

Adaptação sob perspectiva Memento Mori e as construções narrativas no conto e no longa- metragem

Adaptation under perspective
Memento Mori and narrative
constructions in the short
story and in the feature film

Larissa Brito dos Santos
UFPB

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2020.e73260>

Resumo

O presente artigo discorre acerca do conto “Memento Mori”, de Jonathan Nolan, e sua posterior adaptação cinematográfica, dirigida por Christopher Nolan, no ano de 2000. O objetivo deste trabalho é identificar as particularidades inerentes a cada suporte, investigando as estratégias de construção de enredo e os efeitos de sentido que geram na experiência estética a partir da leitura literária e sua posterior tradução para a linguagem fílmica, refletindo sobre as idiosincrasias de cada construção narrativa e no difícil processo de adaptação entre linguagens. Para isso, utiliza-se de uma análise comparativa fundamentada sob a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, que discorrem sobre o fenômeno da experiência estética, individual e imanente; e o processo de atribuição de sentidos.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação; Experiência Estética

Abstract

This article discusses the short story “Memento Mori”, by Jonathan Nolan, and its subsequent cinematographic adaptation, directed by Christopher Nolan, in the year 2000. The objective of this work is to identify the peculiarities inherent to each support, investigating the plot construction strategies and the effects of meaning they generate in the aesthetic experience from literary reading and their subsequent translation into filmic language, reflecting on the idiosyncrasies of each narrative construction and the difficult process of adaptation between languages. For this, a comparative analysis based on the Theories of the Aesthetic Effect and Literary Anthropology is used, which discuss the phenomenon of aesthetic experience, individual and immanent; and the process of attributing meanings.

Keywords: Literature; Cinema; Adaptation; Aesthetic Experience

Introdução

A literatura e o cinema possuem estreitas relações desde o surgimento da linguagem audiovisual. O cinema utiliza-se da literatura seja no campo teórico, ao utilizar das teorias referentes aos estudos da narrativa como ponto de partida para seus estudos específicos, seja na prática, através das adaptações de obras literárias para esta linguagem. Entretanto, há diferenças consideráveis entre cada suporte, já que a literatura se expressa por meio da linguagem verbal, mas no cinema são diversas linguagens que se articulam.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo indesejável.

A problemática que envolve a fidelidade entre o texto-base e o texto-produto é um debate muito complexo, ainda na contemporaneidade, entre os espectadores, teóricos e críticos. Qualquer transposição entre linguagens evidenciará determinados aspectos em detrimento de outros e deixará para trás uma parcela de significantes, seja por não ser possível traduzi-los, seja por considerá-los dispensáveis, o que se denomina na narratologia de equivalentes cinematográficos. Adaptações não são e nem pretendem ser uma extensão do texto dito original, mas são um novo texto, que se fundamenta, se baseia, se inspira em um ou mais textos anteriores. Como dito por Bazin: “toda fidelidade é ilusória e sequer desejável”, e Brito complementa que “o que cabe ao cineasta fazer é encontrar os equivalentes cinematográficos ao original, sendo o filme uma ‘tradução estética do romance para outra linguagem’, trata-se de respeitar o espírito do romance adaptado”.

Para que seja possível efetuar uma análise sobre a adaptação de um texto literário é necessário refletir sobre que espécie de adaptação o filme se propõe a ser. É o questionamento que Diniz afirma nortear os estudos de adaptação da nova crítica cinematográfica, que supera a necessidade de compreender a narrativa audiovisual como uma mera transposição do texto literário adaptado, identificando-a muito mais como uma tradução entre linguagens.

Essa perspectiva é relevante devido ao fato de que a fidelidade da obra cinematográfica com relação à obra literária nem sempre possuirá êxito: isto porque, ao alterar o suporte, outras relações de transferência também ocorrem. É preciso refletir sobre o momento histórico da adaptação, que pode ser imediata, ou realizada décadas ou até mesmo séculos depois - se pensarmos nas tragédias gregas, por exemplo. Além

disso, alguns aspectos estritamente culturais podem não constituir sentido para outros públicos, sendo necessário evidenciá-los, suprimi-los ou mesmo convertê-los para aspectos mais contemporâneos ou geolocalizados.

