



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS-INGLÊS**

JOÃO PEDRO ISAIAS DE SOUZA

**ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: UMA LEITURA BASEADA NA
OBRA *O PERFUME* DE PATRICK SUSKIND E *PERFUME - A HISTÓRIA DE UM
ASSASSINO* DE TOM TYKWER**

**GUARABIRA
2023**

JOÃO PEDRO ISAIAS DE SOUZA

**ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: UMA LEITURA BASEADA NA
OBRA *O PERFUME* DE PATRICK SUSKIND E *PERFUME - A HISTÓRIA DE UM
ASSASSINO* DE TOM TYKWER**

Trabalho de Conclusão de Curso
(Monografia) apresentado ao
Departamento do Curso de Letras Inglês
da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciado em Letras Inglês.

Área de concentração: Literatura e
cinema.

Orientador: Prof. Aline Oliveira do Nascimento

**GUARABIRA
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho

S729a Souza, João Pedro Isaias de.
Adaptação da literatura para o cinema [manuscrito] : uma leitura baseada na obra O perfume de Patrick Suskind e Perfume - a história de um assassino de Tom Tykwer / João Pedro Isaias de Souza. - 2023.
43p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação : Profa. Aline Oliveira do Nascimento, Departamento de Letras - CH."

1. Adaptação. 2. Audiovisual. 3. Releitura. 4. Operfume. I. T1b

21. ed.CDD 800

JOÃO PEDRO ISAIAS DE SOUZA

ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA: UMA LEITURA BASEADA NA
OBRA O PERFUME DE PATRICK SUSKIND E PERFUME - A HISTÓRIA DE UM
ASSASSINO DE TOM TYKWER

Trabalho de Conclusão de Curso
(Monografia) apresentado ao
Departamento do Curso de Letras Inglês
da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciado em Letras Inglês.
Área de concentração: Literatura e
Cinema.

Aprovada em: 17/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Aline Oliveira do Nascimento
Prof. Aline Oliveira do Nascimento (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

José Viliam Manguera
Prof. Dr. José Viliam Manguera
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Waldir Kennedy Nunes Calixto
Esp. Waldir Kennedy Nunes Calixto
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

RESUMO

As adaptações audiovisuais baseadas em romances são uma prática recorrente no âmbito cinematográfico. Contudo, alguns pensamentos podem influenciar na desvalorização dessas obras, e para entendermos essa relação entre obra original e adaptação, usaremos como exemplo a narrativa criada por Patrick Suskind no romance *O Perfume* (1985), que foi adaptada por Tom Tykwer no filme *Perfume - A História de Um Assassino* (2006). Nesse sentido, esta pesquisa tem o objetivo de analisar a prática da adaptação como releitura, elaborando uma discussão sobre o porquê de existir a ideia de inferioridade e como a recriação da narrativa é feita na mudança do literário para o visual. Para a realização desta pesquisa, será utilizado uma metodologia com abordagem interpretativa por meio de estudos bibliográficos. Para embasamento teórico, utilizaremos sobretudo os estudos de Linda Hutcheon (2010) e Robert Stam (2006) que auxiliam na definição e compreensão acerca da adaptação e suas diferentes perspectivas. Recorreremos, também, aos estudos sobre *mise-en-scène* de Bordwell e Thompson (2013) para analisarmos aspectos visuais do cinema. Mediante este estudo, buscamos apresentar algumas reflexões para entender o porquê que as adaptações não devem ser consideradas “apenas” cópias das obras que se baseiam ou uma prática que empobrece a narrativa original.

Palavras-Chave: Adaptação. Audiovisual. Releitura. *O Perfume*.

ABSTRACT

Audiovisual adaptations based on novels are a recurring practice in cinema, however some thoughts can influence the devaluation of these works. And to understand this relationship between original work and adaptation, we will use as an example the narrative created by Patrick Suskind in the novel *Perfume: the story of a murderer* (1985) which was adapted by Tom Tykwer in the film *Perfume* (2006). In this sense, this research aims to analyze the practice of adaptation as rereading, developing a discussion about why the idea of inferiority exists and how the recreation of the narrative is done in the change from the literary to the visual. To carry out this study, a methodology with an interpretative approach was used through bibliographic studies. For theoretical basis, we will mainly use the studies of Linda Hutcheon (2010) and Robert Stam (2006), which help to define and understand adaptation and its different perspectives. We will also use studies about the *mise-en-scène* by Bordwell and Thompson (2013) to analyze visual aspects of cinema. Through this study, we seek to present some reflections to understand why adaptations should not be considered just copies of the works they are based on or a practice that impoverishes the original narrative.

Keywords: Adaptation. Audio-visual. Rereading. *Perfume*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do romance <i>The Duke and I</i> (2000) de Julia Quinn antes e depois da série	17
Figura 2 – Mercado de peixes da <i>Rue aux Fers</i>	29
Figura 3 – Carcaças de animais em decomposição no mercado de peixes....	30
Figura 4 – Grenouille, sobre uma pilha de madeira, cataloga cheiros a sua volta	31
Figura 5 – Grenouille é levado ao público para ouvir sua sentença.....	33
Figura 6 – Jovem da <i>Rua des Marais</i>	33
Figura 7 – Laure Richis.....	34
Figura 8 – Giuseppe Baldini tenta decifrar a composição do Amor e Psiquê...	36
Figura 9 – Grenouille, em uma cela, aguardando sua sentença.....	37
Figura 10 – Antoine Richis entra no quarto e encontra Laura morta.....	38

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	CONCEITUALIZANDO AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS.....	9
3	CONHECENDO ADAPTAÇÕES.....	14
3.1	<i>Mise-en-scène</i>	21
4	A OBRA <i>O PERFUME</i> NOS SIGNOS AUDIOVISUAL E LITERÁRIO.....	26
4.1	Analisando as adaptações do romance para o filme.....	28
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
6	REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

Tendo em vista a relação com os estudos que dialogam sobre a compreensão e a interpretação dos aspectos adaptativos entre obras de meios semióticos diferentes, podemos citar a teoria da adaptação. Esses estudos buscam entender diversos aspectos entre diferentes abordagens sobre uma mesma narrativa, sendo o foco deste trabalho os que são referentes às adaptações de romances para o cinema. Estudos sobre este tipo de (re)leitura geram diversos debates; dentre eles, podemos citar discussões sobre abordagem e interpretação do diretor e fidelidade narrativa, mesmo esse último não sendo o foco da pesquisa. Para analisar e comparar estes e outros aspectos sobre a prática de adaptar, utilizaremos como base o romance *O Perfume* (1985) de Patrick Suskind e o filme *Perfume - A História de um Assassino* (2006) do diretor Tom Tykwer.

Nesta pesquisa buscamos discutir as características da obra, tanto do ponto de vista literário quanto cinematográfico, com o intuito de analisarmos como alguns aspectos narrativos podem ser reinterpretados na passagem de um signo¹ para o outro. Para analisarmos a obra audiovisual, utilizaremos os estudos acerca da *mise-en-scène*, que aborda aspectos como direção de arte, trilha sonora, figurino, dentre outras configurações que abrangem o signo audiovisual.

Ao analisarmos os aspectos que abrangem o tema adaptação acerca das obras citadas, podemos chegar a algumas conclusões sobre esta prática. Através destas investigações, somos capazes de compreender como adaptações cinematográficas com base em obras literárias funcionam, levando em consideração aspectos como fidelidade, abordagem e liberdade criativa. Ainda nesse sentido, podemos analisar o porquê de as adaptações audiovisuais serem consideradas inferiores em relação ao texto base, bem como discutir sobre aspectos da adaptação que podem ser “benéficos” para a obra original.

O tema desta pesquisa surgiu após leituras sobre semiótica e teoria da adaptação, em específico, com relação à ideia de que as adaptações audiovisuais de um romance ou outro estilo literário são consideradas inferiores em relação ao texto base, como é observado por Naremore (2000), que destaca que os críticos acadêmicos veem as adaptações como “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (p. 6 *apud* Hutcheon, 2013, p. 62). Outras justificativas

¹ **Signo** - Entidade que é portador da mensagem ou do fragmento dela.

usadas são as de que a adaptação é inferior pelo seu tempo de duração, que pode ser menor do que o tempo necessário para a leitura de um livro, bem como seus cortes de conteúdo e, até mesmo, por questões subjetivas, como, por exemplo, a escolha de um ator que o telespectador/leitor julga não condizer com as características apresentadas na obra literária.

Esse estudo possui a pretensão de desmistificar a perspectiva de que as adaptações cinematográficas são, de alguma forma, inferiores às obras literárias originais. Tendo em vista que essa é uma temática ampla, nos limitaremos a ter como base principal de análise as obras supracitadas. É válido também ressaltarmos que os resultados obtidos nessa pesquisa poderão influenciar estudos futuros sobre a adaptação. Nesse sentido, serão usados teóricos da área para que tenhamos uma ideia fundamentada do porquê de uma adaptação audiovisual pode ser uma experiência satisfatória, assim como a leitura da obra pela qual a adaptação se norteia. Além disso, esta pesquisa também busca observar a utilização do cinema, ou mídias audiovisuais, como forma de releitura de romances, tendo em vista colaborar com os estudos da área através da observação da obra *O Perfume* (1985) de Patrick Suskind e do filme *Perfume - A História de um Assassino* (2006) de Tom Tykwer, por meio dos estudos semióticos e teorias sobre adaptação.

Considerando o que foi aludido, essa pesquisa espera contribuir com a academia na ampliação do conhecimento na área, instigando novos pensamentos acerca das adaptações, para que também possam ser observadas a relação entre literatura e cinema, e, assim, demonstrar para o leitor/telespectador que a adaptação é, na verdade, uma releitura e não uma cópia.

A pesquisa em questão trata-se de um estudo aprofundado, e tem como objetivo gerar novos conhecimentos acerca desse assunto, contribuindo com os estudos da teoria da adaptação. Este trabalho terá uma abordagem analítica, interpretativa e bibliográfica. Com isso, buscaremos, por meio dos métodos descritos anteriormente, esclarecer as ideias que formulam o nosso objetivo de pesquisa.

