

O Infilável e as adaptações de Dom Quixote

João Pereira Loureiro Junior¹

Augusto Sarmento-Pantoja²

Resumo: De todas as narrativas memoráveis que conhecemos ao longo da história humana, *Dom Quixote* é de longe, uma das mais traduzidas para o cinema. São aproximadamente 60 adaptações. No presente trabalho analisamos algumas dessas obras adaptadas sob o prisma da tradução cinematográfica, considerando para isso uma discussão em torno do *Infilável*, uma categoria pensada para entender os mecanismos de negação e impossibilidade que se coloca no âmbito da tradução de obras literárias para o cinema/TV. Um dos objetivos pontuais deste trabalho é entender as versões da obra partindo do seu poder atemporal da linguagem que impôs o nosso imaginário sobre *Dom Quixote*. Tomamos como fundamento teórico, Sánchez Noriega (2001); León (2015); Hidalgo e Arruda (2020); Stam (2008); Morell (2022); Silva (2016); Johnson (2003); Dias (2014), entre outros.

Palavras-chave: Infilável; Adaptação; *Dom Quixote*; Tradução.

A tradução e o *Infilável*³ nas adaptações de *Dom Quixote*

No estudo intitulado *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, de Sánchez Noriega, são enumerados alguns motivos do porquê são feitas as adaptações da literatura para o cinema. A saber: o fator narrativo das histórias; a suposta garantia de sucesso comercial; o fato de a literatura ser um imenso arquivo histórico de obras; e os textos literários dão prestígio artístico e cultural à obra adaptada (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000). Neste sentido, a obra *Dom Quixote* representa um dos exemplos mais singulares desse tipo de tradução; afinal,

¹ Professor de Linguagens e Códigos do Projeto EJA CAMPO – SEDUC. Doutor em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Educação de Jovens e Adultos para a Juventude pela Universidade Federal do Pará. Graduado em Letras - Português e Espanhol pela Faculdade Ibra de Brasília. Graduado em Letras - Espanhol pela Universidade Federal do Pará. Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0002-5232-3373>. E-mail: joao.loureiro.84@hotmail.com.

² Professor Adjunto IV, de Literatura, da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação. Doutor em Teoria e História da Literatura pela Universidade de Campinas, com pós-doutoramento em Literatura Brasileira e Portuguesa pela Universidade de Lisboa, e em Cinema, Estética e Filosofia da Arte pela Universidade de Lisboa. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0552-4295>. E-mail: augusto@ufpa.br.

³ Proponho neste estudo a categoria *infilável*, como representação da impossibilidade de no processo tradutório, que se produz na adaptação do texto literário para o cinema de constituir fidelidade entre a obra de partida e a obra de chegada. A ideia de *infilável* revela a conflitiva relação entre o que se fez e o que se materializou nas telas, um intenso processo de busca pelo filme e de encontrar soluções para assumir a particularidade da obra cinematográfica, que no *infilável*, se encontra enquanto *infilável*, pois todo filme é um devir, um desejo de transformar a criação em filme.

o texto de Miguel de Cervantes contempla todas as referidas possibilidades, quando o assunto é adaptação, em especial, para o cinema, bem como a adaptação para outras linguagens, uma vez que, das inúmeras formas de tradução, a obra se destaca pela tradução entre línguas. Considerada por Ítalo León uma das obras mais traduzidas do planeta, depois da Bíblia, ele acredita que “o *Quixote* conte hoje com cerca de 500 edições em sua língua original e mais de mil nas mais de setenta línguas a que já foi traduzido” (LEÓN, 2015, p. 10). No cinema, adaptar *Dom Quixote* se converteu num jogo ambivalente, com resultados díspares e sintomáticos sobre a importância da obra para o mundo.

Se adaptar o *Quixote* à tela do cinema representa um desafio quase inexecutável, ao mesmo tempo as possibilidades de realizá-lo se encontram implícitas no próprio paradoxo que representa, efetivamente, essa dificuldade, ou seja, se o cinema se constitui em expressão artística cinematográfica – e por isso mesmo chamado de “sétima arte” – há princípios e valores estéticos que, além de contrastivos e conceituais, permitem auferir novas visões e/ou imagens que vão além do *Quixote* literário disponibilizado por Cervantes, que possibilitam expandir e esquadrihar as inter-relações poliédricas entre a literatura e outras artes. (LEÓN, 2015, p. 86).

Ao longo da história do cinema, as aventuras do engenhoso fidalgo sempre foram alvo de adaptações. Das versões com leituras mais livres a tentativas “fidelíssimas” de tradução, todas não passaram imunes ao crivo da análise e, certamente, foram sempre vistas à luz dessa proximidade que a adaptação tinha ou não ao texto fonte. Ainda que não haja uma catalogação exata a respeito do número de adaptações, o fato é que há um cômputo superlativo de estudos que mencionam isso. No entanto, em meio a variados trabalhos sobre o tema, é provável que algumas injustiças venham à tona, quando pesquisamos algo a respeito da “filmografia quixotesca” – para usar um termo de Ítalo León – como ocorre com dois artigos científicos sobre a matéria que “ignoram” o pioneirismo de *Dom Quixote* no âmbito histórico da adaptação.

Na primeira, intitulada *A mesma história mil vezes: 10 tramas mais contadas no cinema*⁴, enumera-se dez narrativas literárias que mais vezes foram adaptadas para o cinema, e, na lista, a ausência de *Dom Quixote* chama a atenção, considerando que, por exemplo, *Peter Pan* de J.M. Barrie tem 9 adaptações catalogadas, enquanto a obra de Miguel de Cervantes,

⁴ OLIVEIRA, G. A mesma história mil vezes: 10 tramas mais contadas no cinema. *Cineset*, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

durante a investigação para este trabalho, foi possível encontrar, ao menos, 60 adaptações catalogadas em pesquisas. Na segunda lista, apresenta-se as *8 primeiras adaptações literárias da história do cinema*⁵, consideradas, segundo o título do artigo, como as primeiras adaptações para o cinema; e, mais uma vez, a narrativa quixotesca, espantosamente, não é mencionada, ainda que sua primeira adaptação date bem antes de 1901, data em que *Scrooge, or, Marley's Ghost (um conto de Natal)* de Charles Dickens é mencionada como pioneira. De acordo com a publicação, “a primeira aconteceu bem próxima ao início da história do cinema. A primeira adaptação de *Um Conto de Natal*, de 1901, foi dirigida por Walter R. Booth, e conta a história de Ebenezer Scrooge e seus fantasmas em cerca de 5 minutos.” (JÉSSICA, 2021, n.p.).

Considerando os dados levantados por José Eduardo Hidalgo e Maria Arminda do Nascimento Arruda, a respeito das adaptações de *Dom Quixote*, o romance foi adaptado pela primeira vez em 1898 pela Casa Gaumont da França, três anos antes de *Um conto de Natal*. Infelizmente, não se conservaram imagens dessa adaptação (LEÓN, 2015). Destarte, há um processo de “apagamento” dessas estatísticas, no que concerne a exatidão de dados a respeito das adaptações cinematográficas de *Dom Quixote*.

É curioso que, ainda que em menor número, o campo acadêmico, por vezes, também se equivoque nesses levantamentos. É o que se observa em *Da literatura para o cinema – guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas* (2010), quando Julio Alfradique e Carla Lima mencionem Miguel de Cervantes em seu guia, no entanto, de maneira reduzida, pois, apesar das mais de 60 adaptações, os pesquisadores nos dão um levantamento de apenas 3 adaptações de *Dom Quixote*: a versão de Brian Large (1983), a versão de Peter Yates (2000) e a versão de Orson Welles (1992). Uma ocultação, no mínimo, preguiçosa. Já no excelente estudo *100 filmes da literatura para o cinema*, organizado por Henri Mitterand, há um interessante inventário sobre filmes adaptados da literatura universal e, no entanto, a ausência total de *Dom Quixote* é sintomática, afinal, das dezenas de adaptações da referida obra, ao menos cinco delas poderiam figurar ao lado de trabalhos grandiosos de adaptação para o cinema.

