

Sumário

Introdução	10
1. Da adaptação fílmica: transtextualidade e dialogismo	16
ADAPTAÇÃO FÍLMICA: REVISÃO DA LITERATURA.....	16
2. Transtextualidade: a “transcendência textual do texto” de Genette	24
AS CATEGORIAS TRANSTEXTUAIS	24
A IMAGEM DO PALIMPSESTO: “FAZER O NOVO COM O VELHO”	32
3. Das transposições hipertextuais	35
DO CONCEITO DE TRANSPOSIÇÃO	35
D’A <i>REPÚBLICA</i> PARA OS HIPERTEXTOS	38
A <i>REPÚBLICA</i> : CHEGANDO AOS PRINCIPAIS PONTOS	38
<i>AMN</i> : TRAÇANDO A CORRESPONDÊNCIA DOS PONTOS	43
<i>MATRIX</i> : TRAÇANDO A CORRESPONDÊNCIA DOS PONTOS	49
DA “CAVERNA” PARA OS HIPERTEXTOS	53
4. O “cubismo teórico” de Robert Stam	56
MATRIZES E PERSPECTIVAS MÚLTIPLAS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA	56
A TRANSTEXTUALIDADE APLICADA AO CINEMA, SEGUNDO STAM	61
5. Do hipotexto ao hipertexto: a transposição nas obras	67
AS TRANSPOSIÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS: CONCEITO	67
TRANSPOSIÇÃO DIEGÉTICA:.....	69
TRANSDIEGETIZAÇÃO: A QUESTÃO DO ESPAÇO	69
CENÁRIO NA ALEGORIA DA CAVERNA	69
CENÁRIO EM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO	72
CENÁRIO EM <i>MATRIX</i>	77
MODERNIZAÇÃO DIEGÉTICA: A QUESTÃO DO TEMPO.....	81
DAS TRANSPOSIÇÕES TEMÁTICAS: REVALORIZAÇÃO DA PERSONAGEM.....	89
Conclusão	97
Referências	100

Introdução

De uma forma ou de outra, somos todos filhos do cinema,
mas em nossos corpos, para sempre correrão os
impulsos viscerais do contato da humanidade
com a imortal literatura.

Jean-Luc Godard

A adaptação fílmica abrange o profícuo *locus* das “cumplicidades explícitas e implícitas, [dos] diálogos subliminares, [das] contaminações e provocações recíprocas, citações, evocações e ‘transcrições’ [que] nunca deixaram também de atravessar o espaço móvel da conjunção/disjunção entre literatura e cinema.”¹ A adaptação fílmica, portanto, aproxima e permite que se discuta dois meios distintos, o literário e o fílmico. Seu estudo, entretanto, tem se mostrado, muitas vezes, fruto de preconceitos generalizados, respaldados na crença de que o meio literário é uma forma de arte superior à arte cinematográfica.

Tanto a literatura quanto o cinema baseiam-se em estruturas narrativas, fato que os torna artes irmãs, mas que também concentra muito da tensão entre ambos os meios. Do final da década de cinquenta, quando surgiu a primeira publicação séria na área, até por volta dos anos noventa, o estudo da adaptação fílmica viu-se atrelado à questão da fidelidade. Isto é, seu critério de avaliação esteve baseado na fidelidade de transposição da estrutura narrativa do texto literário ao texto fílmico, corroborando uma visão logocêntrica que claramente privilegiava o meio literário. Entretanto, o impacto de correntes teóricas como a semiótica, o pós-estruturalismo e os estudos culturais, enfatizou “que os textos ‘origem’ e

¹ MACIEL, M. E.; SCARPELLI, M. F. *Aletria*: revista de estudos de literatura, 2001, p. 05.

‘alvo’ devem ser considerados signos um do outro”², elevando a adaptação fílmica ao campo das produções culturais discursivas.

Em sintonia com uma visão menos interessada na hierarquização das artes e mais focada nas interações possíveis entre elas, as articulações de Robert Stam³ sobre cinema, literatura e adaptação fílmica têm se mostrado pertinentes e produtivas. Suas análises se baseiam na constatação de que diversas vozes da sociedade atravessam o texto e nele “se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora”⁴. Assim sendo, todo texto é formado por diversas “línguas que se interceptam, colidem e reciprocamente se relativizam umas às outras”⁵. A obra de Stam, ao revitalizar esse conceito, empregando-o nos estudos fílmicos, interessa-se pelas interseções não apenas entre textos, mas entre discursos, práticas colaborativas, culturais e entre mídias semelhantes.

Baseando-se em uma das categorias delineadas por Gérard Genette⁶, Stam propõe que as adaptações fílmicas deixem de ser vistas como tentativas de ressuscitação da obra original para serem vistas como elementos participantes de uma contínua troca transtextual⁷. Todo

² DINIZ. *Literatura e cinema*, p.13.

³ Cf. STAM (1989, 1992, 2000a, b, c, 2004, 2005a, b).

⁴ CURY; PAULINO; WALTY. *Intertextualidades*, 2005, p. 21.

⁵ No original, “languages which intersect, collide and mutually relativize one another” (STAM, 1992, p. 198). Todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha autoria.

⁶ Genette publicou, em 1982, a obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Utiliza-se a tradução americana, de 1997, *Palimpsests: literature in the second degree*.

⁷ Essa visão aproxima-se do amplo conceito de significação de Terry Eagleton, em que se considera a instabilidade da significação. Como a linguagem é um processo temporal, um significante nos remete a outro, que remete a um terceiro, e assim sucessivamente. Nesse sentido, tal encadeamento de significantes pode ser visto como uma incessante troca intertextual. Para Eagleton, a significação não pode ser apreendida de um ponto específico da cadeia de significantes, “a significação (...) está espalhada ou dispersa ao longo de toda uma extensa cadeia de significantes: esta não pode ser facilmente localizada com precisão, pois não está totalmente presente em um signo por si, mas situa-se mais propriamente em um lampejar simultâneo de presença e ausência flutuante” (Cf. EAGLETON, 2003, p. 111).

texto e, segundo Stam, também toda adaptação, são formados, assim, a partir de uma rede intertextual que os liga a outros textos. Em vista disso, as adaptações participam de uma dupla transtextualidade, uma literária e outra cinematográfica⁸. Por se tratar de adaptação fílmica, o conceito de hipertextualidade serve de base para o estudo, embora a precedência cronológica de uma obra sobre outra seja um traço característico, as relações entre elas é o ponto crucial nesse trabalho.

Genette (1982) amplia o conceito de intertextualidade delineado por Kristeva (1966) e o de dialogismo de Bakhtin (1929) e propõe o termo transtextualidade: “tudo o que põe o texto em uma relação, implícita ou explícita, com outros textos.”⁹ Dentre suas cinco categorias, a hipertextualidade, isto é, “qualquer relação que une um texto B, o hipertexto, a um texto anterior, um texto A, o hipotexto, sobre o qual se insere de maneira que não seja a do comentário”¹⁰, destaca-se por ser considerada por Stam como a mais adequada, se aplicada aos estudos fílmicos. Dessa forma, um estudo da adaptação fílmica embasado no dialogismo textual que a circunda e que a constitui torna-se possível: resultado da negociação de uma rede de referências textuais diversas, de textos originando outros textos; de textos relacionando-se a outros; num processo dialógico contínuo de reciclagem e transformação, sem que seja possível estabelecer um ponto claro de origem¹¹.

⁸ STAM. *Beyond fidelity*, p. 65.

⁹ Na tradução americana, “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (GENETTE, 1997, p. 01).

¹⁰ Na tradução americana, “any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not of commentary” (GENETTE, 1997, p. 05).

¹¹ STAM. *Literature and Film*, p. 31.

Diante da idéia de que o hipertexto é o hipotexto transformado, optou-se por um *corpus* constituído pelas seguintes obras: 1) a alegoria da caverna de Platão¹², inscrita no livro VII de sua obra filosófica *A República* (388-367 a.C.); 2) o romance *Brave New World/Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley¹³ e 3) o filme *The Matrix/Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski.¹⁴

Pretende-se apontar e discutir o caráter hipertextual que atravessa as obras, seguindo o aparato teórico desenvolvido por Gérard Genette e à luz das interlocuções propostas por Robert Stam. A alienação humana, tema das três obras, é o ponto de partida que as atravessa. A forma como a alienação delineou-se em cada obra é abordada e espera-se que seja possível apontar o fio que as une.

A alegoria¹⁵ da caverna, escrita por Platão há mais de dois milênios, retrata um aprisionado grupo de indivíduos, no interior de uma caverna, de tal forma absortos que sequer percebem a presença uns dos outros. Amarrado pelo pescoço, mãos e pernas, cada indivíduo tem acesso apenas às sombras provenientes de uma fogueira, posicionada atrás, que lança imagens retorcidas do que ocorre além da caverna sobre uma parede ao fundo. Desse modo, esse grupo de indivíduos toma o teatro de sombras como a única realidade existente.

¹² Platão (427-347 a.C.).

¹³ Aldous Huxley (1894-1963).

¹⁴ Larry (1965-) e Andy (1967-) Wachowski.

¹⁵ Uma alegoria é uma figura de linguagem em forma de narrativa ou descrição que envolve um sistema de comparações, fixo, em que há sempre um significado ulterior mais importante do que suas próprias imagens (ARP; PERRINE, 1991, p. 22).

Admirável Mundo Novo apresenta indivíduos que, em vez de encarcerados em uma caverna, se multiplicaram, constituindo toda uma civilização alienada pelos avanços tecnológicos. Cada membro produtivo não é mais concebido por uma mãe biológica e sim decantado em um bocal de laboratório. Não é mais permitido a nenhum ser humano sentir ou pensar por si próprio. Arte, história e religião foram abolidas e consideradas tabus. Em suma, tudo o que individualiza o ser humano tornou-se ameaça à estabilidade coletiva.

Em *Matrix*, pode-se dizer que os indivíduos interagem com seu próprio teatro de sombras, não mais projetado em uma parede, mas inserido diretamente em suas mentes. E isso é a *matrix*, uma simulação neurointerativa criada por inteligências artificiais que recria o contexto de uma sociedade capitalista nos fins do século XX. Quase toda a humanidade, através de vários implantes cibernéticos espalhados pelo corpo, conecta-se à simulação e a toma como a realidade derradeira.

Para que a transtextualidade e o dialogismo nesse *corpus* sejam, enfim, abordados, o texto foi dividido em cinco capítulos. O primeiro apresenta o aparato teórico utilizado. Faz-se uma breve revisão da literatura sobre a adaptação fílmica. No segundo capítulo, a transtextualidade e suas principais categorias, propostas por Genette, são apresentadas. O terceiro capítulo trata da transposição como conceituada por Genette em que seis pontos, recortados da obra de Platão, são identificados como o hipotexto compartilhado pelos textos literário e fílmico. No quarto capítulo, são descritas algumas possibilidades de análise propostas por Stam que se apropria da transtextualidade genettiana e recontextualiza o dialogismo bakhtiniano, transformando-os em uma ferramenta aplicada

ao estudo da adaptação filmica. O quinto capítulo, por fim, constitui a seção mais relevante deste estudo. Os conceitos genettianos são aplicados ao escrutínio das obras tomadas como objeto, de acordo com o que Stam propõe. O capítulo se divide em transposição diegética (transdiegetização e modernização diegética) e transposição pragmática (revalorização da personagem).

Conclui-se que as obras escolhidas para estudo sofreram transformações formais e temáticas, como sugerem e propõem Gérard Genette e Robert Stam, por serem hipertextuais, unidas através do tema do confinamento humano.

1. Da adaptação fílmica: transtextualidade e dialogismo

Adaptação fílmica: revisão da literatura

The original artwork can be likened to a crystal chandelier whose formal beauty is a product of its intricate but fully artificial arrangement of parts, whereas the cinema would be a crude flashlight interesting not for its own shape or the quality of its light, but for what it makes appear in this or that dark corner.

Dudley Andrew, *Adaptation*.

Embora sejam mídias distintas, literatura e cinema sempre apresentaram características em comum, sobretudo no que concerne à narrativa. Desde seu surgimento, em finais do século XIX, o cinema encontrou nas adaptações de textos literários não apenas uma escolha lucrativa, como também ideológica¹⁶. As adaptações fílmicas de obras literárias renomadas asseguravam – e ainda hoje asseguram – público cativo que, curioso, ansiosamente aguardava ver como o livro fora retratado nas telas. Além disso, uma adaptação nunca se resumiu apenas à mera transposição do texto verbal ao texto fílmico; nela estão impressas decisões e restrições de caráter socioeconômico, histórico, estético, mercadológico, tecnológico, autoral¹⁷, entre outros.

Marshall McLuhan (1964), em *Understanding media*¹⁸, afirma que, quando uma nova mídia surge, esta sempre forma seu conteúdo a partir da apropriação do conteúdo de uma

¹⁶Cf. SHOHAT; STAM, 1994, p. 100-136.

¹⁷ Embora a produção fílmica seja um processo extremamente colaborativo, por contar com a participação de profissionais diversos, o cinema de autor destaca-se justamente por imprimir nela marcas de sua personalidade. Geralmente, trata-se do diretor, por este ter controle direto de todo o processo. Godard, Bergman e Kubrick são bons exemplos de diretores que fizeram “cinema de autor” (Cf. CORRIGAN, 1999, p.51). Stam também se refere ao mesmo termo como *auterism*. (Cf. STAM, 2000b, p. 102-107).

¹⁸ No Brasil, essa obra foi traduzida por Décio Pignatari, sendo intitulada *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

mídia precedente, já estabelecida, transformando-o¹⁹. Dessa forma, nota-se, por exemplo, que a pintura nitidamente influenciou a fotografia e a literatura, o cinema. Nesse sentido, não é difícil também observar que o cinema e, posteriormente, a televisão, salvo poucas alterações, enumeram suas obras seguindo classificação estabelecida pela literatura: drama, comédia, ficção científica, suspense, mistério, biografia, entre outros.

Enquanto o meio literário trabalha apenas com o signo verbal, o meio cinematográfico integra, pelo menos, cinco sistemas diversos: “imagem fotográfica em movimento, gravação de voz, de sons, música e também texto verbal (créditos, títulos, [roteiros], etc).”²⁰ Trata-se, portanto, de signos específicos a cada meio. Embora o cinema seja uma prática áudio-visual por excelência, sua narrativa baseia-se nas experiências da cultura européia ocidental com a literatura²¹. Logo, por serem meios narrativos, a literatura e, principalmente o cinema de narração, compartilham importantes elementos, como enredo/trama, *mise-en-scène*²², personagens, voz narrativa, tema, gênero, entre outras convenções e estratégias estilísticas²³.

Embora certa vez Deleuze tenha afirmado que “o cinema não é narrativo por natureza: ele torna-se narrativo quando toma por objeto o esquema sensório-motor”²⁴, parte significativa da produção cinematográfica tem optado por adaptar a narrativa literária, principalmente a

¹⁹ MCLUHAN, 1964 *apud* RAY, 2000, p. 42.

²⁰ No original, “moving photographic image, recorded phonetic sound, recorded noises, recorded musical sound, and writing (credits, intertitles, etc)” (STAM, 2000b, p. 33).

²¹ GIDDINGS *et al*, 1990, p. x *apud* WHELEHAN, 1999, p. 09.

²² Tudo o que se coloca em frente à câmera refere-se à *mise-en-scène*. O conjunto formado pelo cenário, iluminação, objetos em cena, materiais diversos, figurinos, e até mesmo os próprios atores, integram a *mise-en-scène* cinematográfica (CORRIGAN, 1999, p. 84).

²³ Cf. CORRIGAN, 1999, p. 79-94.

²⁴ DELEUZE, 1992, p. 143 *apud* CASA NOVA, 2001, p. 73.

dos cânones do século XIX. A literatura, nesse sentido, tornou-se uma fonte profícua de material previamente conhecido e demarcado, pronta para ser usada pelo cinema. Desde o início das premiações do Oscar²⁵, em 1927, mais de três quartos dos prêmios de melhor filme do ano foram para adaptações de obras literárias²⁶, dado que constata sua prevalência no meio cinematográfico. É importante também notar que, inicialmente, a crítica cinematográfica se formou em sua maior parte por críticos literários, que viam nos filmes uma oportunidade de abordar a literatura de outra forma²⁷. Em decorrência disso, o estudo das adaptações tem se limitado à análise comparativa dos aspectos narratológicos²⁸ entre livro e filme.

A esse respeito, Timothy Corrigan (1999), em *Film and Literature: an introduction and reader*²⁹, relata como a crítica se comportou no século passado. Entre 1900-1920, embora importantes adaptações como *Robson Crusoe* (1902), *As viagens de Gulliver* (1902), *A cabana do pai Tomás* (1903) e *A maldição de Fausto* (1904)³⁰ tivessem surgido, os críticos literários simplesmente repudiaram o meio cinematográfico. Nos anos vinte, entretanto, a crítica literária começou a reconhecer no filme uma forma de arte poética, percebendo nela particularidades estéticas e sociais em sintonia com a modernidade. A década seguinte, já com a inclusão do aparato sonoro, representou um dos mais intensos períodos

²⁵Premiação anualmente oferecida pela *The Academy of Motion Picture Arts and Sciences*/Academia de artes e ciências cinematográficas.

²⁶ BEJA, 1979 *apud* MCFARLANE, 1996, p. 08.

²⁷ NAREMORE. *Film adaptation*, p. 01.

²⁸ Refere-se à narratologia, o estudo da narrativa onde quer que ela se encontre (RAY, 2000, p. 39).

²⁹ CORRIGAN. *Literature and Film*, p. 01-94.

³⁰ Adaptação da obra *Robson Crusoe/Robson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe; adaptação da obra *Gulliver's travels/As viagens de Gulliver* (1727), de Jonathan Swift; adaptação da obra *Uncle Tom's cabin/A cabana do pai Tomás* (1851), de Harriet Stowe; adaptação da obra *The damnation of Faust/A maldição de Fausto* (1846), de Berlioz.

de troca criativa entre literatura e cinema. Essa foi considerada a era de ouro das adaptações literárias em Hollywood, produzindo clássicos como *O mágico de Oz*, *E o vento levou* e *As vinhas da ira*³¹. Entre 1940-1960, período conturbado pela Segunda Guerra Mundial e pelo McCartismo, surgiram os cineastas autores, transitando igualmente da cultura *pop* à erudita, ao não mais reconhecerem apenas a literatura tradicional como fonte viável para o cinema. Nas duas décadas seguintes, literatura e cinema perceberam-se como formas de linguagem independentes, capazes de instituir diálogos e reflexões.

Dos anos noventa até o presente momento, as novas tecnologias revolucionam, a cada dia, o campo da imagem. A realidade factual deixa de ser o único modelo de referência. Mundos, personagens e efeitos até então apenas criados na imaginação ganham as telas. Literatura e cinema, desse modo, concentram-se principalmente em suas esferas estéticas. Em resumo, embora inicialmente tenha visto o cinema com muitas ressalvas, a teoria literária hoje vem aprendendo a trabalhar colaborativamente com o meio fílmico, debatendo questões acerca da expressão dos valores humanos, principalmente nos campos da representação e interpretação.

Esse relato histórico mostrou que o estudo da adaptação fílmica, por ter se concentrado proeminentemente em obras literárias, vinculou-se, durante décadas, a um tema polêmico: a questão da fidelidade – o critério de avaliação de uma adaptação atestado segundo o grau

³¹ *The wizard of Oz/O mágico de Oz* (1900), conto de Frank Baum; *Gone with the wind/E o vento levou* (1936), *best seller* de Margareth Mitchell; *The grapes of wrath/As vinhas da ira* (1939), romance de John Steinbeck. Essas obras se tornaram adaptações fílmicas homônimas, lançadas em 1939.

de fidelidade obtido na transposição ao texto fílmico da estrutura narrativa do texto literário. Em outras palavras,

Para muitas pessoas, a comparação entre um romance e sua versão fílmica resulta em uma quase inconsciente priorização do texto ficcional sobre o filme dele resultante; logo, o principal critério de avaliação passa a ser a medida da competência do filme em sua capacidade de compreender o que são os sentidos e valores essenciais do texto original.³²

Ou seja, o espectador que entra na sala de cinema buscando resgatar a experiência que teve ao ler o livro busca um fato impossível, já que o processo de leitura dá oportunidade ao leitor de preencher determinados vazios que, no filme, já estão preenchidos. Um exemplo seria a cor dos olhos de madame Bovary: o romance não a menciona, mas o leitor mentalmente imagina sua cor.³³ Já o texto fílmico se caracteriza pela elaborada especificidade. Cenário, iluminação, áudio, figurino, personagem, enfim, toda a *mise-en-scène* é determinada *a priori*. Logo, muito pouco de indeterminação visual é deixado para ser preenchido pelo espectador de um filme.

Além disso, existe a pergunta: “fidelidade a quê?": à “essência”, ao “espírito”, ou aos “sentidos e valores essenciais do texto original”?³⁴ E tais discussões levam a outras: o quê se pode chamar de “espírito” de uma obra? É possível mantê-lo durante sua transferência de um meio a outro?³⁵ Não seria esse um conceito fundamentado na logocêntrica crença de

³² No original, “For many people the comparison of a novel and its film version results in an almost unconscious prioritizing of the fictional origin over the resulting film, and so the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the originary text” (WHELEHAM, 1999, p 03).