Como fundamentação teórica para a pesquisa, usaremos como base principal os estudos sobre teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013) e, também, os estudos de Robert Stam (2008). Além destes, utilizaremos os estudos de Bordwell e Thompson (2013) para analisarmos os aspectos da *mise-en-scène* na obra audiovisual.

2 CONCEITUALIZANDO AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

As narrativas audiovisuais estão presentes em nossa sociedade há bastante tempo. Os filmes existem a pouco mais de cem anos, e especificamente na segunda metade do século passado, essa mídia obteve um aumento de popularidade. Esse modo de contar narrativas começou no cinema, e os responsáveis por tal feito foram os irmãos Louis e Auguste Lumière, que, no ano de 1895, projetaram um filme pela primeira vez na cidade de Paris, na França. O cinema começou com o intuito de conseguir dar movimento a imagens para contar histórias, e era comum adaptar obras literárias, como a adaptação cinematográfica do conto *A fada dos repolhos* (1896), primeira obra criada por Alice Guy-Blaché, um dos primeiros grandes nomes do cinema. Dessa forma, a prática de adaptar obras literárias é um fator que surge no início do cinema, fato que fez o signo se popularizar rapidamente, já que naquela época o literário era o signo mais consumido quando o assunto era contar ficções. Linda Hutcheon pontua que:

Os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis (1982, p. 3) chama de “provados e testados”, enquanto a televisão britânica especializou-se na adaptação de romances consagrados dos séculos XVIII e XIX, ou, na nomenclatura de Ellis, “provados e garantidos” (Hutcheon, 2013, p. 25).

Segundo Hutcheon (2013), compreende-se que transformar leitores em espectadores não seria um grande problema em um primeiro momento, e isso pode ter contribuído com a popularização dos filmes, já que os romances populares tinham uma grande base de público que os consumiam.

Com o avanço dos anos, o cinema tornou-se gradativamente independente, com diretores interessados em narrativas originais, passando a depender menos de textos literários. Mas adaptar obras da literatura não foi uma prática extinta, pelo contrário, até os dias de hoje temos diversos filmes que se baseiam em clássicos literários, e tais filmes são alvos das críticas dos estudiosos no cinema, ora positivamente, ora negativamente. Tal fato é interessante pois mesmo depois de mais de um século da sua criação, da evolução tecnológica que proporciona mais liberdade aos diretores e roteiristas, o cinema continua investindo nessa troca de signos.

O cinema foi precursor do signo audiovisual, e rapidamente tornou-se um ato praticado por boa parte da sociedade; ir ao cinema era um dos meios de lazer propagados para o período, principalmente no século passado.

Com o passar dos anos, a necessidade de expandir esse mercado aumentou. Como já havia se tornado uma prática de grande proporção, e com o surgimento de novas tecnologias como a TV, novas “ramificações” surgiram, como por exemplo as séries e minisséries. As séries são narrativas desenvolvidas em episódios, ato que funciona muito bem quando pensamos em assistir filmes em casa, já que nesta abordagem se tem mais tempo de tela, logo, um período maior para desenvolver uma história. Em contrapartida, apesar das séries terem uma duração maior, seus episódios tendem a ser mais breves do que o tempo médio dos filmes, ou seja, pode-se ter narrativas consideravelmente maiores, mas temos a liberdade de assisti-la aos poucos. Em outras palavras, ir ao cinema pode exigir uma disponibilidade maior de tempo, fato este que não se sucede quando optarmos por assistir um episódio de uma série em casa.

Falando das minisséries, como o nome já sugere, ela é uma versão abreviada das séries. Minisséries normalmente têm menos episódios e, às vezes, os mesmos tendem a ser um pouco mais longos, em alguns momentos até mais do que as já citadas séries, o que pode soar um tanto irônico. Balogh aponta que:

Em termos de extensão, a minissérie é muito mais compacta [...] A produção do sentido se dá de forma mais fechada e coesa: teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor da minissérie como um todo.” (Balogh, 2005, p. 145).

Nas últimas décadas, uma nova plataforma ganhou destaque quando se fala de narrativas audiovisuais, que é o caso dos *streamings*.² A vantagem dessa abordagem em relação as demais é a sua praticidade, pois ao contrário de assistir filmes e séries na TV, em que o telespectador torna-se subordinado dos horários das emissoras, em uma plataforma de *streaming* o espectador pode assistir a qualquer momento, tornando assim bem mais fácil de se consumir as mídias audiovisuais, já que é o público que decide o que e quando assistir. Dentre as facilidades em consumir filmes através do *streamings* está a de “transformar” filmes em séries, já que se tem a disponibilidade de assisti-los a qualquer momento e em qualquer lugar,

² **Streaming** - Transmissão: é a tecnologia de transmissão de conteúdo online que permite o consumo de filmes, séries e músicas de maneira digital.

pois as plataformas também dispõem de ferramentas como o *pause*³, que permite que o telespectador *pause* o filme assim que necessário e retome quando assim for conveniente. Nesse sentido, o espectador não precisa ficar preso durante o filme, e, se caso aconteça algum imprevisto, não perderá o conteúdo da narrativa.

A tecnologia sempre foi uma colaboradora quando o assunto é consumir mídias audiovisuais, desde o cinematógrafo⁴, passando pela chegada da TV e aparelhos de DVD⁵, até os celulares. Essa última ferramenta pode ser considerada uma evolução que influenciou na praticidade de acesso, já que aplicativos de *streaming* como *Netflix*, *Amazon* e *HBO Max* estão disponíveis em aparelhos móveis, nos dando liberdade de assistir filmes e séries a qualquer momento e em qualquer lugar. Isso fez com que a popularidade das narrativas audiovisuais tivessem mais um salto, visto que, especialmente nessas plataformas digitais, com cada vez mais assinantes, a demanda por novas séries e filmes aumentou.

Tendo em vista todo esse salto de popularidade, grandes empresas passaram a investir mais nessas plataformas digitais, dado que atualmente é relativamente comum filmes estrearem em plataformas de *streaming* antes de serem exibidos no cinema, como foi o caso de *King Kong vs Godzilla* (2021); e, em outros momentos, esses lançamentos são exclusivos destes aplicativos, como foi o caso do filme *O Menino Que Descobriu o Vento* (2019) exclusivo da *Netflix*.

Mídias audiovisuais costumam ser, geralmente, usadas para adaptar obras de diversas mídias distintas, aspecto que abordaremos futuramente nesta pesquisa. Esse fato é importante quando partimos do pressuposto que obras de grande valor cultural como *HQs*⁶, *Mangás*⁷, *Best-sellers*⁸, ou até mesmo fatos históricos, são retratados através destas mídias, possibilitando que pessoas que não têm acesso direto a elas possam consumi-las, mesmo que em um formato diferente. As narrativas audiovisuais, independente se são filmes, séries, minisséries ou novelas, tornam-se um meio bastante lucrativo para a indústria. Costumamos ver grandes produções do cinema lucrando milhões, como o exemplo do filme *Oppenheimer* (2023), um longa-metragem biográfico sobre o físico Julius Robert Oppenheimer,

³ **Pause** - ferramenta digital usada para interromper o curso de vídeos, filmes, músicas e jogos.

⁴ **Cinematógrafo** - equipamento de fotografia e de projeção capaz de colher, em rápida sequência, uma série de instantâneos de objetos que se movem e de projetá-los numa sucessão igualmente rápida e intermitente de modo a produzir a ilusão de cenas em movimento.

⁵ **DVD** - digital video disc: Disco digital usado para armazenar mídias audiovisuais.

⁶ **HQ** - Histórias em quadrinhos.

⁷ **Mangá** - Nome dado a histórias em quadrinhos japonesas.

⁸ **Best-seller** - Nome dado a livros que foram sucesso de vendas.

que, segundo o site IGN⁹, em relativamente pouco tempo, arrecadou cerca de 700 milhões de dólares em bilheteria, aproximadamente sete vezes o seu orçamento de produção, uma marca que, em comparação ao mercado cinematográfico, pode ser considerada satisfatória.

Levando em consideração nosso foco de análise, filmes baseados em livros tendem a ser potencialmente lucrativos, pois geralmente são indicados a diversos prêmios, e, na maioria das vezes, arrecadam muito em bilheteria, mesmo com as críticas, principalmente sobre o quesito fidelidade, aspectos que abordaremos posteriormente nesta pesquisa.

Pelas narrativas audiovisuais terem se tornado uma mídia que não necessariamente depende de obras literárias para construir suas histórias, a liberdade criativa de diretores e roteiristas só aumentou com o passar do tempo. Podemos ter mídias com aspectos e abordagens bem diferentes do convencional. Elas podem trazer narrativas fictícias ou históricas, podem trazer mensagens profundas ou simplesmente se comprometerem com a diversão do telespectador, assim como os romances também podem seguir esses conceitos. Em alguns casos, os filmes não têm como base outros textos, com exceção das inspirações que em tal caso não são identificadas como adaptações. Como foi dito anteriormente, com as tecnologias atuais e com a consolidação das mídias audiovisuais, tornou-se mais acessível a liberdade criativa, como, por exemplo, filmes com temática fantástica¹⁰ podem se beneficiar da tecnologia CGI¹¹.

As narrativas audiovisuais, assim como as literárias, se dividem em inúmeros gêneros, a exemplo do terror, ação, aventura, comédia, drama, biografias, contexto histórico, musicais, etc. Fato que também é natural do romance, já que o mesmo se assemelha fortemente com o andamento e a forma com que os filmes percorrem uma ficção e com a “canibalização” de gêneros antecessores, como Robert Stam (2006) pontua

Em termos históricos e de gênero, tanto o romance quanto o filme têm consistentemente canibalizado gêneros e mídias antecedentes. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais - ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria -

⁹ Disponível em: < <https://br.ign.com/oppenheimer/112745/news> > Acesso em: 21 ago, 2023

¹⁰ **Fantástico** - gênero da ficção em que se usa geralmente fenômenos sobrenaturais, mágicos e outros como um elemento primário do enredo, tema ou configuração.

¹¹ **CGI** - é uma sigla em inglês para o termo Computer Graphic Imagery, ou seja, imagens geradas por computador, conhecida também como computação gráfica.

transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi trazendo esta canibalização ao seu paroxismo (Stam, 2008, p. 24).

