



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

LICENCIATURA EM LETRAS

LUGAR NENHUM: O FASCÍNIO DOS SUBTERRÂNEOS LONDRINOS

PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA

BAGÉ

JANEIRO DE 2015

PATRICIA BARBOSA DE OLIVEIRA

LUGAR NENHUM: O FASCÍNIO DOS SUBTERRÂNEOS LONDRINOS

Trabalho de Conclusão de Curso,
requisito básico para obtenção do
título de Licenciado em Letras pela
Universidade Federal do Pampa.

Orientadora: Dra. Lúcia Maria Britto
Corrêa

Bagé

2015

Agradecimentos:

À minha mãe, por ter estado sempre ao meu lado, pelo amor incondicional, por acreditar em meu potencial.

À minha família, por todos os momentos incríveis.

À minha querida professora, orientadora, Lúcia Maria Britto Corrêa, pelas horas de conversas, pelas boas risadas, pelas críticas nas horas certas, e pelos elogios que não me deixaram desistir.

Aos amigos que fiz nessa caminhada acadêmica, que tornaram o caminho mais agradável, em especial à Ana Kátia Reis, Helgair Aguirre, Luciane Fagundes...

A Marcel Pereira, amigo que me apresentou a obra de Neil Gaiman e tantos outros livros que contribuíram enormemente para o trabalho que apresento aqui.

A Bernardo Tamborindeguy, pela amizade de sempre e pelas muitas caronas.

À Elen Oliveira, pela amizade, pelas conversas sobre teorias e pelas traduções neste trabalho.

Ao Sorro Cine Clube, onde toda minha paixão pela sétima arte surgiu.

Ao Programa de Educação Tutorial (Pet), que me possibilitou estudar cinema enquanto mídia digital e a desenvolver pesquisas que tanto contribuíram para meu crescimento pessoal e profissional.

A todos que não mencionei aqui mas que foram importantes, cada qual a seu modo.

Sumário:

Introdução	07
1. Literatura fantástica	09
1.1. O lugar da literatura fantástica	15
1.2. O leitor e o universo fantástico	18
2. Adaptação	25
2.1 A obra <i>Lugar Nenhum</i> à luz de <i>Uma Teoria da Adaptação</i> de Linda Hutcheon	28
2.2 Adaptação e Literatura fantástica	34
Conclusões	39
Referências	41

Resumo:

Este trabalho analisa duas versões para a obra *Lugar Nenhum* de Neil Gaiman, tendo por base de análise a literatura fantástica, os caminhos percorridos pelo gênero e suas muitas formas de apresentação. Nossa análise se pauta também na *Teoria da Adaptação* de Linda Hutcheon, onde a autora nos apresenta a adaptação como acontecimento natural à arte.

Conceituamos a adaptação revisitando pilares da literatura a fim de entender como teorias datadas no século IV c.C. ainda ressignificam e se fazem atuais frente a algumas teorias contemporâneas. A mimese de Aristóteles é aqui observada em seu caráter de imitação e reprodução.

O fantástico observado através obra de Todorov possibilitou tecermos nossas próprias conclusões a cerca deste gênero tão único. Pudemos perceber que temos ainda hoje dificuldade em conceituar o que seja característica deste gênero literário.

Este breve estudo por teorias aparentemente distantes temporalmente nos possibilitou perceber pontes sólidas que aproximam tais teóricos.

Concluimos que as duas versões aqui analisadas se completam, tendo Neil Gaiman confirmado sua visão de um mundo subterrâneo na Londres contemporânea através da série e do romance. As duas versões possibilitam ao leitor ampliar a própria visão deste mundo subterrâneo, com suas novas leis, encontros e desencontros. O leitor/espectador deseja apenas que as aventuras de Door e Richard continuem.

Obras que trabalham com o fantástico encontram acolhida no leitor em formação, possibilitando que ao conceber uma versão subsequente, Neil Gaiman tenha um público ávido por novos elementos.

Palavras-chave: Adaptação, Neil Gaiman, Todorov, Literatura Fantástica.

Abstract

This paper examines two versions for the literary composition *Never Where* written by Neil Gaiman. We have as analytical basis the Fantastic Literature, the paths taken by the genre and its many forms of presentation. Our analysis is also guided through Linda Hutcheon adaptation theory, in which the author introduces us the adaptation as a natural event to art.

We conceptualized the adaptation revising literature's pillars in order to understand how theories dated in 4th century before Christy still resignify and make themselves current front of some contemporary theories. The Aristóteles' mimesis is observed here in its imitation and reproduction character.

The fantastic observed through Todorov literary composition enabled us weave our own conclusions about this genre that is so unique. Still today, we could perceive difficulties to conceptualize which is characteristic from this literary genre.

This brief study through temporally distant theories enabled us realizes solid bridges which approximate these theoretical.

We concluded that two versions here analyzed complete each other, and with it Neil Gaiman confirmed his vision of an underground world in contemporary London through the series and the novel. Both versions help the reader increases his / her own vision of this underground world, with his new laws, agreements and disagreements. The reader / spectator wishes just that adventures of Door and Richard continue.

Literary compositions that work with the fantastic finds a welcome in the reader training, enabling to design a subsequent version, Neil Gaiman has an eager audience for new elements.

Key words: Adaptation, Neil Gaiman, Todorov, Fantastic Literature.

Introdução

O presente trabalho tem o propósito de analisar duas versões da obra de Neil Gaiman, *Lugar Nenhum*, sob o aporte da teoria da Literatura Fantástica de Todorov e da Adaptação de Linda Hutcheon.

A Literatura Fantástica é aqui utilizada para que possamos entender um pouco mais sobre este gênero controverso, que por vezes nos parece esquecido e que ressurge renovado em adaptações que o mantêm sempre vivo.

Com o objetivo de entender os caminhos percorridos pela obra de Neil Gaiman, bem como os motivos que levam uma obra a ser adaptada para diferentes mídias, tomamos alguns conceitos de Aristóteles, como mímese, para confirmar teorias mais recentes, o que possibilitou aproximá-las e encontrar semelhanças entre as mesmas.

A fim de observar a adaptação, não poderíamos deixar de revisitar um dos pilares do conceito de representação como forma de criação, a partir da qual se concebe a literatura e seus desdobramentos como representação da realidade. Aristóteles se insere na adaptação com seu conceito de mímese. Observamos que quando uma obra é adaptada para outra versão, ocorre a imitação da imitação, pois a obra primeira já é uma imitação da realidade, ou do comportamento humano.

Embora a literatura fantástica, inicialmente, nos pareça distante do conceito de mímese, podemos aproximá-las a partir da ideia de que a literatura fantástica é concebida também a partir daquilo que o homem observa, e se não é pela realidade que esta se cria, podemos dizer que é através do desejo de uma realidade diferente, é a verossimilhança da imagem de outra realidade, que poderia ser possível através de regras diferentes.

No mesmo sentido, tomamos a obra *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon como base para analisar estes dois objetos, vendo a literatura fantástica em duas adaptações totalmente contemporâneas, onde podemos perceber que tal gênero mantém sua magia, hesitação: características do mesmo.

O jogo entre a realidade e a possibilidade de existência é continuamente explorado para dar vida aos subterrâneos e personagens. Neste estudo não apresentaremos uma análise sobre a versão em quadrinhos (doravante HQ) para a mesma obra, apenas detivemos nossa análise sobre a versão televisiva e romance.

Neil Gaiman, Todorov, Linda Hutcheon e Aristóteles, figuras aparentemente distantes em suas teorias e obras, mas que aproximam-se à medida que suas obras ressoam umas nas outras. Uma para comprovar antigas teorias, outras para mostrar que mesmo distante temporalmente, tais teorias mantêm diálogo.

Nosso trabalho está dividido basicamente em duas partes: Teoria da Literatura Fantástica e Teoria da Adaptação, onde analisamos a obra de Neil Gaiman. No capítulo 1 trazemos a **Literatura fantástica**, conceituamos o gênero, observando o leitor e o lugar da literatura fantástica. Em seguida, no capítulo 2, trazemos a **Teoria da Adaptação** para observar os caminhos percorridos pela obra de Neil Gaiman, a fim de entender como cada mídia contribui para a continuidade da obra e do gênero.

1. Literatura Fantástica

A literatura fantástica nos transporta a um mundo de acontecimentos e fatos que, inicialmente não podemos explicar, mas no decorrer da leitura é revelada sua lógica interna. Isso se impõe para a continuidade da leitura de maneira a não pensarmos que aquilo que estamos lendo se trata de uma loucura completa. Dessa forma, ao aceitarmos que o que estamos lendo é possível de acontecer dentro daquela realidade oferecida pela literatura, adentramos então no gênero fantástico.

Ao nos depararmos com um fato impossível para nosso mundo, hesitamos entre o natural e o sobrenatural, e a esta hesitação chamamos de fantástico.