³³ STAM. *Beyond Fidelity*, p. 55.

³⁴ WHELEHAN. *Adaptations*, p.03

³⁵ Cf. ELLIOTT, 2004, p. 220-243.

que um significado único existe?³⁶ Sabe-se que, ao longo da história, o modelo de representação utilizado pelo homem constituiu-se de duas partes básicas: forma e conteúdo. O processo de adaptação fílmica, ao lidar com a transposição de signos diferentes, invariavelmente envolve novos “ajustes” de forma e de conteúdo. Em outras palavras, tal processo somente é possível caso ocorra o que várias teorias a respeito já chamaram de “transformação”, “transposição”, “adaptação”, “transmutação”, “canibalização”, “transfiguração”, “permutação”, “encarnação”, “vulgarização”, “bastardização” etc, do texto-fonte ao texto fílmico³⁷. A maioria desses enfoques privilegia especialmente a arte literária.

Em 1957, George Bluestone publica o primeiro trabalho³⁸ relevante sobre adaptação fílmica, argumentando que a narrativa literária naturalmente passa por metamorfoses até chegar ao outro meio sígnico, o texto fílmico. Em 1975, Geoffrey Wagner classifica as adaptações fílmicas de acordo com seu grau de proximidade (fidelidade) para com o texto literário. As adaptações mais próximas são chamadas de *transposições*; as menos próximas, *comentários*; e as que se utilizam do texto literário apenas como referência denominam-se *alegorias*. Recentemente, Kamilla Elliott (2004) nos lembra que os três modelos de adaptação propostos por Wagner foram tão influentes que formaram a base para todos os modelos a eles subseqüentes. Em 1984, Dudley Andrew apresenta o seu, análogo ao de Wagner – *empréstimos*, *interseções* e *transformações*, respectivamente – porém mais

³⁶ CARTMELL. *Adaptations*, p. 28.

³⁷ STAM. *Literature and film*, p. 03-04.

³⁸ Cf. BLUESTONE, *Novels into Film*, 2003.

equilibrado. Nele a fidelidade ao romance e às convenções cinematográficas são igualmente honradas.³⁹

Apenas recentemente a crítica acadêmica vem considerando outros enfoques sobre a adaptação fílmica, não mais atrelados à análise comparativa dos elementos narratológicos do texto literário ao texto fílmico, mas à natureza multicultural da intertextualidade artística e intermedialidade⁴⁰, sob o impacto das novas tecnologias no meio cinematográfico. Desde os anos noventa, estudos baseados no contexto histórico e socioeconômico das adaptações fílmicas (CORRIGAN, 1999) começam a ganhar terreno. Surge uma variedade de olhares: articulações baseadas em leituras subversivas marxistas (REYNOLDS, 1993); embasadas no dialogismo bakhtiniano, na desmistificação do autor foulcaultiana, no desconstrucionismo derridariano e na semiótica barthesiana (STAM, 2000, 2005).⁴¹ E outros estudos em que a questão da fidelidade ao texto literário é considerada ultrapassada (REYNOLDS, 1993; MCFARLANE, 1996; CARTMELL; WHELEHAN, 1999, e NAREMORE, 2000, entre outros). Segundo Naremore,

O estudo da adaptação precisa ser ligado ao estudo da reciclagem, refatura, e toda e qualquer forma de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Por essa forma, a adaptação se tornará parte de uma teoria geral da repetição, e o estudo da adaptação se deslocará das margens para o centro dos estudos contemporâneos sobre mídia.⁴²

³⁹ ELLIOTT, 2004, p. 220.

⁴⁰ Intermedialidade relaciona-se a textos intersemióticos ou intermediais que recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos tornam-se inseparáveis. Quaisquer tentativas de decodificação e interpretação devem levar em conta, portanto, o sincretismo dos vários sistemas semióticos empregados (CLÜVER, 1997, p. 47-48).

⁴¹ ELLIOTT, 2004, p. 220.

⁴² No original, "The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means,

Novos teóricos, como Timothy Corrigan, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Peter Reynolds, Brian MacFarlane, Dudley Andrew, James Naremore e Robert Stam⁴³, têm proposto novos olhares que privilegiam a adaptação fílmica como uma prática discursiva⁴⁴, levando-se em consideração o dialogismo cultural, contextual e textual que a constitui.

Dentre os vários teóricos que propõem novas abordagens ao texto fílmico, foram escolhidos, para dar suporte à análise efetuada nessa dissertação, dois autores importantes: Gérard Genette e Robert Stam. O primeiro é um estudioso da narrativa, cuja obra, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, aponta para a maneira como os textos devem ser estudados pela poética: não apenas em sua singularidade, mas nas relações com outros textos, no modo como cada um relê e re-escreve outros textos. O segundo é um estudioso do cinema que se apropria da teoria de Genette e a usa para analisar os filmes como textos, que representam, para ele, uma “forma de expressão situada historicamente.”⁴⁵, ou um “barômetro instrutivo da época”⁴⁶, um retrato atual de seu contexto histórico que acompanha as mudanças estéticas de sua época.

Nos capítulos dois e quatro respectivamente, são delineados os pontos teóricos que servem de base para a análise dos três textos propostos como *corpus* dessa dissertação: o conceito de transtextualidade e suas cinco categorias, proposto por Genette, e o conceito de dialogismo bakhtiniano aplicado aos estudos fílmicos, proposto por Stam.

adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies” (Naremore, 2000, p. 15).

⁴³ Stam indica ainda o estudo dos seguintes teóricos: André Gaudreault, François Jost, Francisco Caetti e Tom Gunning. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida de Robert Patrick Stam, rps1@nyu.edu em 05 abr. 2005.

⁴⁴ ANDREW, 2000, p. 37.

⁴⁵ No original, “historically situated utterance” (STAM, 2005b, p. 16).

⁴⁶No original, “an instructive barometer of the age” (ANDREW, 2000, p. 35).

2. Transtextualidade: a “transcendência textual do texto” de Genette

As categorias transtextuais

Se toda a memória do mundo nos abarca, a palavra, ao ser igualmente coletiva e anônima, distingue-se do sopro da inspiração, preceito por meio do qual se forma a ilusão de ser o produto literário um bem individual.

Eneida Maria de Souza, *Os bastidores do texto*.

Até recentemente, o teórico francês Gérard Genette era conhecido no meio acadêmico apenas por sua contribuição à área da narratologia literária⁴⁷. Entretanto, através da proposta que vem sendo desenvolvida pelo norte-americano Robert Stam, é possível empregar sua teoria também no campo dos estudos de cinema, partindo do pressuposto de que todo filme é um texto. Essa é a abordagem usada nesse trabalho.

Genette, em sua obra *Palimpsestes*, afirma categoricamente que “o objeto da poética não é o texto, mas sua transcendência textual, isto é, sua ligação textual com outros textos”⁴⁸, transcendência que se liga à natureza palimpsestosa dos textos. Ele articula o regime (lúdico, satírico e sério) com a relação: imitação (pastiche, charge e forjação) e transformação (paródia, travestimento e transposição)⁴⁹, para estabelecer suas categorias hipertextuais. A teoria genettiana relaciona-se ao conceito de intertextualidade – definida

⁴⁷ Cf. GENETTE, *Figures I-III*, 1967-1970; *Figures IV*, 1999. Sua obra mais conhecida originou-se de uma seleção de *Figures III*, traduzida para o inglês e publicada como *Narrative Discourse: an essay on method*, 1979.

⁴⁸ Na tradução americana, “the object of poetics is not the (literary) text but its textual transcendence, its textual links with other texts” (PRINCE, 1997, p. ix).

⁴⁹ Na tradução americana, essas práticas são nomeadas *pastiche*, *caricature*, *forgery*; *parody*, *travesty* e *transposition*, respectivamente (GENETTE, 1997, p. 25). A tradução desses termos acompanha a tradução feita pela professora Sônia Maria de Melo Queiroz e suas orientandas Luciene Guimarães e Maria Coutinho, de excertos do texto original de Genette (1982), publicados em um dos *Cadernos Viva Voz* do NAPq, em 2005.

como “a relação de co-presença entre dois ou vários textos, [...] como presença efetiva de um texto dentro de outro texto.”⁵⁰ Foi Mikhail Bakhtin (1929), no final da década de vinte, quem primeiro teorizou sobre esse fenômeno⁵¹, ao observar a polifonia presente na obra de Dostoievski, em que “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes.’”⁵² Aliando Saussure e Bakhtin, Julia Kristeva (1966), nos anos sessenta, denominou esse fenômeno de intertextualidade: “Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos.”⁵³ Nos anos oitenta, Genette (1982) amplia tal conceito, propondo o termo Transtextualidade, a “transcendência textual do texto”, ou seja, “tudo o que põe o texto em uma relação, implícita ou explícita, com outros textos.”⁵⁴ São cinco as categorias da transtextualidade: (1) intertextualidade, (2) paratextualidade, (3) metatextualidade, (4) hipertextualidade e (5) arquitextualidade.⁵⁵

Para se estudar a relação entre os textos, considera-se que texto, segundo Barthes, refere-se a

um campo metodológico de energia, uma produção contínua absorvendo juntamente o escritor e o leitor (...) não uma linha de palavras liberando apenas um significado ‘teológico’ (a mensagem de um autor-deus) mas um espaço

⁵⁰ Na tradução americana, “a relationship of copresence between two texts or among several texts, [it is] as the actual presence of one text within another” (GENETTE, 1997, p. 01-02).

⁵¹ O modelo romântico de crítica literária, vigente à época, privilegiava a originalidade da obra literária, enfocando sua propriedade autorial. Por isso a relação entre os textos foi colocada em segundo plano (PAULINO *et al.*, 2005, p. 21).

⁵² BAKHTIN, 1929 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60.

⁵³ KRISTEVA, 1966 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63.

⁵⁴ Na tradução americana, “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (GENETTE, 1997, p. 01).

⁵⁵ GENETTE. *Palimpsests*, p. 01-07.

multidimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e colidem-se.⁵⁶

Quaisquer textos, literários ou não, provêm de outros textos e a outros dão origem, tecendo uma malha gradativa e infinita de referências textuais. Dessa forma, segundo observa Graham Allen (2000), outro estudioso do assunto, tanto a leitura quanto a interpretação tornam-se processos cujo significado é apreendido na interseção de um texto e todos os demais, os intertextos, a ele relacionados⁵⁷.

Seguindo uma ordem crescente de abstração e abrangência transtextual, Genette define sua primeira categoria, a intertextualidade, como co-presença entre dois ou mais textos, e enumera as três formas mais freqüentes de práticas intertextuais. *Citação*⁵⁸ é a forma mais literal e explícita; *plágio*⁵⁹, a forma menos explícita e menos canônica em que ocorre uma referência textual literal, embora não declarada; e *alusão*⁶⁰, uma forma enunciativa cujo pleno significado pressupõe a percepção da relação entre um e outro texto, a que ela

⁵⁶ Na tradução em inglês, “a methodological field of energy, an ongoing production absorbing writer and reader together (...) not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the message of an author-god) but a multi-dimensional space in which a variety of writings none of them original, blend and clash” (BARTHES, 1977, p. 146).

⁵⁷ ALLEN. *Intertextuality*, p. 01.

⁵⁸ Para Stam, um exemplo de citação seria o filme de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972), cujo título é a citação da famosa frase do protagonista, personagem de Humphrey Bogart, em *Casablanca* (1942).

⁵⁹ Um exemplo de plágio poder ser encontrado nas seqüências de *Matrix, Reloaded* e *Revolutions*, ambas de 2003, em que possivelmente duas personagens foram plagiadas do filme *Absolon* (2003), de David Barto. Trata-se dos bandidos gêmeos que trabalham para o Merovingian (Lambert Wilson). Seu papel na trama e o figurino completo parecem ter sido copiados de um dos personagens de *Absolon*, um dos capangas do bandido.

⁶⁰ O filme de John Madden, *Shakespeare in Love/Shakespeare apaixonado* (1998) faz alusão ao processo colaborativo de criação de uma peça de teatro na Inglaterra do séc. XVII.

necessariamente se refere, através de algumas inflexões que, caso contrário, permaneceriam ininteligíveis⁶¹.

A segunda categoria, a paratextualidade, refere-se à totalidade da obra literária; esta, formada por paratextos⁶²: “título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé e de fim de texto; epígrafes; ilustrações; capas de livros, e muitos outros tipos de sinais secundários, sejam alógrafos [nota do editor, tradutor] ou autógrafos [nota do autor].”⁶³ O paratexto nomeia assim todos os tipos diversos de texto que circundam uma obra literária.

O terceiro tipo de transcendência textual é a metatextualidade ou o tipo de relação mais comumente rotulado de “comentário”. Trata-se da relação que une um texto ao outro, ao qual a ele se refere, sem que este necessariamente seja citado ou nomeado⁶⁴. Um exemplo seria a peça *The Crucible*⁶⁵ (1952), de Arthur Miller que, ao se referir à caça às bruxas ocorrida em Salém, EUA, no século XVII, criticava diretamente os acontecimentos de seu contexto histórico, o McCartismo, período de paranóia anticomunista que assolou o país nos anos cinqüenta.

⁶¹ GENETTE. *Palimpsests*, p. 01-02.

⁶² No início de *Play it again, Sam* (1972), o personagem de Woody Allen assiste à cena final de *Casablanca* (1942), em que Bogart devolve Ingrid Bergman a seu marido e parte em direção ao seu Café. Segundo Genette, essa citação funciona como mera epígrafe e, portanto, um paratexto (Genette, 1997, p.157).

⁶³ Na tradução americana, “a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc; marginal, infrapaginal; epigraphs; illustrations; book covers, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic” (GENETTE, 1997, p. 03).

⁶⁴ GENETTE. *Palimpsests*, p. 04.

⁶⁵ Existe uma adaptação fílmica de título homônimo à peça, *The Crucible* (1996), de Nicholas Hytner, que pode ser considerada um metatexto tanto do texto de Miller quanto do contexto da caça às bruxas ocorridas na Salém do século XVII.

A quinta categoria de transtextualidade nomeia-se arquiteitualidade, uma relação de natureza puramente taxonômica, de caráter classificatório⁶⁶. Segundo Stam, essa categoria refere-se à classificação normativa sugerida pelos títulos ou subtítulos de um texto⁶⁷. Ela relaciona-se com a vontade ou relutância do artista em categorizar um texto simplesmente pelo seu título⁶⁸, pois o texto pode refutar ou escamotear qualquer relação com algum gênero ou mesclá-los.

Finalmente, a quarta categoria de transcendência textual, a hipertextualidade⁶⁹, ocorre quando há qualquer relação que una um texto B, o hipertexto, a um texto a este anterior, o texto A, o hipotexto, sobre o qual ele se insere, de maneira diferente da do comentário⁷⁰. Ou, dito de outra forma: quando um texto B, sem sequer mencionar o texto A, mas impossível de existir sem este, dele se origina através de um processo denominado transformação⁷¹. Genette identifica dois tipos de transformação que podem ocorrer: simples ou direta, desse ponto em diante, chamada apenas de *transformação*, e a transformação indireta ou *imitação*.⁷²

⁶⁶ GENETTE. *Palimpsests*, p. 04.

⁶⁷A adaptação fílmica *Clueless/As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, vela seu hipotexto *Emma* (1815), de Jane Austen, ao mesmo tempo em que seu título em português dá indicações de seu contexto: entre ricas adolescentes dos EUA (Stam, 2000, p. 65).

⁶⁸ GENETTE. *Palimpsests*, p. 04.

⁶⁹ Genette, por exemplo, afirma que *Ulisses* (1922), de Joyce, possui a *Odisséia* e *Hamlet* como hipotextos básicos (GENETTE, 1997, p. 05). Já para Stam, as diversas adaptações fílmicas de *Hamlet* podem ser vistas como diferentes hipertextos provenientes do mesmo hipotexto, a peça de Shakespeare (STAM, 2000, p.66).

⁷⁰ Na tradução americana, “any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” (GENETTE, 1997, p. 05).

⁷¹ GENETTE. *Palimpsests*, p. 05.

⁷² GENETTE. *Palimpsests*, p. 07.

Para o teórico, transformação difere de imitação. A transformação implica, por exemplo, alterar elementos da narrativa ou transportar a ação narrada para outro tempo ou lugar. Já a imitação é uma transformação que exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, capaz de gerar um grande número de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta.⁷³

Para transformar um texto, pode ser suficiente um simples gesto de extrair-lhe algumas páginas, o que constitui uma transformação redutora. Já para imitá-lo, é necessário adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial sobre aqueles traços a serem imitados. A imitação refere-se a um processo complexo e indireto, que implica a constituição prévia de um modelo, um gênero que será imitado no/pelo hipertexto.⁷⁴ Isto é, o teórico deixa claro que um texto somente pode ser imitado indiretamente, ao se praticar seu estilo em outro texto. Para Genette, imitar diretamente um texto resume-se apenas à reprodução, ato mecânico, cópia idêntica do mesmo texto. Nesses termos, é impossível imitar um texto diretamente.⁷⁵ A imitação é considerada, portanto, uma operação mais complexa do que a mera reprodução: “a imitação se torna uma nova produção – a de um novo texto seguindo o mesmo estilo de outro, a de outra mensagem em um mesmo código”⁷⁶, o que não acontece com o *corpus* aqui abordado.

⁷³ GENETTE. *Palimpsests*, p. 73.

⁷⁴ GENETTE. *Palimpsests*, p. 74-75.

⁷⁵ GENETTE. *Palimpsests*, p. 84.

⁷⁶ Na tradução americana, “It [the imitation] becomes a new reproduction – that of another text in the same style, of another message in the same code” (GENETTE, 1997, p. 84).

AMN, de um modo geral, pode ser visto como uma sátira à obra *A República* e não como uma imitação da mesma por dois principais pontos. Primeiro, Huxley não imita o estilo platoniano: enquanto Platão utiliza-se de uma seqüência sucessiva de diálogos que encadeiam suas discussões filosóficas, Huxley destaca um narrador onisciente, em terceira pessoa, que nos conta a estória. Portanto, trata-se de duas técnicas distintas de narrar, de dois estilos diferentes, não constituindo portanto um processo imitativo. Segundo, o narrador huxleano parece satirizar a crença platoniana no emprego da inteligência humana em prol do seu próprio progresso científico. Em *AMN*, o avanço científico torna-se o principal instrumento alienador e condicionador do homem, o oposto do que acreditava Platão.

Nessa mesma direção caminha *Matrix*. A película aposta na exacerbação do progresso tecnológico como forma de condicionamento humano; forma esta muito mais refinada e sutil do que as elaborações científicas descritas no romance huxleano. Ademais, *Matrix* conflui diversos estilos e tendências. O figurino estilizado, com muito couro, capas pretas e assessórios ultra modernos parece vir das *anime* e histórias em quadrinho, já o ritmo das cenas remete à linguagem alucinante dos vídeo-clipes e das artes marciais. Nesse sentido, fica difícil dizer que a película imita o estilo dos textos platoniano e huxleano. Ela, sim, cria um estilo próprio, ao misturar diversas correntes e tendências.

Entretanto, embora seja pouco provável, já que as obras apresentam estilos diferentes, não é necessariamente vedada a interpretação de que, ao se transpor o tema do confinamento, chega-se a uma quase imitação. Ou seja, embora o tema passe por transformações, pois não

é transposto *ipsis litteris* a cada obra, contudo, ele se mantém nelas presente, o que pode, de certa forma, caracterizar uma quase imitação.

Em resumo, o que ocorre entre as obras são transformações chamadas transposições, melhor abordadas no capítulo seguinte. O tema do confinamento é tratado em cada obra de maneira peculiar e, no processo de transpô-lo, pode-se dizer que houve transposições entre os hipertextos e o hipotexto. Entretanto, porque o mesmo é mantido nas obras, há margem para se interpretar essa operação como uma quase imitação.

Já em relação à hipertextualidade, Genette argumenta que

É óbvio em certo grau que a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: não existe obra literária que não evoque (até certo ponto e de acordo com o modo como é lida) outra obra literária, e nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas algumas obras são mais hipertextuais do que outras (ou mais visível, massiva e explicitamente que outras).⁷⁷

A hipertextualidade, portanto, pode ser vista como uma prática universal da literariedade.⁷⁸ Genette estabelece que todo texto é também um hipertexto, ao mesmo tempo em que sua condição de texto o torna um hipotexto. A essa característica do texto, de ser lido tanto por si só como em relação ao hipotexto, Genette chamou ambigüidade⁷⁹.

⁷⁷ Na tradução americana, “It is obviously to some degree that hypertextuality is a universal feature of literality: there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are hypertextual. But some works are more so than others (or more visibly, massively, and explicitly so than others)” (GENETTE, 1997, p. 09).

⁷⁸ Literariedade refere-se ao conjunto de características específicas (lingüísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário. In: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.