Outro ponto importante é a questão da diferença de tempo entre as experiências: romances muito extensos funcionam, pois, são lidos de forma fragmentada, durante um intervalo maior de tempo. A experiência estética cinematográfica é mais limitada nesse aspecto (embora não seja uma regra, com o avanço dos streamings ou downloads de filmes), fazendo com que seja necessário suprimir alguns aspectos do texto literário no filme, adicionar outros, ou convertê-los imagetivamente para algo mais sintético e eficiente, o que pode escapar à noção de fidelidade.

Do mesmo modo, se o texto adaptado é curto, como no caso do conto, crônica, poema ou canção, outras relações de equivalência precisam ser elaboradas, com o objetivo de proporcionar um enredo coeso na linguagem audiovisual.

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade” .

Considerando a narrativa literária como um produto de teor antropológico, amplamente presente no cotidiano dos seres humanos, caracterizando-se, inclusive, como um dos aspectos responsáveis por sua singularidade, Iser classifica a ficcionalização enquanto uma necessidade humana. Estudos fundamentados na Antropologia Literária, no entanto, expandem essa necessidade de ficcionalizar para outros tipos de narrativa, presentes principalmente na arte, como é o caso do cinema .

Para a Antropologia Literária uma das especificidades do texto ficcional é a presença de indeterminações textuais que possibilitam combinações diversas na formulação do objeto estético, fazendo com que múltiplos sentidos possam ser articulados, a depender do repertório individual de cada leitor. A Antropologia Literária, teoria elaborada pelo autor, está em consonância com Stam ao identificar que a adaptação é fruto de uma leitura localizada, realizada pelo leitor que, a partir dos sentidos atribuídos e das combinações realizadas (que dialogam com suas leituras individuais e conhecimento de mundo), possibilita a criação de um produto novo, logo, o texto adaptado é na verdade um novo texto e sua existência de tal forma só é possível por ter sido elaborada por aquele autor específico, o que nos leva a crer que cada leitura irá propiciar uma adaptação diferente.

Cabe ressaltar que, na sociedade, a literatura é tida com certo diletantismo, enquanto o cinema é uma cultura de massa, o que faz com que muitos considerem que haja uma hierarquia entre um e outro. Essa visão vem sendo desmistificada em decorrência dos crescentes estudos cinematográficos, que apontam não uma disputa, mas um dialogismo entre linguagens, que consideram a adaptação cinematográfica uma tradução do texto literário que proporciona uma experiência diferenciada e que não substitui a leitura do texto, antes a ressignifica por meio de um ponto de vista situado: o do diretor, tornando sua produção um novo produto artístico e não uma mera releitura.

A teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (...) O texto polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações .

A análise estabelecida no presente artigo pretende, portanto, não se reduzir à busca por uma fidelidade entre o texto fílmico e o texto literário que o fundamenta, mas uma identificação das particularidades inerentes à cada suporte no que se refere à construção da narrativa, compreendendo o longa-metragem como significação, ou seja, produto de uma experiência estética a partir da leitura do diretor, que a utiliza como ponto de partida para a construção de um enredo audiovisual, corroborando com Ribas, quando afirma:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original” .

Portanto, depreende-se que a adaptação do texto literário para o cinema não consiste numa mera transposição de signos, mas numa produção artística nova, produto da experiência estética vivenciada pelo autor no ato da leitura, a que Iser denomina significação, tendo em vista que trata-se de uma resposta dada pelo leitor ao sentido por ele atribuído.

Os irmãos Nolan: contribuições e parcerias

Grande parte das adaptações cinematográficas utilizam como texto matricial obras de literatura clássica ou consolidadas na contemporaneidade por terem sido best sellers. Isso pode indicar que os recursos envolvidos na produção de um filme são geralmente superiores ao de um livro e que os financiamentos são feitos em busca de retornos financeiros através de lucro. No entanto, muitos são os casos de livros desconhecidos que, quando adaptados, tornam-se grandes sucessos de bilheteria no cinema, aumentando inclusive a procura pelos textos literários que o inspiraram, como é o caso de *O poderoso chefão*, publicado em 1969 e adaptado em 1972; *Laranja Mecânica*, publicado em 1962 e adaptado em 1971; e *Trainspotting*, publicado em 1993 e adaptado em 1996.

No caso específico do corpus deste trabalho, as relações entre texto literário e cinematográfico são muito próximas. O autor do conto “*Memento Mori*”, Jonathan Nolan, é escritor, mas também roteirista e posteriormente tornou-se diretor cinematográfico trabalhando sozinho ou em co-direção com Christopher Nolan, seu irmão, que adaptou e dirigiu o longa metragem *Memento*, no ano 2000.