Apesar desses equívocos, o campo acadêmico mostra-se mais preocupado com o tema, trazendo-nos dados importantes a partir de outros estudos como o de Robert Stam, que menciona em *A literatura através do cinema* (2008) um número mais justo de adaptações, ao se referir a um festival de cinema Espanhol ocorrido em 1997, “chamado Cervantes em

⁵ <https://macabra.tv/8-primieras-adaptacoes-literarias-da-historia-do-cinema/>

imagens, [que] apresentou nada menos que trinta e quatro filmes inspirados em *Dom Quixote*, esta é, com certeza, somente uma pequena parte do total” (STAM, 2008, p. 63). Enquanto Hidalgo e Arruda vão além e afirmam que:

O número de adaptações cinematográficas de *Don Quijote* já atingiu 40 títulos conhecidos, [...] muitas delas só temos referências em documentos da literatura da área, são filmes perdidos ou dados como. Na base de dados *IMDb- Internet Movie Database*, de propriedade da *Amazon*, são listadas 60 referências audiovisuais ao *Dom Quixote*, algumas tem um personagem que se identifica, ou faz-se chamar de ‘um quixote que luta contra moínhos de vento’, não são adaptações, são citações. (HIDALGO; ARRUDA, 2020, p. 3).

As fontes se multiplicam em trabalhos variados que vão de estudos, como os já mencionados, a sites especializados nessa dinâmica de levantamento de dados. Mas para entender melhor a “filmografia quixotesca”, há uma extensa lista intitulada *Don Quijote de La Mancha en el Cine*, organizada por Enrique Martínez-Salanova Sánchez.⁶ Nela, é possível mensurar a grandiosidade de *Dom Quixote* quanto a suas traduções. Ao todo, são totalizadas 65 adaptações, com ano, nome do diretor, país de produção, duração e intérpretes, assim como notas e curiosidades referentes aos filmes adaptados na obra de Miguel de Cervantes.

Analisar todos os filmes adaptados, considerando a extensa filmografia de *Dom Quixote*, é uma tarefa quase impossível para os propósitos deste trabalho. Neste sentido, utilizamos como critério para a escolha e análise pressupostos analíticos de cada produção e sua relevância ideológica/estética para o tempo de sua produção e, sobretudo, obras que, enquanto produtos adaptados, conseguiram nos brindar com aproximações e distanciamentos que evocam o sentido primeiro deste trabalho: discutir a tradução e o discurso em torno do *infilável* em *Dom Quixote*.

A vista disso, faz-se necessário pontuar alguns elementos para, posteriormente, observarmos os mecanismos que determinam o produto adaptado do texto literário. Nas traduções cinematográficas de *Dom Quixote*, há uma diversidade de figurações e representações que, entre aproximações e distanciamentos, fez com que a figura do cavaleiro fosse retomada de uma perspectiva diferente. Das versões do cinema mudo às mais contemporâneas, *Dom Quixote* nunca perdeu o que ele tem de mais peculiar: sua representação icônica da “triste

⁶ SÁNCHEZ, E. M.-S. Don Quijote de la Mancha en el cine. *EduComunicación*, [s. l.], 2001. Disponível em: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/donquijote.htm>. Acesso em: 22 fev. 2023.

figura”, ao lado do fiel escudeiro, Sancho Pança. Em todas as versões, essa representação é praticamente onipresente, o que reforça o caráter icônico que o cinema foi forjando às referidas figuras literárias. Mas isso não impediu que essas obras caíssem na armadilha comum a quase todas as adaptações. Robert Stam já tocava no tema, ao afirmar que:

A maioria das adaptações de *Dom Quixote* tem sido uma espécie de drama prosaico de costumes, como se os adaptadores estivessem estupefatos, até mesmo paralisados, pelo prestígio reluzente de um original que gerou tantas cópias. Assim a maioria adaptações do romance simplesmente coloca um ator, de certa idade, vestido com uma armadura de cavaleiro pesada, não raro enferrujada, montado num cavalo ao lado de um Sancho Pança, corpulento, meio gordo, montado em seu burro. [...] Mostram ainda a dupla arquetípica vagueando por todo tipo de paisagem escolhida para substituir temporariamente o interior da Espanha do século XVI. A maioria deles inclui episódios famosos – os moinhos de vento, o rebanho de ovelhas, o elmo – mas excluem todo material tido por não-cinematográfico – crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de *mise-en-abyme*⁷ [sic]. (STAM, 2008, p. 64).

Neste sentido, ao optar pela representação de *Dom Quixote* a partir de uma perspectiva episódica, o criador descarta inúmeras possibilidades que poderiam fortalecer a narrativa, enriquecendo-a, não pelo viés da fidelidade como um falso problema, como pontua Johnson (2003, p. 42), mas pelo que a gramática cinematográfica pode pressupor, no constructo de uma narrativa dessa envergadura. Afinal, a adaptação explora os recursos específicos do cinema, não por acaso, para definir o quanto aquela é a forma com que o cinema pode construir seu tom estético, independente do modo com que a referida cena estivesse construída no texto literário.

Portanto, ao optar, tão-somente, pelo “filmável” de um texto literário, impondo critérios limitados, que denotam desconhecimento sobre a linguagem cinematográfica, há um empobrecimento discursivo que reduz a essência do texto fílmico adaptado, produzindo uma adaptação aquém, não porque foi “infel”, mas sim porque não supriu essa necessidade do leitor/espectador naquilo que ele construiu como expectativa. Talvez por fazer parte de um

⁷ A *mise en abyme* ou *mise en abîme* refere-se ao processo de reflexividade na literária, ou seja, a duplicação especular. Neste caso, encontramos a auto-representação total ou parcial, a qual pode ser reverter de forma clara e direta, mas também simbólica e indireta. De forma mais simples, a encontramos no nível do enunciado, quando uma narrativa se percebe representada de forma sintética em um ponto do seu caminho. A *mise en abyme*, nesse sentido possui a forma de encaixe na estrutura da narrativa, quando temos uma narrativa sintética dentro da narrativa maior, confrontando esses níveis narrativos. Ver: RITA, A. *Mise en abyme* (ou *mise en abîme*). In: CEIA, C. (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*: *mise en abyme*. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 22 fev. 2023.

espaço de pertencimento, que é a apropriação da obra enquanto leitor e, portanto, como construtor imagético da maneira como ela deve ser, segundo suas expectativas.

A este respeito, Morell assinala que:

Dicha sensación de pertenencia sin duda refuerza las expectativas del lector, pues este suele esperar que la versión que se le ofrece en la pantalla se ajuste a su creación mental; visión que, a su vez, sobre todo en el caso de personajes o historias que forman parte de nuestra memoria colectiva, viene determinada por la imagen que de ellos ha ido prefijando e institucionalizando la tradición. (MORELL, 2022, p. 261).

Assim, nesse processo de tradução, atrelada às expectativas de modo geral, o texto literário se converte apenas em um guia para um roteiro preguiçoso, que quer apenas “fidelizar” o cinema à linguagem literária. Em outras palavras, a preocupação dos envolvidos em uma adaptação não é retornar à essência do escrito, mas recuperar na sua totalidade, uma identidade literária que não é alcançável no cinema (e em nenhuma outra arte), simplesmente porque estamos em campos – ainda que esteticamente afins – distantes enquanto produtos artísticos. Hidalgo e Arruda utilizam a perspectiva da análise crítica, para determinar esses limites:

Em uma análise coerente de uma obra, seja ele um livro, uma pintura, ou neste caso uma obra audiovisual, é vital a escolha do instrumento de análise utilizado. Não podemos usar a teoria literária para analisar um filme, pois fundamentalmente o romance *El ingenioso 216*idalgo Don Quijote de La Mancha é um texto impresso em um livro, organiza-se em frases, parágrafos, páginas e volumes. (HIDALGO; ARRUDA, 2020, p. 7).

Os instrumentos mudam, conforme a estética da linguagem. O “Filmável” em *Dom Quixote* é aquilo que se atém à superfície do literário. As dimensões que estão além do escrito, nunca servem aos objetivos, muitas vezes práticos, que o cinema comercial impõe. Por isso é necessário considerar que, mais que aproximar a linguagem cinematográfica ao literário, o cinema adaptado se oferece como “o filme para ser lido”:

No caso peculiar do *Quixote*, pode-se constatar que, nas versões cinematográficas que mantêm uma relação de fidelidade ao texto cervantino, houve sempre um grande esforço para transpor a obra ao roteiro cinematográfico. O foco da adaptação ficou centrado no perfil das personagens principais e nas peculiaridades de seus traços distintivos, na

caracterização das feições físicas e comportamentais da dupla ímpar, na personalidade de cada um e em outros aspectos do romance, tais como o contexto espacial, temporal e social da época. (LEÓN, 2015, p. 72).

