Capítulo 7. Conceitos-Chave e sua Operacionalização Empírica

Estabelecido o modelo da investigação e de forma a poder operacionalizar a análise empírica, foi necessário definir os conceitos-chave, e também encontrar variáveis claramente identificáveis, que permitissem observar o grau de fidelidade, ou seja, as convergências e divergências entre adaptação e original. Conceitos estruturais da narratologia como a focalização, o narrador, os personagens, as acções e o tempo narrativo revelaram-se eficazes para atingir esse fim. Revelou-se ainda interessante fazer uma comparação dos textos e do contexto e cenários espácio-temporais patentes na história.

Resumindo, as variáveis definidas para a observação foram as seguintes:

a) Texto: Análise da correspondência de textos (patentes nos diálogos dos personagens, na narração e noutros elementos linguísticos no filme, caso existam).

b) Contexto e Cenários: Análise do enquadramento geográfico, histórico, cultural e ideológico em que a história se inscreve no filme e no livro, dos cenários onde se desenrola a acção. Inclui-se aqui ainda referências intertextuais a outras obras.

c) Narração e Focalização: Análise comparativa da narração e focalização no livro e no filme.

d) Tempo Narrativo: Análise das estratégias temporais no livro e no filme.

e) Acção Narrativa: Análise comparativa da sequência das acções narrativas.

f) Personagens: Análise dos personagens, em termos de descrição física e psicológica, atitudes e comportamentos.

Sucede que estas variáveis são transversais às três dimensões teóricas: por exemplo, os signos usados para a focalização são característicos do meio, mas são também sujeitos a

interpretação (coincidente ou não) e, no todo da obra, ajudam a caracterizá-la como enunciado autónomo. Assim sendo, propomos um modelo em que as variáveis são usadas para a observação do *corpus* e os dados daí resultantes analisados e enquadrados posteriormente nas dimensões definidas para retirar as conclusões finais.

Operacionalização dos conceitos-chave

Neste ponto, definimos como as variáveis de análise são operacionalizadas dentro do modelo proposto, aplicado ao presente projecto e aplicável a outros. Quanto ao *texto*, sabemos que o cinema, como a literatura, é dotado de um registo verbal, que pode, aí, ser escrito ou oral; o objectivo é analisar o que foi mantido do texto original, eliminado, acrescentado ou alterado e, do que foi mantido, o seu grau de proximidade com o original, ao nível da forma e do conteúdo. O tom, no livro, corresponde à atitude do narrador em relação aos personagens e à história, denunciada pelo texto, pela sua conotação e/ou por comentários explícitos. No entanto, no filme, o tom também pode ser demonstrado pela imagem, pelo que faz sentido que a sua análise se enquadre na variável c), da narração e focalização.

A variável *contexto* tem como objectivo analisar os elementos que situam a história: a) num tempo histórico; b) numa localização geográfica; e c) numa cultura e ideologia. Esses elementos caracterizam a história e reflectem, ao mesmo tempo, o contexto de enunciação, permitindo comparar o original e a adaptação e perceber uma convergência ou divergência entre eles. Dentro deste ponto, são ainda analisados os cenários do filme e, apesar da necessária materialização, a sua proximidade com a descrição no livro, bem como referências intertextuais a outras obras, que se inserem no contexto ideológico e cultural retratado.

Este modelo propõe que a *narração* e a *focalização* sejam avaliadas em simultâneo porque, apesar de, como foi dito, não serem o mesmo, é difícil (e redundante) separá-las. De acordo com a tipologia de Genette (1972: 225-267), o narrador pode ser: a) homodiegético (o herói conta a própria história); heterodiegético (um personagem secundário conta a história do herói); ou c) extradiegético (a história é contada por um observador não-participante, exterior a ela). A focalização, também de acordo com a tipologia de Genette (1972: 206ss), pode ser: a) externa, quando a história é vista de fora, por alguém que conhece apenas o que 'vê'; b) interna, quando a história é relatada de 'dentro' do campo de consciência de um personagem; ou c) focalização zero ou omnisciente, quando o narrador conhece todos os pensamentos dos personagens e todos os eventos, mesmo os que não estão ao alcance da consciência desses personagens. Para o cinema, Gaudreault e Jost (1995: 138ss) sugerem alterações a esta tipologia: mantêm "focalização" para o ponto de vista cognitivo sobre a história, e propõem "ocularização" para o ponto de vista físico mostrado pela câmara. Distinguem ainda "ocularização interna primária", simulação do ponto de vista pessoal de um

personagem, e "ocularização interna secundária", quando essa simulação é feita indirectamente através da edição e do enquadramento. A "ocularização zero" refere-se ao "plano de ninguém", não ancorado a um personagem particular. Uma das virtudes do trabalho de Gaudreault e Jost consiste na inclusão do som nesta categoria: a "auricularização" ou ponto de 'vista' auditivo, que também pode ser interna ou zero.

Na análise, procura-se encontrar o grau de semelhança entre o tipo de focalização e de narrador usados no filme e no livro, de acordo com as tipologias apresentadas, considerando à partida que, dadas as diferenças entre os *media*, algumas alterações são incontornáveis. A tipologia de Gauldreault e Jost é usada quando necessário, na análise do filme. O tom, ou atitude do narrador, é também analisado nesta variável, observando-se a forma como é sugerido pelas imagens, acções, diálogos e expressões dos actores.