Esse foi apenas o início da parceria entre os irmãos, que juntos escreveram, produziram ou roteirizaram filmes como *O grande truque* (2006), *Batman - O cavaleiro das trevas* (2008), *Batman - O cavaleiro das trevas ressurgido* (2012) e *Interestelar* (2014), que foram de grande sucesso na contemporaneidade, provavelmente por tratarem-se de obras hollywoodianas que saem do lugar comum dos blockbusters, trazendo fortes marcas autorais que o diferenciam dos filmes produzidos em massa, ano após ano. Inserir a marca autoral do texto literário em sua adaptação fílmica pode ser uma estratégia eficaz de estreitar as relações entre as fronteiras intersemióticas gerando um produto mais coeso, principalmente se considerarmos o curto espaço temporal entre o lançamento de uma obra e outra.

O texto literário: *Memento Mori*

Memento Mori é uma expressão do latim que significa “lembre-se da morte”. Aparentemente a expressão parece apresentar uma contradição, afinal, como é possível acessar pela memória algo futuro, que é tão pouco controlável quanto o momento de morrer? Considerando-a enquanto uma expressão simbólica, é possível compreendê-la a partir da necessidade de lembrar sempre do caráter mortal do ser humano e de suas grandes limitações.

Essa expressão intitula o conto de Jonathan Nolan ao mesmo tempo que lhe exemplifica: o enredo do conto se divide em 11 fragmentos que alternam entre um narrador epistolar, em 1ª pessoa, que escreve cartas direcionadas a “você” e um narrador em 3ª pessoa, que a partir de sua perspectiva distanciada, possibilita que o leitor observe o personagem que lê as cartas e as ações que este executa.

O protagonista, Earl, tem uma limitação que também é perceptível através da construção da narrativa: um problema de memória que faz com que, em ciclos de 10 minutos, todas as suas lembranças recentes sejam apagadas, fazendo com que ele tenha que encontrar meios de lembrar-se dos acontecimentos quando retornar à consciência, de modo que consiga levar a cabo uma vingança contra um homem que protagoniza uma de suas últimas lembranças: o assassinato de sua esposa. Essa característica do personagem é evidenciada no trecho a seguir:

E conforme a passagem do tempo, bem, isto não se aplica mais a você, não é? São aqueles mesmos dez minutos, repetidas vezes. Então como você pode perdoar se você não recorda para esquecer?

Você devia ser o tipo “deixa pra lá”, acertei? Antes. Mas você não é mais aquele homem. Nem metade dele. Você é uma fração; você é o homem dez-minutos .

A imersão na experiência estética assume um nível mais profundo, tendo em vista que, entre os fragmentos em que o narrador de 3ª pessoa assume a perspectiva, há um salto no espaço e no tempo, em que o leitor não sabe como o personagem foi parar ali e o que aconteceu no meio tempo, o que torna a imersão na mente do personagem mais fidedigna, já que ele também não tem consciência de como os fatos se desenvolveram e precisa confiar tão somente nos vestígios deixados pelo “eu do passado”, em direção a um “eu do futuro”, que terá sempre a tarefa de reconstituir os fatos e dar um passo adiante no plano do protagonista, sem considerar de que forma ou a que preço é possível concretizar essas vinganças.

Esse tipo de narração desfragmentada - “todo homem é uma multidão”, diz o texto, é um artifício que distancia o leitor do protagonista, tendo em vista que se constata, a partir da leitura, que Earl, não narra sua experiência de maneira direta. O Earl do presente é apenas guiado pelo Earl do passado, que coordena e direciona suas ações, mas em nenhum momento obtemos a perspectiva do personagem vivenciando a ação, e nos contentamos com um outro, o narrador externo, que descreve aquilo que vê, e não o que vivencia. Essa escolha na construção narrativa influencia diretamente na vivência de significados do leitor que, a partir de loopings recursivos, salta entre os

pontos de vista em busca de uma síntese que o possibilite estabelecer sentido, conforme o processo de leitura em que se baseia a Antropologia Literária de Wolfgang Iser (1996; 1999). Os loopings permeiam todo o texto, mas destaca-se a passagem que segue:

Você sabe que estou certo. Você sabe que tem muito trabalho a fazer. Pode parecer impossível, mas tenho certeza que se cada um fizer sua parte, vamos pensar em como fazer. Mas você não tem muito tempo. Tem apenas cerca de dez minutos, pra dizer a verdade. Daí começa tudo de novo. Então faça alguma coisa com o tempo que você tem .