⁷⁹ Na tradução americana, “That ambiguity is precisely caused by the fact that a hypertext can be read both for itself and its relation to its hypotext” (GENETTE, 1997, p. 397). ‘Esta ambigüidade é precisamente causada pelo fato de que um hipertexto pode ser lido tanto em si mesmo quanto em sua relação com o hipotexto.’

Para ele, quanto menos massiva e explícita seja a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise depende do julgamento das decisões interpretativas do leitor⁸⁰:

Vejo a relação entre o texto e seu leitor como uma relação mais socializada, mais abertamente contratual, e pertencente a uma pragmática organizada e consciente. Salvo algumas exceções, pretendo, portanto, lidar aqui com o lado mais ensolarado da hipertextualidade: aquele em que a mudança do hipotexto em hipertexto seja massiva e mais ou menos oficialmente declarada⁸¹.

Dependendo da vivência literária e cultural do leitor, o texto revela-se mais ou menos hipertextual. Fica fácil, então, concluir que cada ato de leitura é atravessado pela negociação dialógica dos textos.

A imagem do palimpsesto: “fazer o novo com o velho”

Segundo Genette, a transtextualidade baseia-se em um “estruturalismo aberto”⁸², em que dois tipos de estruturalismo parecem coexistir: o que enfoca o texto em si e o que considera a relação do texto com os demais. O primeiro, ao focar o texto em sua singularidade, decifra suas estruturas internas e o segundo, para nós o mais importante, ao considerar sua relação com outros textos, demonstra como um texto pode ser lido em outro⁸³.

⁸⁰ Na tradução americana, “The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgment: that is, on the reader’s interpretative decision” (GENETTE, 1997, p. 09).

⁸¹ Na tradução americana, “I view the relationship between the text and its reader as one that is more socialized, more openly contractual, and pertaining to a conscious and organized pragmatics. With some exceptions, I will therefore deal here with the sunnier side of hypertextuality: that in which the shift from hypotext to hypertext is both massive and more or less officially stated” (GENETTE, 1997, p. 09).

⁸² Na tradução americana, “open structuralism” (Genette, 1997, p. 399).

⁸³ GENETTE. *Palimpsests*, p. 399.

É possível, assim, estabelecer, simultaneamente, duas formas de se olhar para as obras de Platão, Huxley e dos Wachowski, sem prejuízo da compreensão. A primeira lê os três textos como obras independentes, a segunda considera as relações existentes entre eles, ou, nas palavras de Gerald Price, no prefácio à tradução americana de *Palimpsestes*,

Em vez de insistir no “texto em si mesmo”, em seus limites, nas relações dentro dele que o fazem ser o que é, [...] enfoca as relações entre os textos, os modos como eles relêem e reescrevem uns aos outros, a “perpétua transfusão ou perfusão transtextual” da literatura.⁸⁴

A obra platoniana pode ser portanto abordada sob dois olhares. O primeiro olhar considera a obra em si. Os homens e mulheres que Platão descreve em sua utopia, embora convivam em meio a certo autoritarismo, não perderam as habilidades de sentir e pensar por si próprios, nem se encontram aprisionados. Portanto, por ser universalmente considerada o esboço de um modelo utópico, *A República* não retrata o aprisionamento físico ou mental do homem. Já o segundo olhar, igualmente possível sobre a mesma obra, trata-a hipertextualmente, considerando as relações entre seu mais notório trecho, a alegoria da caverna, e seus hipertextos: o romance *Admirável Mundo Novo* e o filme *Matrix*.

Esse segundo olhar que, para Genette, se resume na arte de “fazer o novo com o velho”⁸⁵, de relacionar hipertextualmente os textos, tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os “já fabricados”⁸⁶, superpondo e imbricando uma

⁸⁴ Na tradução americana, “Rather than insisting on the “text itself”, its closure, the relations within it that make it what it is, (...) [it] focuses on relations between texts, the ways they reread and rewrite one another, the ‘perpetual transfusion or transtextual perfusion’ of literature” (PRINCE. *Foreword*, 1997, p. ix).

⁸⁵ Genette. *Palimpsests*, p. 398.

⁸⁶ Genette. *Palimpsests*, p. 398.

função nova ligada à estrutura antiga e provocando uma dissonância entre esses dois elementos onipresentes que confere sabor ao conjunto resultante.⁸⁷ Essa é a imagem do palimpsesto: o “manuscrito em que o texto primitivo foi raspado, a fim de servir novamente para a escrita (palimpsesto significa ‘raspado de novo’)”⁸⁸.

A obra de Genette especializou-se, assim, consideravelmente nas relações e transformações existentes entre os textos, por mais semelhantes, diversas, explícitas ou implícitas que sejam. Para isso, o autor construiu todo um aparato teórico ao discutir e renomear os muitos aspectos de um dos domínios que têm se revelado mais profícuos nos estudos literários: a transtextualidade.

A República, *AMN*⁸⁹ e *Matrix* estabelecem entre si variadas relações de diálogo, sem que isso signifique perda da autonomia de cada uma das obras. Nelas são localizáveis vários elementos da literatura ocidental, tais como o tema do aprisionamento e a conseqüente busca da liberdade; a visão do mundo como um simulacro; a proposição de uma sociedade idealizada posta como resposta aos problemas de convívio social contemporâneos à obra.

O capítulo seguinte – Das transposições hipertextuais – ilustra dois olhares possíveis para a leitura do *corpus* desse estudo: analisa as obras em si e em sua relação hipertextual.

⁸⁷ Na tradução americana, “(...) a new function is superimposed upon and interwoven with an older structure, and the dissonance between these two concurrent imparts its flavor to the resulting whole” (GENETTE, 1997, p. 398).

⁸⁸ MARTINS. *A palavra escrita*, p. 67.

⁸⁹ A partir desse ponto, o romance *Admirável Mundo Novo* passará a ser designado pela sigla *AMN*.

3. Das transposições hipertextuais

Do conceito de transposição

Serious transformation, or *transposition*, is without any doubt the most important of all hypertextual practices, if only because of the historical importance and the aesthetic accomplishment of some of the works that fall under its healing. It claim also comes from the scope and variety of the procedures it calls upon.

Genette, *Palimpsests*

Genette opera com o conceito de transposição, por ele referido como uma “transformação séria”⁹⁰, o que a diferencia do travestimento⁹¹ e da paródia⁹², transformações que ocorrem em regimes por ele chamados de satírico e lúdico⁹³, respectivamente. A transposição é o tipo de transformação por ele considerado sem dúvida a mais importante de todas as práticas hipertextuais:

A transposição, (...), pode gerar obras de vastas dimensões, tais como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica podem mascarar ou até mesmo obliterar seu caráter hipertextual, e esta mesma produtividade está ligada à diversidade dos procedimentos transformacionais que ela aciona.⁹⁴

⁹⁰ Na tradução americana, “serious transformation” (GENETTE, 1997, p. 28).

⁹¹ Travestimento é um tipo de transformação estilística (GENETTE, 1997, p. 213).

⁹² Paródia refere-se a uma modificação mínima ou reduzida a um princípio mecânico (GENETTE, 1997, p. 213).

⁹³ GENETTE, 1997, p. 28

⁹⁴ Na tradução americana, “Transposition, (...), can give rise to works of vast dimensions, such as *Faust* or *Ulysses*, whose textual amplitude and aesthetic and/or ideological ambition may mask or even completely obfuscate their hypertextual character, and this very productivity is linked to the diversity of the transformational procedures that it brings into play” (GENETTE, 1997, p. 213).

A diversidade dos possíveis aspectos e procedimentos transformacionais mostra-se tão rica que Genette propõe uma série de “categorias internas”⁹⁵ para o estudo da transposição. Tais subcategorias não devem funcionar como uma hierarquização, principalmente porque, em cada transposição, várias dessas operações ocorrem ao mesmo tempo. Desse modo, “essas práticas básicas, de acordo com o seu crescente impacto sobre o sentido do hipotexto transformado, ou, mais precisamente, conforme o caráter gradualmente manifesto e consciente desse impacto”⁹⁶, distinguem-se em duas categorias fundamentais: as *transposições puramente formais*, e as *transposições temáticas*⁹⁷.

Segundo Genette, “não existe algo como uma transposição *inocente*⁹⁸: isto é, uma que, de uma forma ou de outra, não altere o sentido de seu hipotexto”⁹⁹. O próprio ato de transpor um texto a outro implica certos ajustes e transformações que podem alterar o sentido do hipotexto mesmo involuntariamente, como acontece nas traduções, ou transformações que são deliberadamente temáticas, nas quais a transformação do sentido é proposital. As transposições, portanto, podem ser organizadas em dois grandes grupos: as “em princípio puramente formais que afetam o sentido do hipotexto apenas por acidente”¹⁰⁰, ou seja, as transposições formais, e as “deliberadamente temáticas, nas quais uma transformação do

⁹⁵ GENETTE. *Palimpsests*, p. 213.

⁹⁶ Na tradução americana, “these basic practices, then, according to their increasing impact upon the meaning of the transformed hypotext or, more precisely, according to the increasingly manifest and conscious character of that impact”. (GENETTE, 1997, 213-14).

⁹⁷ GENETTE, 1997, p. 214.

⁹⁸ Grifado no original.

⁹⁹ Na tradução americana: “There is no such thing as an *innocent* transposition: i.e., one that does not in one way or another alter the meaning of its hypotext” (GENETTE, 1997, p. 294).

¹⁰⁰ Na tradução americana: “[transpositions that are] in principle purely formal, which affect meaning only by accident” (GENETTE, 1997, p. 214).

sentido é manifesta e oficialmente parte do propósito”¹⁰¹, ou seja, as transposições temáticas.¹⁰²

Deve-se acrescentar que o estudo do *corpus* aqui proposto orienta-se pelo objetivo de abordar a transposição como uma prática dialógica que redundando na produção de objetos estéticos autônomos. Em consequência, a transposição de determinado livro em filme gera um produto que mantém com o original uma relação de transtextualidade, sem prejuízo de sua individualidade. Nas próximas seções desse capítulo, o *corpus* é analisado, considerando-se a condição de hipotexto da obra *A República* e localizados os principais pontos transpostos para as obras hipertextuais. O que será feito, a seguir, é um estudo da transposição realizada (a) do hipotexto *A República* para os hipertextos *AMN* e *Matrix* e (b) do trecho da alegoria da caverna de Platão para os mesmos hipertextos, *AMN* e *Matrix*.

É possível tanto estabelecer relações transtextuais (hipertextuais) entre duas ou mais obras quanto analisar uma obra de modo isolado. Assim, pode-se realizar o estudo da transposição do hipotexto *A República* de duas formas: a primeira, considerando-a em sua totalidade, em relação ao romance e ao filme e a segunda, considerando apenas a passagem da alegoria da caverna, em relação aos mesmos hipertextos.

¹⁰¹ Na tradução americana: “[and transpositions that are] overtly and deliberately thematic, in which transformation of meaning is manifestly, indeed officially, part of the purpose” (GENETTE, 1997, p. 214).

¹⁰² GENETTE. *Palimpsests*, p. 294.

D' *A República* para os hipertextos

A República: chegando aos principais pontos

A caverna de Platão, basicamente uma sala de projeção, situa-se nesse lugar fronteiro, nessa zona limítrofe que separa a aparência da essência, o sensível do inteligível, a imagem da Idéia, o simulacro do modelo.

Arlindo Machado, *Pré-cinemas & pós-cinemas*

*A República*¹⁰³ (388-367 a.C.¹⁰⁴) de Platão, escrita há mais de dois mil anos, é a primeira obra de que se tem notícia a propor o retrato de uma sociedade ideal, como se verá adiante. O filósofo ateniense formula o projeto de uma cidade perfeita, na qual os problemas que afligem os homens finalmente estariam resolvidos. Em outras palavras, a obra representa a tentativa inicial do filósofo de formular uma utopia¹⁰⁵: uma sociedade cujos integrantes viveriam em um cenário em que prevalece a bondade e a justiça. Nesse cenário, todos trabalhariam juntos harmoniosa, alegre e produtivamente em benefício da coletividade. Com o decorrer do tempo, esse texto acabou tornando-se o ideal utópico mais influente de toda a história da civilização ocidental¹⁰⁶, o hipotexto-base no qual várias outras obras se inspiraram ou se embasaram.

¹⁰³ Nessa seção, optou-se por focar *A República*, descrita em linhas gerais. Já a alegoria da caverna, passagem dessa obra, encontra-se descrita e enfocada no capítulo cinco.

¹⁰⁴ Segundo informa Roberto Baccou, em nota à tradução (PLATÃO, 2005).

¹⁰⁵ Utopia refere-se a qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. Do latim, *u-topus*, lugar nenhum, ou *eu-topus*, lugar verdadeiro. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. Embora o moderno conceito de utopia se elabore a partir da obra homônima (1516) de Thomas More, pode-se falar de um ideal utópico (uma utopia *avant la lettre*) que percorre a história da humanidade, incluindo-se a *Politéia* platoniana.

¹⁰⁶ FOGG; RICHTER. *Philosophy looks to the future*, p. 176.

Ao propor seu modelo, Platão tinha em mente que a história das sociedades coincidia com a história da luta de classes, ditadura e violência¹⁰⁷. A fim de se reverter esse quadro, o poder político deveria ser entregue apenas àquelas pessoas que conhecessem a verdadeira natureza da Bondade e Justiça. Essas pessoas, segundo ele, seriam os filósofos, já que buscavam, através do conhecimento, os ideais de Bondade, Beleza e Verdade. No início, essa classe possivelmente existiria em número ínfimo, no entanto um grupo de filósofos poderia ser criado através de educação adequada, visando formar seres humanos inteiros, equilibrados e bem integrados. “Tanto os corpos quanto as mentes seriam moldados. Seus interesses e ações seriam desenvolvidos na medida certa para que virtudes como temperança, coragem e sabedoria fossem estimuladas.”¹⁰⁸ A fim de se estabelecer essa sociedade utópica, o Estado deveria manter rígido controle sobre a educação. Iniciada por meio de um programa de educação física oferecido a todos, a educação se desenvolveria em vários estágios, incluindo treinamento moral e religioso, estudos matemáticos e científicos e, por fim, aos poucos escolhidos, o estudo da dialética ou filosofia.¹⁰⁹ Surgiria uma elite altamente capacitada que governaria a sociedade inteira.

Com a finalidade de lhe assegurar a melhor hereditariedade e ambiente familiar, essa elite seria criada através do minucioso controle da *eugenia*¹¹⁰, no qual o melhor homem teria a melhor mulher como parceira. O núcleo familiar seria substituído por berçários e albergues coletivos. A propriedade particular

¹⁰⁷ FOGG; RICHTER. *Philosophy looks to the future*, p. 178.

¹⁰⁸ No original, “Both bodies and minds will be well molded. The appetites, actions, and reason will be developed in proper portion so that the appropriate virtues of temperance, courage, and wisdom will be instilled” (FOGG; RICHTER, 1985, p. 176).

¹⁰⁹ FOGG; RICHTER. *Philosophy looks to the future*, p. 176.

¹¹⁰ Eugenia refere-se à teoria que busca produzir uma seleção nas coletividades humanas, baseada em leis genéticas. In: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.

destinada a essa classe seria abolida e as crianças seriam consideradas importantes bens públicos¹¹¹ (grifo meu).

Daí resultaria um Estado cujas classes de trabalhadores, soldados e filósofos realizariam suas funções adequadamente, provendo a sociedade de segurança, estabilidade e de todos os bens materiais necessários.¹¹² O filósofo afirmava ainda que o bem individual só seria alcançável se inserido em uma esfera maior, a do bem social. Sua crença advertia que

(...) através de um planejamento minucioso a inteligência humana poderia ser aplicada a fim de se obter uma solução que resolvesse todos os problemas sociais; [Platão também acreditava] que as condições que produzem a felicidade poderiam ser criadas e mantidas, e que *nós daríamos o nosso melhor, no papel de agentes morais construtores de uma vida mais feliz para o próximo e para nós mesmos*¹¹³ (grifo meu).

A utopia delineada por Platão, portanto, se respalda na crença de que as condições que produzem a felicidade humana podem ser criadas e mantidas, mas essa descrição parece somente se viabilizar se a sociedade acolhesse as decisões da elite. Uma classe restrita, geneticamente superior às demais e a única iniciada nas formas mais elevadas da educação, a elite, deteria o poder do Estado e este exerceria um rígido controle sobre a educação coletiva. Embora os membros de todas as três classes vivessem de forma equilibrada e produtiva, cada indivíduo deveria submeter-se às intervenções desse Estado. Ou seja, o

¹¹¹ No original, “To assure that these philosophers have the best heredity and the best familial environment, they will be bred through a carefully controlled eugenics program in which the best men will be mated with the best women. For them, the nuclear family will be replaced by communal nurseries and hostels. Private property for this class will be abolished and possessions and children will be considered prized public possessions” (FOGG; RICHTER, 1985, p. 177).

¹¹² FOGG; RICHTER. *Philosophy looks to the future*, p. 176-7.

¹¹³ No original, “He [Plato] believed that through careful planning human intelligence can be applied to achieving a total solution to social problems, that the conditions which produce happiness can be created and sustained, and that we ought to do our utmost as moral agents to bring about a happier life for ourselves and others” (FOGG; RICHTER, 1985, p.178).

bom cumprimento das obrigações e deveres de cada membro seria fundamental para que a utopia fosse viável. Não se poderia negar, nesse cenário, portanto, a presença de um autoritarismo estatal sobre os indivíduos, que talvez se justificasse pela crença platoniana de que o filósofo deve valer-se da inteligência humana e aplicá-la eficientemente a fim de se construir e manter a felicidade. Embora cada membro ainda conseguisse sentir e pensar por si próprio, suas capacidades e habilidades voltar-se-iam ao coletivo e só fariam sentido se nele inseridas. Portanto, sua vontade individual deveria configurar-se segundo a vontade da coletividade.

É de suma importância, no entanto, notar que em *A República*, embora cada membro devesse acatar os papéis que lhe fossem designados, para Platão, o indivíduo deveria atuar como um agente moral e construtor de sua felicidade e a do coletivo. Esse é o principal ponto que qualifica *A República* como um texto utópico, ausente nas demais obras, como se verá.

As obras literária e fílmica serão lidas em busca de marcas equivalentes, para se proceder à discussão das relações entre hipotexto e hipertexto. Para Genette, todo hipertexto pode ser lido por si mesmo e em sua relação com seu hipotexto. A obra *AMN* pode, assim, ser lida como hipertexto da obra platoniana e hipotexto do texto fílmico. *Matrix*, por sua vez, pode ser lida como hipertexto das obras platoniana e huxleana.

A República propõe uma sociedade utópica e destaca, pois, o tema da *utopia* (1) como o primeiro ponto característico dessa sociedade. Para que ela pudesse ser assim considerada,

seria preciso existir uma ordem privilegiada que se encarregasse do poder político: a *elite* (2), classe cientificamente aprimorada, o segundo ponto em destaque da obra. As classes sociais deveriam ser submetidas à educação adequada. Seus corpos e mentes seriam concebidos segundo os ditames do Estado e adequados às funções específicas que exerceriam. Portanto, a divisão social em *classes moldadas pelo Estado* (3) configura-se como o ponto seguinte. Para se desenvolver uma elite diferenciada desde sua concepção, os melhores homens e mulheres seriam reunidos com o objetivo de procriarem espécimes humanos mais evoluídos psíquica, mental e fisicamente; a *eugenia* (4) na concepção dessa classe é o quarto ponto utópico. Nesse contexto, as vontades individuais de cada membro deixariam de ter importância, pois ele inserir-se-ia em um bem maior, a coletividade. Portanto, *o coletivo sobre o individual* (5) torna-se o próximo ponto, característico da sociedade utópica. Como essa elite acreditaria que a felicidade humana poderia ser artificialmente construída e mantida, todo membro da sociedade seria submetido a papéis, regras e deveres específicos, fruto de um planejamento minucioso da inteligência humana. *O planejamento da vida coletiva* (6) para se criar e manter a felicidade, pois, transforma-se no sexto e último dos principais pontos tratados em *A República*.

Delineados os seis principais pontos que caracterizam *A República* como um texto utópico, tenta-se investigar a correspondência entre esses pontos e os textos literário e fílmico. Dessa correspondência surge a espinha dorsal, ou seja, o hipotexto transposto às duas outras obras, *AMN* e *Matrix*. Em outras palavras, é possível dizer que Huxley e os Wachowski optaram por transpor os pontos principais descritos em *A República* e

configurá-los, cada qual a seu modo. As maneiras como cada um, romancista e cineasta, transpôs esses pontos define o tipo de transposição realizado.

AMN: traçando a correspondência dos pontos

O mal é uma irrealdade se se tomam dois gramas [de *soma*].