(...) O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (...) há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A probabilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (TODOROV, 2012, p. 31).

Obras que se enquadram como literatura fantástica geralmente se apresentam como algo impossível para o leitor, ao mesmo tempo que o instigam a continuar a ler e inserir-se nessa nova realidade. Diferentemente ao que ocorre em uma obra na qual o estranho é explicado por algum fato novo, dentro da literatura fantástica não há uma explicação. Os fatos acontecem porque aquela realidade os admite, e cabe ao leitor os considerar e adentrar este novo mundo. Ao se deparar com uma obra fantástica não cabe explicar, embora o leitor, a princípio movido pela hesitação, tente fazer isso, cabe aqui considerar tais fatos como normais dentro de uma realidade que não é a mesma conhecida pelo leitor.

(...) num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós...(TODOROV, 2012, p.30).

Se o leitor aceita tais fatos como verossímeis dentro daquela realidade, este passa então a considerá-los e, portanto insere-se na história, mesmo que estes fatos não seja admissíveis fora da obra, o leitor os entende como necessários para aquele contexto. É exatamente desta possibilidade que a obra escrita de Neil Gaiman se vale para que, mesmo que tenhamos ratos falantes e subterrâneos habitados por criaturas aparentemente inexistentes para o mundo conhecido, possamos considerá-los completamente aceitáveis.

O fenômeno que torna isso possível é a literatura fantástica, onde a hesitação, o fabuloso, o desconhecido e sobrenatural, são elementos que tomam a obra e o leitor, de modo que o fato de ser estranho é absorvido por este como algo natural.

Até mesmo Todorov não é terminativo em classificar o fantástico como gênero, entendendo que pode ser um meio caminho entre o maravilhoso e o estranho; pois ao aceitarmos tais fatos estaríamos então dentro do gênero maravilhoso, porém se o caminho percorrido é o de explicar os fatos com elementos presentes na obra, o gênero apresentado passa então a ser o estranho.

O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.(TODOROV, 2012, p.48)

Como podemos observar Todorov não é taxativo quanto a conceituar à literatura fantástica enquanto gênero autônomo. Isso ocorre pois, esta se desenvolve no limiar de dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho, como já foi dito. Porém, para efeito de análise deste trabalho, consideraremos o fantástico como a hesitação que produz o estranhamento inicial frente a algo que não conseguimos explicar, embora possamos em um segundo momento reconsiderá-lo com base em outros fatos.

Todorov considera que o fantástico se sustenta no presente, daí a dificuldade em conceitualizá-lo como um gênero, pois este necessita daquilo que está efetivamente acontecendo. O maravilhoso corresponderia a um fato desconhecido, que está por vir e portanto ligado a um futuro. Já o estranho

estaria ligado ao passado, quando já podemos falar do que foi visto com distanciamento capaz de explicá-lo.

Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mas exatamente, o efeito fantástico de fato se produz, mas somente durante uma parte da leitura [...] nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. (TODOROV, 2012, p. 48).

Todorov irá mencionar que o gênero fantástico parece ter sofrido um desgaste ao longo de sua trajetória. Surgiu por volta do final do século XVIII e se manifestou em mais obras no século XIX, assim defende que o gênero pode estar caminhando para seu fim. Em contrapartida, Croce, irá defender o gênero como uma organização que ao longo de seu caminho sofre uma espécie de ampliação dos limites estabelecidos anteriormente.

Toda verdadeira obra de arte violou um gênero estabelecido, vindo assim a embaralhar as ideias dos críticos, que se viram obrigados a ampliar o gênero, sem poderem impedir que o gênero assim ampliado pareça demasiado estreito em virtude do nascimento de novas obras de arte, seguidas, como é natural, de novos escândalos, novos desajustes e novas ampliações (CROCE, 1962, apud GAMA, 2010)

Seria correto então considerar que o gênero fantástico se adaptou para atender a uma exigência natural, e dizer que este gênero desapareceu seria incorreto, ele apenas se modificou, mantendo suas características mais marcantes.

Fala-se portanto em um (re)surgimento do fantástico, adaptado às exigências contemporâneas, que mantém de certo modo as principais características do gênero, porém observa-se também um alargamento de suas fronteiras, o que explicaria por exemplo hoje entendermos, na presente análise, que o fantástico enquanto gênero não ocorra apenas no momento da hesitação.

Ao observarmos que em algumas obras o fantástico não se extingue com o fim da hesitação, percebemos que apesar da falta desta resposta do leitor, o mesmo se mantém, fazendo com que o leitor continue imerso neste mundo. A

exemplo do que ocorre em outra obra de Neil Gaiman, *Coraline*, onde mesmo que não hesitemos mais com os fatos, eles estarão sempre imersos em uma aura de mistério que confere à leitura a emoção necessária para a literatura fantástica.

A velha chave escura era mais fria do que todas as outras. Coraline enfiou-a na fechadura. Ela girou facilmente, com um *clunk* satisfatório.

Coraline parou e escutou. Sabia que estava fazendo algo errado e tentou ouvir se sua mãe estava voltando, mas não ouviu nada. Então, pôs a mão na maçaneta, girou-a e finalmente abriu a porta.

Ela dava para um corredor escuro. Os tijolos haviam desaparecido como se nunca tivessem estado lá. Um odor frio e bolorento passava pelo vão aberto: cheirava a alguma coisa muito velha e muito lenta (NEIL GAIMAN, 2003, p. 32).

Mas e o que ocorre com obras em que o fantástico se sustenta até o fim, permanecendo no leitor quando este fecha o livro? Aí ocorre o que Todorov percebe em muitas obras, e que nos permite observar na obra que analisamos neste trabalho. *Lugar Nenhum* deixa exatamente essa sensação de inexplicável no leitor. Na obra observamos, ao final, um protagonista que não acorda de um sonho, nem um personagem que volta a seu mundo, o que ocorre é que Richard retorna para os subterrâneos, onde aquela atmosfera de magia permanece. Este retorno produz no leitor a permanência do estado de fantástico, onde não podemos ter certeza se aqueles fatos possuem uma explicação dentro da realidade por todos conhecida.

Os sucessivos acontecimentos estranhos, tanto para o leitor quanto para o personagem principal, é que irão manter a obra dentro do gênero, pois, o fantástico poderia se apresentar em um determinado ponto da obra e logo se perder, seja porque algo que vem a seguir irá explicar tal fato, seja porque novos acontecimentos não o reforçarão.

Em *Lugar Nenhum*, acontece exatamente isto, pois ao adentrarmos nos subterrâneos londrinos já teremos passado por alguns acontecimentos que caracterizam a literatura fantástica, mas esses fatos não param por aí, muito

embora o leitor já tenha, nesse momento mais avançado da leitura, internalizado estes fatos estranhos.

A narrativa aqui analisada trata da história de uma família cercada de mistérios, que tem o estranho poder de abrir portas onde estas não existem ou são impossíveis de serem abertas. A esse poder se opõe o desejo de um anjo caído que deseja ter posse deste poder, não unir os mundos (Londres de cima e Londres de baixo) como deseja tal família, mas conseguir que desta forma retorne ao céu.

Esta família passa então por um atentado, em que todos os membros, exceto a jovem Door, são cruelmente mortos por se oporem a utilizar seu poder para que o Anjo Islington possa ter sucesso em seus objetivos.

Com a morte de sua família e desconhecendo o fato de que o anjo é na verdade também um dos vilões, Door começará uma busca. Encontrá-lo é para ela a única forma de entender o que aconteceu à sua família e ao mesmo tempo tentar vingá-los.

Na sequência há a aparição da jovem Door na vida de um londrino comum, que ao ver essa personagem vai aos poucos deixando de existir para o mundo conhecido. Richard é um pacato funcionário, promissor e completamente lógico, que ao se deparar com Door, aparentemente do nada, em sua frente, toma uma atitude inesperada para sua personalidade conhecida até então. O ato de levá-la para sua casa gera estranhas conseqüências.

O leitor segue a história ora pelos acontecimentos vistos por Richard, ora pelos dois vilões. Duas histórias paralelas que caminham para um mesmo destino. Door, a jovem que Richard resgata, tem uma história bastante conturbada. É habitante do submundo londrino e é quem irá ser a ponte que fará com que Richard passe a existir na Londres de baixo.

Na série, de acordo com o meio, esses acontecimentos são mais rápidos, embora tenhamos quase um capítulo inteiro sobre esta transição. Já no romance vão se somando várias coisas estranhas que introduz o jovem cada vez mais neste outro mundo, e ao mesmo há um apagamento do mundo anterior.

No desenrolar das duas obras, o público irá aos poucos entendendo a lógica interna, que mesmo estranha ao nosso mundo, é perfeitamente verossímil dentro do que se estabelece por normal na Londres de baixo.