Assim, além do exposto por Ítalo León, no que concerne à leitura que trata do caráter fidedigno da transposição e das possibilidades mencionadas por Sánchez Noriega, vemos ser eclipsada, no processo de adaptação, outra camada que chama a atenção e que, quase sempre, é ignorada. Às vezes, os “moinhos de vento” (aqui tomados, a partir de uma perspectiva metafórica) não precisam necessariamente se transformar em gigantes, à base de efeitos especiais, como o faz Peter Yates na versão para a TV inglesa de *Dom Quixote* (2000). Mas para isso, a leitura que se faz da obra, deve permear-se de olhares que sempre avancem, para além do episódico. Neste sentido, e tomando os moinhos de vento como ponto de referência, Robert Stam diz que “somente um filme pode mostrar, ao invés de apenas descrever a beleza plástica dos moinhos de vento” (STAM, 2008, p. 82). E os ganhos em potencial, que ele se refere em sua reflexão, estão contidos nesse espaço além do que é “filmável”.

O prefixo IN- que antecipa a possibilidade do filmar, não está na impossibilidade, mas na exploração dos potenciais que a criação artística tem. Não por acaso, a leitura da fortuna crítica em torno das adaptações sobre *Dom Quixote* sempre se aproxima de uma leitura quixotesca que se quer distante, por vezes contrapontística. Assim, o jogo entre afastamento e aproximação é uma necessidade que se faz pungente para a criação. Nas obras que adaptam *Dom Quixote*, este jogo é ambíguo e intenso porque, entre tantos Quixotes e Sanchos, algumas adaptações se destacam porque foram além dos moinhos de vento. Ou seja, passaram por um processo de reescrita que condicionou a impossibilidade, não como um impedimento, mas sim como uma etapa em que há a necessidade de transgredir. Nesse caso, admitindo a (im)possibilidade como parte do processo, conforme sentencia Saraiva quando propõe que a obra de Cervantes possui “uma gama infinita de elementos a serem analisados, trabalhados, redescobertos. Admitir a ‘impossibilidade’ de uma transposição da obra que buscasse uma abrangência, uma leitura, uma descrição total, se fez um ‘óbvio’ primeiro passo” (SARAIVA, 2008, p. 1222).

À vista disso, faz-se necessário perceber dentre as obras adaptadas, quais são as que vão além do limite do “filmável”? Quais as obras que transformam o IN- da impossibilidade, neste componente terminológico que adentra a obra endogenamente e a torna “filmável”, a partir de

uma perspectiva mais distante e, por isso, mais potente enquanto adaptação. Elencamos a seguir as versões que, dentre toda a filmografia adaptada do romance, foram analisadas à luz dos discursos em torno do *infilável* considerando para isso, tanto o viés da leitura mais metafórica em seu processo de adaptação, quanto o caráter metarreflexivo que o resultado gerou.

O *Don Kikhot*, de Gregory Kozintsev (1957)

Don Kikhot, de 1957, dirigida pelo cineasta russo Gregory Kozintsev, é considerada pela crítica especializada uma das mais exitosas adaptações do romance de Miguel de Cervantes. O referido filme evidencia, desde sua gênese, a transposição do espaço social de vivência dos personagens, numa leitura que aproxima o *Dom Quixote* literário ao personagem fílmico pelo teor de sua perspectiva social. Já podemos perceber, na engrenagem da adaptação, um ponto que difere as duas linguagens, porque havia uma necessidade ideológica de situar o espaço social da Espanha do século XVII em uma Rússia do século XX.

No caso da versão fílmica *Dom Quixote* (1957) do cineasta russo Gregory Kozintsev, enquanto adaptação cinematográfica, ela teve a capacidade de interagir com um texto clássico literário monumental e de estimular as potencialidades criativas e interliterárias com o leitor/receptor. Parece ter havido interações e confluências culturais enriquecedoras a respeito da leitura e da interpretação da imagem do *Quixote* no contexto cultural russo-soviético, oriundas de aproximações literárias entre a Espanha e a Rússia que coexistem como relações de “irmandade” ou de uma espécie de “fronteira comum”, em cuja divisa o *Quixote* pode ser visto como uma imagem significativa ou um “mito estrangeiro” de acentuada convergência e ressonância. (LEÓN, 2015, p. 77).

As especificidades técnicas, neste caso, evidenciam uma tradução que volta ao original, mas num *habitat* que revela o tom social e humanístico do romance e a manutenção de uma condição, que fez da linguagem da obra, sua maior ferramenta, afinal, a essência quixotesca permanece, não porque esteja atrelada à fidelização episódica, mas sobretudo, porque há uma necessidade em se contar essa narrativa sob o prisma de uma realidade que permanece resistente quanto às mudanças defendidas pela honra do personagem do romance. A aproximação aqui

acontece porque há uma inserção de identidade ao corpo narrativo, contextualizando-o à realidade proposta para a releitura. Conforme sustenta León:

O que aproxima as duas obras não é tanto sua forma ou seu conteúdo, considerando que as aventuras do *dom Quixote* de la Mancha no filme foram selecionadas, modificadas e até inventadas, senão o modo de transmitir o sentido em sua essência, ou seja, no seu “espírito” ou na sua “alma”, prevalecendo na interpretação cinematográfica o ideal em favor da defesa de valores humanísticos e certa confiança no ser humano, ou seja, no homem, aspectos que tornam *dom Quixote* muito próximo e compreensível para a sociedade, isto é, do povo. (LEÓN, 2015, p. 77).

A utopia quixotesca retorna aqui para dimensionar a leitura possível de um personagem que se tornou porta-voz dessas denúncias. O mundo sob a égide dessas injustiças, continua sendo olhado pela perspectiva de um *Dom Quixote*, três séculos depois, a partir da divisão de classe que condena muitos em detrimento de poucos. Para León:

Kozintsev conseguiu adaptar a obra de Cervantes para uma versão fílmica em cujo enredo cinematográfico surge a configuração de uma imagem “justiceira” de *dom Quixote*; isto é, o cineasta selecionou episódios do texto literário em que *dom Quixote* se empenha por ser resoluto e suas ações realçadas por serem entravadas por lutas, sentido de liberdade e centrado na aplicação da justiça, aspectos que vão incidir de maneira a fazer *dom Quixote* perder a noção da realidade e, na sua procura do bem, chegar até ocasionar o mal. (LEÓN, 2015, p. 81).

Nada mais atual que perceber essa leitura como possibilidade de adaptação alcançada pela versão russa, na qual o teor social ganha uma ambiência matizada por uma cor soturna dos espaços cênicos que dão outra tonalidade à narrativa.

Don Quijote y Sancho recorren una Mancha que es Crimea desnuda de toda vegetación, un paisaje que se ha calificado como lunar. Los interiores de las casas participan de un ascetismo más propio de la pintura que de un decorado fílmico. Algunos planos emulan estampas como si fueran pinturas de Velázquez, Goya o Soroya, niños desnudos cruzando entre el ganado. Hay dos escenas donde esta estilización pictórica es más acusada por la escenografía y por la disposición de los actores. Son las escenas corales, en el palacio ducal y la escena de la ínsula de Barataria, con Sancho haciendo de juez. El vestuario y la rigidez de los actores recuerda no sólo a Velázquez, también al Greco [...]. (MARTÍNEZ ILLÁN, 2010, p. 10).

Para Stam (2008) o *Dom Quixote* de Kozintsev sublinha o conflito de classes e ideologia muito mais pelo poder da linguagem do que propriamente por aquilo que se busca, em geral, na superfície tênue das análises que se restringem aos aspectos de fidelidade. O “filmável” aqui é transplantado por uma figuração de possibilidades que estão além das fronteiras conhecidas. A linguagem quixotesca se insere como algo que superdimensiona sua capacidade imagética, extrapolando os limites de uma estética literária. A adaptação russa consegue então ir além, e forjar um novo patamar para a recriação linguística, revelando um *Dom Quixote* que já não pertence apenas à essência do que ele representa no campo da literatura, mas sim, para um todo, enquanto artefato onipresente da cultura ocidental. Silva reitera que na versão de Kozintsev:

A subjetividade da linguagem se instaura. É a obra original mesma que sugere haver uma ideologia política embutida na palavra escrita, e, nesse sentido, Kozintsev estaria apenas propondo outras significações a partir dos mesmos signos da insatisfação política de *Dom Quixote*, interpretados a partir do romance de Cervantes. (SILVA, 2016, p. 33).