A alternância entre as perspectivas de cada fragmento textual gera associações entre espaço e tempo e espaço e memória, que vão delineando a narrativa. As associações entre espaço e tempo se afirmam principalmente na identificação de ambientes e cenários distintos a cada alternância entre os fragmentos de narração externa. Logo, identificamos a partir do deslocamento espacial a passagem de tempo.

Espaço e memória se organizam nos fragmentos narrados em primeira pessoa, através das mensagens do passado, com direção ao futuro. A memória não é mais produto do tempo, mas do espaço. É o espaço que garante para o indivíduo que protagoniza a narrativa a linearidade da sua vingança, tendo em vista que, se este permanecesse no primeiro cenário, não teria instrumentos para perceber a progressão em que executava o seu plano inicial, pois não poderia contar com a assimilação cerebral dos acontecimentos. Uma prova disso é justamente a total ignorância de Earl com relação aos processos intermediários entre os fragmentos apresentados, como podemos identificar a partir do seguinte trecho: “E todos estas chaves: Não faço ideia. Não reconheço nenhuma. Chaves de carro e de casas e chavinhas de cadeados. Onde estivemos metidos?” . Nesse mesmo momento, é possível perceber o conflito identitário do personagem, que já não se vê como um ser uno, mas como um ser fragmentado que origina diversas outras versões de si, sempre que “desliga” e “apaga”, nos intermináveis ciclos de dez minutos.

A forma como a narrativa é construída é atravessada por diversos loopings recursivos, tendo em vista que não há um ponto específico para o começo - já que o personagem inicia a narrativa já inserido na problemática e sem a memória de como os eventos culminaram na sua situação específica - e para o fim, - já que Earl fica preso num paradoxo temporal em que precisa consumir sua vingança, mas jamais poderá fazê-lo. O protagonista, na verdade, já concretizou esse desejo, mas não tem como saber, já que não há nenhum registro.

A relação do enredo com o título - lembre-se que você é mortal, em tradução livre - tem um efeito quase cômico, considerando a complexidade que implica na ausência de memória do protagonista. “Então a questão não é ‘ser ou não ser’, porque

você não é.”, afirma o Earl do passado, ao enfatizar que a condição do indivíduo impossibilita uma vida humana convencional. A obsessão pelo assassinato e pela vingança parece implicar em um desligamento da sua conexão com a vida enquanto humano, preso no paradoxo temporal da sua existência, inconsciente de sua própria fragilidade vital, como pode ser visto no trecho pertencente ao primeiro fragmento do texto:

Por isso é que estou escrevendo para você. Inutilmente, talvez. Eu não sei quantas vezes você terá que ler isto antes que me ouça. Eu nem sei há quanto tempo você está trancado neste quarto. Assim como você. Mas sua vantagem nos esquecimentos é que você esquecerá de se descrever como uma causa perdida .

Todas essas negações ao “eu” evidenciam a morte metafórica do personagem no momento em que perdeu a sua memória, sendo esta a - contraditória, é fato - lembrança vital de Earl: lembrar-se que ele não existe mais de forma concreta, já que não é capaz de experienciar a concretude da vida. A simbologia trazida no conto, a partir do rádio-relógio, seguido do relógio de pulso, que aparece em praticamente todos os fragmentos narrados em terceira pessoa, mas é vendido e trocado por um sino, é uma longa metáfora da situação vivida pelo protagonista, que ri de sua própria situação de conflito. “Como se você fosse o centro do relógio, o eixo em que giram os ponteiros. O tempo se desloca por você, mas nunca te desloca”. O relógio, para ele, não faz mais sentido, mas sim a lembrança constante de que a sua existência tinha apenas um propósito já estabelecido: a vingança concretizada seria a perda fugaz desse propósito e, conseqüentemente, era necessário lembrar-se também de morrer.

A adaptação de Jonathan Nolan dialoga com os aspectos já mencionados, mas sob um outro ponto de vista, a partir de uma tradução entre linguagens explorada e explicitada pelo diretor, como discutiremos a seguir.