Admirável Mundo Novo, Huxley

Em *AMN*, acredita-se que todo o sofrimento da civilização, cerca de dois bilhões de habitantes, fora extirpado por meio de técnicas científicas avançadas, manipulação genética e intenso condicionamento humano. No entanto, essa suposta harmonia entre homens e mulheres, todos membros jovens, felizes e produtivos, é fabricada. Nesse sentido, há uma inversão quanto ao primeiro ponto tratado em *A República*, a utopia (1). O romance descreve uma situação em que o bem-estar da coletividade não é verdadeiramente considerado e muito menos atingido. Segundo Genette, pode-se dizer que uma transformação temática¹¹⁴, entre hiper e hipotexto, ocorreu, já que houve uma “inversão ideológica”¹¹⁵ do tema. Em outras palavras, ao invés de o romance retratar uma sociedade utópica, como a proposta por Platão, sua trama constrói uma sociedade oposta, uma distopia¹¹⁶.

¹¹⁴ GENETTE. *Palimpsests*, p. 213.

¹¹⁵ Na tradução americana, “ideological reversal”(GENETTE, 1997, p. 213).

¹¹⁶ O conceito moderno de distopia, cunhado a partir da palavra *utopia* introduzida pela obra de Thomas More, tem um caráter negativo. Constituída por narrativas consideradas o contrário de um modelo utópico, provém da insatisfação humana com o mundo em que vive: ‘Uma centena de anos de exploração, repressão, estado de violência, guerra, genocídio, doença, fome, ecocídio, depressão, débito, e a permanente simplificação da humanidade através do repetido ato cotidiano de comprar e vender a vida constituem mais do que uma área fértil para esse fictício outro lado da imaginação utópica’ (MOYLAN, 2000, p. xi). No Original, “A hundred years of exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine,

Assim como o texto platoniano, *AMN* propõe uma sociedade dividida em classes. Os cidadãos d' *A República* se organizam em uma sociedade tripartite – filósofos, soldados e trabalhadores - operando cooperativamente. Em *AMN*, a divisão se dá em cinco classes. Os gamas, deltas e ípsilons formam as classes inferiores, destinadas ao trabalho braçal e, por isso mesmo, condicionadas à educação de acordo com suas funções; os betas e alfas formam as classes superiores. Estes últimos – os alfas – constituem a elite, moldada com o propósito único de governar as demais e empregar a inteligência com o objetivo de aperfeiçoar o condicionamento social e a falsa felicidade coletiva. A presença de uma elite (2), específica em sua constituição e função, é o segundo ponto do texto platoniano transposto à obra. Em *A República*, a elite seria a única classe destituída de núcleo familiar, cujas crianças e jovens, considerados bens públicos, seriam criados em berçários e albergues. Em *AMN*, a família, como instituição, não mais existe em todas as classes; vive-se em um mundo onde “ninguém é de ninguém”¹¹⁷. Os jovens são criados em centros de condicionamento e as crianças são também consideradas bens públicos.

Se em *A República*, o Estado deveria manter rígido controle sobre a educação, em *AMN* seu papel é impor a todas as classes um condicionamento intenso, considerado a única forma de se manter a estabilidade social. As pessoas, geradas em laboratório, são incubadas em um processo de produção que imita aquele desenvolvido por Henry Ford¹¹⁸. Ou seja, as

ecocide, depression, debt, and the steady depletion of humanity through the buying and selling of everyday life provided more than enough fertile ground for this fictive underside of the utopian imagination.”

¹¹⁷ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 45. A tradução dessa obra foi feita por Lino Vallandro e Vidal Serrano.

¹¹⁸ No início do século XX, os carros eram produzidos de forma artesanal pelos operários, em um processo chamado manufatura. Em 1908, Henry Ford (1863-1947), ao lançar seu modelo T, o carro do homem comum, inventa a linha de montagem. Reorganizando a produção para que mais automóveis pudessem ser

peças são produtos de uma linha de montagem. No ano da estabilidade 632 d.F.¹¹⁹, cada embrião, em exatos 267 dias, percorre 2.136 metros dessa linha de montagem¹²⁰ e, dependendo da classe a que pertence, recebe um tratamento específico. As classes inferiores são submetidas a privações de oxigênio, exposições a raios X e ao frio, a adições de álcool em seu pseudo-sangue e a aplicações do processo Bokanovsky¹²¹ e da técnica Podsnap¹²², para que apresentem retardo no desenvolvimento. Já as classes superiores recebem doses extras de hormônios, extratos de ferro e de pituitária e tudo o mais que auxilie seu pleno desenvolvimento. A existência de classes moldadas pelo Estado (3) é, assim, transposta.

Até o momento da análise, a maioria dos pontos que caracterizam *A República* se encontra presente em *AMN*. A questão da eugenia (4), entretanto, sofre uma transformação: da

feitos ao mesmo tempo, Ford dispôs as várias etapas da fabricação de um carro ao longo de uma esteira rolante. Sem a linha de montagem, teria sido impossível produzir em massa os carros que os americanos estavam comprando. Sua fábrica também provocou grandes transformações nas relações do trabalho. A atividade fabril tornou-se repetitiva e extenuante. A linha de montagem tinha velocidade controlada mecanicamente e impunha ao trabalhador o ritmo e a velocidade da máquina. O trabalho era simples, pagava bem e não exigia nenhuma qualificação especial. Disponível em: <http://www.terra.com.br/dinheironaweb/122/henry_ford.htm>. Acesso em 30 set. 2006.

¹¹⁹ Ano 632 d.F., ou seja, depois de Ford. Na obra, a introdução do “primeiro modelo T do Nosso Ford” foi escolhida como a data inicial da nova era (HUXLEY, 2003, p. 66).

¹²⁰ A linha de montagem compreende 220 metros de comprimento, duzentos de largura e dez de altura, divididos em galerias pelas quais os embriões passavam várias vezes (HUXLEY, 2003, p. 19).

¹²¹ O processo Bokanovsky consiste essencialmente em uma série de interrupções do desenvolvimento do embrião. Após cada interrupção, constatou-se que o ovo germinava em múltiplos brotos. Dessa forma, o antigo processo: um ovo, um embrião, um adulto, foi suplantado. De um único ovo agora se consegue noventa e seis seres humanos idênticos. Esse processo torna-se um dos principais instrumentos de estabilidade social. Homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes, gerados pelos produtos de um único ovo bokanovskizado (HUXLEY, 2003, p. 13-15).

¹²² A técnica Podsnap acelera imensamente o processo de maturação dos óvulos. Na natureza, segundo o narrador, são necessários trinta anos para que duzentos óvulos cheguem à maturidade. Essa técnica torna possível obter pelo menos cento e cinquenta óvulos maduros no espaço de dois anos. Multiplicando esse número pela média de setenta e quatro indivíduos bokanovskizados, obter-se-ão onze mil irmãos e irmãs em cento e cinquenta grupos de gêmeos idênticos, todos quase da mesma idade, com uma diferença máxima de dois anos (HUXLEY, 2003, p. 15).

eugenia para as classes superiores passa-se a uma não-eugenia¹²³, um processo de retardamento, para as classes inferiores. Em outras palavras, no romance huxleano, a eugenia é transposta para as classes superiores. No entanto, existe uma transformação temática relativa às classes inferiores, que, em vez de serem submetidas à eugenia, são submetidas à cacogenia. Nessa obra, o Estado arquiteta a sociedade e as formas de confiná-la com competência tamanha que a individualidade de cada membro torna-se um aspecto social inexistente, o que sinaliza uma inversão em relação ao texto de Platão, caracterizando a operação como uma transformação temática.

Transposto do texto platoniano, o ponto (5), o coletivo sobre o individual, não apenas predomina na obra huxleana. É a própria supressão da individualidade. As pessoas não se percebem na condição de seres dotados de egos diferenciados e sim difundidas em uma massa coletiva em que “cada um pertence a todos”¹²⁴. Assim, “todos os homens são físico-quimicamente iguais”¹²⁵ e “quando o indivíduo sente, a comunidade treme”¹²⁶, são bordões permanentemente ouvidos nos processos hipnopédicos¹²⁷. A hipnopedia é o princípio que permite o ensino durante o sono: uma das formas de condicionamento impostas pelo Estado¹²⁸. Essa repetição de enunciados não necessariamente racionais, durante o estado onírico, torna-se “a maior força moralizadora e socializante de todos os tempos.”¹²⁹ O

¹²³ Não-eugenia ou *cacogenia*, palavra constituída pelos radicais de origem grega *caco-* (*kakós*), que segundo José de Nicola significa “feio, mau” (NICOLA, 1991, p. 91) e *-genia*.

¹²⁴ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 52.

¹²⁵ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 91.

¹²⁶ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 115.

¹²⁷ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 35-40.

¹²⁸ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 36.

¹²⁹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 40.

Estado, assim, submete as classes à hipnopédia diariamente, discriminando o que é dito segundo o papel que delega a cada uma das classes.

O último ponto retratado por Platão diz respeito ao planejamento da coletividade (6) a fim de se atingir e manter o bem-estar social. No romance, tal prática torna-se tão elaborada e intensa que transcende suas dimensões de planejamento e torna-se um narcotizante condicionamento social, controlado pela elite. Os controladores mundiais, dez indivíduos alfas-mais, detêm o poder do Estado. O condicionamento dá-se principalmente por meio do consumo generalizado, e sob forte incentivo estatal, de uma droga chamada *soma*. Eufórica, narcótica e agradavelmente alucinatória, a droga oferece todas as vantagens do Cristianismo e do álcool, sem nenhum de seus inconvenientes, ou seja, “o Cristianismo sem lágrimas, eis o que é o *soma*.”¹³⁰ Dessa forma, “o paraíso pessoal dos sonhos de uma pessoa”¹³¹ está ao alcance de qualquer um. *Soma* proporciona a essa civilização uma fuga da realidade sempre que desejada. A droga oferece “um mundo quente, cheio de cores vivas, o mundo infinitamente acolhedor criado pelo *soma*.”¹³² Em vista disso, a estabilidade da sociedade está praticamente assegurada e contida, em grande parte, na ração diária de *soma* distribuída às castas inferiores, quatro comprimidos de meio grama.¹³³ As classes superiores também recebem sua cota diária e, portanto, se qualquer pensamento ou

¹³⁰ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 288.

¹³¹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 216.

¹³² HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 95.

¹³³ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 200-01.

sentimento de solidão ou infelicidade surgir, basta recorrer ao sono produzido pelo *soma*, “um fragmento da eternidade.”¹³⁴

A não ser pelo ponto (4), a questão da eugenia, que merece mais cuidado, aparentemente todos os pontos existentes em *A República*, que a classificam como uma utopia, foram transportados para *AMN*, ocorrendo, portanto, transposições temáticas¹³⁵, isto é, o tema do hipotexto foi mantido e transportado para outro texto. Entretanto, pode-se afirmar que houve também uma transformação temática, ou inversão ideológica, pois o ponto (1), que considera a sociedade de Platão uma utopia, é transformado, caracterizando a civilização de *AMN* como uma civilização distópica, onde os indivíduos não se sentem em liberdade, tendo suas vidas controladas pelo Estado. Essa transformação temática é um exemplo de transformação do tipo semântica, referida no capítulo cinco.

¹³⁴ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 189.

¹³⁵ É possível que esse termo seja considerado também como imitação, seguindo a teoria genettiana. A imitação é uma transformação que exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico, capaz de gerar um grande número de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um simples gesto de extrair-lhe algumas páginas, o que constitui uma transformação redutora. Já para imitá-lo, é necessário adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial sobre aqueles traços a serem imitados (GENETTE. *Palimpsests*, p. 73-75). Não é vedada, portanto, a interpretação de que os pontos aqui analisados da obra platoniana foram, de certa forma, imitados na obra huxleiana e em *Matrix*.

Matrix: traçando a correspondência dos pontos

Like everyone else you were born into bondage, born into a prison that you cannot smell or taste or touch. A prison for your mind... Unfortunately, no one can be told what the *matrix* is. You have to see it for yourself.

Wachowski, *The Matrix's screenplay*

Embora, no texto huxleano, seja possível seguir a ordem dos principais pontos hipotextuais transpostos da obra platoniana, em *Matrix*, a tentativa de estabelecer a equivalência, ponto a ponto, mostra-se pouco eficiente. Tal fato pode ser explicado devido a maior complexidade do conteúdo da obra, que orchestra discursos de sistemas diversos – filosóficos (ontologia, fenomenologia, determinismo e livre-arbítrio), religiosos (messianismo, cristianismo, zen-budismo), matemáticos, mitológicos (mito do herói e da donzela guerreira) e literários (*Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho, O mágico de Oz, We, AMN, 1984* e *Neuromancer*¹³⁶), além do emprego de uma linguagem de ritmo alucinante, próxima à do videoclipe e das artes marciais (kung fu, tai kwon do, caratê, etc).

Matrix retrata um mundo em que grande parte da humanidade, salvo pequenos grupos de rebeldes, se encontra aprisionada em casulos, por inteligências artificiais.¹³⁷ Receptáculos, semelhantes a úteros¹³⁸ acolhem o corpo humano. Os casulos estão dispostos em grandes

¹³⁶ *Alice in Wonderland* (1865) e *Adventure through the looking-glass, and what Alice found there* (1871), ambas escritas por Lewis Carroll; *The wonderful wizard of Oz* (1900), de Frank Baum; *We* (1922), de Yevgeny Zamyatin; *1984* (1949), de George Orwell e *Neuromancer* (1985), de William Gibson.

¹³⁷ As inteligências artificiais a partir de agora, no corpo do texto, serão referidas como I.As.

¹³⁸ Observe-se que, em latim, *matrix* é uma denominação aplicável ao útero, mãe e ventre, o que torna o título do filme uma ironia metalingüística. Etimologicamente, *matrix* se refere a madre, útero, ventre. In: SARAIVA, F. R. *Novíssimo Dicionário Latino-Português* – etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993. p. 718.

torres de bio-eletricidade. A energia gerada pelo organismo humano, combinada com uma forma de fusão, alimenta as I.As., reduzindo a significância do ser humano à de uma mera bateria.

Entretanto, *Matrix* retrata também uma inversão ideológica em relação ao ponto (1), que se refere à utopia. Por isso, também ocorre aqui uma transformação temática. O distópico mundo descrito no filme, em que a humanidade permanece encarcerada, é a inversão da descrição feita por Platão.

O ponto (2) descreve o mundo dominado por uma elite que, no filme, é constituída pelas I.As. Muito evoluídas tecnologicamente, essas máquinas superiores possuem a capacidade de pensar por si mesmas e de utilizar sua inteligência independente da do homem, em benefício próprio. No passado, houve uma guerra quase apocalíptica entre homens e I.As. que foi perdida pela humanidade. Em seguida à derrota, os homens foram inseridos nos casulos e as I.As. conectaram suas mentes à *matrix*, uma rede neurointerativa que gera, mantém e dissemina uma realidade humana não mais existente, o cenário de uma sociedade ocidental no auge do capitalismo, em fins do século passado. Essas máquinas superiores, a elite que detém o poder e tudo controla, aplicam sua inteligência para se manterem no comando e aprisionarem a humanidade.

O ponto seguinte, relativo à moldagem das classes pelo Estado (3), é abordado no texto fílmico de forma mais sutil. Com quase a totalidade do mundo sob seu domínio, são as I.As. que estabelecem as formas de condicionamento e aprisionamento humano. Substituem a

elite platoniana e, em seu exclusivo interesse, mantêm a humanidade, alimentando-a com o material liquefeito e reciclado dos corpos dos mortos.

A eugenia ou o aprimoramento da elite (4), também acontece no filme, porém se realiza por meio de um sofisticado desenvolvimento tecnológico, responsável pela manutenção e reprodução das máquinas. A rede de simulação neurointerativa se apresenta como um primor de evolução tecnológica, que liga e submete as mentes humanas. O velho teatro de sombras distorcidas, projetado na parede da caverna, é transposto ao filme como a realidade virtual transmitida à mente dos indivíduos, a *matrix*.

Na película, existe também a absoluta predominância do coletivo sobre o individual (5). Na sociedade dos Wachowski, não existem indivíduos. Conectados à *matrix*, os seres humanos, coisificados, só têm existência na condição de partícipes da grande rede fornecedora de bio-eletricidade. Isso lhes permite provar sentimentos de prazer, dor, alegria, tristeza, exaltação, ou seja, a plena sensação da condição humana com tudo que ela acarreta, permitindo, dessa forma, ao sistema de dominação manter-se e reproduzir-se sem excessivo dispêndio de energia e sem o surgimento de revoltas.

Em *Matrix*, as I.As. são as responsáveis pela manutenção dessa rede e de todos os procedimentos que escondem do ser humano sua dupla condição de prisioneiro e de fonte de energia. São elas que se responsabilizam pelo planejamento da vida, o que corresponde ao ponto (6). Cada indivíduo, conectado à *matrix*, acredita que vivencia o contexto de uma sociedade capitalista.

No texto platoniano, o Estado assegura e zela pela estabilidade de uma sociedade utópica, em que todos os membros convivem produtiva e harmoniosamente. No texto de Huxley, a estabilidade de toda uma civilização é também tarefa do Estado, que se serve do *soma*, da hipnopedia, do processo Bokanovsky, da técnica Podsnap e de outras formas de condicionamento para o mesmo fim. Já em *Matrix*, essa operação é mais sutil e sofisticada, porém ainda presente: as I.As. controlam toda a humanidade e a inserem em uma realidade virtual ilusória.

Entretanto, esse mesmo indivíduo aparentemente estável e seguro, ou mesmo condicionado, encontra-se prisioneiro em um casulo, ligado a outros na mesma condição, com vários implantes cibernéticos conectados ao corpo, imerso em uma substância coloidal. Os casulos enfileiram-se formando enormes torres de bio-energia, localizadas nos campos de colheita¹³⁹. A alienação do ser humano, desinformado da sua condição, se assemelha ao da alegoria da caverna em que os próprios indivíduos, naquele contexto, estão tão alienados que sequer percebem a presença uns dos outros. Da mesma forma, em *Matrix*, a humanidade ignora seu aprisionamento, contribuindo para o isolamento dos indivíduos. É possível concluir que a película dos irmãos Wachowski trata a maioria dos pontos descritos nos textos platoniano e huxleano e lhes atribui roupagens novas, sutis e mais complexas.

¹³⁹ No roteiro, “[Morpheus talking to Neo] There are fields, endless fields, where human beings are no longer born. They are grown.” (WACHOWSKI, 1999, p. 10) ‘Há campos, infindáveis campos, onde os seres humanos não mais nascem. Eles são colhidos.’

Embora *A República* seja considerada, em última análise, uma utopia, os principais pontos nela identificados e transpostos às obras que, aparentemente caracterizaram os processos como transposições temáticas, ou mesmo como imitações, tiveram também o propósito oposto, o de criar cenários em que uma civilização e a humanidade encontram-se confinadas. Assim, o hipotexto, *A República*, que apresenta um tema utópico, é transformado em hipertextos que lidam com cenários não-utópicos, ou melhor, distópicos. Ocorreu, portanto, uma inversão ideológica do tema, uma transformação temática. Não se espera que os demais cinco pontos enumerados no hipotexto, todos transpostos em regime sério ao texto literário, sejam vistos de forma isolada e independente. Como o próprio Genette adverte, as relações entre as obras são fluidas e não fixamente demarcadas.

A seção seguinte trata da transposição da alegoria da caverna para os hipertextos e ilustra a transposição temática, na medida em que o mundo distópico da caverna é também transposto tematicamente para os hipertextos, sem nenhuma inversão.

Da “caverna” para os hipertextos

A alegoria proposta por Platão, no livro VII de *A República*, remete ao estado real do homem na sociedade. Esse homem percebe somente as sombras do mundo factual. Pode-se dizer, assim, que o hipotexto, agora considerado a alegoria da caverna, teve seu tema transposto aos hipertextos, já que todas as três obras retratam cenários de aprisionamento humano. Nesse caso, ocorreu, então, uma transposição formal, ou mesmo uma equivalência temática, pois não se afetou o sentido dos hipertextos. Porém, não há

correspondência dos seis pontos na passagem que se refere à alegoria da caverna; não há utopia nem elite geneticamente aprimorada e detentora do poder do Estado, nem classes por ele moldadas e nem um planejamento da coletividade, apenas um grupo de indivíduos confinados.

Assim, parece ser possível afirmar que ocorre uma transposição temática, ou mesmo uma imitação, quando se compara a obra huxleana e o texto fílmico com a alegoria platoniana. Nos três contextos – na caverna, no mundo civilizado de *AMN* e em *Matrix* – o indivíduo, por se encontrar mental e fisicamente confinado a uma caverna, a uma civilização e a uma simulação, respectivamente, não atua e não pode, portanto, construir sua própria felicidade e nem a coletiva.

Esse capítulo exemplificou os dois tipos de transposição sugeridos por Genette. Em primeiro lugar, mostrou que a transposição do texto *A República* para *AMN* e *Matrix* constituiu-se primeiro de uma transposição temática, quase uma imitação, na medida em que os pontos de uma sociedade utópica de Platão foram também descritos nas outras obras. Em seguida, demonstrou que houve uma inversão do tema, ou seja, houve uma transformação temática, quando mostrou que os hipertextos, embora superficialmente semelhantes à utopia de *A República*, no final, descreviam distopias. Finalmente, mostrou que a transposição do trecho de *A República*, a alegoria da caverna, pode ser considerado também como uma transposição temática, quase uma imitação, pois o filme e o romance huxleano mantiveram o mesmo caráter distópico, em que o ser humano se encontra aprisionado.