O que notamos é que Richard vai se encaixando nesse novo contexto e se surpreendendo com a história quase tanto quanto o leitor e o espectador, é talvez aí que notamos o fantástico na sua forma mais natural, a hesitação. Porém este estado de hesitação dá lugar à aceitação dos fatos e a permanência da magia que cerca este novo mundo. Desse fato é que muitas vezes nos questionamos sobre o fantástico como sendo apenas o momento da hesitação, porque se observarmos as muitas ocorrências na literatura, e mais precisamente nesse caso, perceberemos que o fantástico pode também ser compreendido como toda a fantasia produzida por um mundo à parte.

Aos poucos vamos tendo contato com os motivos que movem a personagem Door e experienciando sua história, que mesmo estranha, para nós é colocada como verossímil. Richard vai se descobrindo um herói neste novo mundo, e juntamente com Hunter, a caçadora e guarda-costas, ele irá aos poucos se tornando este herói, o que é completamente diferente do Richard da Londres de cima.

Temos nesse enredo uma quebra das hierarquias sociais conhecidas, os ratos possuem um *status* elevado em relação aos demais personagens. Há também outras especificidades, o tempo na história é algo que difere muito do conhecido pelo público.

Há uma relação de tempo diferente dentro da obra, como se o tempo ali contido tivesse sua própria lógica, a exemplo dos dois vilões que em alguns de seus diálogos comentam crimes cometidos há mais de dois séculos, embora nenhum deles seja descrito como um velho, nem há a referência de algo que tenha dado essa longevidade. Alguns objetos também guardam essa relação de tempo de forma muito curiosa, por exemplo o objeto utilizado pelo pai de Door para deixar-lhe gravada a verdade sobre o que realmente acontece, é uma mistura de alta tecnologia com design antigo.

A história é toda permeada de simbologia e se utiliza de lugares londrinos conhecidos para aumentar esse jogo entre o real e o fantástico. Um exemplo disso é o mercado flutuante, que tem muitas de suas ocorrências em prédios e lugares conhecidos. Aí também percebemos a verossimilhança, pois ao sabermos que esses lugares realmente existem nos parece mais palpável a existência desses fatos incríveis.

Ao final da história descobrimos que a pessoa em quem Door sempre confiou é na verdade o causador de toda a desgraça na sua vida, acontece a revelação, e fica ainda mais evidente o heroísmo de Richard.

1.1 O lugar da literatura fantástica na produção contemporânea

Somos leitores de um determinado gênero por algum motivo, seja qual for, ele nos é importante quando iremos eleger uma obra a ser lida. O que ocorre com a literatura fantástica é que esta geralmente produz em seu leitor um sentimento de conquista, que ao mesmo tempo que o prende no texto, o liberta de seu mundo, regido por regras conhecidas. Na literatura fantástica o leitor é convidado a não apenas reconsiderar sua própria realidade, mas reconstruir um mundo de personagens e fatos novos e somente verossímeis dentro daquela obra lida.

O leitor mergulha, não importando se o que está lendo não é possível neste mundo; em outro tudo pode, são outras leis, outras regras e então é permitido estar entre animais falantes, criaturas mágicas, mundos subterrâneos, país das maravilhas. É esse desligamento do mundo e de suas leis que a literatura fantástica dá ao leitor, ao admitir que tais coisas estranhas são possíveis naquela realidade, o leitor solta as amarras com o seu mundo e se permite imaginar, desprender-se do conhecido.

Dentre tantos gêneros a que o leitor pode-se ver imerso, a literatura fantástica parece estar em plena efervescência, sempre se reinventando, pois o que causou um estranhamento no leitor de ontem pode não ter o mesmo

efeito em um leitor de hoje, assim cabe a literatura fantástica uma constante reinvenção, como que para manter-se sempre ativa frente a seus leitores. Claro que há obras que sempre, mesmo com o passar dos anos, continuam pertencendo ao gênero fantástico, pois continuam causando a mesma hesitação no leitor.

Obras contemporâneas nos mostram que o fantástico tem sofrido algumas alterações bem pontuais, como de surgirem a partir de uma outra mídia, por exemplo do cinema para as páginas impressas, tal como acontece na obra de Neil Gaiman, *Lugar Nenhum*, onde o público primeiro tem a série televisiva e só então passa-se ao romance.

O fantástico na obra *Lugar Nenhum* se apresenta gradativamente, desde o início da obra, seja em acontecimentos sutis aos quais um leitor menos atento poderia nem dar muita atenção, seja em fatos que poderíamos pensar que é só uma coincidência estranha. Por exemplo, no prólogo do livro, quando Richard tem contato com a velha senhora que lê seu destino na palma de sua mão e lhe diz coisas que não fazem muito sentido, apenas lhe dizendo que tem a ver com portas.

–Você tem um longo caminho a percorrer... – disse, confusa.

– Londres.

– Não só Londres...ela fez uma pausa... – pelo menos não a Londres que eu conheço.

Uma chuva fina começou a cair.

– Desculpa .Disse ela. – Começa com portas.

– Portas?

(...)

– Se eu fosse você teria cuidado com portas. (GAIMAN, 2010, p. 9).

O que podemos perceber nessa obra em especial é que aqui o fantástico se realiza através de acontecimentos sutis, embora em algumas obras os acontecimentos fantásticos sejam mais diretos, em *Lugar Nenhum* são detalhes que irão aos poucos introduzindo o leitor naquela realidade. Um

exemplo que caberia aqui citar é o fato de que percebemos na versão romance que mesmo que Richard pareça um jovem adaptado a um emprego burocrático, uma namorada controladora, há momentos de fuga, como a sua peculiar coleção de trasgos, que é objeto de piada dos amigos e desprezo pela namorada.

Os acontecimentos evidenciam que o leitor está diante de uma realidade que conversa com a sua própria, porém se difere desta em pequenos detalhes. Comportamentos de personagens e fatos completamente bizarros irão aos poucos mostrar que aquilo que estamos lendo é possível de acontecer apenas porque aquele cenário permite.

Não poderemos dizer que os fatos são apenas estranhos, pois assim teríamos que considerá-los como acasos dentro da obra, o que na literatura fantástica segundo Todorov não acontece. O que temos na literatura fantástica são fatos que ocorrem sem que o leitor consiga explicar, fazendo com que ele tenha obrigatoriamente que considerá-los reais, naquele outro mundo.

Imaginemos então, na obra de Neil Gaiman, o que aconteceria se o leitor não considerasse possível que a personagem Door tenha, no primeiro capítulo, aberto uma porta na parede de túnel no subsolo de Londres e passado por esta, vindo a se materializar na frente de Richard? “(...) Quando começou a desmaiar, tentou abrir uma porta. No instante em que a escuridão a engoliu, pôde ouvir a voz distante do senhor Croup: ‘com mil demônios’.” (GAIMAN, 2010, p.24).Teríamos, pois, uma ruptura na continuidade da obra: o leitor teria sérios problemas em aceitar mais fatos inexplicáveis que sucedem essa passagem.

Neste ponto se o leitor, por acaso, não consegue tomar como possível o ato de Door, podemos ter então uma quebra na narrativa, ou uma desistência por parte do leitor por achar que não faz sentido tal acontecimento. O que ocorre neste momento é que a obra já terá dado pequenas amostras de que o que acontece no romance é bem mais do que a simples realidade conhecida pelo leitor.

Na série, porém, o que ocorre é que muitos dos acontecimentos são diluídos. A própria música já faz o papel de capturar o espectador, de modo que aceitar tais acontecimentos é bem mais natural. No cinema a magia do fantástico é tida como um facilitador à compreensão, uma vez que o imagético nos é apresentado pronto, fato que não ocorre com a versão escrita, em que teremos que alimentar nossa imaginação com elementos que muitas vezes desconhecemos, tendo que criá-los a partir de coisas que já temos conhecimento.

Se analisarmos, por exemplo, a estrutura da narrativa fílmica de *Lugar Nenhum*, perceberemos que alguns acontecimentos que se fazem importantes na versão romance, aqui são simplesmente desnecessários. Um recurso que esta versão utiliza é no início de cada novo capítulo um dos atores, já caracterizado, discorrendo a cerca de seu personagem e algumas características pessoais. Desta forma acontece o que observaremos mais adiante nesse trabalho, os recursos da adaptação.

A estrutura da narrativa no romance, por sua vez, irá seguir uma sequência lógica, porém fragmentada, onde teremos duas histórias que se desenrolam simultaneamente, se encontrando apenas em alguns momentos, nos quais os personagens aparecem dividindo o mesmo cenário, porém, mesmo nesses encontros, a focalização de cada lado da história é diferente, passando impressões sobre este cenário de forma distinta para o leitor.

1.2. O leitor e o universo fantástico

Como já percebemos, não é tarefa fácil ser leitor do gênero fantástico, pois para sê-lo muitas vezes o leitor tem que abdicar de suas próprias convicções, passando a considerar que há algo a mais por trás dos acontecimentos, algo que não estará totalmente claro para ele, e que dependerá do fato de não ser explícito para que o estranhamento típico do fantástico ocorra.