O texto fílmico: Memento

A primeira impressão que pode suscitar numa perspectiva comparativa entre as narrativas é o título. Como discutido anteriormente, a expressão em latim - *Memento Mori* - possui um significado articulado à simbologia da morte metafórica do protagonista. No longa-metragem, o título resume-se à *Memento*, palavra latina que remete à lembrança, recordação ou memória. Essa transformação já é responsável por alterar os horizontes de expectativa, pois indica que algo substancial do enredo pode ter sido transformado, já que o foco parece ser a memória numa perspectiva geral e não

uma metáfora. É importante salientar que a tradução brasileira do título é Amnésia, o que restringe as possibilidades de sentido que podem ser suscitadas ao espectador no primeiro contato, direcionando os horizontes de sentido.

Já na primeira cena é possível observar, a partir de um plano detalhe, uma mão segurando uma fotografia. Nessa fotografia, é possível identificar um cenário ensanguentado e a mão que a segura move-se constantemente, como que na tentativa de acelerar a revelação da imagem, em um processo típico de câmeras instantâneas do tipo Polaroid, porém, a imagem não se torna mais nítida, pelo contrário, vai se dissipando até desaparecer completamente. Essa cena já é um indício dos procedimentos que permeiam a construção da narrativa, agindo também como uma prolepse, tendo em vista que faz uma antecipação de acontecimentos que ainda estão por vir, o que corrobora com a asserção de que o filme antecipa e instrumentaliza o leitor, através do que Iser denomina de leitor implícito, imbricado nas estruturas dos textos.

O longa-metragem é fragmentado em duas linhas temporais, sendo que dois conjuntos de cenas fogem dessa regra. A montagem do filme é construída de modo a articular essas linhas narrativas e embaralhar suas respectivas cronologias, fazendo com que o processo de leitura se complexifique, pois o leitor/espectador precisa organizar os elementos em busca de um ponto de vista intencionado e isso só é plenamente executável no final do longa-metragem, já que é nesse momento que todos os fatos são expostos e podemos reorganizar as cenas em prol de uma compreensão que resultará no sentido.

A primeira linha temporal identificável é composta por cenas coloridas, em oposição às cenas em preto e branco que compõem a segunda linha de acontecimentos. A sequência em cores é apresentada de forma fragmentada e não cronológica, exibindo o acontecimento final do enredo no início do filme e, na cena colorida posterior, mostrando o momento imediatamente anterior a ela. Em outras palavras, a sucessão de cenas é retrógrada, apresentada de trás para frente, tendo em vista que a cada cena concluída, a cena seguinte mostrará o momento anterior a esta, preenchendo lacunas sobre os acontecimentos que levaram o personagem a chegar até ali.

Salientamos, porém, que algumas cenas coloridas não fazem parte dessa linha temporal. Essas cenas diferenciam-se das outras por apresentar o que, a primeiro momento, pode ser identificado como analepses. Todas elas têm em comum a presença da esposa de Leonard, o protagonista. Suas memórias com relação a ela, incluindo nessa categoria também a cena do seu assassinato, são representadas com a utilização de cores, inicialmente são imagens mais impessoais, como se vistas por trás de uma janela. Depois, elas tornam-se mais relacionais, quando o personagem está interagindo com a sua esposa.

Já as cenas em preto e branco são dispostas cronologicamente e podem ser subdivididas em duas partes: a sequência do motel, em que Leonard fala no telefone e articula o seu plano (não sabemos imediatamente com quem ele fala e o próprio personagem, muitas vezes, parece também não saber, mas é a partir daí que compreendemos o que ele pretende fazer e de que forma reuniu as pistas para isso); e lembranças do protagonista e do seu antigo emprego como avaliador de seguros. É a partir dessas lembranças que ele traz à tona a figura de Sammy Jenkins, um homem que ele conheceu por intermédio do trabalho e que tinha uma condição de memória similar à sua.

Leonard, inspirado pela versão de Sammy que ele próprio criou, desenvolve um método para possibilitar que, a cada vez que suas memórias se dissipam, ela consiga restaurar a investigação - baseada em fatos, não em lembranças - que o levem ao assassino da sua esposa. O sistema é composto por suas tatuagens, que constituem uma sequência narrativa de reconstituição de memória com relação ao que ele vai descobrindo sobre John G., o homem que ele procura. Para auxiliá-lo com relação a coisas mais objetivas, do seu cotidiano, ele utiliza-se de uma câmera de fotos instantâneas, nas quais ele registra as pessoas que conhece, informações importantes sobre elas e referências relevantes para si próprio, como a foto do seu carro, do motel em que está hospedado, entre outros detalhes. Ele também possui o arquivo policial do inquérito, que foi obtido por meio de Teddy, um policial corrupto que se torna seu amigo, faltando algumas páginas, vitais para a conclusão da investigação.