Caracterizados como textos distópicos, o romance e o filme apresentam uma inversão ideológica do tema de seu principal hipotexto, *A República*, texto utópico, se tomado em sua totalidade. Entretanto, tanto o romance quanto o filme, se comparados com a alegoria da caverna, caracterizam uma transposição temática, já que mantêm o caráter distópico do hipotexto.

Apontadas as transposições temáticas, e as transformações do tema (ou inversões temáticas) realizadas no corpus em estudo, o próximo capítulo abordará como Robert Stam lida com a questão da adaptação.

4. O “cubismo teórico” de Robert Stam

Matrizes e perspectivas múltiplas na adaptação fílmica

A hipertextualidade chama atenção para todas as operações transformadoras que um texto pode operar sobre outro.

Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*

Embora apenas recentemente seus estudos sobre transtextualidade tenham adquirido maior destaque, principalmente através de três de suas obras¹⁴⁰, Stam, que não se considera um teórico, e sim um *interlocutor*¹⁴¹ da teoria¹⁴², interessa-se pela transtextualidade genettiana desde 1989, quando primeiramente publicou¹⁴³ a respeito. Suas análises, fato já observado por Elliott, são baseadas principalmente no dialogismo bakhtiniano, na desmitificação do autor foulcaultiana, no desconstrucionismo derridariano e na semiótica barthesiana¹⁴⁴, o que resulta em um “cubismo teórico”¹⁴⁵ no qual

o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas [ocorre]. Cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da “visão excessiva” das demais. Sendo um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros, e em razão disso produzindo um conjunto

¹⁴⁰ Em suas obras recentes, além de discutir novos estudos de caso sobre adaptação fílmica, Stam desenvolve e aborda em maior profundidade análises teóricas anteriormente publicadas. Trata-se de duas obras em parceria com Alessandra Raengo, uma apenas como editor e outra como co-autor : *A companion to literature and film* (2004) e *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (2005a), respectivamente; e a obra *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation* (2005b).

¹⁴¹ Grifado no original.

¹⁴² STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 12.

¹⁴³ STAM, R. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1989 [mensagem pessoal]. Mensagem recebida de Robert Patrick Stam, rps1@nyu.edu em 29 set. 2006.

¹⁴⁴ ELLIOTT, 2004, p. 220.

¹⁴⁵ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 15.

enormemente diversificado de textos, o cinema torna quase *imprescindível*¹⁴⁶ o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão.¹⁴⁷

Ao fomentar o dialogismo também entre as correntes teóricas, Stam ressalta que as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas das décadas de sessenta e setenta causaram um profundo impacto no estudo da adaptação fílmica. O desconstrucionismo derridariano apresentou o término da hierarquia entre “original” e “cópia”; os estudos culturais aproximaram meios sígnicos semelhantes; a redescoberta da narratologia enfocou outras práticas culturais narrativas, além da arte literária, e a visão deleuziana sobre cinema¹⁴⁸ que privilegiaram seu aspecto reflexivo¹⁴⁹. A adaptação fílmica, dessa forma, pode ser vista como um meio em que diversas “matrizes e perspectivas múltiplas” encontram-se à disposição durante seu processo criativo.

Freqüentemente reconhecendo as diversas abordagens teóricas muito mais como complementares que contraditórias¹⁵⁰, a obra de Stam recontextualiza o conceito

¹⁴⁶ Grifado no original.

¹⁴⁷ STAM, 2000, p. 15. As citações da obra de Stam, *Introdução à teoria do cinema* foram traduzidas por Fernando Mascarello.

¹⁴⁸Para Gilles Deleuze, o cinema é por natureza um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que viabiliza o pensamento em termos audiovisuais. Dessa forma, pensamento-em-movimento encontra-se com imagem-em-movimento. Cf. DELEUZE, *Cinema I: the movement-image* (1986) e *Cinema II: the time-image*(1989) (STAM, 2005a, p. 10).

¹⁴⁹STAM. *Literature and film*, p. 09-10.

¹⁵⁰Stam admite que, potencialmente, todas as teorias e análises literárias direta ou indiretamente relacionadas ao domínio da “intertextualidade” podem ser muito relevantes aos estudos fílmicos. Sua obra, no entanto, se concentra nas articulações tecidas ao empregar certos conceitos desenvolvidos por Bakhtin e Genette. (Stam, 2005a, p.26). No que concerne às demais teorias, Stam cita, por exemplo, os modernistas brasileiros da década de 1920, seus herdeiros tropicalistas dos anos sessenta e o ideal da *antropofagia*: a devoração canibalística de textos europeus com o intuito de extrair-lhes a força, sem ser por eles dominados. Um segundo exemplo refere-se à noção de *significância* de Henry Louis Gates, que propõe uma teoria da intertextualidade especificamente afro-americana, buscada na figura iorubá do espírito das encruzilhadas. E um terceiro exemplo, a *angústia da influência* de Harold Bloom, sustenta que a arte literária é criada por meio de uma luta interpessoal e geracional com fortes matizes edipianos (Stam, 2000, p.235-6) (Grifado pelo autor).

bakhtiniano de dialogismo, aplicando-o ao *locus* das relações entre literatura, cinema e cultura, isento de hierarquias. O dialogismo define-se através da necessária relação de qualquer enunciado com todos os demais enunciados¹⁵¹. Para Bakhtin, um enunciado refere-se a

qualquer “complexo de signos”, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme. O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes ou inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação.¹⁵²

Dessa forma, entre as muitas possibilidades discursivas de uma cultura, o dialogismo, a “interseção de superfícies textuais”, mostrou-se um fenômeno bastante recorrente, o que transforma o artista em um agente condutor dos textos e discursos preexistentes. Nesse sentido, Stam observa que,

o dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc.¹⁵³

Segundo o autor, a intertextualidade passa a ser vista como uma prática intensamente ativa, fruto das decisões e limitações dos interlocutores nela envolvidos, “a

¹⁵¹ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 225.

¹⁵² STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 225-26.

¹⁵³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 230.

intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos”¹⁵⁴. Graham Allen reafirma essa visão, ao argumentar que

A intertextualidade vem sendo gradualmente assimilada à teoria literária e às teorias de produção e reprodução artísticas, culturais e até tecnológicas. (...) A intertextualidade nos lembra que todos os textos são potencialmente plurais, reversíveis, abertos às pressuposições próprias do leitor, destituídos de limites claros e definidos, e sempre envolvidos na expressão ou repressão das “vozes” dialógicas presentes na sociedade. Sendo um termo que continuamente se refere à impossibilidade de singularidade e unidade, a intertextualidade torna-se uma poderosa ferramenta se inserida no vocabulário teórico de qualquer leitor. Diante dessa idéia, no entanto, ela também permanece como uma ferramenta que não pode ser empregada por leitores ansiosos por produzir estabilidade e ordem, ou estabelecer autoria sobre o texto ou sobre outros críticos.¹⁵⁵

Em vista disso, pode-se afirmar que o cinema, transtextualmente, herda – transforma – séculos de tradição artística e “inscreve”, por assim dizer, a totalidade da história das artes”¹⁵⁶. A transtextualidade, pois, torna-se um conceito teórico muito valioso¹⁵⁷, já que observa e situa as relações de um texto em particular com outros sistemas sógnicos de representação, inviabilizando sua existência em um contexto amorfo¹⁵⁸. Ao argumentar que toda prática cultural situa-se historicamente, como já afirmava Bakhtin, Stam exemplifica que a análise conduzida pelo antropólogo Lévi-Strauss sobre os mitos dos

¹⁵⁴ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 227.

¹⁵⁵No original, “Intertextuality is increasingly assimilated into literary theory and into theories of cultural, artistic and even technological production and reproduction. (...) Intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to the reader’s own presuppositions, lacking in clear and defined boundaries, and always involved in the expression or repression of the dialogic ‘voices’ which exist within society. A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity, and thus of unquestionable authority, intertextuality remains a potent tool within any reader’s theoretical vocabulary. By the same logic, however, it also remains a tool which cannot be employed by readers wishing to produce stability and order, or wishing to claim authority over the text or other critics” (ALLEN, 2000, p. 109).

¹⁵⁶ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 226.

¹⁵⁷ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 227.

¹⁵⁸ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 227.

americanos nativos comprova que um mito em particular só poderia ser compreendido em relação ao vasto sistema de outros mitos, práticas sociais e códigos culturais dos índios americanos.¹⁵⁹ Ou seja, as práticas discursivas só fazem sentido se inseridas em um contexto reconhecido e historicamente delineado.

Desse modo, “o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza”¹⁶⁰, séries estas não apenas do meio artístico mas também de todos os outros meios a que o intertexto se refere. “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”¹⁶¹. Dessa forma, Stam recupera o conceito bakhtiniano de “construção híbrida”, em que a forma de expressão artística é sempre fruto de uma prática transtextual, ao estendê-lo aos estudos fílmicos: “a adaptação, também, nessa visão, pode ser considerada uma orquestração de discursos, talentos, e sistemas, uma ‘construção híbrida’ imbricando diferentes mídias e discursos e colaborações.”¹⁶² Logo, a adaptação torna-se uma prática múltipla, o resultado da interseção de vários discursos, mídias e trabalhos colaborativos. Conseqüentemente, observar a adaptação fílmica apenas em sua relação com o meio literário é restringir bastante as potencialidades transtextuais desse meio.

¹⁵⁹ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 204.

¹⁶⁰ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 226.

¹⁶¹ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 226.

¹⁶² No original, “Adaptation, too, in this view, can be seen as an orchestration of discourses, talents, and tracks, a ‘hybrid construction’ mingling different media and discourses and collaborations” (STAM, 2005a, p. 09).

A transtextualidade aplicada ao cinema, segundo Stam

Stam também se refere às cinco categorias transtextuais¹⁶³, adotando-as nos estudos fílmicos, embora não tenham sido formuladas com o cinema em mente.¹⁶⁴ Logo, dentro da categoria intertextual, a citação¹⁶⁵ pode ser, por exemplo, a inserção de trechos de clássicos em filmes e a alusão¹⁶⁶, uma evocação verbal ou visual de outro filme, como uma forma de expressão ou de um comentário sobre o filme aludido¹⁶⁷.

Stam propõe, inspirado nas categorias altamente sugestivas da transtextualidade, novos termos, dentre eles, a “intertextualidade da celebridade”, a “intertextualidade genética”, a “intratextualidade” e a “falsa intertextualidade”¹⁶⁸. A primeira se refere a “situações fílmicas nas quais a presença de uma estrela ou celebridade intelectual do cinema ou da televisão evoca um gênero ou meio cultural.”¹⁶⁹ A “intertextualidade genética” evoca a ligação que ocorre quando a aparição de filhos e filhas de atores e atrizes conhecidos traz à tona a lembrança de seus pais famosos¹⁷⁰. Já a “intratextualidade” é “o processo por intermédio do qual os filmes fazem referência a si próprios em estruturas de espelhamento, de *mise-en-*

¹⁶³ A transtextualidade e suas categorias estão descritas no capítulo 2 desta dissertação.

¹⁶⁴ STAM. *Literature and Film*, p. 27.

¹⁶⁵ Em *Sleepless in Seattle/Sintonia de amor* (1993), de Nora Ephron, há uma cena em que a protagonista, personagem de Meg Ryan, assiste a trechos de *An affair to remember/Tarde demais para esquecer* (1957), de Leo McGarey, drama romântico com Gary Grant e Deborah Kerr.

¹⁶⁶ Godard, em *Le Mépris/O desprezo* (1963), alude, por intermédio de um título à entrada de um cinema, ao filme *Viaggio in Italia/Viagem pela Itália* (1954), de Rossellini, obra que mostra, à semelhança do próprio longa de Godard, o lento processo de decomposição de um casamento.

¹⁶⁷ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 231-32.

¹⁶⁸ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

¹⁶⁹ François Truffaut em *Closer encounters of the third kind/Contatos imediatos do terceiro grau* (1977), de Steven Spielberg; Marshall McLuhan em *Annie Hall/Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), de Woody Allen e a galeria de celebridades de *The Player/O Jogador* (1992), de Robert Altman, por exemplo.

¹⁷⁰ Isabella Rossellini (Roberto Rossellini e Ingrid Bergman), Jamie Lee Curtis (Janet Lee e Tony Curtis), Michael Douglas (Kirk Douglas), Liza Minnelli (Vincente Minnelli e Judy Garland) e muitos outros.

*abyrne*¹⁷¹ e microscópicas, ao passo que a ‘autocitação’¹⁷² daria conta da auto-referência por parte de um autor¹⁷³. A “falsa intertextualidade”¹⁷⁴ referir-se-ia “[à]queles textos (...) que criam uma referência pseudo-intertextual”, falsamente evocando referências e outros gêneros cinematográficos.

Stam refere-se a todas as outras categorias transtextuais e comenta ser fascinante especular sobre o impacto da paratextualidade no cinema, caso se considerem pôsteres, camisas, bonés, comerciais de TV, pré-estréias e o marketing de produtos subsidiários como brinquedos, álbuns de figurinhas e bonecos relacionados a um filme. Comenta ainda sobre o impacto causado pela possibilidade de censura ou pelas informações sobre o orçamento gigantesco de uma produção fílmica.

Stam se refere à metatextualidade e cita os filmes de vanguarda do *New American Cinema* (1967-1977) como críticas metatextuais do cinema hollywoodiano clássico¹⁷⁵. Para o estudioso, a arquitextualidade tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em

¹⁷¹ Em termos artísticos, *mise-en-abyrne* refere-se à técnica em que uma imagem contém uma versão exata em miniatura de si mesma, em que a reprodução dessa seqüência parece recorrer indefinidamente. Em termos de crítica literária, este conceito remete à natureza invariavelmente intertextual da linguagem. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyrne>. Acesso em 29 set. 2006.

¹⁷² O diretor Vincente Minnelli cita seu *The bad and the beautiful/Assim estava escrito* (1952) em sua outra película *Two weeks in another town/A cidade dos desiludidos* (1962).

¹⁷³ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

¹⁷⁴ Stam cita os pseudocinejornais de *Zelig* (1983), de Woody Allen ou a imitação de filmes nazistas em *O beijo da mulher aranha/Kiss of the spider woman* (1985), de Hector Babenco (STAM, 2000, p. 232).

¹⁷⁵ Esse período, também chamado de *Hollywood Art Cinema* é considerado a última era de ouro de Hollywood, a última vez em que os estúdios empreenderam uma busca por filmes estética e tematicamente desafiadores e inovadores. Durante dez anos, de 1967, o ano de *Bonnie and Clyde/Bonnie e Clyde*, de Arthur Penn e *The Graduate/A primeira noite de um homem*, de Mike Nichols a 1977, ano de *Annie Hall/Noivo neurótico, noiva nervosa*, de Woody Allen, pôde-se testemunhar o cinema americano fundindo-se às influências do cinema de arte europeu e criticando o “the american way of life” (Cf. RAY, *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*, p. 247-325).

caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme.”¹⁷⁶

Refere-se, por fim, à hipertextualidade que “diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina ‘hipertexto’, e um texto a este anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende”¹⁷⁷, como a mais relevante ao estudo da adaptação fílmica:

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade.” A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização, e atualização.¹⁷⁸

A hipertextualidade viabiliza o estudo das operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, ou seja, essa categoria transtextual privilegia as transformações ocorridas do hipotexto até se chegar ao hipertexto. Segundo ele, “as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem”¹⁷⁹. Tornam-se um conjunto de negociações intertextuais diversas, de contaminações e associações, declaradas ou não, em que ocorrem transformações do texto-fonte, o hipotexto literário, no texto fílmico ou hipertexto.

¹⁷⁶ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

¹⁷⁷ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

¹⁷⁸ STAM, *Introdução à teoria do cinema*, p. 233-34.

¹⁷⁹ STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 234.

Segundo Naremore,

Nós hoje vivemos em um ambiente saturado pela mídia, denso em cruzamentos de referências e repleto de empréstimos provenientes de filmes, livros, e de toda e qualquer forma de representação. Livros podem se tornar filmes, mas os próprios filmes também podem se tornar livros [novelização], roteiros publicados, musicais da Broadway, séries de televisão, refilmagens, e assim por diante.¹⁸⁰

A produção cinematográfica atual, portanto, abarca várias formas de co-referências e inter-relações entre mídias diversas, e sua análise, como mencionado, não mais se limita ao estudo de uma relação linear e unidirecional do texto literário ao texto fílmico. As articulações propostas por Stam estão em sintonia com a teoria fílmica contemporânea e com as muitas práticas discursivas e intermidiais hoje presentes em nossa cultura¹⁸¹. Em vista disso, Stam conclui que

Enquanto a teoria descobre a “literariedade” dos fenômenos não-literários, qualidades identificadas como literárias tornam-se cruciais às práticas e discursos não-literários. A inclusão do subliterário no literário, a redescoberta da própria categoria do literário como dona de uma configuração aberta e instável, nesse sentido, contribui para uma visão mais tolerante de algo que tem sido visto como um gênero “parasita” e “subliterário” – a adaptação.¹⁸²

Portanto, o emprego de uma abordagem que privilegie as negociações intertextuais, não como algo já fixo, mas como processos que transitam entre as diversas modalidades

¹⁸⁰ No original, “We now live in a media-saturated environment dense with cross-references and filled with borrowings from movies, books, and every other form of representation. Books can become movies, but movies themselves can also become novels, published screenplays, Broadway musicals, television shows, remakes, and so on” (NAREMORE, 2000, 12-13).

¹⁸¹ NAREMORE, 2000, p. 12-13.

¹⁸² No original, “As theory discovers the ‘literariness’ of non-literary phenomena, qualities thought to be literary turn out to be crucial to non-literary discourses and practices. The inclusion of the subliterary into the literary, the rethinking of the very category of the literary as an unstable, open-ended configuration, in this sense, makes for a more tolerant view of what has often been seen as a ‘subliterary’ and ‘parasitic’ genre – the adaptation” (STAM, 2005a, p. 09).

discursivas, enriquece a produção artística. O que importa são as possíveis interações, conjunções/disjunções, entre os elementos de cada sistema de signo e suas significações.

Stam propõe que, ao se estudarem as relações possíveis entre literatura e cinema, devem-se considerar, não apenas a adaptação fílmica, mas também todas as principais obras nela envolvidas. Ou seja, deve-se discutir seu caráter hipertextual em três grandes esferas: contexto, intertexto e texto.

Ao se delinear o contexto da adaptação, podem-se considerar algumas questões entre romance e filme, tais como, tempo transcorrido; contexto sócio-político retratado; circunstância de sua produção; meio de veiculação; natureza do público; afinidade ou não de ideologia e estética; ocorrência de atualização do tema, crítica social, censura, subversão ou releitura; emprego das novas tecnologias, e todo e qualquer tipo de questões afins.

Já ao se retratar o intertexto fílmico, Stam aconselha analisar os gêneros específicos e não-específicos tratados pela adaptação e as conseqüências estilísticas de se mantê-los, alterá-los, ou subvertê-los.

Por fim, a última esfera a ser abordada trata das relações textuais ocorridas e, para essa finalidade, a transtextualidade genettiana oferece um amplo suporte teórico. O que se propõe é considerar, por exemplo, se, partindo-se do hipotexto, o texto fílmico eliminou, adicionou, condensou, ampliou, ignorou, subverteu, improvisou ou inverteu cenas, capítulos, episódios, personagens, ou se houve transformações de ideologia, tema, estética ou na própria narrativa.

Em resumo, as interlocuções de Stam na área do cinema, ao proporem expandir o campo de atuação da intertextualidade, percebem a transtextualidade genettiana, principalmente em seu caráter hipertextual, como uma poderosa ferramenta, se aplicada às potencialidades hoje exploradas pela adaptação fílmica. Nesse sentido, o capítulo seguinte considera todo esse aparato teórico e afunila o estudo do *corpus* proposto, a alegoria da caverna, *AMN* e *Matrix*, a uma das práticas transtextuais considerada por Genette como a mais rica e importante de todas, a transposição.

5. Do hipotexto ao hipertexto: a transposição nas obras

As transposições formais e temáticas: conceito

A text, in the sense – perhaps decisive – in which this term designates a verbal production as well as a musical work, can be neither reduced nor enlarged without undergoing other changes more essential to its inherent textuality, and this for reasons that have to do with its nonspacial and immaterial essence: that is to say, its specific ideality.

Genette, Palimpsests

Esse capítulo tenta ilustrar como a apropriação que Robert Stam faz da teoria da transtextualidade pode ser aplicada aos textos em estudo. Genette afirma que as transposições formais dizem “a mesma coisa” de forma diferente, ou seja, podem resultar de processos de tradução interlingual, e de reduções ou ampliações do hipotexto¹⁸³. Caso surjam alterações em seu sentido, as mesmas só “resultam de distorções inerentes ao processo de transposição e não de uma intenção deliberada”¹⁸⁴. O teórico, no entanto, aconselha que há mais mérito em se traçar as operações das transposições em que haja alteração de sentido, ou seja, nas temáticas. “Em raras exceções, todas as transposições específicas (todas as obras transpostas) dependem de uma série de operações simultâneas e não podem ser reduzidas a nenhuma delas exceto em termos de características dominantes”¹⁸⁵. Já que tais processos são convenientemente reduzidos a certas denominações a fim de serem analisados e categoricamente representados, estabelecer as fronteiras quantitativas dos pontos transpostos entre as obras torna-se um processo de

¹⁸³ GENETTE. *Palimpsests*, p. 294.