No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é

completamente privada de probabilidade interna. (SOLOVIOV apud TOMACHEVSKI, 1976, p.189).

Para a literatura fantástica o leitor é onde tudo acontece, pois sem ele não teríamos hesitação ou surpresa frente a um acontecimento estranho. É no ato da leitura que o fantástico se confirma, causando o estranhamento. Diferente do que, por exemplo, acontece em outros gêneros, onde o texto contém as características necessárias para se sustentar enquanto gênero.

Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa ao nível da *interpretação* do texto.(TODOROV, 2012, p. 37).

Para que o romance fantástico não seja tomado como totalmente absurdo, é necessário que este não o seja o tempo todo, pois o leitor necessita ter na obra fatos que confirmem a sua própria realidade para ter uma aceitação do estranho de maneira mais fácil. Se uma obra é completamente tomada por acontecimentos fantásticos e tão somente por eles, seria muito mais difícil para o leitor os considerar, pois o que pode acontecer é este encarar a obra como uma realidade que não deva ser considerada, portanto o fantástico não estaria efetivamente se confirmando.

Quanto ao personagem de *Lugar Nenhum*, Richard, o leitor o tem como uma pessoa comum, com uma vida verossímil. Isso irá ser um facilitador quando o leitor começar a ter contato com os acontecimentos estranhos, permitindo assim a efetivação do estranhamento necessário para a literatura fantástica.

Se o leitor é parte fundamental para que a literatura fantástica se caracterize, podemos concluir que mora na interpretação a chave para que o fantástico seja observado pelo leitor. De nada adiantaria uma obra conter fatos estranhos se estes não provocassem o estranhamento e hesitação. Todorov (2011, p.100) diz que “o fantástico produz um efeito particular no leitor, medo ou horror, ou simplesmente curiosidade, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar”.

Para Todorov o leitor ao ler uma obra literária de cunho fantástico irá ter um tipo de percepção único, que somente poderá ser vivenciado uma vez, pois o que acontece nas leituras subsequentes é o que ele chama de metaleitura. Na releitura, os encantos que a primeira leitura despertou, terão dado lugar a outra forma de contato, sem hesitação. Daí a necessidade sempre do presente para confirmar o fantástico enquanto gênero.

Todorov considera que o fantástico ocorre no momento da hesitação e como já foi dito, não ocorreria em uma releitura, por exemplo. Porém o que se pode observar em alguns casos é que o fantástico mesmo em leituras subsequentes se mantém, pois algumas narrativas são construídas de maneira a manter o leitor em constante estado de encantamento, fazendo com que a literatura fantástica continue provocando o efeito inicial que a caracteriza.

Na obra *Lugar Nenhum*, é isso que observamos, pois os fatos ali contidos mantêm o leitor em permanente estado de hesitação, mesmo que já tenha lido a obra ou assistido sua versão televisiva. Não temos como não hesitarmos uma segunda ou terceira vez ao ler sobre a travessia de Richard e Anaesthesia pela ponte que se estende sobre a escuridão.

A cada passo que davam a luz ficava mais fraca. Ele se deu conta de que o mesmo acontecia com a lanterna da mulher. Não era exatamente como se as luzes estivessem se apagando, e sim como se a escuridão estivesse se acendendo. (GAIMAN, 2010, p.94).

Mesmo ao ler diversas vezes um trecho como o transcrito acima, ainda assim nos perguntamos a respeito desta escuridão que de tão forte causa o efeito de acender-se. Esse momento em que duvidamos das leis da natureza, em que a escuridão é o resultado da falta de luz e não o contrário, é que mantém o leitor no fantástico. Não se trata de simplesmente duvidar do que estamos lendo, e sim de cogitar a hipótese de reconsiderar nossas próprias leis, quase como procurando uma forma de tornar a leitura mais palpável.

Em *Lugar Nenhum* temos diversas ocorrências que continuam causando o mesmo efeito no leitor, contrariando de certo modo o que defende Todorov,

ao considerar a hesitação como um momento único e não possível de se repetir em uma releitura.

Eis por que a primeira e a segunda leitura de um conto fantástico dão impressões muito diferentes (muito mais do que num outro tipo de narrativa); de fato, à segunda leitura, a identificação não é mais possível, a leitura torna-se inevitavelmente metaleitura: ressaltam-se os procedimentos do fantástico, em vez de padecer-lhes os encantos.(TODOROV, 2012, p.98).

Podemos então dizer que o que realmente caracteriza o fantástico não é a surpresa perante algo que não podemos explicar, e sim a permanência deste fato no patamar de inexplicável, assim, mesmo que tenhamos lido várias vezes, podemos ter sensações senão iguais, semelhantes àquelas que nos acometeram na primeira leitura.

Outro fato que nos chama a atenção na leitura de *Lugar Nenhum* é todo o universo hierárquico dos ratos e dos falantes de ratês, que mesmo que tenhamos lido uma primeira vez e, portanto estarmos cientes desta nova realidade, não consideraremos o texto como uma fábula, onde animais falam e isso não é uma surpresa. Neste ponto o que ocorre é que precisamos criar em nossos imaginários uma realidade que comporte tais fatos, de modo que possamos compreendê-los sem necessariamente termos que explicá-los.

O Lorde Falante de Ratês moveu a adaga de vidro de um jeito ameaçador, na direção de Richard.

– Você não deve dirigir a palavra ao senhor Caldalonga, senão por meu intermédio.

O rato fez “qui-qui”, dando uma ordem. O homem pareceu desolado.

– Ele? – perguntou, olhando Richard com desdém. – Mas não posso poupar ninguém. E se eu só cortar o pescoço dele e mandá-lo lá pra baixo, para o Povo do Esgoto...

O rato guinchou mais uma vez, num tom imperativo, e então pulou do ombro do homem para o chão e desapareceu em algum dos muitos buracos nas paredes.(GAIMAN, 2010, p.71).

Um outro exemplo observamos no conto *Sennin*¹ de Ryunosuke Akutagawa(2015), em que mesmo terminada a leitura e relendo, não conseguimos explicar o que realmente ocorreu ao funcionário que flutua sobre as árvores. Podemos em uma primeira leitura acreditar em um milagre e portanto excluirmo-nos totalmente de buscar qualquer lógica de entendimento. Em uma leitura subsequente podemos então atribuir tal feito a algum tipo de delírio coletivo. Porém podemos ainda pensar que o funcionário tenha feito uso de algum truque para que os patrões acreditassem se tratar de um milagre.

(...) mas o que é isso? Gosuké ficou parado!, parado no ar!, e em vez de cair como um tijolo, permaneceu no alto, em plena luz do meio-dia, suspeito feito um fantoche(...) Foi visto fazendo uma respeitosa reverência e depois foi subindo, cada vez mais alto, dando passos suaves no céu azul até virar um pontinho e sumir por entre as nuvens. (AKUTAGAWA apud BORGES, CASARES, OCAMPO, 2013, p.27).

O certo é que em algumas obras fantásticas os efeitos que estas causam no leitor podem permanecer e repercutir de maneiras muito singulares, não permitindo que afirmemos com total certeza que o fantástico e sua hesitação aconteçam somente em um primeiro contato com a obra, como é o entendimento de Todorov.

Semelhante ao que ocorre no conto acima, percebemos na obra *Lugar Nenhum* de Neil Gaiman, que mesmo em uma releitura, ainda teremos momentos de hesitação e magia, o quê nos mantém ainda procurando explicações para tais acontecimentos, portanto nos distanciando totalmente de uma comodidade perante ao texto por ele não ser mais uma “novidade”.

O que faz com que o leitor hesite, não são propriamente os fatos contidos na obra, tampouco o estranhamento causado por estes. O que realmente causa a hesitação é algo que acontece no leitor, fruto de sua razão. O leitor dotado de suas verdades irá duvidar daquilo que lê, pois se percebe como uma criatura racional, por isso acreditar naquilo que não se pode provar é tão difícil.

¹ Conto disponível em BORGES; CASARES ; OCAMPO, 2013. Coletânea de contos fantásticos reunidos pelos autores em 1965, reeditado em 2013 pela editora Cosac Naify.

Em *Lugar Nenhum*, o leitor irá se identificar com a personagem principal, Richard, pois é ela que irá conduzir o leitor para dentro da obra, portanto estes criam uma espécie de pacto, dividindo surpresas, e naturalmente, experimentando juntos a hesitação provocada pelos fatos estranhos à ambos.

Para alguns teóricos, conforme afirma Todorov, é necessário que o leitor experimente o medo para que o fantástico se confirme, porém é Todorov mesmo quem irá mais adiante em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*(2010), dizer que em muitas obras o medo não está presente e mesmo com esta falta o fantástico se realiza.