Para Stam (2008), o andamento de filmes e romances são, por natureza, parecidos, pois ambos se beneficiam da junção ou empréstimo de outros gêneros e mídias, que se originaram antes deles.

Entende-se que as narrativas audiovisuais são, mais do que nunca, mídias que fazem parte do nosso cotidiano e que essa abordagem acompanha, de maneira natural, a evolução tecnológica. Isso faz com que a demanda de novas produções cinematográficas aumente, já que consumimos esse entretenimento de maneira contínua. Mesmo com a popularização das séries nas plataformas de *streaming*, filmes ainda são fortemente consumidos, tendo em vista que as próprias plataformas investem grandes orçamentos em novas produções fílmicas, como já discutido anteriormente. As adaptações ainda são uma prática bastante comum no mercado cinematográfico, e isso se deve a diversos fatores, sobre os quais discutiremos com mais efetividade no próximo capítulo.

3 CONHECENDO ADAPTAÇÕES

Neste capítulo analisaremos a teoria da adaptação, com foco nas adaptações audiovisuais. Abordaremos pensamentos e análises para um esclarecimento sobre o que se entende, de fato, sobre adaptar. Conduziremos a análise de conceitos adaptativos com foco em dois dos principais estudiosos da área, que são Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2008).

A prática de transportar narrativas de um signo para o outro é um processo que não surgiu com o cinema, pois outras mídias já se utilizavam desse processo semiótico. O próprio romance, que serve como base para várias adaptações de diversos signos diferentes, pode ser considerada uma mídia adaptativa, principalmente se seguirmos o pensamento de Walter Benjamin, o qual diz que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (1992, p. 90 *apud* Hutcheon, 2013, p. 22); logo, entende-se que é inevitável não levar em consideração outras obras anteriores no momento de criar uma nova. Adaptar não é algo do passado, muito pelo contrário, Linda Hutcheon inicia seu livro *Uma Teoria da Adaptação* (2013) com a seguinte afirmação:

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (Hutcheon, 2013, p. 22).

Com isso, entendemos que as adaptações podem ser encontradas em todas as mídias de entretenimento, como em filmes, livros, peças de teatro e *videogames*.

A necessidade de dar imagens às palavras era algo que a humanidade buscava há muito tempo, e um exemplo disso é o teatro, que veio bem antes do cinema. Pensar numa adaptação apenas como cópia é algo que precisa ser analisado com mais precaução, já que pode ser considerado o fato de ser impossível fazer uma transição de entre signos tão distintos, como é a literatura e o audiovisual, sem que nada seja alterado.

Nessa perspectiva, partiremos da análise sobre a fidelidade do processo de adaptação. Dentro dos estudos sobre adaptações, podemos ver uma afirmação recorrente, que é o fato de uma arte sempre ser derivada de outra arte, que podemos identificar um vínculo com o termo “canibalização” de Stam (2008). Algo

que podemos observar é que os diretores e escritores têm total ciência desse fator de derivação das artes, e eles levam isso em consideração no momento de adaptar qualquer obra literária para o cinema, ou qualquer que seja os signos. Podemos ver isso nitidamente através de Linda Hutcheon (2013), quando ela afirma que:

Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T.S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (Hutcheon, 2013, p.22).

Algo que é comumente discutido é que as adaptações são inferiores aos textos base. Essa afirmação advém de diferentes pensamentos como a ideia da brevidade, aspecto que, segundo alguns teóricos, empobrece a obra base, e Hutcheon traz algo que enfatiza essa ideia:

Contudo, tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (Hutcheon, 2013, p. 22).

A partir desta citação podemos notar uma segunda afirmação, que seria o termo “secundária”; mas do que se trata essa ideia? Esse pensamento traz o julgamento de que as adaptações não são uma arte por si própria, mas uma espécie de arte que fica à sombra de sua inspiração, ou seja, uma arte que não será considerada arte, mas sim uma cópia.

Ainda dialogando sobre a brevidade, Hutcheon (2013) defende que isso acontece por motivos evidentes. Sobre este ponto, a autora apresenta o exemplo da trilogia de romances de Philip Pullman, chamada de *Fronteiras do Universo (His Dark Materials)* (1995, 1997, 2000) cujos diretores e escritores deveriam adaptar 1.300 páginas para duas peças de três horas cada. Com isso

Nicholas Wright precisou cortar personagens centrais (por exemplo, a cientista da Oxford Mary Malone) e, assim, os mundos que eles habitam (por exemplo, a terra dos mulefas); foi necessário acelerar a ação e envolver a igreja desde o começo (Hutcheon, 2013, p. 43).

Linda Hutcheon (2013) ainda pontua que isso é comum com adaptações de longos romances, como o citado anteriormente, em que pode se entender que o “trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de ‘arte cirúrgica’

por um bom motivo” (Abbot, 2002, p. 108 *apud* Hutcheon, 2013, p. 43), mas é válido salientarmos que nem sempre uma adaptação de um longo romance se resume a apenas “cortes”. Em alguns momentos, as adaptações recontam as narrativas de formas interpretativamente distintas.

Algo que também é muito discutido nos estudos da adaptação é a depreciação da semiótica de filmes a partir de romances, e isso pode ter algumas explicações. Uma das possíveis causas seria o fato de muitas adaptações, baseadas em livros consolidados, serem consideradas medíocres ou mal dirigidas. Stam (2006, p.20) argumenta que isso pode ocorrer por conta das “pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes”. Isso nos leva a entender que, já se argumentou tanto sobre a inferioridade das adaptações audiovisuais que isso se tornou algo intrínseco no leitor/telespectador, que ao consumir essas mídias acaba por já ter uma predisposição a não se afeiçoar por esse signo; assim, a ideia de que filmes são inferiores a livros é internalizada, amiúde, inconscientemente.

Nos aprofundando mais nessa linha de análise, Robert Stam (2006, p. 21) enfatiza alguns aspectos que podem causar esse senso de inferioridade, e os define como “preconceitos primordiais”. Stam (2006) divide esses (pré)conceitos em seis categorias, e a primeira delas é a antiguidade, que é a ideia de que as artes antigas são fatalmente a melhor arte. Isso pode acontecer com frequência já que, geralmente, adapta-se obras literárias que são *best sellers*, logo os leitores ao verem algo relativamente atual, como os filmes, reimaginando essas obras que supostamente deveriam ser intocáveis, pode não agradar os leitores, principalmente em um primeiro momento.

O segundo preconceito é o pensamento dicotômico, que pode ser uma ideia controversa, pois se trata do pensamento que os ganhos de popularidade e capital das adaptações audiovisuais são prejudiciais para o rumo da literatura, ou seja, como o próprio Robert Stam (2006, p. 1) explica “o ganho do cinema constitui perdas para a literatura”. Isso pode soar como uma inverdade, já que em alguns momentos as adaptações audiovisuais fizeram o oposto dessa afirmação. O exemplo trazido agora é algo bem recente, o romance *The Duke and I* (O Duque e Eu) de 2000 escrito por Julia Quinn, que aborda uma narrativa fictícia, mas em um contexto histórico, sobre as mães casamenteiras da alta sociedade londrina. No ano de 2020 a *Netflix* adaptou esse romance com o título de *Bridgerton*, nome da família principal

retratada na série. Esta adaptação rapidamente tornou-se um sucesso e, segundo o portal Publishnews¹², por meio de um levantamento realizado pela empresa Decode, as vendas do romance subiram 3.330% após a estreia de *Bridgerton* (2020) na *Netflix*, ou seja, muitas pessoas chegaram até o livro por influência da releitura audiovisual feita pela plataforma de *streaming*, com isso, conseqüentemente, a popularidade do livro aumentou junto com a série.

Outro exemplo de que o ganho do cinema também pode ser o ganho da literatura, é o próprio apelo das editoras para canalizar novos leitores vindos das adaptações. Um aspecto disso são as edições das obras base, pós série/filme, que trazem referências de suas adaptações no intuito de causar familiaridade, a exemplo das capas, que podem abordar personagens representados na adaptação. Como exemplo, temos a própria capa do romance *The Duke and I* (2000) de Julia Quinn antes e depois da série:

Figura 1: Capa do romance *The Duke and I* (2000) de Julia Quinn antes e depois da série



Fonte: capa original (<https://ventoliterario.blogspot.com>), capa pós série (<https://www.amazon.com.br/>)

O terceiro preconceito é a “iconofobia”, que é uma depreciação cultural e histórica que, nesse caso, não se limita apenas às adaptações, mas vai contra as artes visuais em si, como explica Robert Stam:

¹² Disponível em: < <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/01/11/o-fenomeno-bridgerton> > Acesso em: 21 ago, 2021.

O preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparência dos fenômenos (Stam, 2006, p 21).

Essa abordagem pode ser entendida como pouco vista atualmente, já que aborda temas que possivelmente não são discutidos com tanta frequência, pois esse preconceito, com as artes visuais, já não é mais praticado pela maioria que consome as adaptações audiovisuais.

O quarto preconceito é a “logofilia”, que é um aspecto baseado em ideologias relacionadas à religião, como aponta Stam (2006, p. 21), é a “valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos”, ou seja, são para aquelas adaptações que abordam textos religiosos. Um exemplo é a Paixão de Cristo, que vimos em filmes e no teatro, que adapta a vida de Jesus Cristo descrita na Bíblia cristã. Essa adaptação pode causar um incômodo no telespectador, partindo do ponto de vista que a Bíblia, no geral, não deve ser alterada, pois essas alterações podem causar impactos negativos para aqueles que utilizam o texto com preceitos religiosos. Nesse sentido, algumas adaptações acabam mudando alguns aspectos descritos na mesma, trazendo assim um desconforto para quem tem conhecimento das escrituras.

O quinto preconceito é a anti-corporalidade, que é o desgosto com os personagens que interpretam a adaptação ou, como o próprio Stam (2006, p. 21) aponta, é um “desgosto pela ‘incorporação’ imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis”. Isso pode ocorrer quando o telespectador tem conhecimento da obra base e, ao ler esse texto antes, inevitavelmente, criou suas próprias características para o personagem em sua imaginação segundo as descrições do romance, e, ao assistir à adaptação, os atores, ou a própria ambientação, não condizem com o que havia sido descrito no livro ou imaginado pelo leitor. Esses detalhes auxiliam numa predisposição do consumidor a não gostar do que foi adaptado.