¹⁸⁴ Na tradução americana: “[formal transpositions] result from unintended distortions inherent in those procedures, rather than from any deliberate purpose” (GENETTE, 1997, p. 294).

¹⁸⁵ Na tradução americana: “With very few exceptions, all specific transpositions (all transpositional works) depend upon several of these operations at once and cannot be reduced to any one of them except in terms of dominant characteristics, [...]” (GENETTE, 1997, p. 213).

resultados apenas curiosos e aqui pouco interessantes. Segundo Genette, as operações que resultam em transposições temáticas, entretanto, apontam sua maior significância para com o hipotexto e, por isso, devem ser priorizadas.¹⁸⁶

Segundo Genette, as transformações temáticas¹⁸⁷ podem se subdividir em três tipos: *semântica*, em que há transformação por completo do sentido do hipotexto, *diegética*, em que se altera a diegese¹⁸⁸ e *pragmática*¹⁸⁹, em que ocorre modificação dos acontecimentos e ações do enredo.¹⁹⁰ Do ponto de vista hipertextual, nas obras em estudo, não ocorreu a transposição temático-semântica, pois não houve, entre as obras, uma transformação do sentido do hipotexto em sua totalidade. Ocorrem, sim, transformações dos tipos (a) transposição diegética em que há alterações “no mundo em que a estória acontece”, este apresentado em dois cenários com diferentes roupagens e (b) transposição pragmática, em que alguns fatos do enredo são modificados.

Esse capítulo tem a finalidade de discutir as transformações ocorridas na transposição das obras: transformações diegéticas (casos transdiegetização e modernização diegética) e transformações pragmáticas (caso revalorização da personagem).

¹⁸⁶ GENETTE. *Palimpsests*, p. 294.

¹⁸⁷ Como em todas as suas demais categorizações, Genette adverte que o que separa as transposições temáticas das formais, isto é, a alteração manifesta do sentido do hipotexto, não deve ser caracterizada como definitiva e sim, movente (GENETTE, 1997, p. 214).

¹⁸⁸ Genette conceitua diegese como “o mundo no qual a estória acontece”. Na tradução americana, “[diegesis is] the world wherein the story occurs” (GENETTE, 1997, p. 295).

¹⁸⁹ Genette afirma que, naturalmente, toda transposição diegética pode se ligar, de certo modo, a uma transposição pragmática, já que uma alteração na diegese pode vir acompanhada de novos acontecimentos no enredo (GENETTE, 1997, p. 310).

¹⁹⁰ GENETTE. *Palimpsests*, p. 294.

Transposição diegética:

Existem dois tipos de transposição diegética. O primeiro relaciona-se ao espaço, o segundo, ao tempo. Embora o texto platoniano seja também retomado, assim como *AMN* e *Matrix*, a passagem da alegoria da caverna recebe, aqui, destaque, ao ser considerada, sobretudo, o hipotexto nos exemplos que serão discutidos.

Transdiegetização: a questão do espaço

Cenário na alegoria da caverna

Desde sempre os prisioneiros vêem apenas um teatro de sombras, e é por isso que a mente deles está a mil milhas do mundo verdadeiro. (...) No entanto, um teatro de sombras é menos ainda, é a imagem de uma imagem.

Roberto Casati, *A descoberta da sombra*

Na alegoria da caverna¹⁹¹, no Livro VII¹⁹², de *A República*, Sócrates, em um primeiro momento, descreve ao discípulo Glauco a seguinte encenação. Imagine um grupo de indivíduos habitando o interior de uma caverna cuja entrada é aberta para a luz em toda sua largura. Desde a infância, estes indivíduos, acorrentados pelo pescoço, mãos e pernas, vêem apenas o que está à sua frente. A luz “lhes vem de um fogo acesso sobre uma eminência [uma elevação], ao longe, atrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa um caminho elevado; (...) ao longo deste caminho, ergue-se um pequeno muro (...) [sobre o

¹⁹¹ Muitos teóricos já apontaram as marcantes analogias entre o aparato cinematográfico e a cena descrita na alegoria da caverna de Platão. Tanto na sala de projeção dos cinemas quanto na caverna, uma luz artificial, vinda detrás dos prisioneiros/espectadores, desenha em uma tela à sua frente a exibição de um teatro de sombras ou a de uma película cinematográfica. Em ambos, outra realidade, uma realidade criada artificialmente, diversa da realidade factual, é exibida. (Cf. MACHADO, 2002, p. 28-34 e STAM, 2005a, p. 47).

¹⁹² Livro VII, 514a – 526e.

qual transitam] homens e mulheres transportando objetos de todo gênero.”¹⁹³ Essas pessoas caminham carregando os mais variados artefatos e constroem sombras na parede do fundo da caverna. Encarcerado, o grupo de indivíduos, defronte a essa parede, vê e escuta somente esse teatro de sombras e seu eco. Assim, toma o interior da caverna como toda a realidade e ilude-se.¹⁹⁴

Em um segundo momento, Sócrates especula sobre o que aconteceria a um desses indivíduos se acaso se libertasse da caverna e conclui que este passaria por toda uma transformação sensorial e cognitiva até chegar a seu exterior: seus olhos se transformariam, atravessando o ambiente iluminado pela luz da fogueira e seguindo em direção à luz do sol. Externo à caverna, esse indivíduo “necessitaria de hábito para ver os objetos da região superior”¹⁹⁵. Ou seja, ele passaria por um processo de transição em que ampliaria sua compreensão da realidade e aprenderia a distinguir o real (mundo fora e dentro da caverna) do ilusório (mundo apenas dentro da caverna, o teatro de sombras).¹⁹⁶

Em um terceiro momento, Sócrates pergunta a Glauco o que aconteceria se o indivíduo, munido de suas novas descobertas, retornasse à caverna. Após ter novamente se acostumado às antigas condições desse ambiente e compartilhado tais descobertas com os outros, o indivíduo “provocaria riso à própria custa e os demais encarcerados concluiriam que não valeria a pena tentar subir até o exterior”¹⁹⁷, pois tal indivíduo, por eles

¹⁹³ PLATÃO. *A República*, p. 107. A tradução da obra foi feita por J. Guinsburg.

¹⁹⁴ PLATÃO. *A República*, p. 105-06.

¹⁹⁵ PLATÃO. *A República*, p. 107.

¹⁹⁶ PLATÃO. *A República*, p. 107.

¹⁹⁷ PLATÃO. *A República*, p. 109.

desacreditado, estaria “com a vista arruinada”. Sócrates ainda provoca seu discípulo, “e se alguém tentar soltá-los e conduzi-los [os demais indivíduos da caverna] ao alto, e conseguissem pegá-lo e matá-lo [o indivíduo], não o matariam?”¹⁹⁸ Glauco, seguindo a linha de pensamento, responde que sim, provavelmente.¹⁹⁹

Platão demonstra uma tentativa de discutir a existência de duas realidades. A primeira, segundo o filósofo, é ilusória, mundana, material, superficial e calcada em nossos sentidos corpóreos, experimenta o mundo sensível. Já a segunda realidade é eterna, transcendente e calcada na essência de um mundo supra-sensível. Para o filósofo, através da boa educação, poder-se-ia inculcar no homem comum a distinção entre “a representação do mundo sensível e a consciência de uma realidade supra-sensível”²⁰⁰, redimindo-o das ilusões cotidianas, ao ensiná-lo a separar a essência do ilusório. Ou seja, através do emprego da inteligência humana, por meio do desenvolvimento de uma educação superior, seria possível criar uma realidade em que o homem pudesse construir a felicidade e mantê-la.

¹⁹⁸ PLATÃO. *A República*, p. 109.

¹⁹⁹ PLATÃO. *A República*, p. 109.

²⁰⁰ MACHADO. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, p. 29.

Cenário em Admirável Mundo Novo

O wonder!/How many goodly creatures are there here/How beauteous mankind is!
O brave new world,/That has such people in't.

Shakespeare, *The Tempest*

Em *AMN*, um narrador onisciente descreve uma civilização totalmente apoiada na coerção: um Estado interessado apenas em manter a estabilidade social, ainda que por meio da distribuição da droga *soma* e do emprego de um condicionamento intenso e ininterrupto.²⁰¹ Nessa sociedade “civilizada”, não há lugar para nenhuma forma de arte, individualidade e espiritualidade, consideradas as principais razões da quase apocalíptica Guerra dos Nove Anos e do Grande Colapso Econômico, em que “era preciso escolher entre a Administração Mundial e a destruição. Entre a estabilidade e ...”²⁰² As reticências deixam inconcluso o discurso do administrador mundial Mustaphá Mond, um dos dez grandes controladores do Estado, e apresentam, como única alternativa à destruição da humanidade, a estabilidade oferecida pelo sistema político que ele representa:

Nosso Ford mesmo fez muito para diminuir a importância da verdade e da beleza, em favor do conforto e felicidade. A produção em massa exigia essa transferência. A felicidade universal mantém as engrenagens em funcionamento regular; a verdade e a beleza são incapazes de fazê-lo. (...) Que valor podem ter a verdade, a beleza e o conhecimento quando bombas de carbúnculo estouram em torno de nós? Foi então que a ciência começou a ser controlada: depois da Guerra dos Nove Anos. Nesse ponto, as pessoas estavam dispostas a deixar controlar até os seus apetites. Qualquer sacrifício em troca de uma vida sossegada. Desde então, nós [os administradores mundiais] temos continuado a controlar. Isso não foi muito bom para a verdade, sem dúvida. Mas foi excelente para a felicidade.²⁰³

²⁰¹ A droga *soma* e as formas de condicionamentos submetidas à civilização huxleana estão descritas no capítulo 3.

²⁰² HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 62.

²⁰³ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 276-77.

A civilização, nesse sentido, rompe drasticamente com todos os vínculos culturais e sociais de sua História e abraça uma nova era. Institui-se o Estado Mundial que literalmente programa e vigia cada indivíduo, desde sua concepção, em um ambiente social extremamente segregado: o das classes inferiores, os gamas, deltas e ípsilons e o das classes superiores, os alfas e betas. As capacidades e habilidades de cada indivíduo são socialmente moldadas e controladas pelo Estado, como proposto em *A República*. Um gama, por exemplo, é submetido ao processo Bokanovsky, em que um ovo multiplica-se em vários outros brotos, cada qual um futuro feto idêntico ao outro, e ao método Podnasp, em que se encurta o período de germinação embrionária desses brotos. A finalidade é a de se gerarem grupos inteiros de gêmeos idênticos às centenas ou aos milhares: parte da futura mão-de-obra e do mercado consumidor que continuarão fomentando as engrenagens dessa sociedade, pois, agora, devido à estabilidade, “sabe-se seguramente para onde se vai. Pela primeira vez na história.”²⁰⁴

Além disso, um gama é condicionado de tal maneira durante seu desenvolvimento que sua educação visa apenas e somente apenas cobrir seu papel social. Já um alfa, membro da elite, não é submetido a esses processos de retardo; um ovo dá origem a apenas um indivíduo e a educação que recebe, diferenciada, fornece conhecimentos para continuar governando a sociedade. Nesse sentido, o processo Bokanovsky e o método Podnasp são considerados “os principais instrumentos de estabilidade social”²⁰⁵ e seu desenvolvimento só foi possível através do emprego da ciência e da tecnologia, pois “o progresso é uma coisa

²⁰⁴ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 14.

²⁰⁵ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 14.

maravilhosa”.²⁰⁶ Tal progresso viabiliza a estabilidade social, ou seja, também paralelo *À República*, o romance apresenta uma elite detentora do poder, que utiliza a inteligência humana manipuladora da ciência, a fim de se manter a estabilidade social, inserida em um contexto em que “agora todos são felizes.”²⁰⁷

No cenário retratado em *AMN*, ainda existem as reservas: locais reclusos, dissociados da civilização, que mantiveram as antigas tradições culturais dos povos indígenas americanos. Esses locais são sujos e contrastam com a assepsia pregada pela sociedade civilizada: “a limpeza está próxima da fordeza”²⁰⁸ e “civilização é esterilização”²⁰⁹. Abandonadas, essas reservas, constituídas por dez ou doze *pueblos* indígenas, não possuem o conforto da civilização, como cinema-sensível²¹⁰, música sintética, órgãos aromáticos, e os esportes coletivos: golfe obstáculo, batalha centrífuga, campos de pelota-escalátor e outros. Ao contrário, nesses locais considerados incivilizados, as pessoas continuam sendo geradas de forma natural e através de parto normal, os núcleos familiares estão presentes, tão bem como a prática do casamento, da religião e dos velhos costumes.²¹¹

Percebe-se um claro contraste entre o cenário vivido pela civilização, asséptico e rodeado de aparatos tecnológicos, e o vivido pelos povos das reservas, intensamente sujo e sem o emprego da ciência nem da tecnologia. Nesse sentido, a ciência se contrapõe à natureza e aquela é sempre vista como superior a esta: “o que o homem uniu, a natureza é incapaz de

²⁰⁶ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 122.

²⁰⁷ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 93.

²⁰⁸ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 134.

²⁰⁹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 134.

²¹⁰ Um cinema cujas salas de projeção são equipadas para liberarem essências que se relacionam ao que se projeta na tela, produzidas pelo instituto de órgãos aromáticos (HUXLEY, 2003, p. 87).

²¹¹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 125.

separar”²¹² e “o amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica.”²¹³ Em outras palavras, a cisão retratada no texto platoniano parece ter sido também transposta à obra: a natureza é o ambiente das cores quentes, das reservas, do indeterminado; já a ciência é o ambiente asséptico das cores frias e cadavéricas da civilização, o local do extremamente determinado e onde tudo é condicionado.

Bernard Marx, um alfa-mais, recebe uma autorização para visitar uma das reservas, a de Mal País, e leva com ele uma companheira, Lenina Crowe, uma jovem enfermeira beta muito cobiçada entre as classes superiores. Essa travessia entre saída do mundo civilizado e entrada em Mal País, de certa forma, se assemelha à travessia feita pelo indivíduo platoniano. Contudo, a personagem que realmente sofre transformações causadas por sua travessia do mundo não-civilizado ao mundo civilizado, é John, mais tarde chamado pela civilização de “o selvagem”. Há cerca de trinta anos, sua mãe, Linda, uma beta que visitava a reserva, sofreu um acidente e foi abandonada pelo companheiro nesse local. Pouco depois, descobriu-se grávida e deu à luz John, que foi criado segundo os antigos costumes do *pueblo* em que vivia. O selvagem, ensinado pela mãe, aprende a ler e a escrever, e se torna leitor de um livro grosso, mal-conservado: as obras completas de Shakespeare, encontrado um dia ao acaso²¹⁴. Por meio da educação baseada em princípios indígenas

²¹² HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 32.

²¹³ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 33.

²¹⁴ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 158.

antigos e dos valores que aprende com a obra do bardo, “descobr[indo] o Tempo, a Morte e Deus”²¹⁵, John torna-se um indivíduo que sabe pensar por si próprio.

Durante sua visita à reserva, Bernard conhece John e, a fim de se projetar socialmente, consegue autorização para apresentar John à civilização; este, curioso, aceita o convite, sai de Mal País e vai a Londres. Pode-se dizer que o selvagem realiza o movimento inverso ao do indivíduo platoniano, pois se insere em um ambiente fabricado, condicionado. É como se, metaforicamente, John houvesse trocado a iluminação da luz do sol, à qual estava habituado, pela iluminação vinda da fogueira na caverna platoniana, mundo sufocante em que o controle pela estabilidade do coletivo aniquila qualquer liberdade individual.

Durante sua visita à civilização, John, que sempre se interessou pela alma humana²¹⁶, torna-se a principal atração onde quer que vá²¹⁷; manifesta certa indiferença quanto às invenções da civilização²¹⁸; aprende que as reservas são locais em que não se compensa o gasto de se civilizar²¹⁹ e, não sabendo como interpretar o novo contexto, toma a obra de Shakespeare como um guia, o pai que nunca tivera²²⁰. Entretanto, como se pode inferir, os textos shakespearianos estão em total discordância das crenças do mundo civilizado, que carrega a ausência da individualidade humana.

²¹⁵ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 165.

²¹⁶ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 194.

²¹⁷ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 195.

²¹⁸ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 193.

²¹⁹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 198.

²²⁰ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 222-24.

John incumbe-se de uma missão: libertar as pessoas do *soma*, a droga alienadora. Ele tenta impedir a distribuição da droga e grita para as pessoas, “– Vocês gostam de ser escravos? (...) – Vocês não querem ser livres, ser homens? Nem sequer compreendem o que significa ser homem, o que é a liberdade?”²²¹ Pode-se tecer paralelos entre John e o indivíduo platoniano: no momento em que este retorna à caverna e narra aos demais suas novas descobertas, é desacreditado e alvo de chacota. O selvagem tenta mostrar aos civilizados que existe um mundo além daquele que os condiciona, um mundo em que é possível pensar por si próprio. Entretanto, como no texto platoniano, a reação contrária é intensa. Na alegoria da caverna, Sócrates sugere que a reação das pessoas encarceradas seja a de matar esse indivíduo²²²; em *AMN*, por não se habituar com o que vê nesse “admirável mundo novo” é o próprio John, que se mata, sucumbindo ao ambiente opressor.²²³

Cenário em *Matrix*

You have to understand, most of these people [connected to the *matrix*] are not ready to be unplugged. And many of them are so inert, so hopelessly dependent on the system [the *matrix*] that they will fight to protect it.

Wachowski, *The Matrix's* screenplay

O ano é o de 2199; em *Matrix*, houve uma batalha apocalíptica entre a humanidade e as I.As., vencida por essas últimas. Após o conflito, as I.As. projetaram a *matrix*, uma intrincada rede de simulação neurointerativa, e a ela conectaram toda a humanidade, escravizando-a. Tal contexto já perdura há dois séculos, sem o conhecimento da humanidade, salvo alguns grupos de rebeldes, desconectados da rede. Aqui já é possível

²²¹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 258.

²²² PLATÃO. *A República*, p. 108-09.

²²³ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 313-14.

traçar um paralelo com o texto huxleano: em ambos, a presença de um conflito de grandes proporções torna-se o motivo para as enormes mudanças a que o ser humano é submetido. Em *AMN*, a Guerra dos Nove Anos justifica a transição de um modelo democrático para um autoritário. No texto fílmico, cada ser humano é confinado em pequenos casulos de bio-eletrecidade e interage com a *matrix* por meio de implantes cibernéticos espalhados pelo corpo. Assim, cada indivíduo só tem acesso a uma simulação, uma “realidade” construída, semelhante ao que ocorre com o teatro de sombras da caverna e com a sociedade huxleana, em que o indivíduo apenas obedece ao controle do Estado, vivendo uma “realidade” por ele arquitetada.

Como essa rede de simulação é composta de *softwares*, criados e controlados pelas I.As., que “guardam todas as portas e possuem todas as chaves”²²⁴, cedo ou tarde, alguém terá que lutar contra elas. Acredita-se que esse seja o escolhido, “um homem nascido dentro da *matrix* que possua a habilidade de alterar nela tudo o que queira e de remodelá-la segundo sua escolha.”²²⁵ Um grupo de rebeldes, liderado por Morpheus, passa anos procurando pelo escolhido até chegar a Neo, um jovem programador de computador. Morpheus acredita finalmente ter encontrado o escolhido, Neo. Ele e seus companheiros desconectam-no da rede, põem-no a par da situação e, juntos, começam a lutar pela destruição da *matrix*.

Neo pode ser comparado ao indivíduo do texto platoniano que consegue se libertar e apreender uma visão maior da realidade que o cerca, já que ele sai de seu casulo-*matrix* e

²²⁴ No roteiro, “[The Artificial intelligences] are guarding all the doors. They are holding all the keys.” (WACHOWSKI, 1999, p. 14).

²²⁵ No roteiro, “[There was] a man born inside [the *matrix*] who had the ability to change whatever he wanted, to remake the *matrix* as he saw fit”. (WACHOWSKI, 1999, p. 11).

apreende os dois lados, de dentro e de fora da rede. Além disso, Neo também passa por um período de transição, de transformação, de adaptação ao novo ambiente, exercitando seus sentidos, seus músculos e sua visão pela primeira vez. O paralelo entre Neo e o indivíduo platoniano, que necessitou habituar sua visão durante a travessia do interior ao exterior da caverna, é claro. Esse momento de transição, em que Neo metaforicamente sai da caverna e ganha seu mundo exterior, apenas torna-se possível à medida em que ele começa a acreditar em si mesmo, a se sentir o escolhido, a “não pensar que o é e sim [a] saber que o é”.²²⁶

Em outras palavras, hipertextualmente, a transformação de Neo em o escolhido acompanha sua capacidade de perceber além do ilusório, além do teatro de sombras da caverna, além do *soma* e do condicionamento presente em *AMN*, e além da própria *matrix*. Nesse sentido, ele realmente começa a reconhecer a *matrix*, da forma como Morpheus primeiro lhe descreveu:

Morpheus: A *matrix* está em toda parte. Ela está ao nosso redor, presente mesmo nesse quarto. Você pode vê-la quando olha pela janela ou quando liga sua televisão. Você pode senti-la quando vai ao trabalho, à igreja e quando paga seus impostos. É o mundo jogado na frente de seus olhos para cegá-lo sobre a verdade.