Procurar o sentimento de medo nas personagens não permite delimitar melhor o gênero: em primeiro lugar, os contos de fada podem ser histórias de medo: como os contos de Perrault (...); por outro lado, há narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente(...), o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária. (TODOROV, 2012, p.41).

O fantástico seduz o leitor por muitos motivos. Fuga da realidade poderia ser o mais forte deles, mas cabe ainda lembrar que os nossos sonhos quando dormimos são nada mais do que, muitas vezes, acontecimentos fantásticos. A infância é outro momento em que não duvidamos destes acontecimentos. Crianças são naturalmente mais flexíveis a coisas maravilhosas do que adultos. Isto porque o fantástico se alimenta desses momentos, existindo quando consideramos fatos surpreendentes, quando podemos desconsiderar existir somente aquilo a que estamos habituados.

Sob esta ótica ainda nos cabe dizer que o universo imaginário é variável de pessoa para pessoa, assim algumas coisas podem ter um reflexo maior em certos indivíduos e não ter o mesmo efeito em outros. Isso irá se modificar levando em conta nossas experiências, lembranças que retomamos quando lemos e vivenciamos novas experiências.

Todorov irá citar Piaget para traçar uma possível explicação para a facilidade que as crianças possuem para aceitar o fantástico: “no ponto inicial da evolução mental não existe certamente nenhuma diferenciação entre o eu e o mundo exterior” (PIAGET apud TODOROV, 2012, p.126). Portanto

percebemos que o cotidiano do mundo do adulto é que irá distanciá-lo da aceitação de coisas estranhas e o fazê-lo hesitar frente ao fantástico.

O fantástico pode ser observado dentro da obra pelos olhos do leitor, pois é este que irá frente a coisas estranhas se perguntar sobre suas existências ou não. Portanto mesmo que uma obra contenha fatos estranhos de nada isso irá adiantar se o leitor não os considerar como tais, não hesitar, não se surpreender frente a eles. Portanto mora no leitor e na sua interpretação dos fatos lidos a realização deste gênero.

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov analisa a literatura fantástica e os caminhos percorridos por ela, ao fim conclui que a literatura fantástica pode ter deixado de existir, como efetivamente a concebe no início de seu trabalho. O que podemos entender desta dúvida do teórico é que também nos acometem incertezas sobre o que realmente caracterizar como fantástico, pois contemporaneamente temos obras que ressignificam e também modificam a concepção sobre o que realmente caracteriza o gênero.

Uma das muitas questões que emergem deste contato mais analítico com a literatura fantástica é sobre as verdadeiras características do gênero. Pois ao analisarmos percebemos que não temos como afirmar que o fantástico ocorra somente na hesitação, pois o que notamos é uma permanência desta magia que o gênero possui.

2. Adaptação

Antes de conceituarmos o que seja adaptação é importante revisitar algumas bases da teoria da literatura, a fim de sabermos que mesmo que estejamos falando nos dias de hoje exaustivamente sobre adaptação, como algo contemporâneo, temos que reconhecer que o que fazemos hoje já era observado por Aristóteles como mímese, que é a representação como base de toda criação, admitindo, portanto que toda criação é cópia, realidade modificada, adaptação a partir de objetos já existentes.

Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que se faz com o outro texto. (RUSSELL apud HUTCHEON, 2011, p.45).

Aristóteles nos mostra que o ser humano naturalmente representa, seja comportamento, arte, etc., portanto a criação artística nada mais seria que uma imitação daquilo que vivemos. Reproduzimos nos mais diversos campos de atuação aquilo que vemos. Muitas vezes criamos coisas que imaginamos a partir de outras já existentes, nada seria totalmente original. A mímese de Aristóteles nos mostra que a adaptação é praticamente regra na criação artística humana.

Aristóteles concebe a mímese em três momentos distintos, o artista irá representar como as coisas eram ou são, assim recontando a seu modo. Ou como os outros dizem que são, nesse caso reproduzindo através do que ouviu ser. Ou como este acredita que as coisas podem ser, quando o artista cria a realidade a partir da existente, através de seu ponto de vista criativo, assim concebendo a realidade como imagina que esta poderia ser.

Podemos classificar o entendimento sobre verossimilhança em pelo menos duas das ocorrências de mímese quanto à literatura fantástica: quando o artista cria através daquilo que ouviu, portanto é o seu modo de ver as coisas, ou seja, livre, podendo ser uma visão fantástica do que teve acesso. Ou

ainda quando o artista cria através de como ele acredita que as coisas deveriam ser, podendo nesse caso ter uma imaginação ainda mais livre, pois ao acreditar que as coisas podem conter magia e fantasia, este não tem compromisso com o que é possível no seu mundo, porém cria uma lógica interna, assim permanece o conceito de mimese.

Cabe salientar que a verossimilhança não pode ser tomada apenas como algo possível, mas nesse caso específico a verossimilhança se observa quando um mundo de criaturas inexistentes são concebidas enquanto integrantes de uma realidade que aceita tais fatos, assim podemos dizer que estes acontecimentos são sim verossímeis, pois são possíveis naquele contexto onde estão inseridos.

Esta verossimilhança é interna, obedecendo a critérios que a obra concebe, portanto o compromisso com a realidade, com a possibilidade de acontecer externamente não é necessária, pois os fatos respeitam a uma lógica interna, já compreendida pelo leitor como possível naquela nova realidade apresentada.

Ao entendermos a adaptação como algo natural, percebemos o quanto estamos cercados das mais diversas formas de adaptar, como, por exemplo romance-cinema-quadrinhos entre outras formas. A adaptação é algo corriqueiro em nossas vidas: ela, deixa de ser uma exceção e passa a ser uma regra nas operações humanas.

Linda Hutcheon, já no prefácio de seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013, p. 11), afirma que “a adaptação fugiu do controle”, pois para a teórica a adaptação vai além de somente cinema-romance, uma vez que uma obra pode ser inúmeras vezes adaptada e muitas vezes dentro de uma mesma mídia, a exemplo de várias versões para um mesmo filme, ópera, etc. A expressão de Hutcheon analisa, de fato, que não mais procuramos um “controle”. Assim, no século XXI nos cabe estudar para entender os processos de diálogo entre as várias adaptações de uma obra.

Como podemos observar nas adaptações, é crescente a inversão quanto à ordem em que as obras literárias irão chegar até o público. Assim, se outrora tínhamos primeiro o romance e depois a adaptação cinematográfica

para tal obra, hoje podemos ter primeiro o filme ou série, ou ainda o jogo de vídeo game e posteriormente sua versão romance. Tal inversão nos faz pensar em algumas questões que emergem deste novo ciclo literário.

A adaptação pode ser vista com olhar negativo, uma vez que ao ser adaptada determinada obra, esta poderá sofrer perdas neste processo. Se considerarmos uma grande obra literária adaptada para as telas de cinema, não poderemos assisti-la esperando ver a narrativa integral, pois o roteiro de cinema não permite que todos os aspectos sejam abordados, e nem se faz necessário, pois o cinema conta com outros artifícios para atrair o seu público.

A adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Ao concebermos a adaptação a partir do conceito de mimese de Aristóteles, podemos tomar de empréstimo o conceito de Linda Hutcheon para elucidarmos que a adaptação nada mais é que a mimese em seu estado mais original, pois ao compreendermos a adaptação como algo corriqueiro, necessário para que as obras continuem ganhando público, teremos que também compreendermos a adaptação como mimese, imitação, representação, que apenas se adapta a outro gênero, ou modo de apresentar-se.

O que a adaptação faz então é explorar a obra em aspectos diferente em cada novo modo, assim por exemplo, ao adaptar uma obra do modo “mostrar” para o modo “contar”, há inúmeras características que se intensificam em uma ou outra versão. Também é observado por Hutcheon a presença da interação, onde o espectador é parte fundamental, a exemplo dos jogos de vídeo games, em que o interagir entre espectador e arte é indispensável para a existência desta.

O que observamos então são modos de imersão em diferentes intensidades. Enquanto para o modo “mostrar” a participação do público é restrita à observação, embora ainda assim possa no segundo momento “interagir” com a obra, seja para questioná-la, mesmo que não possa modificá-

la a exemplo do modo “interagir”. Este último é o caso dos jogos de vídeo game, onde o espectador é atuante sobre o ritmo e o desenrolar dos fatos..

Na obra que analisamos neste trabalho, ocorre exatamente esta escolha por características específicas, assim explorando o que cada gênero melhor engloba. Ao adaptar a série televisiva para as páginas impressas, o autor ganha terreno para enriquecer sua narrativa, podendo explorar personagens, seus aspectos psicológicos e naturalmente torná-los mais próximos do leitor.

Adaptar irá sempre respeitar regras pré estabelecidas para cada mídia. Esperamos de um filme algo diferente daquilo que estamos habituados a esperar de um livro, assim como um fã de jogos de vídeo game irá esperar coisas específicas de cada novo jogo, seja a evolução de plataformas, seja a adaptação de um filme famoso ou livro que já tenha experienciado.