As significações ganham novos contornos, seguindo o mesmo viés do romance. Assim, não há “perdas” nem “traições”, pois o âmbito da linguagem extrapola os referidos limites, impondo um novo sentido linguístico à estética da adaptação, que ganha personalidade porque subverte a impossibilidade, tornando-a matéria palpável para a construção fílmica. As impossibilidades se esvaem na corporificação, pela linguagem, da nova obra que se condiciona aos valores estéticos do tempo em que se constrói. Em suma, ancorado na leitura em torno da versão de 1957, podemos asseverar que a adaptação de Kozintsev consegue explorar conceitos e contrapontos relevantes da obra de Cervantes, adicionando um sentido ideológico que permeia a originalidade da tradução, tornando-a uma emblemática fábula sobre *dom Quixote* e sua constante busca por uma utopia, em nome de uma luta de classes que permeia sempre a discursividade potente presente na linguagem das letras cervantinas.

El Quijote de Miguel de Cervantes, de Manuel Gutiérrez Aragón (1991)

Em 1991, o diretor espanhol Manuel Gutiérrez Aragón leva às telas um ambicioso projeto da TVE intitulado *El Quijote de Miguel de Cervantes*. Estrelada por Fernando Rey e

Alfredo Landa, a série apresenta cinco capítulos e narra os episódios do Livro I e tem o roteiro assinado pelo prêmio Nobel Camilo José Cela. A adaptação fazia parte de um projeto que considerava a tradução televisiva como algo que remeteria a construção de um contexto no qual a obra adaptada conversaria com o tempo de sua recriação. Para cada tempo, um Quixote distinto era necessário para revelar camadas do meio em que ele era recriado. Assim, a iconografia de *Dom Quixote* se via volta e meia envolvida numa nova empreitada. Com a série da TVE, nos deparamos então com uma das adaptações mais exitosas e com uma unanimidade arrebatadora, que de certo modo cunhou Fernando Rey como um dos mais simbólicos atores a representar *Dom Quixote* nas telas. Entretanto, ainda que a clássica versão televisiva tenha sido um sucesso, isso não garantiu a continuidade da adaptação:

A pesar del éxito que cosechó esta primera propuesta, los costes sobrevenidos, la crisis económica que vivió la televisión pública durante esos años y la muerte de Fernando Rey en 1994 truncaron el proyecto de abordar la segunda parte, que se retomó una década después (el mismo tiempo que entre la primera y la segunda parte del Quijote) al decidir la Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales hacerse cargo de casi la totalidad de los costes de producción. Gutiérrez Aragón había compuesto el guión de la segunda parte justo al finalizar la primera, pero teniendo en mente —como se había ideado en un primer momento— que la continuación también se enmarcaría en los límites del formato seriado. De este modo, concibió una versión de diez horas de duración que finalmente tuvo que reducirse a dos y que lejos de retomar el formato en capítulos terminó por transformarse en largometraje. (MORELL, 2022, p. 281).

A adaptação é considerada pela crítica, “muito mais completa do que a maioria, uma vez que seu filme seriado de cinco episódios permite uma versão mais abrangente” (STAM, 2008, p. 71). Essa predileção pela versão televisiva se justifica pela vantagem de ter mais tempo de tela no resultado do processo adaptativo, o que corrobora para a construção mais morosa e detalhista do narrado. Obviamente que o resultado é um trabalho que prima pela caracterização mais minuciosa, tanto de personagens, como da relação afiada e essencial entre *Dom Quixote* e Sancho Pança.

En este primer acercamiento, Gutiérrez Aragón logra poner el foco en la pareja protagonista, pero sin que el hidalgo y el escudero terminen por desgajarse de la narración como suele ser común, y asimismo, el hecho de exponer la historia en los límites del formato seriado y por tanto el no estar tan constreñido por la extensión, ayudaron no solo a no distorsionar el texto a base

de sintetizarlo y a no esquematizar en demasía el material diegético, sino a acometer con mayor detalle la relación de Don Quijote y Sancho y las facetas de su intimidad que emanan del ágil diálogo entre ambos. (MORELL, 2022, p. 274).

Outro componente que, às vezes pode ser visto equivocadamente como um ponto negativo, mas que na verdade se sobressai no conjunto final, é o trabalho com a iconografia de *Dom Quixote*. Sem transgredir o contexto para um cunho mais social – como o faz Konzintsev –, e tampouco avançar por caminhos mais metalinguísticos como o trabalho de Orson Welles – como veremos mais adiante – Aragón se propõe a aprofundar as meticulosidades que fazem da figura icônica um personagem que se aprofunda enquanto arquétipo. Morell afirma que:

El director cántabro, al margen de las exigencias que pudieran derivar del encargo oficial hecho por Radio Televisión Española, parece ser plenamente consciente de que el espectador está esperando esa imagen arquetípica con la que está familiarizado y de la que de algún modo se ha adueñado e intuir que su eliminación podría romper el pacto de ficción, la ilusión de realidad. (MORELL, 2022, p. 268).

É neste sentido que Manuel Aragón constrói seu Quixote. Pisando no terreno comum, mas aprofundando as marcas nessa trajetória, dando à adaptação um senso de equilíbrio que sustenta sua pretensa unanimidade entre leitores/espectadores. Sem romper o pacto de sua iconografia, mas evidenciando aspectos que denotam e justificam sua relevância arquetípica para o mundo moderno. Mas o respeito com o personagem justifica-se não porque a supracitada fidelidade foi levada a extremos, como se propõem em alguns estudos a respeito do trabalho de Aragón, mas sim porque o trabalho de adaptação do texto cervantino teve um tratamento, para o formato seriado, que lhe garantiu o aprofundamento do texto a favor do narrável, desde a perspectiva audiovisual.

Outro destaque que chama atenção é o caráter humano do personagem que se constrói num tempo em que a figuração personalista de *Dom Quixote* e Sancho Pança se evidencia, a partir dessa cotidianidade tão relevante para o desenvolvimento diegético dos mesmos. Conforme destaca Robert Stam (2008, p. 71) “o filme dedica boa parte do tempo caracterizando o personagem *Dom Quixote* como leitor obsessivo antes de partir para o território das aventuras”. Assim, é possível perceber essa crescente caracterização partindo de elementos que

o próprio texto sugere como possibilidade razoável no ato adaptativo. Nesta perspectiva, Morell destaca que:

La serie del director cántabro consigue, en consecuencia, destacar un aspecto esencial de la novela: la humanidad del personaje. En esto, su versión aventaja a proyectos cinematográficos previos y en este sentido apreciamos que en ella se concede mayor espacio a aquellas escenas más domésticas y cotidianas y también a las de mayor crueldad en las que el personaje es humillado y se presenta desde su fragilidad, su desnudez — cuántas veces el plano se detiene en las escuchimizadas piernas del Hidalgo que asoman bajo la desgastada camisa—, y que desvelan la mirada cómplice y compasiva del director hacia ese ser que ama la ficción y ambiciona protagonizar una novela de caballerías (MORELL, 2022).

Alguns componentes como o elemento cômico é realçado no texto audiovisual, mas sem nunca perder a mão para o excesso caricaturesco conforme se refere Morell (2022). O tom pomposo também se destaca pela dimensão do narrado, que surge na série, a partir da narração do texto em *voice over*, que apesar de presente, nunca se deixa tornar excessiva ao extremo, sendo utilizada apenas em momentos pontuais da adaptação.

Outro aspecto que consolida o narrável cinematográfico em *El Quijote de Miguel de Cervantes* diz respeito ao aspecto metalinguístico literário. O jogo constante e, de certo modo gracioso, que Cervantes faz com o leitor, é retomado na adaptação televisiva de forma tão pertinaz que nos entrega um realce do componente meta-literário como possibilidade técnica para solucionar as dificuldades no processo de adaptação. No romance, há uma menção direta a Miguel de Cervantes, conforme a seguinte passagem do capítulo VI do livro *Dom Quixote* reitera:

Mas que livro é esse que está perto dele?

— *A Galateia* de Miguel de Cervantes — disse o barbeiro.

— Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. Seu livro tem alguma coisa de boa invenção: propõe algo mas não conclui nada. É preciso esperar a segunda parte que promete: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora lhe é negada. Enquanto isso, tende-o recluso em vossa casa, meu amigo. (CERVANTES, 2003, p. 60).