A figura de Sammy Jankins é de extrema importância para a construção do enredo. Isso porque é a partir dele que se desenvolvem a relação de condicionamento e a memória. Sammy é apenas um homem que tentou burlar a empresa de seguros fingindo possuir um problema de memória, mas que foi desmascarado por Leonard. Ele utiliza Sammy como um personagem-base para o desenvolvimento de uma narrativa no qual ele mistura suas próprias memórias pós-incidente, criando uma situação específica em que, ao ser proferida repetidamente, assume para ele contornos de realidade. O condicionamento funciona, nesse caso, a partir da repetição.

Leonard transfere para Sammy algumas de suas próprias falhas e frustrações - o fato de a sua esposa não ter sido assassinada, ela ter desconfiado de sua condição de memória e o colocado à prova através das aplicações sequenciais de insulina, realizadas por ele, que a levaram à morte. O protagonista é o seu próprio algoz. Ele é constantemente manipulado pelas pessoas ao seu redor com base na sua memória (ou na falta dela), como pode ser observado, por exemplo, na cena em que ele bate em Natalie e ela volta, minutos depois, dizendo que foi Dodd quem a machucou, ou mesmo no encontro entre Jimmy Grants e Teddy (que é intermediado por Leonard

por acreditar que Jimmy fosse o John G., o assassino que ele procurava), em que Teddy declara utilizar da intenção de vingança de Leonard para conseguir dinheiro, por exemplo.

Porém, o próprio personagem se aproveita da sua condição para manter-se no ciclo de vingança em que se encontra. A sua inocência provocada pela perda de memória recente é utilizada por ele mesmo em prol de um auto-engano. Teddy afirma para Leonard que ele não sabe quem ele é, apenas quem um dia ele foi antes do incidente. Tudo que aconteceu desde então e, conseqüentemente, a pessoa que ele se tornou, não estão mais claras na sua cabeça.

Logo, o plot principal do longa-metragem, a busca pelo assassino, John G., não passa de uma ficção: ora, a esposa de Leonard não foi assassinada e o homem que invadiu a residência do casal e provocou a condição de memória do protagonista já havia sido morto anos atrás, porém, as provas desse assassinato foram destruídas pelo próprio Leonard, com o intuito de prosseguir com a sua busca, tendo em vista que essa era a motivação que o mantinha vivo. É por isso que Jimmy Grants é assassinado e Natalie aparece na sua vida. É por isso que Teddy, cujo verdadeiro nome é John Gammell, uma possível versão de John G., torna-se o alvo de Leonard, tendo em vista que a sua descrição é extremamente genérica e ele próprio forja os “fatos”, que embasam suas criações.

O final do filme repete o paradoxo do conto: Leonard, preso na complexidade temporal de ter efetuado sua vingança e de não se lembrar dela, desenvolve diversos outros fios narrativos para continuar sua busca e, conseqüentemente, ter uma motivação para sua existência. Mesmo se dando conta da realidade, nas inúmeras vezes em que essa é posta na sua frente, há uma escolha consciente, uma tomada de decisão de simplesmente deixá-la passar.

Se Teddy está a par da sua conscientização e torna-se uma ameaça para o sistema de Leonard, ele próprio é colocado como suspeito, para satisfazer, mais uma vez, o seu desejo de vingança.

“Eu minto para mim mesmo para ser feliz?”, diz Leonard. Nesse momento, desvela-se o âmago do personagem: ele cria suas próprias narrativas, fazendo um jogo consigo mesmo, já que passará a acreditar veemente nelas, assim como Earl, no conto de Jonathan Nolan.