Neo: Qual verdade?

Morpheus: A de que você é um escravo, Neo. Como todos os demais você nasceu preso à escravidão, nasceu em uma prisão que você não pode cheirar ou provar ou tocar. Uma prisão para sua mente...²²⁷

²²⁶ No roteiro, “[Morpheus to Neo] Don’t think you are, know you are...”. (WACHOWSKI, 1999, p. 12).

²²⁷ No roteiro, “Morpheus: Do you want to know what it is? The *matrix* is everywhere. It is all around us, even now in this very room. You can see it when you look out your window or when you turn on your television. You can feel it when you go to work, when you go to church, when you pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.

Neo: What truth?

A película, portanto, tece um paralelo com a alegoria da caverna. Enquanto esta retrata um grupo de indivíduos aprisionados no interior de uma caverna, submetidos a um teatro de sombras e à ignorância até mesmo da presença uns dos outros, *Matrix* propõe uma prisão semelhante: uma complexa e sofisticadíssima rede de simulação conectada diretamente às mentes dos seres humanos. Como na alegoria, os indivíduos e, agora, a humanidade, têm seus corpos e mentes escravizados, sintonizados com o ilusório.

Outro paralelo encontra-se no terceiro momento da alegoria da caverna proposto por Sócrates, o momento do retorno ao interior da caverna onde o indivíduo seria provavelmente morto pelas pessoas lá encarceradas que não tinham noção de sua condição de prisioneiras. Em determinado momento, Morpheus explica a Neo que todos os homens e mulheres ainda conectados à *matrix* “são parte desse sistema [a *matrix*] e isso as torna nossos inimigos”²²⁸, e adverte, “você deve entender, a maioria dessas pessoas não está pronta para ser desconectada. E muitas delas estão tão inertes, tão desesperadamente dependentes do sistema, que irão lutar para protegê-lo [o sistema].”²²⁹ Ou seja, elas podem vir a matar como foi sugerido por Platão ou a incitarem à morte, como acontece com John que, desesperado, se enforca.²³⁰ Tanto as pessoas ainda conectadas à rede, quanto as

Morpheus: That you are a slave, Neo. Like everyone else you were born into bondage, born into a prison that you cannot smell or taste or touch. A prison for your mind.... Unfortunately, no one can be told what the *matrix* is.” (WACHOWSKI, 1999, p. 08).

²²⁸ No roteiro, “these people are still a part of that system, and that makes them our enemy.” (WACHOWSKI, 1999, p. 13).

²²⁹ No roteiro, “You have to understand, most of these people are not ready to be unplugged. And many of them are so inert, so hopelessly dependent on the system that they will fight to protect it.” (WACHOWSKI, 1999, p. 13).

²³⁰ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 312.

inseridas na civilização proposta em *AMN*, exercem o mesmo papel do grupo de indivíduos da caverna.

Nota-se ainda que o indivíduo da alegoria da caverna se encontra como sujeito livre à possibilidade de buscar o conhecimento, a experimentação do novo, o que corresponderia à busca pela ciência e pela tecnologia, nos hipertextos. Entretanto, tanto no romance huxleano quanto no filme, pode-se dizer que há uma inversão ideológica, já que o homem é oprimido pelo emprego da ciência e tecnologia.

Modernização diegética: a questão do tempo

Every age reaccentuates in its own way the works of the past.
The historical life of classical works is in fact the
uninterrupted process of their social and
ideological reaccentuation.

Bakhtin, *The dialogical imagination*

Quando se percebe que “uma ação foi transposta de um período a outro, ou de um local a outro, ou ambos,” ocorre um fenômeno chamado de transdiegétização.²³¹ Em outras palavras, no *corpus* considerado, a ação, transposta de um período a outro ou de um local ao outro ou ambos, diz respeito à travessia das personagens principais que saem de um cenário, que retrata a parte, a outro, que retrata o todo. Logo, o indivíduo platoniano que sai da caverna, Bernard e John, do romance huxleano e Neo, do texto fílmico, realizam uma ação semelhante, embora em cenários diferentes. Todos ampliam a apreensão do mundo que os circunda. A ação da travessia do indivíduo platoniano, em linhas gerais, é

²³¹ Na tradução americana, “an action can be transposed from one period to another, or from one location to another, or both” (GENETTE, 1997, p. 296).

mantida e transposta a dois cenários distintos, o de *AMN* e o de *Matrix*. Além disso, “o movimento habitual de uma transposição diegética é o da aproximação: o hipertexto transpõe a diegese de seu hipotexto para atualizá-la e aproximá-la de sua platéia atual (em termos temporais, geográficos e sociais)”²³². Ou seja, a transposição diegética atualiza o hipotexto a um contexto recente, familiarizando a recepção do espectador com o que lhe é contemporâneo. A modernização diegética resulta de processo semelhante, que atualiza um enredo antigo a um cenário moderno.²³³

Diante dessa idéia, a diegese da alegoria da caverna aponta para um cenário atemporal e, por isso, universal. Um grupo de indivíduos está aprisionado dentro de uma caverna. Tanto esse grupo quanto essa caverna poderiam ser retratados em qualquer tempo e em qualquer espaço, desde que se mantivessem os elementos básicos: a caverna, o grupo acorrentado e o teatro de sombras, projetado, ao fundo, pela fogueira, e pelas pessoas que transitam ao lado de fora da caverna. Talvez seja precisamente seu caráter universal e atemporal que tenha transformado a alegoria em uma das passagens mais famosas a respeito da cisão entre mundo sensível e mundo supra-sensível.

É interessante notar que, no início do século XX, os avanços científicos e tecnológicos e o desejo de ruptura com os padrões culturais vigentes deflagraram um clima de ufanismo e renovação. Movimentos filosóficos e literários de base utópica, como o Movimento Futurista italiano, iniciado em 1909, por exemplo, propuseram aliar esse novo progresso

²³² Na tradução americana, “The habitual movement of the diegetic transposition is a movement of proximization: the hypertext transposes the diegesis of its hypotext to bring it up to date and closer to its own audience (in temporal, geographic, or social terms)” (GENETTE, 1997, p. 304).

²³³ Genette. *Palimpsests*, p. 310.

científico às aspirações otimistas de um período histórico que se iniciava. Nesse sentido, tanto as utopias quanto as distopias podem ser consideradas meios que o homem tem encontrado para refletir sobre seu momento presente e suas projeções para o futuro.²³⁴

Quanto à diegese, *AMN* (1932) parece, de certa forma, acompanhar o contexto da época em que a obra foi publicada, o entre guerras (1919-1939), período em que ocorreu a Crise de 1929, indiretamente impulsionando o crescimento de regimes totalitários na Europa que garantiram a ordem do sistema capitalista, os lucros e as propriedades. O nazismo, na Alemanha; o fascismo, na Itália; o salazarismo, em Portugal e o franquismo, na Espanha foram os principais exemplos de ditaduras de direita que, para contornar os efeitos da Grande Depressão, reforçaram o desenvolvimento armamentista, preparando terreno para a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939.²³⁵

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) havia imprimido à Europa um grande rastro de destruição que repercutia em todas as esferas sociais e, também no meio literário. Cada vez mais os projetos que lidavam com textos utópicos iam perdendo lugar para projetos que retratavam uma realidade não-utópica²³⁶. Além disso, esse conflito apresentava ao mundo, pela primeira vez, avanços tecnológicos: aviões e tanques modernos. *AMN* surgia nesse contexto, de descrença na possibilidade da viabilidade das utopias, e cujos avanços científicos já não eram mais percebidos apenas ingenuamente. Huxley, portanto, destaca

²³⁴ IZARRA, *A literatura da virada do século*, p. 05.

²³⁵ PAZZINATO; SENISE, *História moderna e contemporânea*, p. 249.

²³⁶ MOYLAN. *Scraps of the untainted sky*, p. 111.

em seu texto o papel, cada vez mais crucial, da ciência, no desenvolvimento do progresso humano.

Quanto à diegese, *Matrix* (1999) integra um contexto em que o desenvolvimento das novas tecnologias vem ocorrendo de modo tão intenso e acelerado que foi chamado pela mídia de revolução digital. O computador tornou-se o meio por excelência onde as novas tecnologias encontram moradia. O mundo digital, o meio virtual e a hipermidialidade viabilizam outras formas de estética e representação, não mais calcadas apenas no mundo real. Mundos antes apenas concebidos na imaginação humana hoje ganham corporalidade na película cinematográfica.

Nesse sentido, o pensador francês Baudrillard adverte, “[anteriormente,] o imaginário era o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi para o modelo, num universo regido pelo princípio da simulação”²³⁷, da manipulação da imagem. “Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se com uma liquidação de todos os referenciais.”²³⁸ No mundo pós-moderno, as novas tecnologias são produtoras de novas linguagens, em que a hipermídia e a virtualidade “significam a integração, sem suturas, de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital (...) [por meio] da hibridização de linguagens, processos sígnicos,

²³⁷ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p. 153. Esta obra de Baudrillard é referida no texto fílmico com conotações de crítica à essa nossa era em que o real gradualmente perde terreno para o virtual.

²³⁸ BAUDRILLARD. *Simulacros e Simulação*, p. 09.

códigos, [e] mídias que ela aciona”²³⁹. *Matrix* insere-se nesse contexto revolucionário e conjuga novas linguagens, textos, sons e imagens de forma surpreendente, resultando em “uma mistura exótica de técnicas de efeitos digitais e fotográficos que conduz a uma estética própria e inovadora.”²⁴⁰ A equipe técnica de *Matrix* levou quase dois anos no desenvolvimento dos efeitos especiais em cerca de quinhentas de suas cenas.²⁴¹ John Gaeta, o responsável pela direção desses efeitos e chefe de uma equipe de cem profissionais, afirma que, desde o início, era desejo dos irmãos Wachowski imprimir à obra uma fotografia única, genuína.²⁴²

Além disso, *Matrix* situa-se em um limiar entre séculos. Segundo Laura Izarra,

Nos fins de séculos, os imaginários da sociedade apontam para futuros apocalípticos ao mesmo tempo que para a esperança de um mundo novo renascendo das cinzas. Os autores dessas narrativas articulam convenções compartilhadas apropriando-se dos diferentes discursos que circulam na sociedade e negociam suas ressignificações com as práticas sociais vigentes no

²³⁹ SANTAELLA. Apresentação, p. 07.

²⁴⁰ MAGID. “Techno Babel”, 1999, p. 46.

²⁴¹ MAGID. “Techno Babel”, 1999, p. 47.

²⁴² John Gaeta diz que: ‘As soluções dos efeitos visuais de *Matrix* abriram toda uma pletora de possibilidades às produções futuras. A abordagem virtual de *background* que ajudamos a desenvolver necessitará de tempo e pesquisa para se desenvolver por completo, mas, contudo, caminhará para a verdadeira produção fílmica em 3-D. Isso tem se tornado possível devido às revoluções da tecnologia de medidas e da computação gráfica (...) Mas isso é apenas o lado técnico. A melhor parte de *Matrix* foi que nós pudemos captar o melhor da natureza, filmar a realidade em locações e *sets*, então adicionar nossa própria estilização em cima disso, transformando imagens do mundo real de uma forma que adicione um senso de autenticidade à esses *backgrounds* virtuais’ (MARTIN, 1999, p. 80). No original, “*The Matrix’s* visual effects solutions served to open up all sorts of possibilities for the future productions. The virtual background approach we’ve helped to pioneer is going to take time and research to fully develop but eventually it will way to true 3-D filmmaking. That has become possible due to the revolutions in measurement technology and computer graphics – which are converging now that engineering industries have realized the benefits of virtual depictions. Measurement is on a collision course with photoreal CGI, and virtual reality is the synthesis of these two technologies. But that’s just the technical end. The coolest part of *The Matrix* was that we could capture the best in nature, shooting reality in the form of locations and sets, then attach our own stylization atop that, transforming real-world imagery in a way that lent a sense of authenticity to these virtual backgrounds.”

seu contexto.²⁴³

Em *Matrix*, a narrativa acompanha a principal convenção estética de sua produção, ao discutir a revolução da tecnologia digital. A película também inova na estética adotada, ao se apresentarem as lutas entre os rebeldes e os agentes, um sincretismo de várias artes marciais. O ator e dublê chinês Yuen Wo Ping foi o encarregado de criar todas as coreografias. Larry Wachowski afirma que a originalidade de tais cenas se deve a dois pontos: primeiro, à incrível técnica de Wo Ping de amarrar atores e dublês em fios de aço, permitindo total mobilidade e leveza de movimentos²⁴⁴, segundo, a uma nova técnica digitalizada, a *Flo-Mo*. Isto é, o sujeito em cena tem sua ação congelada enquanto todo o resto da cena segue em seu movimento normal. Além disso, enquanto o movimento do sujeito está sendo congelado ou fatiado em *slow-motion*, a platéia tem uma visão em panorâmica, muitas vezes em 360°, desse mesmo movimento, perspectiva inédita no cinema até então. Uma das cenas iniciais, por exemplo, traz Trinity, uma rebelde, pendurada ao teto por fios, posteriormente apagados digitalmente, realizando uma bela seqüência de golpes marciais até que, em um instante, a ação do sujeito da cena se congela enquanto a câmera percorre o ambiente em perspectiva panorâmica.

²⁴³ IZARRA, *A literatura da virada do século*, p. 07.

²⁴⁴ 'Um dos alicerces da coreografia de luta de Yuen Wo Ping é seu lendário uso de dublês amarrados a fios. Uma verdadeira simulação visual, esse mecanismo propicia aos atores desafiar as leis da física, já que eles pulam, voam, e curvam-se frente seus inimigos' (PROBST, 1999, p. 35). No original, "An integral part of Yuen Wo Ping's fight choreography is his legendary use of wire-harness stuntwork. Truly an awe-inspiring feat of visual trickery, the machine allows actors to seemingly defy the laws of physics as they leap, fly, twirl around their opponents in battle."

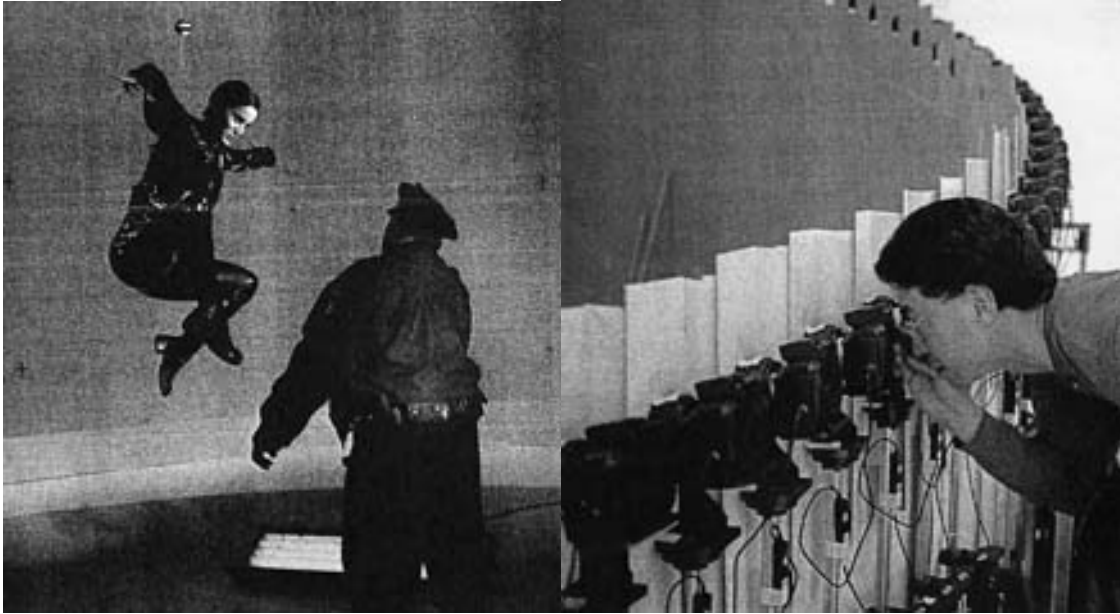


FIGURA 1 - Trinity (Carrie-Anne Moss), pendurada por fios ao teto, realizando um movimento de artes marciais.

FIGURA 2 - As cento e vinte duas câmeras enfileiradas no set, a fim de criar o efeito *Flo-Mo*: uma panorâmica, em 360°.

Fonte: MAGID, 1999, p. 55.

Acerca desse efeito, John Gaeta explica:

Nós tivemos que desenvolver um extenso aparato de novas técnicas, ferramentas e métodos que viabilizariam essa técnica [as cenas em *Flo-Mo*] de forma a se encaixar aos elevados padrões de uma película cinematográfica, e possibilitar câmeras de movimento-livre em cenários completamente fotorealísticos. Nós também desenvolvemos ferramentas de pós-produção que envolveram distorção de lentes, diferenciação de cores e granulação filmica.²⁴⁵

²⁴⁵ No original, “We had to develop an extensive set of new techniques, tools and methods that would allow this technique [*Flo-Mo* scenes] to meet the extremely high requirements of a motion picture, and enable totally free-moving cameras in completely photorealistic environments. We also developed postproduction tools that accounted for lens distortions, color differences, and film grain” (MAGID, 1999, p. 50).

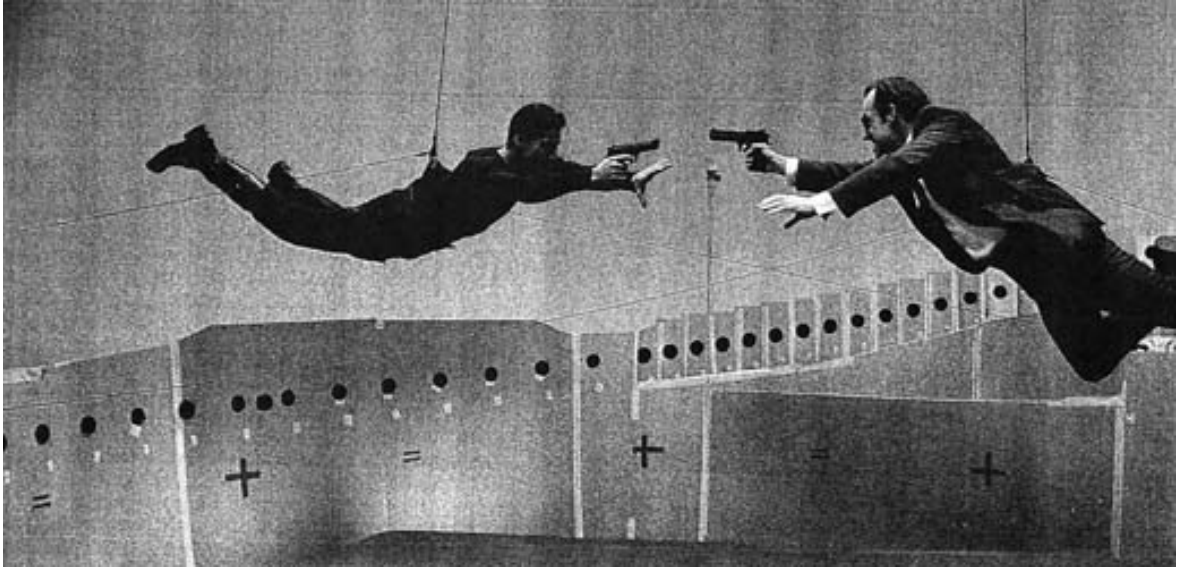


FIGURA 4 - Neo (Keanu Reeves) e o agente Smith (Hugo Weaving), um programa de computador criado para exterminar os rebeldes, em cena de combate. Note que as câmeras, alinhadas em seqüência ao redor do set, revestidas de papel exceto no local de suas lentes, formam um fundo verde, ao qual, através do processo de pós-produção, um *background* digitalizado é adicionado.

Fonte: MAGID, 1999, p. 56.



FIGURA 5 - A mesma cena acima já digitalizada e editada. Bem mais escura que a anterior, nela até a intensidade da luz – note a lâmpada fluorescente – foi incluída na cena de forma digital.

Fonte: MAGID, 1999, p. 56.

Além disso, a clara cisão entre os mundos também está presente. O mundo de simulação criado pelas máquinas, a *matrix*, sobressalta-se na película em tons de verde, enquanto o mundo real, o fora da *matrix*, é retratado em tons de azul. No primeiro, existe a simulação

de uma sociedade capitalista do século passado, retratada em minúcias; no segundo, há apenas um cenário desértico em que até o céu foi destruído, durante a guerra contra as I.As.