2.1. A obra *Lugar Nenhum* à luz de *Uma teoria da adaptação* de Linda Hutcheon

A série de tv, roteirizada por Neil Gaiman foi exibida na Inglaterra pela BBC de Londres em 1996, conta com seis capítulos, portanto é natural que alguns personagens não centrais fossem menos explorados, vindo a ganhar mais destaque na versão romance. Linda Hutcheon irá citar Bradbury para explicar o fenômeno que ocorre nesta transposição.

Quando você está escrevendo um roteiro televisivo, é como se você estivesse sentado num táxi; o taxímetro está sempre rodando, e tudo deverá ser pago. Você pode sempre acompanhar o preço subindo em qualquer lugar que você vá, ou as dificuldades da performance e da produção; eis a arte de escrever para esta mídia. Já o romance tem o taxímetro desligado; você pode escrever o que quiser, seja sobre Buenos Aires, a lua, ou seja o que for. Isso é parte do fascínio do romance, do fascínio de ser romancista. (BRADBURY apud HUTCHEON, 2013, p.127).

O que Hutcheon observa ao citar tal teórico é que a indústria cinematográfica trabalha com elementos que de certa forma irão enxugar o

roteiro, porque se apenas escrevêssemos um romance para ser encenado, as pessoas passariam horas intermináveis produzindo e o público por sua vez o assistindo. Para compensar o que é subtraído do texto, o cinema irá contar com outras estruturas para elucidar aquilo que se quer mostrar: música, efeitos especiais, atores famosos.

Então o que tem o romance que o faz ainda levar vantagens sobre o cinema? O romance conta com o que foi dito anteriormente, “o taxímetro desligado”, portanto os personagens podem ter inúmeros momentos onde o autor os descreve em riqueza de detalhes enquanto que no cinema isso seria feito em uma cena de minutos ou segundos. O romance deixa algo muito importante livre: a imaginação do leitor.

Se pensarmos que ao ler um livro o único gasto real que temos é com o próprio livro, se o tivermos comprado, caso contrário nem isso. A imaginação pode realizar praticamente tudo, sem custos de produção, criação de cenários, ou limites de realidade, porém no cinema é o contrário. Observamos que tudo que o roteirista imaginar e colocar em seu roteiro irá necessariamente custar um determinado valor para quem estiver produzindo o filme. No livro, temos a etapa de criação. O escritor concebe um mundo que irá existir só na ficção. Daí emerge o maior problema do cinema, tudo custa, e todos os elementos pensados precisam ser realizáveis.

Afirma-se que Gaiman transpõe o roteiro para o romance, porém o que observamos é uma nova história sendo criada em torno daquela que já existia. Neil Gaiman recria todo o universo de *Lugar Nenhum*, e nem poderia ser diferente, uma vez que o que observamos são personagens ganhando características que não possuíam ou eram pouco exploradas na versão televisiva. Isto tem uma explicação muito simples, como já dissemos anteriormente: tempo.

O que as vezes sequer paramos para pensar é em como adaptar, pois se observarmos um romance e suas muitas frases que nos sugerem coisas, nos parece muito fácil ler e imaginar, e é realmente mais simples do que é para o cinema transpor um roteiro em imagens. O diretor de cinema brasileiro Jorge Furtado em uma entrevista sobre adaptação e cinema, citou um exemplo que

nos mostra claramente a dificuldade em transpor o que o autor escreveu para as telas.

Furtado cita o início do livro *Metamorfose* de Kafka que é objetivo, e deixa livre a capacidade imaginativa do leitor frente à descrição do acontecimento do romance. Porém, argumenta que esta mesma descrição simples pode ganhar complexidade ao ter de ser adaptada para as telas. O roteirista trabalha com ideias que possam ser realizáveis, pois tudo que escrever terá de se transformar em imagens. Ideias vagas, sentimentos ou sensações não podem ser naturalmente mostrados, como assim faz o escritor de romance.

Partindo deste princípio notamos que o trabalho do roteirista é selecionar palavras e ações possíveis de serem realizadas, enquanto o escritor de um romance pode brincar com elas, criar situações que irão se desenrolar com a ajuda do leitor. Imaginemos então o escritor de uma literatura como a fantástica, onde o leitor é parte fundamental, imaginando e surpreendendo-se com aquilo que está posto. Já o roteirista deste mesmo gênero terá um trabalho ainda maior, pois terá de imaginar aquilo que escreve e posteriormente pensar se é realizável ou não, materialmente falando.

O roteirista faz o trabalho do leitor, imaginando todo o cenário que cerca uma simples descrição. Mostrar que tal personagem está sentado em uma cadeira, pensativo, não é tão simples para o roteirista. Primeiro ele terá que criar uma atmosfera que remeta a um ser pensativo, criar todo o cenário, tipo de cadeira, lugar onde ela está, à luz do dia ou não. O leitor nesse caso imaginará a sua cadeira, o seu cenário, sem que isso denote um trabalho a mais.

Percebemos o quanto adaptar uma obra para as telas não é tarefa fácil, mas o que aqui nos interessa realmente é o contrário, das telas para as páginas, e pensar neste tipo de adaptação não é algo tão comum como a primeira, mas está cada dia mais presente.

Ao observarmos a série e o romance de Neil Gaiman, percebemos que no romance alguns personagens são mais “vivos” que na tela, pois tiveram mais destaque que no roteiro, seja pelo tamanho, importante elemento que o roteirista deve levar em conta, seja por opção do autor para que os protagonistas não perdessem destaque.

Um dos personagens que mais nos chamam a atenção e que no romance ganha inclusive ar de possível revelação sobre seu passado, é a falante de ratês, Anaesthesia, que é escolhida para acompanhar Richard na travessia da ponte sobre a noite. Na série temos uma personagem mais simples, onde sua história pessoal é pouco explorada. Esse é um claro exemplo de que o roteirista, por ter um tempo/espço menor para criar, opta por quais aspectos e personagens terão mais destaques e quais serão suprimidos.

Outros personagens e acontecimentos passaram pelo mesmo processo de opção, como o prólogo que o livro ganha, que é como uma substituição às apresentações que vemos ao início de cada capítulo da série, onde cada personagem fala de si e ambienta o espectador.

Estamos naturalmente mais acostumados com adaptações tradicionais, do meio impresso para o performático, ou seja, contar/mostrar, como prefere denominar Hutcheon (2013). Essas adaptações nos parecem que são também mais fáceis de se realizar, pois nos romances temos mais informações sobre personagens. Neil Gaiman ao trazer para páginas impressas seu roteiro tem uma vantagem, tanto a primeira quanto a segunda versão foram concebidas pelo mesmo autor e isso é significativo, pois o autor desenvolve a sua própria ideia inicial.

O fator econômico também é de extrema relevância quando o assunto é adaptação, um livro que não teve sucesso de crítica e público dificilmente terá uma adaptação para outro gênero, porém um grande sucesso de vendas terá muitas chances de também o ser em outro formato. A indústria do entretenimento estará sempre atenta a esses detalhes para eleger seus potenciais próximos trabalhos.

Escritores conhecidos, entretanto, farão muito dinheiro (milhões, com frequência), pois os estúdios sabem que o nome por si só venderá o filme (Y'BARBO, 1998, p.378, apud HUTCHEON, 2013, p.127).

Linda Hutcheon ainda observa que há especificidades de cada modo de adaptar, isto explica porque características psicológicas das personagens são mais explorados em romances, e as físicas das mesmas mais facilmente compreendidas nas versões cinematográficas, especialmente quando estas características físicas são bizarras, fora do comum. Também nesta mesma linha, a teórica irá observar que cheiros e sensações são mais fáceis de se fazer entender na versão contada, por se tratar de algo subjetivo.

A análise das diferenças entre os modos contar e mostrar, contudo, sugere justamente o contrário: cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídia e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras. (HUTCHEON, 2011, p.49).

O que ocorre em *Lugar Nenhum*, exemplifica bem o que Hutcheon observa, pois alguns acontecimentos são mais fáceis de serem explicados na versão romance, como, por exemplo, o cheiro que Richard sente no Mercado Flutuante, que na versão televisiva é menos explorado, parece carecer de detalhes que possam tornar aquele cheiro próximo do espectador, o que não ocorre com o leitor, pois as descrições dos cheiros e misturas o remete a algo nauseante e forte.

Outra brisa cheirando a comida passou por ali, e Richard, que tinha conseguido esquecer a fome desde que recusara carne de gato de primeira (não saberia dizer havia quantas horas isso ocorrera), estava com água na boca e sem conseguir raciocinar direito. (GAIMAN, 2010, p.102)

Há coisas que o cinema mostra melhor e naturalmente há outras que o romance conta melhor, justamente por se tratarem de mídias diferentes. Um simples movimento dos lábios e língua de Richard do modo correto seria o suficiente para sabermos que este estava com água na boca, porém seria muito difícil para um diretor de cinema fazer o espectador perceber que há

vários cheiros que se misturam no ar sem fazer uso da narrativa, apenas com imagens seria difícil de ser realizado.

Somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem intraduzíveis para os modos mostrar ou interagir. (HUTCHEON, 2013, p.106)

Outro ponto importante a se observar nas adaptações, especialmente as cinematográficas, é de que o produto final não é apenas concebido por uma única pessoa, como no romance. O cinema irá contar com toda uma equipe que trabalhará sobre o roteiro de forma a dar-lhe vida, e nesse trabalho, naturalmente ocorrem outras adaptações. Inevitavelmente algumas coisas serão modificadas, a câmera, os closes, todos os efeitos podem criar uma forma de ver diferente daquela imaginada pelo roteirista. Essas modificações são apontadas por Hutcheon, que ainda observa que todos esses aspectos irão distanciar o roteiro original do produto que chegará ao público, uma vez que este terá passado por inúmeros profissionais que deixaram seus olhares sobre ele.

A versão televisiva de *Lugar Nenhum* também passou por todas essas modificações de criação, porém aqui temos uma diferença muito significativa, o roteiro e o romance são produtos do mesmo autor, portanto podemos especular sobre uma proximidade maior entre o roteiro e o romance, o que distanciará a versão televisiva por esta ter passado por tais modificações comuns a versões mostradas.

O próprio roteiro é frequentemente alterado por meio de interação com o diretor e os atores, sem mencionar o trabalho do editor. Como produto final, o filme pode estar bem distante, em termos de foco e ênfase, tanto do roteiro quanto do texto adaptado. (HUTCHEON, 2013, p.122).

A versão mostrada é então, para a adaptação, constantemente modificada até seu produto final, uma vez que esta irá ser adaptada tanto pelo diretor, como por atores, editor e também pelo próprio roteirista, portanto o produto final é uma adaptação da adaptação. A teórica ainda diz que: “há um distanciamento progressivo do romance adaptado à medida que o processo

avança da escrita do roteiro para a filmagem em si". (HUTCHEON, 2013, p.122).

Em *Lugar Nenhum* observamos estas rupturas quando analisamos as duas versões isoladamente, pois temos uma série televisiva que apresenta personagens e cenários que são naturalmente diferentes daqueles que temos na versão romance. Um exemplo disso observamos quando na versão fílmica temos contato com o mundo subterrâneo, onde nos surpreendemos com o aspecto quase asséptico dos esgotos, diferente do que o texto irá nos induzir a imaginar. Outro ponto que a versão televisiva não consegue suprir, e nem sequer menciona, para ser mais exata, é quanto a cor dos olhos de Door, o romance irá sugerir uma cor indefinida e a versão fílmica nem irá considerar. Mais uma vez é importante salientar que se tratam de escolhas, tanto de roteirista como de diretor, pois o tempo é, como já dissemos, reduzido para a versão televisiva. Além do que entendemos que os personagens foram primeiro realizados na série e desenvolvidos na versão romance, podendo então algumas características terem sido criadas apenas para a segunda versão, bem como alguns acontecimentos.

Linda Hutcheon irá dizer que a adaptação do meio performativo para o impresso fatalmente comprometerá a qualidade, citando obras que ao passarem por este processo tiveram como resultado um romance curto e sem grandes emoções. Isso se dará, segundo a autora, pelo fato do roteiro ter a necessidade de ser mais enxuto e, portanto ao transpor para as páginas impressas essa estrutura sintetizada se manteria.

Adaptar de uma mídia para outra é uma tarefa que exige sutileza, pois cada mídia possui suas especificidades e rupturas inevitavelmente acontecerão, por se tratar de maneiras diferentes de lidar com a arte.

2.2. Adaptação e Literatura fantástica

Adaptar a literatura fantástica é praticamente como elucidar o imaginário do público, ainda mais quando o que é adaptado se trata de algo fora do comum, como mundos inexistentes, criaturas que não temos referências,

poderes que nossa cultura não concebe, partimos para uma adaptação que a cada dia conta com mais adeptos.

Transpor para as telas o que um autor escreveu tendo a literatura fantástica como pano de fundo exige mais do que adaptar um outro romance, por exemplo, pois aqui o trabalho de realização é minucioso, é como imaginar pelos outros, buscando referências no imaginário coletivo.

O que Neil Gaiman faz ao adaptar sua série de televisão para as páginas impressas pode ser um processo ainda mais delicado, tendo em vista que o público já possui referências visuais sobre os personagens, e modificá-los seria como uma traição a este público. Porém, ainda é preciso conceber uma adaptação que atenda a todos os critérios do romance, sem que este fique curto demais como um roteiro, ou perca suas características iniciais, mantendo assim o vínculo com o primeiro público.

Neil Gaiman insere na obra escrita elementos que não vemos na versão para a televisão, como um maior destaque as personagens do submundo, como as irmãs serpentes, que na série aparecem apenas em uma cena, porém no livro temos uma descrição detalhada de suas vestimentas e comportamentos.

Serpentine inclinou a cabeça, em um cumprimento cordial. Depois saiu da porta e caminhou na direção deles. Atrás dela havia uma mulher magra, de cintura muito fina, rosto sério, cabelo preto e comprido, usando um vestido preto e justo. A mulher não disse nada (...) (GAIMAN, 2010, p.196).

A versão cinematográfica usa a imagem e a possibilidade de técnicas cinematográficas que o romance impresso não dispõe, daí a necessidade do ritmo para as telas e da descrição detalhada para a versão romance. No caso, temos as características próprias de cada versão que irão conferir singularidades de cada mídia.

Alguns recursos gráficos podem auxiliar o trabalho do escritor, como na versão romance de *Lugar Nenhum*, na qual apenas a mudança da fonte do texto já é o bastante para que possamos perceber que se trata de um sonho, ou pensamento. Porém adaptar para a versão cinematográfica exige outros

recursos. Quando o diretor quer expressar os sonhos de Richard precisa apelar para imagens que se apresentem de forma diferente, por exemplo, distorcidas e monocromáticas, para que assim possamos saber o que é linear, e o que foge à linha natural da história.

O que parece simples na verdade não é, pois o que o autor apenas escreve em itálico ou em outra fonte diferente do restante do livro, o diretor terá de fazer escolhas que evidenciem que o que está sendo apresentado é parte integrante da história contada, porém não segue a ordem cronológica, como no caso dos sonhos de Richard, ou quando este escreve mentalmente em um diário inexistente.

Ele está em algum lugar no subsolo: talvez um túnel ou no esgoto. A luz trêmula, e mais expõe a escuridão do que a dissipa. Ele não está só. Há outras pessoas caminhando a seu lado, embora não consiga ver o rosto delas. Correm pelo esgoto, pisando na água lamacenta e suja. Gotas de água caem devagar pelo ar, muito nítidas na escuridão.(GAIMAN, 2011, p. 29).

As estratégias narrativas são um caminho construído pelo autor, porém possibilitam que o leitor escolha o que vai imaginar.

O que ao ler nos parece muito simples de se imaginar, não é assim tão simples de ser realizado pela equipe que irá produzir o filme, ou série, isso porque realizar imagens descritas é uma atividade que tem de levar em consideração todo o contexto que a cerca, enquanto o leitor só irá imaginar o que é indispensável para aquele momento.

Trazer para as telas elementos que traduzam a linguagem, sendo o mais fiel possível àquilo que foi escrito é uma escolha difícil, por exemplo, dar vida para o que o roteirista quis dizer ao escrever “luz trêmula” denota um trabalho de análise, escolha de materiais, locações, cores de luzes, tudo para que ao final o espectador perceba que aquela luz não é nem acesa, nem totalmente apagada.

Adaptar não é uma tarefa simples, principalmente quando o que é adaptado apresenta características tão singulares como as da obra aqui

analisadas. O que de certa forma facilita neste caso específico é que a adaptação se dá de forma inversa, das telas para as páginas, assim o autor apenas enriquece mais o que já temos presente no roteiro. Há um ponto importante que deve ser mais ou menos respeitado, o fato do leitor ter imagens de referência para personagens e lugares e, assim, o autor precisou de certa forma, manter uma proximidade entre roteiro e versão romance no que tange a certas descrições para assim não distanciar tanto o seu possível leitor de suas referências primeiras.

A sequência narratológica da série *Lugar Nenhum* e do romance seguem a mesma dinâmica, duas histórias que se desenrolam separadamente, vindo a se tocar em determinados pontos. No início do romance, até que Richard encontre com a personagem Door, a história do protagonista se desenrola normalmente embora o espectador e o leitor tenham quase certeza que uma personagem caminha ao encontro da outra. Na série essa sequência é conferida pelos cortes, mudanças de cenários e a própria velocidade em que os fatos se sucedem, dando ao espectador todos os elementos que necessita para concluir que ambos irão acabar se encontrando.