E o último dos seis preconceitos é a carga de parasitismo, que torna as adaptações audiovisuais secundárias não só em relação a obra literária, mas também até aos próprios filmes, já que as adaptações são “menos do que o romance por ser uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’”

(Stam, 2006, p. 21). Tal pensamento pode fazer sentido quando pensamos em adaptações como cópia, já que, nessa perspectiva, filmes são inferiores a livros pelo fato dos diretores/roteiristas não terem criatividade para desenvolver uma narrativa original.

Essas afirmações tornam-se pouco relevantes quando pensamos que a literatura pode ter essa “superioridade” por ser uma arte mais antiga, e isso, muitas vezes, se deve a iconofobia e a logofilia.

Dialogando com o abordado, afinal, o que se entende de uma adaptação? É uma mídia secundária que pode ser considerada apenas uma cópia? A teórica Linda Hutcheon (2013) traz três visões do que pode ser considerado adaptação e apresenta uma possível resposta sobre a ideia de fidelidade nos materiais adaptados. De modo geral, a teórica argumenta que a fidelidade não está necessariamente ligada a uma “cópia” da obra original.

A primeira delas é a adaptação vista como uma “entidade ou produto formal”, ou seja, a mídia vista é considerada, de forma aberta e explícita, um material que adapta uma ou mais obras, e que tende a expandir ou modificar seus conceitos originais, como Hutcheon (2013) aponta que

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (Hutcheon, 2013, p. 29).

Com isso, entendemos que, nessa primeira perspectiva, a adaptação pode tanto expandir os conceitos do texto base como recontar a história de um ponto de vista diferente, dando-nos a chance de conhecer mais daquele universo através de olhos que conversam diretamente com a obra original. Também pode se usar uma narrativa histórica para desenvolver uma ficção, algo que acontece muito com filmes de guerra que contam em partes a história como de fato ela é, como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial, mas através de personagens fictícios.

A segunda perspectiva é a adaptação vista como um processo de (re-)criação ou (re-)interpretação, ou seja, uma prática de (re-)escrever uma narrativa tendo em

vista adaptá-la a um público diferente do qual a obra original se propôs a “se conectar”. Sobre esse tipo de adaptação, assim Linda Hutcheon (2013) apresenta:

A adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Priscilla Galloway, adaptadora de narrativas míticas e históricas para jovens e crianças, disse que se sente motivada pelo desejo de preservar relatos que são valiosos, mas que pouco comunicarão a um público novo sem certa “reanimação” criativa (GALLOWAY, 2004), e essa é a sua tarefa (Hutcheon, 2013, p. 29-30).

Com isso entendemos que adaptações também podem ser vistas como um “ajuste”. Essa ideia pode ocorrer com romances e narrativas antigas, em que a linguagem já ficou datada, ou até mesmo ficções consideradas “pesadas” para um público mais infantil podem ser transferidas para uma outra mídia (re-)interpretada, de maneira que o público mais jovem assista o filme de forma segura, ou seja, a mesma narrativa que foi (re-)criada. Isso também pode acontecer com romances ou narrativas que, de certa forma, foram esquecidas e que a adaptação revela-se com o intuito de preservar ou recuperar as obras originais.

A terceira e última perspectiva é a de que a adaptação é um processo intertextual, moldado a partir de uma operação de recepção, que Hutcheon (2013) compara a um palimpsesto¹³, ou seja, tem-se a ideia de que uma mídia adaptada possui importâncias distintas a depender de quem a consome:

A adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. Para o público correto, pois, o romance de Yvonne Navarro adaptado de Hellboy (2004) pode fazer coro não somente com o filme de Guillermo del Toro, mas também com a série da Dark Horse Comics,¹¹ da qual o próprio filme, por sua vez, foi adaptado (Hutcheon, 2013, p. 30).

Posto isso, podemos concluir que a adaptação irá reverberar no telespectador de acordo com suas experiências prévias, como explica Hutcheon (2013), dizendo que “Resident Evil (2002), de Paul Anderson, será experienciado de forma diferente por aqueles que jogaram o jogo de mesmo nome, do qual o filme foi adaptado, se comparados àqueles que não o conhecem” (Hutcheon, 2013, p. 30). Em outras palavras, quem jogou previamente irá identificar mais aspectos da adaptação do que

¹³ **Palimpsesto** - Manuscrito em pergaminho que, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a escrita de outros textos.

quem não jogou, pois este não possui conhecimento prévio, sendo que o aspecto, provavelmente, mais observado por quem jogou será a fidelidade, fato esse que será irrelevante para os espectadores que não jogaram o *game*.

Como podemos observar, uma adaptação pode ser vista de maneiras distintas; porém, ao mesmo tempo, todos esses aspectos têm um peso no momento de adaptar um texto literário, ou seja, são congruentes. Analisamos também alguns possíveis aspectos que podem atrair visões negativas sobre uma adaptação, e também abordamos fatos que podem ser positivos entre os signos estudados neste trabalho. Ao apresentarmos fenômenos e conceitos que definem as adaptações, segundo Hutcheon (2013), podemos chegar à conclusão de que as adaptações audiovisuais estão longe de serem apenas cópias e que, na verdade, apesar de serem derivadas de outros signos, a adaptação é uma obra por si própria e não deve ser considerada secundária, já que funciona como um palimpsesto, um manuscrito, que já foi raspado, e mesmo que se siga as linhas da narrativa anterior, se trata de uma nova história, ou, como Linda Hutcheon (2013, p. 30) aponta, a “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica”.

3.1 *Mise-en-scène*

As adaptações audiovisuais podem trazer possíveis diferenças com relação a alguns aspectos dos textos originais, e isso pode vir através de algumas abordagens sensoriais que encontramos em filmes, como músicas, *takes*¹⁴ e a própria materialização dos cenários. O estudo que se compromete a entender esses aspectos é conhecido como *mise-en-scène*.

Esse estudo, ou abordagem, nasceu nos teatros entre o final do século XIX e início do século XX; porém, veio a adentrar os estudos cinematográficos por volta da década de 1950. Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013):

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se *miz-an-cene*) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico (Bordwell, Thompson, 2013, p. 205).

¹⁴ **Take** - termo em inglês, dado ao registro ininterrupto de uma cena, por meio de câmara.

Mesmo o termo tendo sido estendido para o cinema, a finalidade da *mise-en-scène* continua sendo a mesma usada para o contexto teatral, ou seja, abordar todo o aspecto visual. Como os autores apontam, “como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 205).

No artigo *A Mise-en-scène Realista: Renoir, Rivette e Michel Moullet* (2015), o autor Fernão Pessoa Ramos nos aponta também uma definição do que seria *mise-en-scène* com relação ao cinema: “*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço” (p. 2), ou seja, esse estudo, na perspectiva cinematográfica, aborda todos os conceitos visuais e sonoros que são presentes no cinema/filme.

Agora, subscrevendo o assunto adaptação, com foco na cinematografia, sabemos que acontece um processo distinto entre “contar” e “mostrar”. Ao mudar o signo de uma narrativa, torna as alterações um fator inevitável, ou seja, “a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia” (Hutcheon, 2013, p. 76), e algumas narrativas literárias podem se beneficiar de abordagens e tecnologias disponíveis no audiovisual, como a caracterização dos personagens.

Um bom exemplo a se usar é se pensarmos em um filme como *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino, que se passarmos o desenvolvimento da narrativa do filme para um romance, sem quaisquer alterações que visem os aspectos do signo literário, provavelmente, transformaria esse filme, que é vencedor do *Oscar* de melhor roteiro original, em um romance curto e vazio. Já que, nesse caso, a obra de Tarantino se beneficia do *mise-en-scène* para discorrer sua narrativa, como paisagens e as próprias atuações dos personagens. Logo, teria que se adaptar esses aspectos, substituindo os *takes* de atuação dos atores pela descrição destas cenas. Sendo assim, o contrário também acontece, como se pegarmos um romance como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville e o transportarmos para o signo audiovisual sem alterações, principalmente sem o uso do “abreviamento”.

Os romances, por vezes, possuem aspectos e abordagens de contar histórias que talvez sejam difíceis de se encaixar no audiovisual. Linda Hutcheon (2013) mostra que “Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato

traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas” (2013, p. 69), ou seja, tomando como exemplo o próprio romance *Moby Dick* (1851), este possui capítulos focados nas descrições dos navios ou da própria vida marinha, aspectos que nas adaptações foram parcialmente, ou totalmente, cortados. Também pode acontecer dessas descrições serem resumidas em alguns *takes*, como por exemplo, cenas em que os navios são mostrados ou em breves diálogos entre os personagens.

Outro exemplo de *mise-en-scène* em adaptações audiovisuais são os aspectos sentimentais dos personagens, e também a própria construção da personalidade, como manias e trejeitos. Isto é, características que antes eram descritas no romance, agora devem ser mostradas, como Linda Hutcheon (2013) aponta:

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. (Hutcheon, 2013, p. 69)

Hutcheon (2013) ainda se atenta à materialização de conflitos entre personagens, vista na *mise-en-scène* através da atuação, que é aplicada a todos os aspectos “subliminares” com relação ao andamento da narrativa, “Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis” (Hutcheon, 2013, p. 69). Assim, como foi dito, até o fator sentimental torna-se visual nas telas/palcos.

Outro aspecto que também se destaca na mudança de signos, entre livros e filmes, é a trilha sonora. Esse fator é algo que se torna intrínseco à narrativa, podendo ser usada para dar contexto a determinadas cenas. Focando no fator emoção, a trilha sonora tem grande influência no desenvolvimento do enredo, já que enfatiza momentos de ação, inserindo músicas agitadas, ou trilhas sonoras cadenciadas para ocasiões de suspense, trilhas melancólicas para situações de tristeza, dentre outras. Desse modo, existe um leque bem extenso entre trilhas e cenas. Com relação a este aspecto, Linda Hutcheon (2013) entende que as trilhas sonoras em filmes servem para se obter certas respostas do público:

As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos videogames, nos quais

a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais (Hutcheon, 2013, p. 70-71).