Em resumo, uma mesma ação atravessa os três textos, embora descrita em cenários diferentes e siga as estéticas vigentes de cada época. A alegoria da caverna é transposta a dois cenários diferentes. O primeiro, retratado em *AMN*, se baseia na ciência e nos avanços científicos para delinear o encarceramento de toda uma civilização; o segundo, apresentado em *Matrix*, descreve o mesmo processo, tecnologicamente reatualizado e apresentando a máquina como senhora da humanidade. O tema, portanto, apresenta uma diegese atualizada com o contexto da produção de cada obra: o romance explora a ciência e o filme, a tecnologia, da mesma forma como Platão explorou a educação superior, empregando a inteligência humana com a finalidade de construir e manter a felicidade dos homens. Em última análise, a construção da cisão dos cenários abordados lida com questões profundas: a cisão entre a liberdade e o encarceramento humanos.

Das transposições temáticas: revalorização da personagem

A transtextualidade entre as três obras permite um paralelo entre as personagens: o indivíduo platoniano que se desloca para o exterior da caverna, o psicólogo Bernard Marx, da obra huxleana, e o *hacker* Neo, de *Matrix*. Todos têm contato com um espectro mais abrangente da realidade, indo além do cenário ilusório que inicialmente lhes é oferecido. Em outras palavras, já que se trata de uma transposição, a relação entre as obras e as

personagens é mantida. O indivíduo platoniano insere-se no hipotexto, a alegoria da caverna. A personagem huxleana desempenha duplo papel, uma vez que a obra de Huxley opera como hipertexto em relação à obra de Platão e como hipotexto da obra dos Wachowski. Neo, por sua vez, é duplamente hipertextual, já que toma as duas obras anteriores como hipotextos.

Bernard Marx, um alfa-mais, foi condicionado para realizar tarefas intelectuais e tomar decisões dentro de sua área, a hipnopédia: “o princípio de ensino durante o sono.”²⁴⁶. Neo é o cognome *hacker* de Thomas A. Anderson, um *designer* de *software* que trabalha em uma das maiores empresas do ramo, a Metacortex. As duas personagens, de certa forma, têm acesso aos códigos das ferramentas que as condicionam. Bernard é especialista em uma das principais formas de condicionamento coletivo e Neo é especialista em construir e reescrever softwares, a linguagem básica da *matrix*. Portanto, ambos carregam um conhecimento específico sobre os mecanismos que os condicionam, estando assim familiarizados com seus códigos, e talvez por isso, capazes de identificá-los e de, até certo ponto, suplantá-los.

Bernard sofre por um erro cometido quando era ainda um feto dentro de um bocal. Ele é cerca de oito centímetros mais baixo do que a altura padrão de sua classe e franzino, assemelhando-se a um gama. O rumor corrente é de que alguém teria colocado álcool por engano em seu pseudo-sangue o que justificaria seus defeitos físicos incomuns a um alfa-

²⁴⁶ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 22.

mais²⁴⁷. Seu físico destoante corrobora sua sensação de deslocamento social e marginalização: “a zombaria fazia com que se sentisse um pária e, sentindo-se como um pária, comportava-se como tal, o que intensificava o desprezo e a hostilidade que seus defeitos físicos despertavam.”²⁴⁸ Bernard, portanto, sentia-se excluído e sozinho.

Neo, ao contrário, é um jovem bonito, sem limitações físicas. Porém também compartilha dos mesmos sentimentos de exclusão, permanecendo noites e noites navegando na internet à procura de Morpheus, pois se sente compelido a buscar por algo mais em sua vida e pressente que Morpheus poderá ajudá-lo. Dessa forma, no primeiro encontro de Neo com o grupo liderado por Morpheus, há o seguinte diálogo com Trinity, um de seus membros:

Trinity: – Por favor, escute. Eu sei por que você está aqui. Eu sei por que você quase não dorme, porque vive sozinho, e porque, noite após noite, você se senta em frente ao computador. Você está procurando por ele [Morpheus]. Eu sei, porque certa vez procurei pela mesma coisa. E quando ele me encontrou, ele me disse que eu não estava realmente procurando por ele. Eu estava procurando por uma resposta. É a pergunta que nos move, Neo. É a pergunta que te trouxe aqui. Você sabe qual a pergunta do mesmo modo que eu sabia.

Neo: – O que é a *matrix*?

Trinity: – A resposta está lá fora, Neo. Está procurando por você. E irá encontrá-lo, se você quiser.²⁴⁹

Neo sente que algo não está certo, sensação que sempre pressentiu “durante a vida toda, a de que há algo errado com o mundo”²⁵⁰; o quê, ele ainda não sabe, mas já o nomeia, a

²⁴⁷ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 44.

²⁴⁸ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 62.

²⁴⁹ No roteiro, “I know why you're here, Neo. I know what you've been doing. I know why you hardly sleep, why you live alone, and why night after night you sit at your computer. You're looking for him [Morpheus]. I know, because I was once looking for the same thing. And when he found me, he told me I wasn't really looking for him. I was looking for an answer. It's the question that drives us, Neo. It's the question that brought you here. You know the question just as I did.

Neo: What is the Matrix?

Trinity: The answer is out there, Neo. It's looking for you. And it will find you, if you want it to” (WACHOWSKI, 1999, p. 04).

matrix. Dessa forma, a sensação de poder realizar mais, de ainda não ter atingido seu potencial, presente em Neo, no entanto, não é retratada em Bernard. Este freqüentemente sente piedade de si próprio e, exceto pelo sentimento de desajuste e solidão, e por se sentir um indivíduo único em meio a uma coletividade amorfa, em mais nada se assemelha a Neo. Bernard critica a sociedade de que é forçado a participar, entretanto, seu comportamento segue as mesmas superficialidades atestadas nos demais. Durante seu curto período de notoriedade social, quando traz o selvagem para conhecer a civilização, Bernard fica embevecido com sua popularidade instantânea e comete todas as inconseqüências e descuidos que tanto criticava nos demais indivíduos.

Contudo, há uma personagem no texto huxleano, Helmholtz Watson, único amigo de Bernard, professor do Colégio de Engenharia Emocional, um homem de “poderosa compleição, peito amplo, ombros largos, maciço e, no entanto, vivo nos seus movimentos, elástico, ágil. (...) A seu modo vigoroso e enfático, era belo e tinha bem o ar (como sua secretária não se cansava de repetir) de um alfa-mais até o último centímetro.”²⁵¹ Competente e extremamente inteligente, “era considerado, segundo padrões correntes, um excesso mental, o qual, por sua vez, se tornava causa de um afastamento mais acentuado. O que dava a Helmholtz tão penosa consciência de si mesmo e de estar totalmente só, era um excesso de capacidade.”²⁵² Aliás, todas as personagens, Bernard, Helmholtz e Neo têm em

²⁵⁰ No roteiro, “[Morpheus talking to Neo] You’ve felt it your entire life. That there’s something wrong with the world.” (WACHOWSKI, 1999, p. 08).

²⁵¹ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 64.

²⁵² HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 64.

comum a noção de suas próprias individualidades. Nesse sentido, em uma de suas conversas, Helmholtz pergunta a Bernard:

– Você nunca sentiu a sensação de ter em si alguma coisa que, para se exteriorizar, espera somente que você lhe dê a chance? Uma espécie de força excedente que você não esteja utilizando, (...) Estou pensando em uma sensação estranha que experimento às vezes, a sensação de ter alguma coisa de importante a dizer e o poder de exprimi-la... Só que eu não sei o que é, e não posso utilizar esse poder.²⁵³

Helmholtz demonstra assim uma potencialidade e interesse em buscar algo, características também compartilhadas por Neo, mas ausentes em Bernard. Durante todo o filme, Neo também procura por algo, no início, por Morpheus, depois, pela *matrix*, e – ao procurar conhecer-se a si mesmo – lança-se a uma compreensão maior da realidade, utilizando todo seu potencial, toda sua “força excedente”. Logo, é possível que Neo seja a soma de partes das personagens Bernard Marx, que transita entre o mundo civilizado e o não-civilizado, e Helmholtz Watson, que se sente predestinado a algo maior que si mesmo.

Ocorreu uma transposição temática do tipo pragmática, em que uma alteração nos eventos do enredo ocorre. Isso porque uma personagem internaliza um grupo de qualidades externas ou de outras personagens, o que é nomeado revalorização de uma personagem.²⁵⁴ Esta “consiste em injetar na personagem, através da sua transformação pragmática ou psicológica – um mais significativo, maior e/ou mais ‘atrativo’ papel no sistema de valores

²⁵³ HUXLEY. *Admirável Mundo Novo*, p. 66.

²⁵⁴ GENETTE. *Palimpsests*, p. 327.

do hipertexto do que [aquele que lhe era atribuído] no caso do hipotexto.”²⁵⁵ Pode-se dizer que Neo apresenta comportamentos característicos aos de Bernard: deslocamento social, solidão e, principalmente, a travessia entre um mundo tomado como parte e outro, mais abrangente, tomado como todo. Entretanto, Neo não demonstra falta de integridade em seus próprios princípios como Bernard, além de manter-se íntegro às suas crenças.

Neo busca por alguma coisa que ainda não conhece, mas que sente existir dentro de si: a possibilidade de ser o escolhido, aquele que destruirá a *matrix*. Além disso, Neo, buscando conhecer-se a si mesmo, sofre um processo de iniciação, semelhante ao sofrido pelo indivíduo platoniano, que se ajustou aos novos contextos. Durante a travessia, ocorrem mudanças físicas, mentais e espirituais em Neo e, à medida que começa a crer em si e na causa a que se dedica, gradualmente se transforma no escolhido, o homem que destruirá a *matrix*.

O que principalmente distingue Bernard de Helmholtz é o fato de que apenas o primeiro, de certo modo, realiza a travessia de dentro da caverna – enquanto membro da civilização – para fora da caverna – enquanto visita da reserva indígena de Mal País. Já Helmholtz não percorre esse caminho, mas traz o sentimento de que deve realizar algo importante, o que é parte essencial de Neo. Logo, hipertextualmente, em termos das características comuns a Neo e Bernard, o primeiro pode ser visto como uma revalorização do protagonista da obra huxleana, já que uma “revalorização consiste, não em aumentar a importância do herói,

²⁵⁵ Na tradução americana, The revaluation (...) “consists in investing him or her [a character] – by way of pragmatic or psychological transformation – with a more significant and/or more “attractive” role in the value system of the hypertext than was the case in the hypotext” (GENETTE. 1997, p. 343).

mas em ir aprimorando sua condição axiológica através de um comportamento, razões e conotações simbólicas mais nobres.”²⁵⁶ Neo é descrito de forma mais íntegra que Bernard e apresenta valores muito próximos aos indagados por Helmholtz, podendo, assim, ser visto como a junção dos melhores aspectos das duas personagens.

Em resumo, três personagens²⁵⁷ – o indivíduo platoniano, Bernard Marx e Neo – realizam a mesma ação, a travessia de um mundo limitado a um mundo mais abrangente, sendo submetidos a transformações durante o processo. O indivíduo platoniano acostuma seus olhos e alarga a visão para reconhecer os objetos externos à caverna; Bernard questiona-se constantemente a respeito de como sua individualidade se portaria dentro ou fora da civilização e Neo, após aprender a usar seu corpo e sua mente por si mesmo pela primeira vez, vai gradualmente decodificando os códigos da *matrix* até decodificá-la por completo e submetê-la à sua vontade.

Assim sendo, além de percorrerem uma travessia semelhante e se sentirem ambos sós e marginalizados socialmente, Bernard e Neo parecem não compartilhar mais características entre si. Como Neo apresenta uma integridade de princípios ausente em Bernard, é possível dizer que ocorreu uma revalorização da personagem. Neo, personagem do hipertexto, é retratado de modo mais atrativo que Bernard, personagem do hipotexto. Além disso, Helmholtz e Neo compartilham a sensação de que algo além existe. Em Helmholtz, esse algo se apresenta em uma espécie de “força excedente não utilizada”, em

²⁵⁶ Na tradução americana, “Revaluation consists not in increasing the importance of the hero but in improving his axiological status through a nobler behavior, nobler motives, or nobler symbolic connotations” (Genette, 1997, p. 344).

²⁵⁷ John, o selvagem, excetua-se, já que pode-se dizer que ele realiza a travessia inversa.

Neo, em uma forte suspeita em “uma resposta [que] está lá fora” e que, assim que compreendida, torna-se a força excedente com a qual Neo conta para derrotar a *matrix*. Por essas razões, é possível compreender Neo como a junção das personagens, Bernard e Helmholtz.

Nesse capítulo, tentou-se ilustrar a proposta de Stam. Infelizmente, as articulações sugeridas por ele, muitas vezes, não são nomeadas, como ocorre com Genette. Stam parece se interessar mais pelas transformações realizadas hipertextualmente nas obras, enfocando o contexto, o texto e o intertexto que as constituem. Seu olhar, dessa forma, torna-se mais amplo e, talvez, por isso mesmo, menos ligado a categorizações de procedimentos internos.

Conclusão

The very soul of hypertextual activity is the complex and ambiguous relationships between writing and reading.

Genette, *Palimpsests*

A adaptação fílmica vem sendo estudada sob diversos enfoques, embora, infelizmente, grande parte desses estudos tenha se limitado apenas à comparação dos elementos narrativos transpostos ou não do texto literário para o texto fílmico. Essa abordagem essencialista e unidirecional significativamente reduz as potencialidades da conjunção/disjunção entre literatura e cinema. Hoje, os estudos de Robert Stam embasados na teoria genettiana oferecem uma perspectiva de análise e compreensão dos fenômenos envolvidos de forma mais complexa, pois consideram a transtextualidade um conceito movente, não apenas vinculado ao campo do literário. Além disso, permite a recontextualização que, no estudo da adaptação fílmica, torna-se importante. Esse trabalho constituiu-se de um estudo de recontextualização, no qual se analisa como as obras *A República*, *AMN* e *Matrix* interagiram através de uma poética da reescrita.

O objetivo foi estudar algumas das transformações imprimidas no hipotexto, que permitiram a análise de dois hipertextos principais. Os seis pontos do texto platoniano, aqui considerado como o hipotexto, transpostos para os textos literário e fílmico, foram estudados com a finalidade de se caracterizar os tipos de transformação ocorridos durante a operação de re-leitura. O romance *AMN*, por um lado, constitui o hipertexto, se considerado em relação ao texto platoniano. Por outro lado, constitui o hipotexto, se

considerado em sua relação com o filme. A obra dos irmãos Wachowski dialogou, pois, duplamente com a do filósofo grego: diretamente e através da obra de Aldous Huxley.

Foi possível caracterizar as operações realizadas no hipotexto (a obra platoniana) para se chegar aos hipertextos (*AMN* e *Matrix*): houve uma transformação temática, isto é, uma inversão ideológica do tema, se *A República* platoniana, como um todo, um texto utópico, for considerada o hipotexto do romance e do filme, obras distópicas. Entretanto, se tomada apenas em sua alegoria da caverna, em relação à *AMN* e *Matrix*, ocorreu uma transposição temática, quase uma imitação, já que os três textos recontextualizaram a travessia do interior ao exterior da caverna de Platão.

Os processos de transdiegetização e modernização diegética foram ilustrados por meio do trecho da caverna platoniana que manteve a ação mas atualizou o cenário e o tempo. Ou seja, *AMN* e *Matrix* retratam duas diegeses distintas, isto é, dois mundos que atualizam a alegoria platoniana e refletem os valores estéticos do período de cada produção. *AMN* foi marcado pelo abandono dos projetos de narrativa utópica do período entre guerras e pela crítica aos avanços desmesurados de uma ciência que entorpece o indivíduo em vez de beneficiar sua qualidade de vida. *Matrix*, por sua vez, acompanha a onda de narrativas distópicas tão comum no final do século passado, em uma espécie de reedição do descontentamento e descrença do homem para com os rumos que a humanidade tem tomado.

Para Stam, o importante é analisar as obras enfocando o contexto, texto e intertexto que as constituem. Como “a humanidade que descobre (...) novos sentidos não pode inventar sempre novas formas, precisa, muitas vezes, investir de sentidos novos, [as] formas antigas.”²⁵⁸ Partindo dessa constatação, propõe-se a metáfora do palimpsesto, caracterizada pela leitura do antigo atravessando o novo.

Nesse trabalho verificou-se que o tema do confinamento humano presente na obra de Platão serviu como um palimpsesto: um pergaminho com inscrições sobrepostas, em cima do qual se criaram novos textos. Descobrir como se realizou essa operação foi o objetivo dessa dissertação.

²⁵⁸ GENETTE. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. *Cadernos Viva Voz*, p. 95.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

ANDREW, Dudley. *The Major Film Theories: an introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 28-37.

ARP, Thomas; PERRINE, Lawrence. *Sound and Sense: an introduction to poetry*. New York: Harcourt, 1991. p. 22.

BARTHES, Roland. *Image/Music/Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Texas: University of Texas Press, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água Editora, 1991. p. 07-22, 29-57, 103-112, 151-158.

BAZIN, André. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.

BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979, p. 78 *apud* MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 08.

BLUESTONE, George. *Novels into Film: the metamorphosis of fiction into film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

BOOTH, W.; COLOMB, G.; WILLIAMS, J. *The Craft of Research*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992. p. 69-122.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999. p. 20-28, 142-145.

CASATI, Roberto. *A descoberta da Sombra: De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 02*, São Paulo: EdUSP, 1997. p. 37-55.

CORRIGAN, Timothy. *Literature and Film: an introduction and reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999. p. 01-94.

Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa: software para uso privado. Versão 1.0, cd-rom. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

DINIZ, Thaís Flores N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Lutador, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELLIOTT, Kamilla. Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma. In: RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across media: the languages of storytelling*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2004. p. 220-243.

FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOGG, Walter; RICHTER, Peyton. *Philosophy looks to the future: confrontation, commitment, and utopia*. Illinois: Waveland Press, 1985. p. 176-200, 345-360.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Título original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão. (Extratos) Edição bilíngüe. Cardernos Viva Voz*, Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

- IZARRA, Laura P. Z. de (org). *A Literatura da Virada do Século: Fim das Utopias?* São Paulo: EdUSP, 2001.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Porto Alegre: Editora Globo, 2003.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: Harper USA, 1998.
- KRISTEVA, Julia. A intertextualidade. In: KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984. p. 154-194.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p. 28-34.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MACIEL, M. E.; SCARPELLI, M. F., In: Editorial. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, v. 07, dez, 2001. p. 05-06.
- MAGID, Ron. Techno Babel. In: *American Cinematographer*, 1999, v. 80, n. 04, p. 46-55.
- MARTIN, Kevin H. Jacking into *The Matrix*. In: *Cinefex*, 1999, n. 79, p. 68-89.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 2002.
- MATRIX. Direção: Andy Wachowski; Larry Wachowski. Produção: Joel Silver. Intérpretes: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving e outros. Produtor executivo: Joel Silver. Direção de fotografia: Bill Pope. Roteiro: Andy Wachowski; Larry Wachowski. Música: Don Davis. EUA: Village Roadshow Productions, Warner Bros, 1999. DVD (136 min.), widescreen, color., legendado.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. Título original: *Understanding media*.
- MOYLAN, Tom. *Scarps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Oxford: Westview Press, 2000.
- NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000. p. 01-16.
- NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1991.

PAULINO, Graça; CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 01-66.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978. p. 58-76.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Garnier, 2005.

PRINCE, Gerald. Foreword. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Newman, Channa; Doubinsky, Claude. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. p. ix-xi.

PROBST, Christopher. Welcome to the Machine. In: *American Cinematographer*, 1999, v. 80, n. 04, p. 32-44.

RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985. p. 247-325.

RAY, Robert B. The field of "Literature and Film". In: NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 38-53.

REYNOLDS, Peter (ed.) *Novel Images: literature in performance*. New York: Routledge, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. Apresentação. In: BAIRON, Sérgio & PETRY, Luís Carlos. *Hipermídia, Psicanálise e História da Cultura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000, 07-13.

SARAIVA, F. R. *Novíssimo Dicionário Latino-Português – etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. New York: Routledge, 1994. p. 01-12, 104-136.

SHOHAT; STAM. The politics of the multiculturalism in the postmodern age. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. New York: Routledge, 1994. p. 338-362.

SOUZA, Eneida Maria de. Os bastidores do texto. In: CURY; PAULINO; WALTY. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 07.

STAM, R. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1989.

STAM, Robert. From realism to intertextuality. In: BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992. p. 184-221.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000a. p. 54-76.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2000b. p. 102-107, 225-236. Título original: *Film Theory: an introduction*.

STAM, Robert. Film Language/Specificity. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (eds.). *Film and Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishers Ltda, 2000c. p. 31-38.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.). *A companion to Literature and Film*. New York: Blackwell Publishers Ltda, 2004.

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.). *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. New York: Blackwell Publishers Ltda, 2005a, p. 01-52.

STAM, R. Introduction. In: STAM, Robert. *Literature Through Film: realism, magic and the art of adaptation*. New York: Blackwell Publishers Ltda, 2005b. p. 01-21.

WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Larry. *The Matrix* Screenplay, 1999. Disponível em <http://www.theforbiddenknowledge.com/the_matrix_script/index01.htm>. Acesso em 27. jul. 2004.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and The Cinema*. New York: Associated University Press, 1975.

WHELEHAN, Imelda. Adaptations: the contemporary dilemmas. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999. p. 03-19.