Adaptação: um processo tradutivo

Acreditar que a experiência estética que a literatura e o cinema proporcionam se resume à transmissão conteudística do enredo é uma visão muito ingênua destes suportes. Quando grandes clássicos ou best-sellers da literatura são adaptados para

a linguagem cinematográfica é comum que reações negativas explodam na crítica e nas plataformas culturais. Isso acontece porque o leitor comum não tem consciência dos processos psicológicos inerentes ao ato de ler e experienciar um texto narrativo, fazendo com que as comparações entre os suportes se restrinjam, muitas vezes, à questões pontuais e de teor empírico. As adaptações, no entanto, devem ser observadas considerando outros aspectos além de uma possível “fidelidade” ou “transposição”.

Quando se utiliza a adaptação cinematográfica de um texto literário como objeto de pesquisa é importante considerar a perspectiva de Ribas :

Qual a função de identificar os elementos intertextuais, citações de outras obras, diálogos com outros contextos e linguagens, sem compreender os efeitos de sentido que provocam junto à recepção? É interessante este reconhecimento, mas quando ele é percurso, processo e não fim em si mesmo. A ideia é sempre avançar na interpretação.

Além das características referentes aos personagens, cenários e enredo, a forma como a narrativa é contada também é vital para a experiência estética. Artifícios próprios da literatura, em suma uma linguagem verbal, podem não ser passíveis de tradução em outras linguagens, e vice-versa, tornando impossível equiparar as experiências, mas possibilitando novas camadas de criação autoral para além do que está sendo adaptado.

No que se refere ao cinema, a forma como o tempo pode ser manipulado é um dos diferenciais dessa linguagem, já que as possibilidades de lidar com essa dimensão são diversos:

Por isso, podemos dizer que o cinema possibilitou outra experiência do tempo, oferecendo, ao espectador, a possibilidade de acelerar, retardar, até mesmo subverter a cronologia. Este tratamento diferenciado à categoria temporal, digamos, o desajuste cronológico ao confortável esquema de continuidade propiciou a subjetivação em seus diversos formatos: devaneio, delírio, visões oníricas, elipses, enfim, inclusão de silêncios, estágios mentais perturbadores da lógica habitual, superposição de imagens. Tendo abalada a sua zona de conforto, vivendo a experiência da perda e do ganho de controle, constatando que a decifração de um sentido a priori não dá conta da nova formulação, o espectador/leitor se desnorteia .

Pensando as relações entre o texto literário e o fílmico é possível identificar que o conto de Jonathan Nolan possui um viés extremamente cinematográfico. O fato de o autor posteriormente ter se tornado roteirista evidencia esse aspecto, tendo em vista que a sua relação com o cinema se desenvolve e se amplia consideravelmente nos anos posteriores. Os pontos que caracterizam esse viés cinematográfico na obra são a sua estrutura fragmentada, por exemplo, que remete aos cortes e a montagem, processos

típicos do audiovisual e as elipses, que se caracterizam por suprimir um trecho da história, atribuindo ao leitor/espectador o papel de inferenciar o que aconteceu entre uma cena e outra que são efetivamente apresentadas.

Um dos aspectos mais peculiares do conto de Jonathan Nolan é a narração. O texto, como dito anteriormente, articula duas perspectivas, a do narrador em 1ª pessoa, através das mensagens deixadas pelo Earl do passado, e uma instância narrativa externa, que observa de forma onisciente o personagem, explicando para o leitor o seu contexto e suas peculiaridades. No modo como essa alternância entre pontos de vista foi traduzido para o filme, não há uma tentativa de reconstruir os narradores do conto, pelo contrário, foi criada uma estrutura fílmica que proporciona um looping similar entre os pontos de vista, mas que usa o tempo e as cores para tal. Essa estrutura se desenvolve a partir dos esquemas de linhas temporais, que desconstruem a ordem cronológica dos fatos, alternando duas linhas temporais, junto às memórias (verdadeiras ou construídas) e analepses.

No conto, o protagonista, Earl, não se posiciona a partir de um discurso direto, mas apenas através das cartas e mensagens que transmite para si mesmo, numa versão diferente, no futuro. Já no filme, há uma focalização interna: o protagonista é Leonard, e conseguimos acompanhar a narrativa sob sua própria perspectiva. Não há um distanciamento com relação ao personagem, como no texto literário. Além disso, há diversas adições no filme, como por exemplo, os personagens de Teddy, Natalie, Dodd, Sammy e até mesmo John G, que é uma dilatação do personagem assassinado no final de *Memento Mori* que no conto é quase completamente despersonificado, e aparece na narrativa fílmica embora não de uma forma concreta.