Em certos casos, a trilha sonora se torna a própria adaptação, como no caso de poemas que tornam-se músicas, pois “a simples musicalização de um poema, quando executada, também constitui uma adaptação do modo contar para o mostrar” (Hutcheon, 2013, p. 75), ou seja, nesse caso, a trilha sonora se torna o meio principalmente de desenvolvimento da narrativa, sendo responsável não somente em conduzir as emoções do público mas também em apresentar todo o contexto da obra.

Um assunto que é eventualmente discutido é a “liberdade imaginária”, no qual alega-se ser um dos melhores aspectos do signo literário em geral. Porém, pode-se entender que algumas características e abordagens narrativas são, minimamente, complexas de serem descritas em um livro, como por exemplo, expressões faciais de cunho emocional, como personagens com características psicóticas¹⁵, tal como o protagonista da obra *O Perfume* (1985). Com isso, tornando-se uma tarefa desafiadora descrever, de forma palpável, a frieza no olhar de um personagem com essas nuances, fato que, através do audiovisual, torna-se algo objetivo para o telespectador.

Seguindo ainda esse raciocínio sobre a complexidade de se explicitar o fator psicológico de um personagem no audiovisual, que em contrapartida no literário, muitas vezes, é algo subjetivo. Sobre este ponto, Linda Hutcheon (2013) traz um exemplo tangível para compreendermos melhor o porquê de ser tão necessária essa ênfase em conflitos internos entre personagens:

Quando Thomas Mann apresenta o escritor Gustav von Aschenbach, na novela *Der Tod in Venedig*, ele insiste, desde o início, na complexidade estética e nas dualidades psicológicas do personagem, oferecendo uma motivação interna que estrutura as expectativas do leitor. Quando Luchino Visconti transfere esse personagem para a tela em *Morte a Venezia*, ele faz com que o público veja suas contradições progressivamente (Hutcheon, 2013; p. 74).

Partindo dessa leitura, compreendemos como esses aspectos se desenvolvem dentre os signos literário e visual, já que em livros essas características são apresentadas de maneiras interpretativas, e algumas vezes

¹⁵ Psicose - conflito entre o ego e o mundo externo, causando perda na dimensão simbólico-social de um indivíduo.

sendo enfatizadas no fim de uma obra. Porém, as adaptações audiovisuais exigem um certo dinamismo. Para que o telespectador se mantenha focado na narrativa, é necessário que esse desenvolvimento seja progressivo, ou seja, em uma mídia onde tudo possa acontecer muito rápido diante dos nossos olhos, na qual as informações nos são dadas sem muito tempo para interpretações, é importante que o desenvolvimento de conflitos seja direto; logo, a *mise-en-scène* proporciona a oportunidade de observar esses aspectos.

4 - A OBRA *O PERFUME* NOS SIGNOS AUDIOVISUAL E LITERÁRIO

A obra *O Perfume*, com o título original de *Das Parfum*, é um romance escrito pelo alemão Patrick Suskind, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1985 e foi lançado primeiramente em formato de *folhetim* nas páginas de um jornal da Alemanha, fato interessante uma vez que nessa época esse formato já estava em decadência, principalmente por conta do advento do rádio.

O *folhetim*, termo que se deriva do francês *feuilleton*, que traz a ideia de série ou seriado, surgiu na França no início do século XIX e se trata de uma narrativa literária fundamentada dentro dos gêneros romance, prosa e ficção. São publicados de maneira gradual, geralmente dividido em capítulos com frequência semanal, e normalmente disponibilizados em jornais. Os *folhetins* abordam narrativas ágeis, grande quantidade de eventos e com ganchos intencionalmente colocados para prender a atenção do leitor e, conseqüentemente, causar expectativas para que os consumidores fiquem ansiosos para os próximos capítulos.

Mesmo lançado em um formato que já estava em desuso, o romance *Das Parfum* (1985) tornou Suskind um escritor conhecido mundialmente e, segundo informações encontradas no prefácio da edição integral do romance, esse único romance o tornou tão relevante quanto obras lendários da literatura contemporânea, como *O nome da rosa* (*Nome Della Rosa*), do semiólogo italiano Umberto Eco, e *Memórias de Adriano* (*Mémoires d'Hadrien*) da autora belga Marguerite Yourcenar, já que ambos têm como aspecto em comum a erudição e temas históricos, que mesmo se tratando de narrativas ficcionais, se baseiam em momentos ou acontecimentos reais.

O romance tem uma forte ênfase em cheiros, uma vez que o autor busca sempre descrever detalhadamente aspectos que envolvem odor. Nesse sentido, é comum que o leitor imagine, principalmente, ambientes através do cheiro. Apesar da narrativa ser contada numa perspectiva de terceira pessoa, o narrador expõe o universo através das percepções do personagem principal, Jean-Baptiste Grenouille, que “vê” o mundo através dos cheiros.

O livro foi aclamado pela crítica europeia que fez elogios, principalmente, à alegoria¹⁶ política contida na narrativa. Em pouco tempo o romance se tornou um *Best-seller*, vendendo mais de um milhão de exemplares no intervalo de poucas semanas, segundo visto no prefácio da edição integral do romance.

Expondo agora a obra audiovisual, o filme, que baseia-se no romance, foi intitulado de *Perfume - A História de Um Assassino*, originalmente *Perfume The Story of a Murderer*. Lançado inicialmente no ano de 2006, mas só chegou ao Brasil no início de 2007, o filme teve como diretor o cineasta alemão Tom Tykwer, que também trabalhou em projetos conhecidos como *Corra, Lola, Corra* (1998) e *A Viagem* (2012), e teve como roteirista o próprio Tykwer, e os também cineastas, Andrew Birkin e Bernd Eichinger.

O filme foi vencedor de prêmios como o *German Film Award* de melhor filme de ficção, prêmio *Bambi* de melhor filme Alemão, tendo notas mistas pela parte dos críticos e sendo bem aceito pelo público, como pode ser visto no site agregador de notas *Rotten Tomatoes*¹⁷. Em decorrência disso, o filme arrecadou mais de 135 milhões de dólares em bilheterias. O filme, apesar de ter sido criticado pelas suas 2h 27m de tela, foi elogiado pelo figurino, ambientação de época, direção de arte e, principalmente, segundo o site *Omelete*¹⁸, pelo diretor ter conseguido filmar o “infilável” que são os odores, principal aspecto artístico, e lúdico, da obra base.

O romance *O Perfume* (1985) acompanha a narrativa de Jean-Baptiste Grenouille, um sociopata¹⁹ que nasceu com uma habilidade: um olfato extremamente sensível e apurado. Abandonado pela mãe, ainda recém-nascido, e considerado uma aberração desde criança, Grenouille desenvolveu um imenso desprezo pela humanidade. Tratado como um animal e sem perspectiva nenhuma de vida, o protagonista usa do seu “dom” para manipular os que estão ao seu redor com o intuito de alcançar seu objetivo, que é criar o melhor perfume que já existiu. Grenouille está disposto a trilhar qualquer caminho necessário para produzir seu perfume, e para isso, ele comete diversos atos transgressores.

¹⁶ **Alegoria** - figura de retórica que consiste na representação de uma realidade abstrata através de uma realidade concreta, por meio de analogias, metáforas, imagens e comparações; representação simbólica.

¹⁷ Disponível em: < https://www.rottentomatoes.com/m/perfume_the_story_of_a_murderer > Acesso em: 03 Out, 2023

¹⁸ Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/filmes/o-perfume-a-historia-de-um-assassino> > Acesso em: 03 Out, 2023

¹⁹ **Sociopata** - condição que leva os indivíduos a praticar crimes premeditados e são extremamente meticulosos em sua execução, além de serem de relacionamento fácil e de bom convívio social.

O filme *Perfume - A História de um Assassino* (1985), por ser uma releitura do romance de Suskind, segue de maneira coerente os eventos do texto base. O filme nos introduz no ano de 1738 em uma peixaria localizada em uma rua com o nome de *Rue aux Fers*, na França, onde a mãe de Jean-Baptiste Grenouille trabalha em um mercado de peixes, e é em meio àquela putrefação que nasce o protagonista desta ficção. Grenouille nasceu enquanto sua mãe trabalhava, e não emitia nenhum som, o que levou sua mãe a acreditar que seu filho estava morto, deixando-o assim lançado junto aos restos de peixes. Logo ela volta a trabalhar e, para sua surpresa, o pequeno Jean-Baptiste começa a chorar em meio as entranhas descartadas. A população, ao ver aquilo, condena à força a personagem por abandonar seu próprio filho recém-nascido, e, assim, mesmo que de forma indireta, a mãe de Grenouille torna-se sua primeira vítima. A partir disso, o filme se desenrola acompanhando os eventos do romance.

4.1 Analisando as adaptações do romance para o filme

Neste tópico, discutiremos momentos da narrativa que foram adaptados do romance para o filme, no qual pode facilitar a observação dos aspectos adaptativos e, principalmente, o uso da *mise-en-scène* no processo de adaptação.

Como primeira análise, abordaremos os cenários e como o diretor fez a releitura dos ambientes descritos no romance original, tendo em vista que Suskind (1985) procura detalhar ao máximo os locais que fazem parte da narrativa, já que esses têm papel fundamental na trama. É através deles que podemos ter a noção dos cheiros que permeiam esses lugares. Os cenários possuem tarefa indispensável nos filmes, sendo, às vezes, mais presentes que os próprios atores.

Bordwell e Thompson (2013) citam uma fala do crítico de cinema André Bazin, quando afirma que

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista (Bazin, *apud* Bordwell, Thompson, 2013, p. 209).

Tendo isso em mente, iniciaremos analisando as adaptações nos cenários da parte inicial do filme. Como a releitura desses ambientes podem ter enriquecido a narrativa, e em como foi introduzido o mais abrangente aspecto do romance original: o cheiro.