Os estruturalistas propõem, para a análise do *tempo narrativo*, três dimensões: a) ordem, b) duração, e c) frequência. A ordem tem a ver com as anacronias – analepses e prolepses – estratégias em que o discurso respectivamente recua ou avança no tempo cronológico da história e que podem ser internas (reportar a momentos dentro do tempo da história), externas (momentos anteriores ou posteriores à história) ou mistas. A duração refere-se ao ritmo ou velocidade do discurso; este pode realizar: pausas (ou paragens para fazer descrições ou digressões); elipses (ou supressão de lapsos temporais); sumários (ou reduções ao tempo normal da história); e cenas (ou imitação da duração do tempo da história). A frequência tem a ver com a repetição dos eventos e pode ser: singulativa – um evento singular é descrito uma só vez; repetitiva – narra o mesmo evento mais do que uma vez; ou iterativa – descreve, numa só enunciação, a ocorrência múltipla do mesmo evento (*vide* estes termos *in* Reis & Lopes, 2007).

A *acção narrativa*, *lato sensu*, é entendida como "processo de desenvolvimento de eventos singulares" (*Idem*, 2007: 15). Os estruturalistas definem três níveis na narrativa: a) o nível das funções, elementos mínimos da história; b) o nível das acções, que podemos definir grosseiramente como conjuntos de funções; e c) o nível da narração ou do discurso – o todo do enunciado (Barthes 1966: 27). Barthes (1966: 27-35) distingue ainda, dentro das funções, entre: a) funções propriamente ditas, que são acções e estabelecem entre si uma relação de causa e efeito (subdivide-as ainda em núcleos – acções cardinais, que fazem avançar a história –, e catálises – acções que preenchem o espaço entre os núcleos); e b) índices, elementos que descrevem o ambiente e os personagens, mas não constituem acção propriamente dita. Esta variável permite compreender as alterações feitas à acção, à forma como os eventos mínimos da história evoluem e se constituem em elementos mais latos, pelo que a análise deve concentrar-se na sequência das funções (a que chamamos 'acções' para simplificar), distinguindo entre funções propriamente ditas (a que chamamos 'funções'), catálises e índices apenas quando tal é necessário para compreender as operações adaptativas realizadas.

Quanto aos *personagens*, analisa-se o que foi mantido, alterado, acrescentado ou eliminado, em termos de aparência física (dentro do que é descrito no livro), carácter ou traços de personalidade, emoções e atitudes. Os comportamentos são analisados na variável das acções e as falas na do texto.

Para além destes conceitos operatórios, foi necessário explicitar, principalmente dada a sua subjectividade, os dois conceitos fundamentais neste projecto de investigação, patentes na questão de partida: *qualidade* e *fidelidade*. Ainda que as definições apresentadas possam ser discutidas, acreditamos que são suficientemente concretas para permitir uma análise objectiva e profícua.

No Dicionário da Língua Portuguesa (1995: 830), *fidelidade* é: "Qualidade do que é fiel; lealdade; probidade; exactidão; veracidade". Sabendo que nenhuma adaptação pode ser exactamente igual ao original, definimos fidelidade como a exactidão possível ou a equivalência de significados entre eles. Por equivalência de significado, entendemos o que, sendo característico do original, é objectivamente reconhecível na adaptação, considerada 'fiel' quando converge e 'infiel' quando diverge.

O termo *qualidade*, de acordo com o mesmo dicionário (1995: 1485/6), é: "Propriedade ou condição natural de uma pessoa ou coisa que a distingue das outras (…); valor; distinção (…); aptidão; atributo; predicado; particularidade; índole (…); calibre; jaez; título…". Há, portanto, dois sentidos principais da palavra: em primeiro lugar, o de característica ou atributo que distingue uma coisa das outras e, por outro lado, o do valor dessa coisa. Ora, a consideração sobre se algo é bom ou mau, excelente ou pouco interessante, claramente, depende dos critérios, sempre subjectivos, que cada indivíduo usa para fazer essa avaliação.

Para encontrar uma definição mais concreta, recorremos à área da Certificação da Qualidade nas organizações, que define qualidade como "o conjunto de atributos e características de uma entidade ou produto que determinam a sua aptidão para satisfazer necessidades e expectativas da sociedade".[45] Ou seja, os critérios que o público (ou os diversos públicos) leva em consideração para avaliar algo positivamente. Assim, quando falarmos de qualidade, estaremos a referir-nos à avaliação positiva de uma adaptação pelos seus públicos, de acordo com esses critérios. Claro que o 'público' de um filme não é, tal como nos produtos comerciais, um só. Ele pode ser o público consumidor, a crítica mais ou menos especializada, a crítica académica e até o próprio autor do texto original, quando vivo. Por isso, consideramos uma adaptação de

[45] Decreto-Lei nº 140/2004 de 8 de Junho, *in* http://www.ipq.pt/CUSTOMPAGE.aspx?modid=0&pagID=3&faqID=141, acedido em 01-06-2010.

'qualidade' aquela que é genericamente avaliada como positiva pelos diversos intervenientes no processo, ou seja, aquela que:

a) Tenha sido avaliada positivamente pelo autor do livro, quando vivo;

b) Tenha tido sucesso nas bilheteiras (balanço positivo);

c) Tenha suscitado críticas, em média, positivas.