Na série, por volta do minuto 45, do “Tranco I”, a cena descrita acima, surge na tela com a imagem do “personagem” Miguel de Cervantes lendo o manuscrito e rindo-se da

sequência em que se vê inserido na narrativa. A cena indica o uso do aspecto metaliterário, como no romance, para dissolver as fronteiras entre ficção e realidade, num jogo que Cervantes já utilizava de maneira brilhante e que Aragón consegue transpor de modo não menos impactante para a série. Em outras versões adaptadas, esse caráter metaliterário é deixado de fora, mas, na tradução de Aragón, a aparição não só soluciona essa pseudo-impossibilidade e o caráter não filmável da cena, como joga com esses elementos de maneira mais efetiva na sequência do narrado. Silva ilustra de maneira pontual essa questão:

A obra de Cervantes enquanto um romance que expõe o seu próprio processo de escritura também “tematiza a questão da adaptação” (STAM, 2008, p. 62). No romance, há uma passagem em que a batalha entre *Dom Quixote* e o biscainho é interrompida porque o narrador não encontra mais formas verbais para descrever a batalha. No entanto, quando esse escritor/narrador descobre nos signos de uma ilustração outras formas visuais que o estimulam a descrever, a narração da batalha é retomada. Com essa passagem, Cervantes põe em xeque a confluência de diferentes mídias e prevê que o sentido de sua obra poderia ser expresso por dispositivos exteriores de linguagem não verbal. Nesse sentido, as adaptações fílmicas do *Quixote* são capazes de exercitar novas percepções e reações que extrapolam o mundo escrito da obra. (SILVA, 2016, p. 31).

Na versão da série, o desdobramento da “interrupção” da narrativa, na batalha entre *Dom Quixote* e o Biscainho, (Capítulo VI) nos leva para o âmago desse momento singular da narrativa: a pausa ou, “o *freeze-frame*⁸ mais famoso da história literária” (STAM, 2008, p. 44) que abre parêntese para que se possa contar, como o autor consegue finalizar a batalha, numa espécie de jogo, no qual a aplicação da técnica do *mise en abyme* surge para romper com a ilusão da narrativa, deixando-nos impactados com essa dimensão poderosa do narrador que nos tem como joguetes de suas artimanhas narrativas. A técnica do *mise en abyme* também se fará

⁸ O *freeze frame*, em português “imagem congelada”, consiste em uma técnica cinematográfica a qual se simula o congelamento temporário de uma cena, por meio da repetição de uma única imagem (frame) ao longo de um período, convertendo-se em uma espécie de registo fotográfico daquele momento do filme. Ver Tommi Röpötti (2011, p. 34), no artigo *To the Freeze-Frame and Beyond*: “The freeze-frame is an illusion of immobility in the same way the movement is an illusion in the film. When watching a movie we see twenty-four immovable frames per second as a moving flow. In this way the freeze-frame reminds us of the photograph, the basis of cinema made invisible by the film projector (cf. Ma 2008, 98). This arrest of movement reveals the cinematic apparatus referring to the realm of metafiction, the complicated relation between fiction and reality (cf. Waugh 1984, 36).” Em uma tradução livre: “A imagem congelada produz uma ilusão de imobilidade, da mesma forma que o movimento é uma ilusão no filme. Ao assistir a um filme, vemos vinte e quatro quadros por segundo como um fluxo em movimento das imagens. Desta forma, o freeze-frame nos lembra uma fotografia, que é a base do cinema, mas se torna invisível pelo projetor (cf. Ma 2008, 98). Essa interrupção do movimento, nos revela o aparato cinematográfico ligado ao reino da metaficção e a complicada relação entre ficção e realidade (cf. Waugh 1984, 36).”

presente em outros trabalhos, em especial naqueles em que percebemos, de modo menos sutil, essa reconstrução de forma original, dando ênfase a essa representação como algo mais embutido de autenticidade, justamente porque tenta “solucionar” e não, simplesmente, se aproximar do texto fonte pelo viés controvertido da fidelidade. Assim, Cervantes nos interrompe no final do capítulo VIII, justo quando *Dom Quixote* e o Biscainho estão com suas armas levantadas:

Mas o problema disso tudo é que justo neste ponto o autor desta história deixa pendente esta batalha, desculpando-se porque não achou mais nada escrito sobre estas façanhas de *Dom Quixote*, além das que já foram relatadas aqui. É bem verdade que o segundo autor desta obra não quis acreditar que história tão estranha estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que os cronistas da Mancha houvessem sido tão pouco cuidadosos que não tivessem em seus arquivos ou em suas escrivadinhas alguns papéis que tratassem do famoso cavaleiro. Assim pensando, não se desesperou de achar o fim desta aventura prazerosa — sendo-lhe o céu favorável, encontrou-a do modo que se contará a seguir. (CERVANTES, 2003, p. 70).

No capítulo IX, o narrador de Cervantes nos conta como encontrou os manuscritos que revelam o fim da batalha, dando continuidade ao caráter reflexivo da icônica passagem do romance. O que nos interessa, entretanto, é refletir sobre como, enquanto adaptação audiovisual, a versão de Aragón consegue ir na contramão das traduções “usuais” que “incluem os episódios famosos – moinhos de vento, rebanho de ovelhas, o elmo de Mambrino – mas excluem todo o material tido por ‘não-cinematográfico’ – crítica literária, histórias intercaladas e técnicas de *mise-em-abyeme (sic)*” (STAM, 2008, p. 64) e insere alguns desses elementos na adaptação que justificam a verdadeira potência do texto tido, em alguns momentos, por *infilável*. O que faz desconstrói as justificativas dos discursos sobre impossibilidades de adaptação.

Neste sentido, os elementos tidos por não-cinematográficos, surgem na versão da TVE de modo contundente e provocativo, tal e qual o teor proposto nos idos do século XVII pelo fabuloso texto literário de Cervantes. Aproximações às técnicas da quarta parede, interrupções e “violações” do código narrativo continuam de forma mais intensa no “tranco I” da série, a partir dos 72 minutos, quando toda a sequência anteriormente mencionada, surge em tela consolidando o tom reflexivo da obra. Assim vemos quando Cervantes “señala que el manuscrito de Cide Hamete Benengeli cuenta con ilustraciones; detalle que Gutiérrez Aragón,

especialmente atento a los juegos metaliterarios de la novela , incorpora en su versión (MORELL, 2022, p. 263), logo, a presença do componente metaliterário reforça a visão de equilíbrio proposta a partir do texto roteirizado por Camilo José Cela, no qual a adaptação deixa claro sua filiação ao texto literário sem, no entanto, cair nos lugares-comuns das traduções antecessoras. Para Morell, o diretor Gutiérrez Aragón:

Conformó una versión clásica y formal del texto cervantino en la que la sublimación romántica y el tono épico que caracterizaba a las propuestas de Pabst o de Gil se rebaja con el fin de restituir la esencia realista de la obra, su verismo. Gutiérrez Aragón trabajó el mito desde el respeto y la cautela, pero sin rayar en la sumisión e intentó, como el propio nombre de la cinta indica, presentar El Quijote de Cervantes, no su propia lectura del clásico. (MORELL, 2022, p. 2071).

Trata-se de uma leitura que mantém a sensação de pertencimento que o leitor tem da obra, asseverando, ademais, que ainda há a cristalização no resultado de um discurso hegemônico estagnado a partir da iconografia do próprio Quixote. Morell (2022) fortalece sua reflexão, afirmando que o trabalho de Aragón é uma aproximação clássica e “menos personalista”, o que confere à adaptação, que analisaremos mais adiante, uma espécie de contraponto ao trabalho de Aragón. Em *Dom Quixote de Orson Welles*, a aproximação ao texto cervantino se dará de maneira mais conflituosa, por todo o contexto e a jornada de sua produção, que inicia nos idos da década de 50 do século XX e finaliza em 1992, um ano após o lançamento da versão televisiva produzida, curiosamente, por Emiliano Piedra, que participou do projeto “falido” de Welles e, com esta versão da TVE, consegue, finalmente, um *Dom Quixote* que se estendeu por toda nossa posteridade, dado o sucesso do produto televisivo entre público e crítica.

O *Dom Quixote*, de Orson Welles (1955-1992)

A mais controvertida das adaptações de *Dom Quixote* para o cinema tem, à frente do projeto, um dos mais importantes artistas do cinema: Orson Welles. Considerado um dos artistas mais versáteis da história, o cineasta ambicionava criar a mais instigante das adaptações do romance cervantino. Iniciado em 1955, o filme nunca chegou a ser concluído pelo cineasta,

e, somente em 1992, quase 40 anos depois, uma versão foi lançada em uma exposição em Sevilha. Finalizada por Jesus Franco, a obra divide opiniões entre críticos e estudiosos da cinematografia em torno de *Dom Quixote*, pois, ao mesmo tempo que mantém imagens captadas por Welles, com material criado pelo autor, a obra, aparentemente, segue o enigmático caminho de um trabalho que não possui o acabamento como ele pretendia, logo, perde algo da sua aura e deixa espaço para leituras controvertidas e discrepantes.