Iremos observar a cena a seguir, que introduz a história do protagonista, para analisar como foram aplicadas as adaptações:

Figura 2 – Mercado de peixes da *Rue aux Fers*



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

A seguir, podemos observar o trecho do romance que dialoga com a cena anterior:

Bem ali, no lugar mais fedorento de todo o reino, foi que nasceu Jean-Baptiste Grenouille, a 17 de julho de 1738. Era um dos dias mais quentes do ano. O calor pairava como chumbo por sobre o cemitério e empurrava para as ruas vizinhas os gases da putrefação que cheiravam a uma mistura de melões podres e chifre queimado. Quando as dores começaram, a mãe de Grenouille estava numa peixaria da *Rue aux Fers* e escamava pescadas, as quais acabava de eviscerar (Suskind, 1985, p. 8).

Esse take foi escolhido pois, nele, podemos observar já inicialmente que esta cena se encaixa na primeira definição de adaptação de Hutcheon (2013), uma vez que uma das características da releitura é expandir as ideias do texto original. No romance, as características do ambiente são retratadas através da descrição de como cheira aquele lugar, cabendo ao leitor criar, assim, por meio dessas descrições, a imagem do ambiente que é colocado como uma peixaria. Já no audiovisual, notamos que essa peixaria, que poderia estar em qualquer ambiente, como dentro de um prédio ou casa. Ela é inserida em um mercado popular, assim, continuando condizente com o que é mencionado no romance, mas expandindo, ou detalhando, o conceito de peixaria da época.

Com isso, esses *takes* também dialogam com o aspecto da verossimilhança da *mise-en-scène*, que não necessariamente busca uma fidelidade absoluta com a realidade, mas tenta captar aspectos plausíveis do que é real, como, nesse caso, em que o diretor buscou retratar de maneira historicamente correta uma peixaria, ou melhor dizendo, um mercado de peixes parisiense comum do século XVIII. Essa via de análise, apesar de Bordwell e Thompson (2013) julgarem problemática, partindo do ponto de vista de que o público pode tornar abstrata a ideia do que é realista ou não em uma adaptação, ainda sim pode ser válida a observação desses aspectos de releitura do diretor/roteirista, já que, a depender do contexto, buscar uma verossimilhança histórica pode contribuir com a imersão do espectador na narrativa.

Ainda usando a parte inicial do filme, como o diretor conseguiu adaptar e “filmar os cheiros”? Bordwell e Thompson (2013) destacam que “O *designer* global de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história” (p. 210). Logo, uma resposta para essa pergunta é o uso do visual com o intuito de “resgatar” a percepção de mundo do telespectador, assim como o romance original fez com os leitores. Podemos observar essa ideia na próxima cena:

Figura 3 – Carcaças de animais em decomposição no mercado de peixes



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Como visto, o diretor usa *frames*²⁰ nos quais vemos diversas carcaças de animais, como as dos próprios peixes, jogados na rua em estado de decomposição, com moscas e vermes sobre elas. Através disso, o telespectador consegue imaginar o quão fétido se encontra aquele ambiente, já que se espera que o público saiba, minimamente, como carcaças em decomposição cheiram mal. Assim, Tykwer abusa de planos fechados²¹ nessas partes do cenário para trazer intensidade. Ainda há

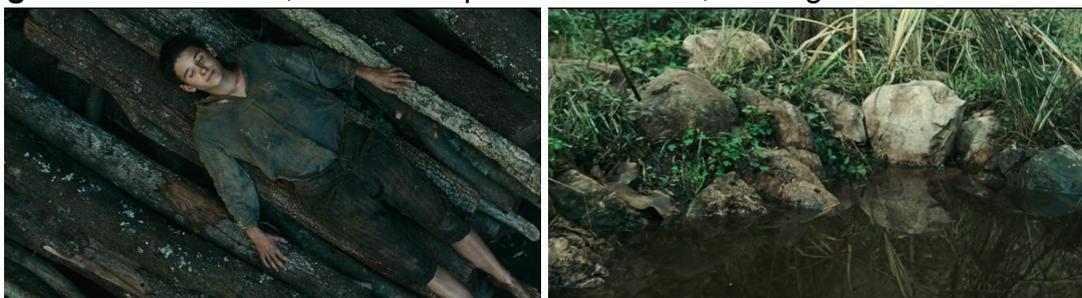
²⁰ **Frame:** É cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual.

²¹ **Plano fechado** - plano fechado, ou plano de detalhe, destaca uma porção do rosto ou isola e amplia um objeto.

outros aspectos que corroboram com essa percepção, como a quantidade de pessoas no mesmo ambiente, com o suor servindo para retratar o calor daquele momento. Além disso, temos a presença de ratos perambulando pelas carcaças e a névoa que simula os gases da putrefação. Some-se a tudo isso o aspecto úmido e sujo encontrado em todo o lugar.

Há outra cena que traz essa ideia de induzir o telespectador a “sentir os cheiros” através do visual, mas, nesse caso, por meio da percepção do protagonista. Nessa sequência de *takes*, Grenouille está deitado sobre uma pilha de madeira, onde ele cataloga os cheiros que ele sente. Jean-Baptiste consegue diferenciar pelo cheiro se a grama está fria, quente, molhada ou seca, e o mesmo faz com as pedras, com a água e com animais próximos:

Figura 4 – Grenouille, sobre uma pilha de madeira, cataloga cheiros a sua volta



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Conforme Grenouille descreve os odores que está sentindo, a câmera percorre o cenário buscando mostrar o que seu nariz está captando, perspectiva essa que nos mostra todos os detalhes da cena como uma ferramenta para auxiliar as percepções dos cheiros.

Todas essas cenas servem como adaptação da característica mais abordada no texto original, que é o aspecto olfativo desenvolvido durante a história. Essas adaptações funcionam como uma releitura que expande a narrativa; já que, além da descrição dos cheiros, temos o visual que auxilia, trazendo a perspectiva do diretor, por meio dos cenários e sequências de câmera, de como poderia funcionar, principalmente, a percepção de mundo através do olfato de Grenouille.

Um aspecto da *mise-en-scène* que pode ser, muitas vezes, alvo de argumento para ditar se uma adaptação é fiel ou não, é o figurino e maquiagem, ou a caracterização em geral dos personagens. Bordwell e Thompson (2013) afirmam que

Como o cenário, o figurino pode ter funções específicas no todo do filme, e a gama de possibilidades é enorme. Erich von Stroheim, por exemplo, foi tão apaixonadamente devotado à autenticidade do figurino quanto a do cenário, e conta-se que ele teria criado uma roupa íntima que inspirava o espírito adequado a seus atores, mesmo que nunca fosse mostrada no filme[...] o figurino é, muitas vezes, usado em coordenação com o cenário. Tendo em vista que, normalmente, o cineasta deseja dar ênfase às figuras humanas, o cenário pode usar um fundo mais ou menos neutro, enquanto o figurino ajuda a destacar as personagens (Bordwell, Thompson, 2013, p. 216-218).

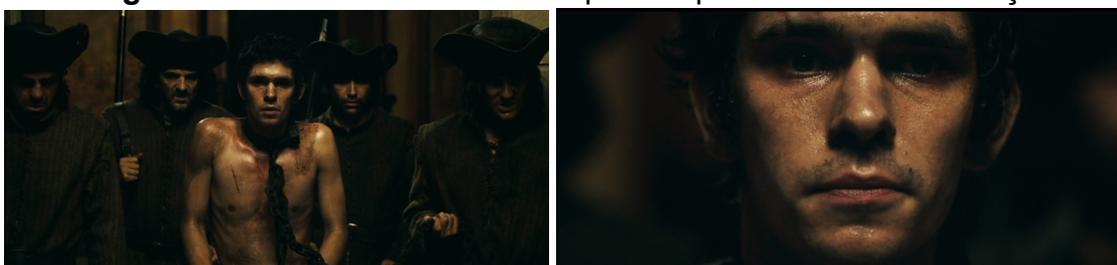
Nessa concepção, a caracterização dos personagens tem papel fundamental na narrativa, já que esta pode auxiliar na forma como a história é contada, ajudando na interpretação e imersão da ficção. Como foi dito, esse aspecto pode sofrer com preconceitos, principalmente, com relação à fidelidade da adaptação, já que se enquadra no quinto preconceito primordial de Stam (2006) a anti-incorporalidade. Principalmente da perspectiva do telespectador que já leu o texto original, é inevitável que as comparações com a aparência, ou características, dos personagens surjam. Isso ocorre porque, já que ao ler um romance, criamos a imagem deste através das suas descrições. Sendo assim, torna-se improvável que o ator escalado para interpretar determinado personagem seja igual ao personagem projetado na imaginação dos espectadores, além do fato de que em algumas adaptações o diretor opta por uma releitura de um personagem que pode fugir do descrito no texto original.

No filme *Perfume - A História de Um Assassino* (2006), temos três personagens que usaremos para analisar como suas aparências e características são adaptadas do romance para o filme. Primeiro temos o protagonista da obra, Jean-Baptiste Grenouille, que apesar de sua aparência seguir as descritas no texto base, observamos o destaque da aparência de “inocente” e estranheza do personagem. No romance, essa sua característica nos é apresentada da seguinte forma:

Desde o primeiro dia o novato lhes causava mal-estar. Evitavam a caixa em que ele estava deitado e tratavam de ficar mais perto umas das outras em seus berços[...] Visto objetivamente, ele não tinha nada de que fizesse medo. Ao crescer não era especialmente grande, nem forte, embora fosse feio, mas não tão feioso ao ponto de assustar. não era agressivo, nem irascível,, nem traiçoeiro; não provocava. Preferia manter-se distante. Sua inteligência tampouco parecia qualquer coisa temível (Suskind, 1985, p. 22-23).

Nesse trecho vemos como as crianças, que vivem no mesmo orfanato que Jean-Baptiste, não sabem distinguir o que acham dele, pois Grenouille é descrito como alguém “estranhamente comum”. Ben Whishaw, ator britânico que interpreta Jean-Baptiste Grenouille no filme de 2006, tem sua aparência, e é caracterizado, de forma a se aproximar do Grenouille do romance, como podemos observar:

Figura 5 – Grenouille é levado ao público para ouvir sua sentença



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Observamos que o diretor tentou seguir “fielmente” o romance, já que as características físicas são condizentes com as descritas no livro. Como a estatura comum, a aparência de uma pessoa com pouca força, que é observado pela falta de músculos, sujo e desarrumado e, principalmente, expressões que, mesmo o telespectador sabendo que se trata de um “monstro”, reforça o “ar” de inocência.