No romance, a sequência por vezes confunde o leitor, que ora lê sobre um personagem e ora sobre outro, essa escolha, que pode parecer confusa, é justamente para que o leitor perceba que todo esse jogo narratológico tem uma função bem específica, interligar as histórias de certos personagens.

O exposto acima é de mais fácil percepção quando observado na versão fílmica, pois as imagens vão se intercalando e ganhando um ritmo cada vez mais intenso até o encontro dos protagonistas, porém ainda temos outra história se desenrolando paralelamente: os dois vilões que ainda se mantêm em uma narrativa à parte.

Linda Hutcheon fala da adaptação como um produto que por muito tempo foi tido como secundário, inferior, deixando assim a obra original no patamar de perfeição, porém hoje a desierarquização possibilita que as adaptações ganhem espaço e públicos próprios, não apenas por serem estas frutos de uma obra primeira, mas por serem novas obras.

Uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como o pós-modernismo, paródias e, agora, a adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores.(HUTCHEON, 2011, p. 12).

Contemporaneamente não temos uma hierarquia no que tange à criação artística, pois somos constantemente apresentados a novos meios de comunicação que irão nos mostrar que a forma como a arte nos chega é cada vez mais reinventada. Um bom exemplo para citar aqui é o uso da internet, em que o espectador pode baixar séries e filmes, sem necessariamente ter que aguardar que estejam em cartaz em cinemas, etc. Ainda nesse mesmo modo de pensar a arte, podemos ler grandes obras em *e-books*, que de certa forma dinamiza o acesso à arte em geral.

É por estas questões que Hutcheon fala em desierarquização, pois o acesso e como cada público reage à arte têm sofrido enormes influências destas novas mídias. Se um público deseja ver um jogo transformado em romance é possível que este crie campanhas com o uso da internet, juntamente com outros fãs, pedindo tal versão. Assim é possível também que os artistas tenham um retorno de como suas obras são aceitas, facilitando a continuidade ou as adaptações subsequentes.

Essa dinamização ao acesso à arte tem criado um público único, que percebe e convive com a arte de forma diferente. A literatura fantástica é também um apelo à adaptação, a exemplo de histórias de bruxos, mundos inexistentes, adaptações que atraem o público. Assim entender os caminhos que a adaptação percorre é fundamental para que se perceba também os motivos por trás de cada nova obra adaptada, permitindo ao leitor/espectador vivenciar de diferentes maneiras uma história que goste.

A adaptação como produto final deve ser encarado como uma obra única, muito embora sua concepção tenha ocorrido a partir de outra. Esta nova obra, como diz Linda Hutcheon(2013, p.229) *é uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade.* Nesse mesmo sentido Hutcheon ainda considera que mesmo que tenhamos esta familiaridade com a obra, a mídia pela qual ela está

sendo adaptada confere a novidade necessária para que a obra exista independentemente de obra matriz.

Adaptação visa o público, em diversos níveis, sendo ele conhecedor de sua obra inicial ou não. Neste trabalho, por exemplo, ao analisar duas versões para a obra de Neil Gaiman, pudemos perceber que é completamente indiferente se o público conhece ou não a obra que deu origem a versão seguinte. Também quanto a ordem em que irá este público ter contato com a obra, não há necessariamente que ser na mesma inicial de criação, pois as duas versões existem isoladamente.

Conclusão

O trabalho possibilitou entendermos e discutirmos os conceitos de adaptação através de teorias que nos aproximaram das obras analisadas. Pudemos entender também alguns motivos que levam uma obra a ser adaptada e os caminhos por ela percorridos.

Para analisarmos as duas versões escolhidas da obra de Neil Gaiman, *Lugar Nenhum*, revisitamos alguns teóricos a fim de perceber contribuições bem pontuais para nossas análises.

Utilizamos os estudos de Todorov, que nos propiciaram uma abordagem do fantástico e de suas características. Ainda sobre o fantástico o trabalho nos possibilitou questionarmos acerca de seus conceitos básicos nos dias de hoje sem que o mesmo se dilua em outros gêneros como o próprio Todorov chega a estudar em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*.

Aproximamos teorias e pudemos concluir que é difícil analisar um gênero singular como a literatura fantástica sem que nos debruçemos sobre teóricos mais antigos, mesmo que estejamos falando de algo tão contemporâneo como a teoria da adaptação, pois algumas teorias ressoam em outras.

Concluimos que a literatura fantástica é um gênero com conceitos abertos, fronteiras que não se limitam tão facilmente, pois algumas características deste gênero efetivamente se diluem. Alargando tais fronteiras respondemos algumas de nossas questões, pois ao nos depararmos com obras que não necessariamente possuíam a hesitação como ponto principal, concluimos que isso não as excluía do gênero fantástico. Todorov diz que a literatura fantástica passou por inúmeras modificações quanto a suas características mais marcantes, vindo a desaparecer em algum momento da linha temporal literária. Por outro lado, acreditamos que essas modificações não tenham posto fim a este gênero, eis que surgem novas características para o mesmo.

Assim, chegamos ao final deste trabalho analisando a literatura fantástica enquanto gênero e observando suas muitas possibilidades de apresentação. Contemporaneamente, concluimos que a adaptação está sempre presente na literatura, pois conceitos como mímese, enquanto

representação, ressurgem quando analisamos teorias mais recentes. Também pudemos olhar para a literatura fantástica enquanto gênero evanescente, atual e frequentemente presente em obras contemporâneas, como a aqui analisada.

As mídias são importantes aliadas deste gênero no que tange à atualização do mesmo, possibilitando que as obras adaptadas atinjam novos públicos.

Também no sentido de perceber os caminhos que uma obra passa através da adaptação, pudemos observar a importância das mídias para despertar o interesse de novos leitores, pois ao ter contato com uma obra em uma versão contemporânea, como um jogo de video game ou série de televisão, este espectador poderá demonstrar interesse para ler um romance que por ventura nasça destas mídias.

A investigação comparativa permite afirmar que no caso aqui analisado, embora uma versão tenha surgido a partir de outra, é indiferente a ordem em que público terá acesso nos dias de hoje, pois acreditamos que cada obra consiga manter suas próprias características individualmente, assim mantendo-se sem que dependa de um conhecimento prévio de sua obra inicial, porém ao saber que existe uma adaptação para uma obra que já tenha experienciado este público terá curiosidade em conhecer outra versão.

Entendemos que em *Lugar Nenhum* ocorre esta característica: ao escrever o roteiro para a televisão, Neil Gaiman fideliza seu público, e com a versão romance vai além, expandindo o alcance da obra.

Observamos também a importância de determinadas obras que surgem através de outras mídias, com mais apelo ao público jovem, pois este leitor iniciante será atraído se a obra por ventura tiver surgido a partir da adaptação de algo que já faça parte de seu mundo. Aqui observamos os leitores de obras que se tornaram febre entre os jovens como *Harry Potter*, entre muitas outras, e que com o passar do tempo seu interesse vai amadurecendo para outras obras, algo como uma porta que os faz ter acesso à literatura.

Percebemos que mídias emergentes são importantes aliadas à arte, pois perfazem uma conexão entre o público jovem e os grandes clássicos. Assim, o leitor de *Lugar Nenhum* facilmente terá interesse em outras obras, como a citada pela personagem Door, quando pega um livro na estante, sendo este livro um famoso romance do século XIX, *Orgulho e Preconceito*. Entende-se

que o fato de citar uma obra pode desencadear o interesse, bem como ao citar obras de arte, lugares e etc., em que o leitor procurará facilmente por estas referências com o auxílio das mídias que já domina.

É observando o papel de novas formas de ver a arte que concluímos este trabalho, reconhecendo a importância de novas mídias para *mostrar/contar/interagir*, como Hutcheon denomina, que percebemos elos que unem a literatura à estas novas ferramentas de adaptação. Assim uma não exclui a outra: complementam-se para conquistar um público que é cada vez mais exigente.

Referências

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, Lúcia Militz. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992.
- GAIMAN, Neil. *Coraline*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- GAIMAN, Neil. *Lugar Nenhum*, 1998, série em 6 episódios para TV, realizada pela BBC, disponível para download em <http://www.baixartv.com/download/rev/> (acesso em 05 de ago/2014).
- GAIMAN, Neil. *Lugar Nenhum*. Trad. Juliana Lemos. São Paulo: Conrad, 2010.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- TOMACHEVSKI, Temática. In: EIKHENBAUM; JAKOBSON et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. (file:///http://minhateca.com.br/Rodrigo.Mello/Documentos/EIKHENBAUM*3b+JAKOBSON.+Et.+al.+Teoria+da+literatura+-+formalistas+russos,50017295.pdf, acesso jan 2015)
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2011. <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o> (acesso em jan/2015)
- http://apl.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n7/n7_art_01.pdf ACESSO JAN 2015