O fato é que a obra, ao ser lançada em 1992, traz um recorte adaptativo que, ainda que não satisfaça de modo unânime, posto os problemas que cercam toda a trajetória da tentativa de Welles em levar às telonas uma versão impactante da obra, é um trabalho que não nos deixa indiferentes quanto a sua proposta estética. Sobretudo pelo seu “adaptador”, Orson Welles, “certamente, um dos mais cervantinos diretores” conforme assegura Stam (2008, p. 72), e, ao mesmo tempo, porque é baseado em um dos romances mais completos de toda a literatura mundial. Logo, o resultado segue as linhas transgressoras que singularizam o autor de *Cidadão Kane* e sua aproximação impressionante ao gênio escritor espanhol. Sobre os referidos autores, Robert Stam tece as seguintes considerações:

Welles sempre foi um transgressor de regras, uma figura rebelde que se opôs à prática teatral e cinematográfica dominante. E aqui temos um outro sentido no qual Welles pode ser comparado a Cervantes. O autor espanhol escreveu contra uma tradição – a novela de cavalaria – enquanto criava para o leitor os mesmos prazeres gerados pela tradição que atacava. Welles de certa maneira, também filmou contra uma tradição, a saber, a prática hollywoodiana dominante. (STAM, 2008, p. 73).

Foi através dessa dinâmica de provocação e transgressão que *Dom Quixote*, de Orson Welles, foi lançada em 1992 sob os debates que questionam seu resultado enquanto cinema embebido na fonte comercial, mas tenta se converter num experimento cinematográfico impactante – algo que Welles conseguia fazer de maneira primorosa na maioria de seus trabalhos – transformando a jornada de adaptação da obra em um resultado ambíguo que frustra. Não porque fracassa no trato adaptativo do texto, mas justamente por convergir com Cervantes através da aparente divergência, afinal, se considerarmos a essência do romance, com toda sua estrutura literária formidável, a versão de Welles/Franco consegue ir na contramão das adaptações anteriores, justamente porque busca novos caminhos nunca traçados por traduções cinematográficas/televisivas anteriores.

Se no *Don Kikhot*, de Gregory Kozintsev de 1957, há um conteúdo ideológico fundante que dimensiona a capacidade exploratória do texto de Miguel de Cervantes e torna a narrativa uma leitura cinematográfica potente - devido a seu caráter contestador do *status quo* de um modelo político - que tal e qual a Espanha de Cervantes, à época do romance, deveria questionar a realidade, através da figuração de um herói que lutava pelos ideais de um mundo justo; já neste *Dom Quixote*, de Orson Welles (1955-1992), a aparente divergência surge na confecção narrativa que prima não pelo episódico (conforme o faz a maioria das adaptações), mas aprofunda a leitura do mundo linguístico quixotesco, já que questiona o espaço da linguagem, usando para isso a metalinguagem e a reflexividade como pontos de aproximação entre texto literário e filme. Stam se vale dessa leitura para justificar a ambição do projeto:

Welles não só atualiza a história de *Dom Quixote*, mas ainda tenta emular e modernizar as técnicas narrativas de Cervantes. Diferentemente de outros adaptadores de *Dom Quixote*, Welles não elimina os toques auto-reflexivos (*sic*). A exemplo de uma técnica desenvolvida na parte II do romance, ele reiteradas vezes provoca o comentário: “Veja! *Dom Quixote* e Sancho Pança. Lemos um livro sobre eles.” Trabalhando “a maneira de Cervantes”, Welles ainda tematiza, auto-reflexivamente (*sic*), os obstáculos e infortúnios e segredos comerciais da produção fílmica, exatamente como Cervantes falara sobre os processos mecânicos de impressão e publicação de *Dom Quixote*. (STAM, 2008, p. 77).

Conforme consolida sua reflexão sobre a adaptação, Stam diz que o diretor tratava *Dom Quixote* não como um drama histórico “fiel”, mas como uma transposição e uma efetivação do romance (STAM, 2008, p.77), portanto, mais que incorrer no erro de tornar fiel a narrativa cinematográfica, o filme de Welles era uma clara tentativa de ser a consolidação daquilo que Cervantes já havia proposto em seu romance, com todos os seus percalços. Não por acaso, há na jornada da construção da obra fílmica um punhado de contratemplos que tornava tudo mais complexo. Filmagens interrompidas, orçamento baixo, um projeto pequeno que toma as formas de uma grande produção, cortes de verbas, morte de atores, dentre outros fatores que acabaram por criar essa aura mítica sobre o filme que o tornaria tão icônico quanto a jornada que o construiu.

Para usar um adjetivo oportunista, a adaptação de Welles foi por si só quixotesca, afinal, de aventuras e fracassos subsequentes, a obra foi finalizada postumamente e lançada com toda a pompa de uma obra do famoso diretor, mas deixando uma sensação amarga de que poderia ir

além. O que nos ficou como legado do trabalho é um experimento cinematográfico que flerta com o jogo metalinguístico proposto por Cervantes, quando insere elementos contemporâneos para questionar a condição de encantamento que Quixote alardeia no momento que encontra uma dama de motocicleta, uma TV como “caixa cheia de novidades” ou na famosa e ausente cena em que *dom Quixote* ataca a tela de cinema. Nada mais reflexivo que levar ao extremo a autorreferência metalinguística posta em evidência nessa cena que evoca o falar sobre cinema, a partir de uma obra literária que trata sobre o próprio ato de construção. Como um *loop* infinito de referências que se completam no todo de Welles.

A adaptação de Welles, como romance, é implacavelmente reflexiva, bem “à maneira de Cervantes”. Não só vemos Welles no ato de filmar, mas ainda ouvimos relatos de que o personagem *Dom Quixote* atacou a tela de cinema, assim como seu protótipo literário investira contra os bonecos do Mestre Pedro. (infelizmente, a tomada mostrando esse trecho importante parece ter sido perdida). (STAM, 2008, p. 81).

A composição de cada cena neste *Dom Quixote* cinematográfico é construída não para se aproximar da linguagem literária, mas sim para debatê-la, transgredi-la e reconstruí-la sob a perspectiva de um cinema que “corrompe” o material original, justamente porque já não há, nem nunca haverá a redenção pela fidelidade, mas sim a transgressão pelo distanciamento, que contraditoriamente, é o que aproxima essa versão, ao ideário de uma adaptação que transforma a realidade do lido, em outra experiência transcendente. Orson Welles é adepto dessa forma de criar adaptações, numa aproximação paradoxal a essa famigerada infidelidade. É o que sinaliza Stam (2008, p. 72) quando afirma que Welles acreditava em adaptações infiéis. Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela?

O homem que matou Dom Quixote, de Terry Gilliam (2002)

A tortuosa aventura quixotesca de levar aos cinemas a adaptação da obra-prima de Cervantes não é exclusiva de Orson Welles. Em 2002, o documentário *Lost in la Mancha*, conta como Terry Gilliam, diretor de clássicos como *Brazil, o filme* (1985), *Os doze macacos* (1995), *A vida de Brian* (1979), *Monty Python, o sentido da vida* (1983), fracassou (naquela ocasião)

ao tentar levar seu ambicioso projeto de também contar uma versão sobre o cavaleiro da triste figura. No documentário, uma fala do diretor estadunidense revela o tom trágico do fracasso a que se submeteu nesta primeira empreitada: “Todas as versões de *Dom Quixote* foram submetidas aos reveses da sorte” dispara o diretor, enquanto a equipe tenta superar mais um revés nas gravações do filme. Chuvas, atores doentes, orçamentos estourados, cancelamentos de agenda. Assim foi a tentativa de Gilliam que resultou, naquela ocasião, além de um documentário contando as desventuras da empreitada, o cancelamento do projeto.

Em 2018, “após 25 anos fazendo e desfazendo”, conforme anunciam os créditos iniciais de *O homem que matou dom Quixote*, finalmente o diretor consegue entregar sua versão “definitiva” das aventuras de *Dom Quixote*. Numa tradução que não é somente mais uma adaptação, mas sim um projeto que brinca com sua jornada sobre adaptar a obra canônica, além de nos oferecer um belo trabalho sobre os aspectos metalinguísticos da obra, flertando com o próprio ato de adaptar um texto literário, nos revela um espectro essencial do ato adaptativo enquanto processo de tradução.