As outras duas personagens que são adaptadas do romance são os alvos principais de Grenouille. A primeira delas é a jovem da *Rua dês Marais*, que é descrita da seguinte forma:

Tinha cabelos ruivos e trajava um vestido cinza sem mangas[...] Possuía uma pele branca, deslumbrante, olhos verdes. Tinha sardas no rosto, no pescoço e nos seios[...] isto é, essa garota nem tinha ainda seios no verdadeiro sentido da palavra! (Suskind, 1985, p. 38-139).

Por meio desta descrição, pensamos em uma moça jovem, provavelmente uma criança, materializamos suas características, principalmente o cabelo ruivo que, tanto no romance quanto no filme, recebe grande destaque. Já a adaptação desta personagem no filme, podemos ver na seguinte figura:

Figura 6 – Jovem da *Rua dês Marais*

Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Observamos que a releitura feita pelo diretor traz uma moça, que é interpretada pela atriz alemã Karoline Herfurth, com aparência um pouco mais velha do que a descrita no romance, já que na narrativa ela é retratada ainda como uma criança. Apesar disso, a aparência da personagem é sim de uma garota bem jovem. Além disso, o diretor usa de ângulos e *closes* de câmeras em características específicas da personagem, como seu vestido cinza, suas sardas e, obviamente, seus cabelos ruivos.

Por último temos a imagem de Laure Richis, que, para Grenouille, é o ingrediente principal para a conclusão do seu plano. No romance, é enfatizada a beleza de Laure e como ela é querida, principalmente por seu pai, Antoine Richis. Ela nos é apresentada da seguinte forma:

A coisa mais preciosa que Richis possuía, no entanto, era sua filha. Era sua única filha, acabara de completar dezesseis anos, e tinha cabelos ruivos e olhos verdes. Seu rosto era tão cativante que visitas de todas as idades e de ambos os sexos ficavam instantaneamente paralisadas, sem conseguirem mais despregar os olhos daquele rosto, a que lambiam como se lambessem sorvete com a língua, como expressão abobada (Suskind, 1985, p. 162).

Com isso, torna-se compreensível para o leitor a proporção da beleza de Laure, pois o texto enfatiza muito o quão bela ela é, com isso sendo mais evidente do que a característica que é usada para destacá-la das demais moças, que, ao mesmo tempo, também funciona para aproximá-la da jovem da *Rua dês Marais*, que são os chamativos cabelos ruivos. Já no filme, essa personagem, que é interpretada pela atriz britânica Rachel Hurd-Wood, nos é apresentada com a seguinte aparência:

Figura 7 – Laura Richis



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Entende-se que, supostamente, o diretor tendo o entendimento de que o aspecto da beleza é algo subjetivo, este buscou dar ênfase em aspectos mais palpáveis, que diferenciam Laura das demais personagens, para assim não ficar dependente da opinião do telespectador sobre o quão a atriz é bonita ou não, para gerar esse destaque. Nesse caso, foram destacados os brilhantes olhos verdes e os cabelos ruivos da personagem.

Outro aspecto das adaptações é a relação de tempo, principalmente o que é necessário para desenvolver os acontecimentos da narrativa, que segundo Bordwell e Thompson (2013) “o controle do diretor sobre a *mise-em-scène* rege não só o *que* vemos, mas *quando* vemos e por quanto tempo” (p. 256), e isso pode ser notado em trechos longos de um livro que são adaptadas para cenas rápidas em um filme. Entende-se que para ser feita a leitura de um romance é requerido mais tempo do que para assistir um filme, e isso acontece, pois, romances costumam ser longos, geralmente com centenas de páginas, e isso exige dias, semanas ou até meses, a depender do leitor, para finalizar a leitura de uma obra. Fato esse que não acontece em um longa-metragem, a duração do filme vai ser igual para todos que o assistirem.

As produções cinematográficas duram em média entre 80 a 120 minutos, e conseqüentemente quando se adapta romances para as telas de cinema, cenas devem ser abreviadas. No caso do filme que está sendo analisado, este possui mais de 2 horas de duração.

Utilizaremos a seguinte cena para exemplificar essa situação, que é quando o perfumista Giuseppe Baldini está em seu gabinete de trabalho tentando decifrar um dos perfumes do seu concorrente:

Diante dele estava o frasco com o perfume de Pélissier. O líquido cintilava, ouro escuro, a luz do sol, claro, sem a menor turvação. Parecia inocente como chá e, contudo, continha, além de quatro quintos de álcool, um quinto de uma mistura cheia de segredos, capaz de deixar excitada toda uma

cidade[...] Baldini assoou cuidadosamente o nariz e baixou a veneziana. A luz direta do sol era prejudicial ao material aromático e a todo concentrado aromático mais fino. Tirou da gaveta um lenço rendado, branco e limpo, e desdobrou-o. Com uma leve torção, abriu o frasco. Manteve a cabeça bem afastada, comprimindo as asas do nariz, pois não queria, pelo amor de Deus, captar diretamente da garrafinha uma impressão demasiado apressada. Perfume precisava ser cheirado em estado livre arejado, jamais concentrado. Borrifou algumas gotas sobre o lenço, sacudiu-o para evaporar o álcool, e em seguida colocou-o sob o nariz. Com três curtas inspirações, aos sorvos, aspirou o aroma como se fosse pólvora, soprou-o de novo, farejou outras três vezes e, para concluir, inspirou fundo, soltando vagarosamente, parando várias vezes, como que o deixando deslizar vagarosamente, parando várias vezes como que o deixasse deslizar sobre uma longa escada suave. Jogou o lenço sobre a mesa e deixou-se cair contra o encosto da cadeira (Suskind, 1985, p. 12).

Podemos observar que, no romance, a cena é devidamente detalhada, principalmente pela voz do narrador, que cita tanto as reações e percepções de Baldini quanto os detalhes do ambiente. Observando a cena interpretada na adaptação audiovisual, notamos primeiramente a ausência de um narrador, no qual o único com falas de natureza descritiva é o próprio Baldini, logo todas as percepções daquele momento ficam a critério do telespectador:

Figura 8 – Giuseppe Baldini tenta decifrar a composição do Amor e Psiquê



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

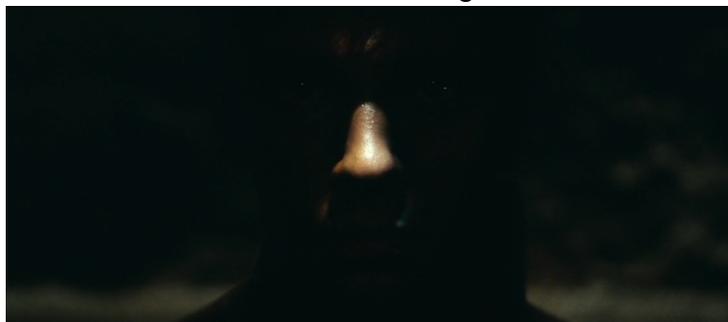
A falta de um narrador pode nos trazer a ideia de que poderemos perder muitos detalhes da cena, já que no romance este tem papel fundamental para nos auxiliar em entender o momento. Porém, o próprio visual funciona como um narrador, “uma hora que nossos olhos estão ajustados para perceber as mudanças, podemos notar a menores pistas” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 257), ou seja, todos os detalhes antes citados pelo narrador no romance são condensados a cena por si só, fato que faz com que não necessite de muito tempo para que tenhamos a percepção dos detalhes que constituem o *take*, tudo torna-se visível. Apesar de ter sido citada apenas em um trecho curto, esta cena é desenvolvida ao decorrer de um

capítulo inteiro, com pouco mais de duas laudas e meia, mas o filme adapta em, aproximadamente, dois minutos de tela.

Essa abordagem, escolhida pelo diretor, também se encaixa na primeira perspectiva de adaptação de Linda Hutcheon (2013), logo esta também pode ser enquadrada no sexto preconceito primordial de Stam (2006), já que essa cena pode ser interpretada como uma simples cópia, pois aqui vemos uma releitura embasada no texto original, com atuações e falas retiradas diretamente do romance e sem muitas alterações.

Por fim, um detalhe que pode passar despercebido em uma adaptação, ou em filmes no geral, é a iluminação, trabalhada pela *mise-en-scène*. Essa abordagem imprime um papel essencial no audiovisual, já que esta pode ser usada de diferentes formas, como realçar, ou destacar, alguma característica da cena que traz importância para a narrativa. Como podemos ver nos primeiros *takes* de *Perfume - A História de Um Assassino* (2006), em que apenas o nariz de Grenouille está na luz, já introduzindo ao telespectador a principal característica do protagonista:

Figura 9 – Grenouille, em uma cela, aguardando sua sentença



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Esse *print screen* também dialoga com a questão da metáfora visual. Marcel Martin (2005) traz a seguinte definição de metáfora:

Chamo metáfora a *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer imprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento de ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da acção e anunciar a sequência da narrativa (Martin, 2005, p. 118).

A metáfora é usada para causar um impacto no telespectador com o intuito de facilitar ou enfatizar uma ideia/abordagem escolhida pelo diretor, que vai ser

importante para a história. Como observamos, existe um diálogo entre a figura anterior (**Figura 9**) e a definição de metáfora trazida por Martin (2005), já que o destaque no nariz de Grenouille, através do confronto entre luz e escuridão efetuado pela iluminação de cima, é a ação que anuncia a sequência da narrativa, ou seja, aqui é onde é imprimida a ideia do cheiro na história, através da metáfora que é destacar apenas o nariz do personagem.

Bordwell e Thompson (2013), em seus estudos sobre a *mise-en-scène*, analisam o aspecto iluminação e enfatizam a importância da mesma em produções audiovisual, afirmando que:

Muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação. No cinema, é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar um suspense sobre o que pode estar presente (Bordwell, Thompson, 2013, p. 221).

