudo a obra lida. O romance ou a peça que se prestam à adaptação são lidos por todos, são objetos da memória cultural. Assim, o mundo escrito da obra não se esgota, mas se perpetua e se modifica a cada vez que alguém se põe a lê-lo e a construir sentido a partir de sua própria experiência. O cinema enquanto técnica poderia ser admitido como uma leitura, como uma interpretação. No entanto, os seus recursos podem moldar essa leitura ou mesmo determiná-la. A personificação de Aldonza num corpo que é condizente com a imagem de Dulcineia, explorada por Kozintsev, é uma possibilidade exclusiva da representação cênica e cinematográfica. Só o corpo de uma atriz, ao encarnar a ideia do diretor, poderia possibilitar esse tipo de representação. A sombra de Hamlet ganha evidência a partir do cinema, a partir de um recurso de uma câmara que torna a sombra visível e ampliada, sugerindo assim a devida magnitude da aparição do rei morto. O cinema permite a (des)alienação da obra, ao colocar em evidência as técnicas cênicas e narrativas enquanto recursos de filmagem.

Benjamin encaminha as suas conclusões para a ideia de que a eficácia de uma obra de arte na contemporaneidade deva ser medida por sua possibilidade de reprodução técnica. Assim, entende-se que o valor da obra de arte não está necessariamente na sua tradição, mas na sua capacidade de ser renovada, reproduzida, pelos dispositivos atuais da cultura de massa. A exemplo deste estudo, a reprodutibilidade técnica passa a ser mais inteligível quando considerada a partir de exemplos de adaptações fílmicas, nos quais é possível observar a perda da identidade dos autores, Cervantes e Shakespeare, em detrimento do espaço da escritura. É por isso que as concepções sobre a morte do autor, vistas sob a perspectiva estruturalista de Roland Barthes, servem como ponto de apoio para refletir sobre o estatuto do autor em suas obras tecnicamente reproduzidas.

Embora a reprodutibilidade técnica seja signo da massificação da cultura, da industrialização e da modernidade, é inegável que o cinema enquanto fruto dessa modernização, modifica a Literatura e os clássicos que são adaptados. No processo de adaptação, a autoria e a originalidade das obras precisam ser superadas para que novas imagens sejam construídas. Disso resulta que a autoria passa a ser vista como um gesto e como um papel a ser exercido, substituível, portanto. Esse papel é muito semelhante ao do diretor de cinema, que precisa incansavelmente encontrar um corpo para a sua personagem, que precisa encontrar um modo de organizar tecnicamente o visível.

Referências

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, R. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CERVANTES, M. de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Catedra, 2013. 2v

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos*: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298.

McFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaption*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOORE, T. A. *Kozintsev's Shakespeare films: Russian political protest in Hamlet and King Lear*. North Carolina: McFarland & Company, 2012.

SHAKESPEARE, W. *The works of Shakespeare: The tragedy of Hamlet*. London: Methuen and co., 1899. (Digital archive).

STAM, R. Um prelúdio cervantino: De Dom Quixote ao pós-modernismo. In: *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TARKOVSKIAEI, A. A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Adaptações filmicas:

DOM QUIXOTE (1957). Direção: Grigori Kozintsev. Mr. Bongo (distribuição), 2012. Son., color., Leg. 1 DVD (101 min.).

HAMLET (1964). Direção: Grigori Kozintsev. Mr. Bongo (distribuição), 2011. Son., Leg. 1 DVD (140min.).

Recebido em: 28/09/2016

Aceito em: 21/11/2016