Earl é um personagem extremamente metódico, que calcula sua rotina de forma minuciosa e se organiza para que sua vida siga o seu planejamento diário. O rádio-relógio é um signo cinematográfico importante para essa organização e, por isso, quando o protagonista vende o relógio para comprar um sino ele consegue finalmente completar sua vingança, mas fica preso no paradoxo temporal de não se lembrar desse evento tão importante. Ao procurar a caneta para anotar o acontecimento, encontra o sino, a lembrança de que ele não existe mais enquanto um ser humano, uno, completo, mas sim como uma aberração fragmentada, atemporal.

Esses signos não estão presentes no filme, mas alguns outros ganham destaque, como é o caso das tatuagens e das fotografias, que são elementos vitais para a construção da narrativa cinematográfica, tendo em vista que as tatuagens constroem as memórias com relação à John G., o suposto assassino, e as fotos reconstruem as situações referentes ao contexto imediato do personagem, Leonard, como seu carro, onde mora, as pessoas com quem convive, entre outros.

Earl e Leonard são, portanto, personagens muito diferentes: o primeiro, parece mais inocente, perdido dentro do seu looping, já que não tem consciência de ter cumprido o seu objetivo, tentando reproduzir algo impossível. O segundo, mais controlador, aproveita da sua própria condição para manipular os fatos ao seu redor e ter, continuamente, uma nova versão da narrativa que ele criou para si mesmo. Apesar de não termos informações suficientes para saber de que forma Earl vai lidar com a situação de buscar por alguém que já não existe, e de não ser possível estabelecer que ele utilizará do mesmo *modus operandi* de Leonard. No longa-metragem, fica clara a manipulação dos fatos pelo protagonista, e esses indícios podem ser verificados desde o começo da narrativa, a partir das páginas perdidas do inquérito, das fotos queimadas, das informações recortadas ou riscadas, das características genéricas do homem que ele procura. Além disso, a informação de que o próprio Leonard matou sua esposa, com a overdose de insulina, e criou boa parte das informações que ele considera como fatos, evidencia o caráter do personagem, mas o mesmo não pode ser dito de Earl, já que, de acordo com os dados explicitados no conto, o que aconteceu à sua esposa não é questionado como realidade ou manipulação dos fatos por meio de um condicionamento.

Essas mudanças, seja em forma de dilatação, alteração, não são nocivas ou descaracterizam a adaptação, pelo contrário. Mesmo que pontos cruciais da narrativa tenham sido, de certa forma, modificados, o filme é um produto do texto e não uma cópia ou transposição. “A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos .

A experiência estética proveniente de ambos os suportes provoca diferentes efeitos de sentido, tornando ambas as experiências deveras gratificantes para o espectador que consegue preencher as lacunas dos textos, identificando as particularidades do que é literário e do que é cinematográfico. Apesar de não haver uma relação de dependência entre texto e filme, conhecer ambos os textos amplia as possibilidades interpretativas do leitor/espectador, que ao assistir à adaptação, terá contato com uma outra narrativa que o desafiará, assim como ocorreu na leitura literária, no processo de atribuição de sentido, tendo em vista que conhecer o enredo do conto não antecipa os acontecimentos do longa-metragem, mas produz uma nova experiência igualmente emancipadora.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris, Editions du Cerf, 1987.

BRITO, João Batista de. “Literatura, cinema, adaptação”. GRAPHOS: Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. v. 1, n. 2, 1996. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9179/4874>. Acesso em: 01 set. 2014.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999. v. 2.

MEMENTO. Direção de Christopher Nolan. Produção de Jennifer Todd; Suzanne Todd. Roteiro: Christopher Nolan; Jonathan Nolan. Música: David Julyan; Michael Kamen. Estados Unidos: Newmarket Capital Group; Team Todd; I Remember Productions; Summit Entertainment, 2000. (113 min.), son., color.

NOLAN, Jonathan. MEMENTO MORI. Revista Squire, 2000. Disponível em: <https://www.londonscreenwritersfestival.com/assets/Memento-Short-Story-by-Jonathan-Nolan.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2019.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. “Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação”. ALCEU - v. 14 - n.28, p. 117 a 128 - jan./jun. 2014.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Literatura e Cinema: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. Tese (Pós-doutoramento) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. Revista Ilha do Desterro, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006.

Submissão: 08/06/2020

Aceite: 30/09/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2020.e73260>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Internacional.