O enredo de *O homem que matou Dom Quixote* (2018) gira em torno do cineasta Toby (Adam Driver) que está fazendo seu próprio filme de *Dom Quixote*, quando redescobre uma fita da época da faculdade, no momento em que juntou alguns atores amadores e filmou uma versão da história. Ele fica obcecado em encontrar o elenco novamente e percebe que sua obsessão também tomou conta deles (SOUSA, 2019). E, embarcando numa espiral de aventuras e alucinações, ele reencontra o velho sapateiro (Jonathan Pryce) que um dia interpretou *Dom Quixote* no seu filme, e ambos partem numa jornada que, em meio à cenários reais e fictícios, os levará para o âmago das aventuras quixotescas, tal e qual as jornadas do cavaleiro andante.

O filme de Gilliam já inicia fazendo um jogo metalinguístico, no qual vemos a figura de *Dom Quixote* e Sancho Pança e uma frase de efeito retirada do texto de Cervantes. Toda a pomposidade da cena segue, até que eles encontram os famosos moinhos de vento. E, de repente, somos surpreendidos com um “Corta!” de Toby. A cena já nos imerge num mundo onde realidade e ficção se encontram para questionar-se mutuamente. O alcance da cena evidencia uma primeira impressão que nos remete a algo subliminar. O corte de cena, não apenas interrompe o processo adaptativo no ato de sua feitura, mas revela também a ruptura do ato imaginativo pelo viés do corte (no filme) e da interrupção (no livro) pelo “encantamento” do mago Frestão conforme afirma *Dom Quixote* (no romance) ao se ver derrubado pelo moinho

de vento e acudido por Sancho Pança nas linhas do texto original literário. Assim responde *Dom Quixote* ao ser confrontado com os moinhos de vento e a dura realidade do sumiço dos “gigantes”:

Além do mais, eu penso, e esta é a verdade, que aquele mago Frestão, que me roubou o quarto e os livros, transformou esses gigantes em moinhos para me tirar a glória de vencê-los, tamanha é a inimizade que me tem. Mas no final das contas a magia negra dele pouco poderá contra a excelência de minha espada. (CERVANTES, 2003, p. 66).

Considerando o contexto fílmico, a adaptação, portanto, não se entrega a um mero ato de reprodução *ipsis litteris* do texto, mas a uma subversão ao texto literário, no sentido de torná-lo ambivalente em sua intensidade. Essa concepção concorda com a proposição de que há uma leitura possível do texto no ato de adaptar, mas este nunca deve aprisionar o sentido da recriação:

En verdad, y sobre todo cuando este proceso se aplica a una obra literaria clásica, resulta imposible soslayar la sujeción de la película al texto, su subordinación, pero aun así tal dependencia no puede hipotecar el sentido reinterpretativo que emana de toda adaptación, su condición de acto creativo, ni obligar a establecer entre ambas obras una suerte de equiparación cualitativa. (MORELL, 2022, p. 260).

É este sentido interpretativo que a nova versão ambiciona em seu processo de tradução. O que aparenta ser um distanciamento, acaba por se fazer um viés aproximativo. A ruptura do corte e das fantasias de *Dom Quixote* na cena que abre o filme de Terry Gilliam é pontual em fazer essa imersão no campo metaficcional, uma ferramenta tão cervantina e que se evidencia na construção fílmica. A leitura passa a ser, então, bem mais que a reprodução fiel de uma arte em outro formato, mas sobretudo a confecção de um olhar que dita a nova representação, porque questiona o *status quo* da realidade tão reproduzida em dezenas de cópias – talvez insossas – por não conferirem o sentido provocativo que o texto literário fonte tem em sua essência. Terry Gilliam vai além e nos entrega essas possibilidades de representação, afinal:

La experiencia estética viene determinada por un flujo de representaciones, una narración, en la que, como señalaba Benjamín, la reproducción, gracias a su accesibilidad y alcance [...] pero sobre todo gracias a su poder actualizador,

puede acabar aniquilando “el valor de la tradición en la herencia cultural” y la autoridad del original. (BENJAMIN *apud* MORELL, 2022, p. 266).

Considerando que toda obra de arte é suscetível à reprodução, a adaptação nesses termos, não só revela sua fecundidade, como o sentido de resistir ao original. Em seguida, após a quebra da sequência, na qual nos “reduzimos” a realidade diegética do *set* de gravação, um profissional que acompanha Toby afirma que não conseguirão finalizar o projeto. A resposta do diretor é secamente taxativa: “vou eliminar algumas cenas”. Aqui, a impossibilidade ganha as certezas das mudanças pelas quais o diretor se propõe, ao manusear o material de acordo com sua conveniência artística. Frente a possibilidade da impossibilidade, busca-se uma maneira de driblar o impossível. E assim o faz Toby. O *infilável* confronta sua fragilidade, nesse mecanismo de solução que o ato adaptativo tem em sua essência. O mutável é movido neste terreno de possibilidades que o aparato cinematográfico tem em seu caudal de linguagem artística.

Curiosamente, ao abrir o filme com a antológica cena dos moinhos de vento, somos apresentados não apenas a uma das mais onipresentes e cultivadas cenas cinematográficas da obra, utilizadas na grande maioria das adaptações de *Dom Quixote*, como também a sua subversão. Inserir um corte abrupto, justamente neste momento, é pontuar sua importância para a cinematografia dada aos moinhos de vento, em contraposição a seu lugar na narrativa literária, como bem observa Blanca Morell:

Ahondando en la relevancia que se le otorga a este episodio en todas las muestras cinematográficas en comparación a lo apuntado por Cervantes en el texto, llegando a recogerse en casi la totalidad de carteles promocionales, y los cambios estructurales asociados a la misma, pues algunos directores como Fulton y Pepe tienden a presentarla como la primera aventura —siendo plenamente conscientes de las expectativas de los espectadores. (MORELL, 2022, p. 265).

E essa aposta nos moinhos, como marca do trabalho cinematográfico em torno das obras adaptadas, remete a uma singular reflexão que nos serve de mote para pensar o cinema como uma linguagem que se consolida enquanto fator imagético. Robert Stam (2008, p. 82), ao comentar a versão de Welles, afirma que “somente um filme pode mostrar, ao invés de apenas descrever, a beleza plástica dos moinhos de vento”. Essa assertiva vai além de explorar as

possibilidades técnicas que uma leitura pode gerar do texto literário ao ser adaptado. Ela revela que a maneira poética da descrição literária se converte em uma outra realidade, ao ver-se construída pelas múltiplas lentes que a cinematografia pode proporcionar com suas possibilidades.

No entanto, a tradução não elimina a capacidade imaginativa do literário. Pelo contrário, subverte as possibilidades, revelando novas camadas do narrado sob outra perspectiva. A aproximação aqui se dá pela derivação que se faz de um material plausível de releitura. O IN-da impossibilidade torna-se mais uma ferramenta de mergulho, na qual a adaptação se insere como fenômeno entranhado de factibilidade. A fidelidade, uma vez mais, se esvai pelo ralo, porque não se sustenta enquanto justificativa. Johnson assim observa:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p. 42).

Deste aspecto, advém a importância de se pensar a adaptação de uma obra literária como algo que subverte o imagético escrito para alcançar a visualidade poética do fílmico que se completa pela conformação entre o áudio e o visual, conforme assinala Julien Gracq (2014, p. 9): “a imagem não sugere, não evoca: ela é [...] a imagem plástica põe de lado e exclui todas as outras”⁹. E sendo realidade visual, a imagem por si só dá conta do fenômeno de narrar de novo e outra vez, um Quixote que teima em se reinventar, em meio aos cenários repletos de cabeças de gigantes e moinhos artificiais que se quebram a cada “ação!” do diretor, como percebemos na referida sequência dos créditos iniciais de *O homem que matou Dom Quixote*.

Outra escolha narrativa simbólica que revela a possibilidade de leitura, para além do “narrável” inscrito nos “manuais” de todos os filmes feitos sobre Dom Quixote, é a escolha da

⁹ Disponível em: <https://compagnie-azein.com/wp-content/uploads/2021/03/LILY-WATER-Dossier-Pe%CC%81dagogique.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

passagem, na qual vemos *Dom Quixote* e Sancho Pança se aproximarem dos Moinhos de vento. No texto, pomposamente “declamado” pelo ator que interpreta o ilustre cavaleiro, a fala denota um tom que logo nos remete a linha narrativa tradicional, mas a expectativa se quebra com um “corta!” do diretor, que rompe não apenas a continuidade do “filmável”, mas quebra, metaforicamente, nosso horizonte de expectativa sobre o narrado e nos joga diante de uma realidade, onde a linguagem também sofre o impacto da ruptura. O corte não é apenas provocativo no sentido de nos impor uma nova realidade, na qual o jogo de cena do ambiente cinematográfico se instaura, mas sim, há uma quebra do próprio discurso. A escolha fílmica se encaixa nesse corte abrupto, como uma eclipse que divide o mundo romantizado de *Dom Quixote* e a realidade que se esconde por trás da construção da imagem pela fantasia proposta na adaptação. Assim evoca a fala de *Dom Quixote* no romance:

— Sancho, meu amigo, deves saber que eu nasci nesta nossa Idade do Ferro por vontade do céu, para ressuscitar nela a do Ouro, ou a Dourada, como costuma se chamar. Eu sou aquele para quem estão reservados os perigos, as grandes façanhas, os feitos corajosos. (CERVANTES, 2012, p. 134).