Visto isso, analisaremos uma cena, descrita no romance e adaptada no filme, na qual Grenouille alcança seu objetivo, ceifando a vida de Laura, e, após isso, Antoine entra no quarto se deparando com a cena de sua filha morta. No romance de 1985, essa cena é descrita da seguinte forma:

A porta se abriu, ele entrou e a luz do sol caiu-lhe de cheio no rosto. O quatinho estava como que tomado por prata flutuante, tudo brilhava e, de dor, ele teve de fechar por um momento os olhos. Ao abri-los novamente, viu Laure deitada sobre a cama, nua e morta, com o cabelo completamente cortado e esplendorosamente alva. Era como no pesadelo que tivera na noite anterior em Grasse, e depois esquecera, e cujo conteúdo lhe percorria agora o cérebro como um raio. De repente tudo era exatamente como naquele sonho, só que mais claro (Suskind, 1985, p. 179).

Pode ser perceptível que o autor quis trazer destaque ao quão clara era aquela cena e o quão dolorosa era aquela imagem detalhadamente visível. A partir disso, Tom Tykwer adaptou essa cena usando muito da iluminação do ambiente para tentar reproduzir o que é visto no romance, como podemos ver no seguinte *print screen*:

Figura 10 – Antoine Richis entra no quarto e encontra Laura morta



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *Perfume - A História de Um Assassino*

Ao analisar o fator iluminação, Bordwell e Thompson (2013) definem esta em quatro características: qualidade, direção, fonte e cor. Dentro da caracterização de direção, eles definem uma “subcaracterística” que são as iluminações frontal, lateral, contra luz, iluminação de baixo e iluminação de cima.

Nesta cena de *Perfume - A História de Um Assassino* (2006), podemos observar o uso predominante da iluminação frontal, usada para dar destaque aos detalhes do ambiente. Vemos o quarto completamente iluminado, com sombras quase ausentes, é possível observar cada detalhe do cômodo, e no centro da imagem está o corpo de Laura.

Observamos também as tonalidades da cena, aspecto também atrelado à iluminação, na qual todo o ambiente está coberto por um filtro amarronzado e a cama onde Laure está tem lençóis extremamente brancos, além da própria tonalidade de pele da personagem que chega a se misturar com o branco do lençol. Isso funciona para trazer destaque à morte de Laura. Assim, o branco saturado serve para atrair nossa visão para aquele ponto, ignorando completamente o quarto, apesar dele também estar bem iluminado. Isso é aliado a uma escolha vinda do diretor, que pode ser incomum, que é usar a luz para gerar suspense.

É comum vermos diretores usando sombreamento para esconder algo para causar suspense no telespectador. Isso pode ser usado para criar silhuetas, para tornar difícil de distinguir sua real forma, ou ocultando algum cômodo, personagem ou situação, para criar a expectativa que precede algum acontecimento. Entretanto, Tykwer escolheu uma abordagem pouco comum, mas que também pode ser muito eficaz. Nesta cena em questão (**Figura 10**), é fortemente trabalhado o suspense, já que, ao contrário do romance que detalha todos os acontecimentos desde o momento que Grenouille entra no quarto até o momento em que ele sai, na

adaptação o diretor escolheu ocultar este momento, gerando assim um grande suspense, principalmente para quem não está familiarizado com o texto base.

Sem o telespectador saber se Grenouille matou ou não a jovem, já que no filme é possível notar uma relutância deste no momento em que Laure olha em seus olhos, a cena já corta para a manhã do dia seguinte. Ao entrar no quarto, Richis é recebido por uma forte luz que cai sobre seus olhos, de maneira a incomodar até mesmo o telespectador, e após a claridade se dissipar, é revelada a imagem do corpo da jovem, acompanhada de uma total ausência de qualquer diálogo e uma música com tom de melancolia e dor.

Essa cena, por si só, pode nos trazer alguns aspectos sobre adaptação abordados anteriormente. Focando em definir esta cena através da análise de Linda Hutcheon (2013), podemos identificar um processo “palimpséstico”, já que esta cena terá um impacto completamente diferente para o telespectador que não é familiarizado com a obra base, ao contrário de quem já leu o romance, já que todo o suspense gerado nessa cena tem como base a suposição de que quem está assistindo não tem real noção do que aconteceu naquele quarto; fato que é diferente no romance, já que antes de Richis entrar no quarto, o leitor já está ciente que Laure está morta.

Com isso, pudemos analisar como a *mise-en-scène* atua no processo de tradução, da narrativa, de um signo para o outro. E, através de aspectos como trilha sonora, iluminação, figurino, dentre outros, é possível evidenciar o contraste entre “contar” e “mostrar”.

Adaptações vão além da prática de apenas copiar a narrativa do romance em que se baseia, todo um processo de recriação é necessário para que os aspectos narrativos do romance tornem-se coerentes na perspectiva audiovisual, como foi visto nos exemplos expostos neste capítulo.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no exposto, observamos a relação entre literatura e cinema, e em como ambas as artes, ou signos, possuem uma relação antiga e recorrente. Encontramos exemplos dessa combinação o tempo todo, pois as adaptações, principalmente com base em obras literárias, podem ser consideradas uma tradição do cinema.

Analisamos também, algumas visões, ou como salienta Stam (2006) “preconceitos primordiais”, que podem influenciar na depreciação de filmes que são adaptações de romances e, principalmente, como tais preconceitos podem taxar essas obras de “sem criatividade”.

Nesse sentido, também discutimos, através das teorias e pesquisas feitas principalmente por Linda Hutcheon (2013), como podemos definir e entender uma adaptação audiovisual. Com isso, esclarecemos que, apesar de ter uma inspiração, a adaptação trata-se de um “produto primordial”, ou seja, não é um complemento, mas uma nova obra que permite novas experiências para o espectador.

A releitura do romance de Patrick Suskind (1985), feita por Tom Tykwer (2006), traz exemplos que podem nos ajudar a entender como o processo de recriação é feito, e em como abordagens de narrativas literárias são reimaginadas no audiovisual, principalmente através da *mise-en-scène*, que traz exemplos e conceitos usados na prática da cinematografia. Assim, podemos entender que é natural que haja mudanças na passagem de um signo para o outro, e que estas não invalidam a criatividade e o valor da adaptação.

Dado isso, por fim, esse estudo concluiu que adaptações audiovisuais funcionam longe da sombra dos textos em que se inspiraram, e que o fato de ser uma adaptação não a torna inferior, ou mesmo superior. Adaptações podem ser vistas como uma releitura/recriação; e observações sobre fidelidade, apesar de serem válidas, não devem ser o quesito principal para “medir” a qualidade de uma adaptação. Pois, romances e filmes têm propostas e abordagens distintas, logo é improvável a existência de uma narrativa idêntica entre dois signos tão diferentes.

REFERÊNCIAS

A história do DVD. A história da comunicação, 2023. Disponível em: < <https://ahistoriadacomunicacao.wordpress.com/2013/04/01/a-historia-do-dvd/> >. Acesso em: 26 out, 2023.

Alegoria. Infopédia, 2023. Disponível em: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/alegoria> >. Acesso em: 28 nov, 2023.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema à TV.** 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CGI: os efeitos visuais no universo cinematográfico. EBAC, 2023. Disponível em: < <https://ebaonline.com.br/blog/cgi-efeitos-visuais-no-cinema#:~:text=CGI%20%C3%A9%20uma%20sigla%20em,dimens%C3%B5es%20e%20profundidade%20de%20campo> >. Acesso em: 26 out, 2023.

Cinematógrafo. Dicio, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cinematografo/>. Acesso em: 26 out, 2023.

Fantástico. Wikipédia, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fantasia>. Acesso em: 28 nov, 2023.

Frame. Dicionário informal, 2023. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/frame/5190/>. Acesso em: 23 out, 2023.

GUERRA, Felipe Gabriel. **Psicopatia, Sociopatia, uma análise Psicanalítica Freudiana do Processo Penal e do Direito Penal da Loucura.** Jusbrasil, 2016. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos>.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** tradução de André Cechinel. 2º ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation.** New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

O que é Best Seller e quais as características dos livros mais vendidos? Viseu, 2023. Disponível em: < <https://editoraviseu.com/best-seller-o-que-e/#:~:text=Um%20%E2%80%9Cbest%20s> >

eller%E2%80%9D%20%C3%A9%20um,p%C3%BAblico%20e%20de%20cr%C3%A Dticos%20liter%C3%A1rios >. Acesso em: 26 out, 2023.

O que é *streaming*? Entenda o conceito por trás do serviço de transmissão online. Olhar digital, 2023. Disponível em: <

<https://olhardigital.com.br/2023/02/28/dicas-e-tutoriais/o-que-e-streaming-entenda-o-conceito-por-tras-do-servico-de-transmissao-online/#:~:text=Streaming%20%C3%A9%20o%20processo%20de,tablet%2C%20notebook%2C%20entre%20outros> >. Acesso em: 26 out, 2023.

Palimpsesto. Dicio, 2023. Disponível em: <

<https://www.dicio.com.br/palimpsesto/#:~:text=Significado%20de%20Palimpsesto,restaurar%20os%20primitivos%20caracteres> >. Acesso em: 26 out, 2023.

PERFUME - A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO. Direção: Tom Tykwer. Produção de Bernd Eichinger e Martin Moszkowicz. Espanha: DreamWorks SKG, 2007. 1 DVD.

Psicose. Pepsic, 2023. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo>. Acesso em: 28 nov, 2023.

RAMOS, F. P. **A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette, Michel Mourlet.** XIII

Estudos de Cinema e Audiovisual, Academia, vol. 1. p. 1-12, 2015. Disponível em: <
https://www.academia.edu/48275519/A_Mise_en_Sce_ne_Site_Realista_Mourlet >
Acessado em: 20 set, 2023.

Signo (semiótica). Infopédia, 2023. Disponível em: <

[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$signo-\(semiotica\)#:~:text=Objeto%20%2D%0entidade%20que%20%C3%A9%20portador.>](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$signo-(semiotica)#:~:text=Objeto%20%2D%0entidade%20que%20%C3%A9%20portador.>) Acesso: 26 out, 2023.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. **A pesquisa científica.** In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.) Métodos de pesquisa. Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

STAM, Robert. **A LEITURA ATRAVÉS DO CINEMA: realismo, magia e a arte da adaptação.** tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE.** Florianópolis: *New York University*, 2006.

SÜSKIND, Patrick. **O Perfume.** tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

Takes. Infopédia, 2023. Disponível em: <

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Takes> >. Acesso em: 26 out, 2023.