Ao escolher a ruptura, neste ato de fala, o criador da adaptação sugere a desconstrução de nossa expectativa em três atos simbólicos que singularizam nossa reflexão e dimensionam o poder de *Dom Quixote* no nosso imaginário. A saber: o corte da fala pela ação interrompida sugere um engodo necessário para nos posicionar frente a dura realidade que se constrói na urgência da cena; o segundo ato simbólico se refere a ruptura acontecer justamente diante de um dos momentos mais icônicos quando se adapta a famosa cena dos moinhos de vento, afinal, não é apenas *Dom Quixote* que se vê fracassando na sua luta contra os “gigantes”, mas sim nossa expectativa que se revigora toda vez que nos deparamos com a possibilidade de enfrentamento do cavaleiro com os tais gigantes; o terceiro momento é a “sujeira” que surge em cena, logo após a ruptura se consolidar depois do “corta!” de Toby. O que antes era o cenário bucólico daquela Espanha profunda de La Mancha, se torna um caos supremo com cabeças de gigantes, moinho quebrado, falas entrecortadas e toda uma ambientação que sugere a confusão do espaço de criação da adaptação. Ressalta-se que estamos diante de uma cena que antecede os créditos, mas já nos posiciona de maneira efetiva na proposta fílmica que Gilliam traça para sua versão sobre *Dom Quixote*.

Algumas Considerações

Propomos ao longo deste artigo, uma leitura em torno dos discursos sobre o *infilável*, no qual os objetos analisados tomaram como ponto de partida a leitura do célebre romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes e quatro adaptações para cinema/TV. Para discutir o tema, consideramos a tradução como um ato criativo e subversivo, na qual as contradições do processo de adaptação entre o literário e o fílmico sugerem que os mecanismos de tradução incitam a ruptura de crenças sobre as múltiplas possibilidades no campo estético. Assim sendo, ponderamos que no processo tradutor das obras adaptadas a linguagem se solidificou na construção imagética de um *Dom Quixote* que não perdeu sua representatividade de um modelo humano repleto de contradições e complexidades, visto de formas diferentes nas versões analisadas.

Neste sentido, essas adaptações se inserem num seletivo grupo de traduções que dialogam com o texto original, mas nunca no sentido de uma relação de subalternidade, como outros trabalhos, em que é visível a tentativa em emular o texto quixotesco como se tratasse, tão somente, de uma cópia. As referidas adaptações de *Dom Quixote* são marcadas pela subversão que se assenta nas aproximações e distanciamentos entre um texto e outro, para que o sentido de perda – necessário no ato tradutor – se consolide e ajude a superar não a qualidade estética do texto fonte (essa, uma impossibilidade em termos), mas simplesmente os discursos que se forjam como armadilhas discursivas em torno das adaptações. Logo, a superação da impossibilidade surge como releitura de um mundo sob outras perspectivas do *Dom Quixote*, polissêmico e que se multiplica em diversas versões fílmicas narradas e adaptadas para além das fronteiras do *infilável*.

Referências

ALFRADIQUE, J.; LIMA, C. *Da literatura para o cinema* - Guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução: Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2003.

DIAS, L. F. D.; PAULINO, J. K. J. Cinema e literatura: artes em diálogo. *Revista Colineares*, [s. l.], n. 1, v. 2, n.p., 2014.

DOM Quixote, de Orson Welles. Direção: Orson Welles e Jesús Franco. Produção: Francisco Lara Polop. [S. l.: s. n.], 1992. (116 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDuSlRr6whc> Acesso em: 21 jan. 2023.

DON Kikhot. Direção: Grigori Kozintsev. [S. l.: s. n.], 1957. 1 DVD (101 min.).

EL QUIJOTE de Miguel de Cervantes. Direção: Manuel Gutiérrez Aragón. Produção: RTVE. [S. l.: s. n.], 1991. 2 DVDs (295 min.)

HIDALGO, J. E.; ARRUDA, M. A. do N. A sobrevivência do romance Dom Quixote no cinema em adaptações, diálogos e reatualizações de uma narrativa que se fez universal. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 11., 2020, Campina Grande. *Anais eletrônicos [...]*. Campina Grande: Realize, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72713>. Acesso em: 19 fev. 2023.

JÉSSICA, I. 8 primeiras adaptações literárias da história do cinema. *Macabra TV*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://macabra.tv/8-primeiras-adaptacoes-literarias-da-historia-do-cinema/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 37-60

LEÓN, Í. O. R. *Literatura e cinema: uma leitura e interpretação das personagens de Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança como imagens*. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Minas Gerais. 145 f. Minas Gerais, 2015.

LOST in La Mancha. Director: Keith Fulton. Producer: Quixote Films Limited. [S. l.: s. n.], 2003. (93 min.) Disponível em: <https://tv.apple.com/us/movie/lost-in-la-mancha/umc.cmc.2b8um4zysvlsd7gfufatrdvbo?l=es> Acesso em: 3 fev. 2023

MARTÍNEZ ILLÁN, A. Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski. *Área Abierta*, Madrid, n. 27, p. 1-20, 2010.

MORELL, B. B. Las adaptaciones del Quijote de Manuel Gutiérrez Aragón. Algunas apreciaciones a propósito de la construcción visual del mito. *Anagnórisis*. Revista de investigación teatral, [s. l.], n. 25, p. 258-293, 2022.

O HOMEM que matou Dom Quixote. Direção: Terry Gilliam. Produção: Tornasol, Entre chien et loup. Elite Filmes. [S. l.: s. n.], 2018. 1 DVD (132 min.)

OLIVEIRA, G. A mesma história mil vezes: 10 tramas mais contadas no cinema. *Cineset*, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RITA, A. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: CEIA, C. (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*: mise en abyme. [S. l.: s. n.], 2010. Não paginado. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RÖMPÖTTI, T. To the Freeze-Frame and Beyond. In: PURO, J.-P.; SIHVONEN, J. (ed.). *Unfolding Media Studies: Working Papers 2010*. Media Studies. Turku: University of Turku, 2011. p. 33-47.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Madrid: Paidós Ibérica, 2000.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*. Madrid: [s. l.], 2001.

SÁNCHEZ, E. M.-S. Don Quijote de la Mancha en el cine. *EduComunicación*, [s. l.], 2001. Disponível em: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/donquijote.htm>. Acesso em: 22 fev. 2023.

SARAIVA, J. C. V. *Dramaturgia de Quixote* — um estudo sobre o processo de construção do texto teatral inspirado na obra *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Dramaturgia%20de%20Quixote.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

SILVA, T. M. Morte e ressurreição: uma reflexão sobre as adaptações fílmicas de Dom Quixote e Hamlet, de Kozintsev. *Caletroscópio*, Ouro Preto, v. 4, n. 7, p. 24-40, 2016.

SOUSA, C. *O homem que matou Dom Quixote* – Terry Gilliam brinca com conceitos do cinema e faz um paralelo com sua própria jornada. *Omelete*, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/the-man-who-killed-don-quixote>. Acesso em: 15 fev. 2023.

STAM, R. *A literatura através do cinema: Realismo, Magia e Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

The Unfilmable and the adaptations of Dom Quixote

Abstract: Of all the memorable narratives we know throughout human history, Don Quixote is by far one of the most translated into film. There are approximately 60 adaptations. In the present work we analyze some of these adapted works from the perspective of cinematographic translation, considering for this a discussion around the *Unfilmable*, a category thought to understand the mechanisms of denial and impossibility that arises in the scope of the translation of literary works for cinema/ TV. One of the specific objectives of this work is to understand the versions of the work based on its timeless power of the language that imposed our imagination on *Don Quixote*. We take as a theoretical foundation,

Sánchez Noriega (2001); Leon (2015); Hidalgo and Arruda (2020); Stam (2008); Morell (2022); Silva (2016); Johnson (2003); Dias (2014), among others.

Keywords: Unfilmable; Adaptation; *Don Quixote*; Translation.

Recebido em: 28 de março de 2023.

Aceito em: 5 de agosto de 2023.