

Chaplin e a adaptação/apropriação de *Em busca do ouro*

Por Diogo Rossi Ambiel Facini*

Resumo: Este texto realiza uma discussão sobre as duas versões do filme *Em busca do ouro* (*The gold rush*, Charles Chaplin): a de 1925, silenciosa, e a de 1942, com adição de música, sons, fala e uma nova montagem. A segunda versão do filme, abordada enquanto adaptação e apropriação, é pensada como um momento em que Chaplin apresenta uma reflexão sobre o seu cinema. Chaplin, na segunda versão de *Em busca do ouro*, parece enfatizar e reforçar alguns elementos importantes de seu cinema, principalmente a presença do seu personagem Carlitos. Esse reforço é resultado de alguns procedimentos da adaptação/apropriação, especialmente as narrações e comentários, realizados pelo cineasta, e as alterações na montagem. Destaco, neste texto, esses procedimentos.

Palavras-chave: Charles Chaplin, *Em busca do ouro*, adaptação, apropriação, reflexão.

Resumen: En este texto, se realiza una discusión acerca de las dos versiones de *La quimera del oro* (*The gold rush*, Charles Chaplin): la muda, de 1925, y la película de 1942, que tiene la adición de música, sonidos, palabras y un nuevo montaje. La segunda versión de la película, abordada como adaptación y apropiación, es pensada como un momento en el que Chaplin presenta una reflexión acerca de su cine. Chaplin, en la segunda versión de *La quimera del oro*, parece enfatizar y reforzar algunos elementos importantes de su cine, principalmente la presencia de su personaje Charlot. Este refuerzo es el resultado de algunos procedimientos de adaptación/apropiación, especialmente las narraciones y comentarios realizados por el cineasta, y los cambios en el montaje. En este texto destacamos estos procedimientos.

Palabras clave: Charles Chaplin, *La quimera del oro*, adaptación, apropiación, reflexión.

Abstract: This text compares the two versions of Chaplin's *The gold rush*, the silent 1925 one, and the remastered 1942 film, which includes new editing, as well as sounds, speech and music. This article examines Chaplin's self-reflexive exercise and contends that the second version arises from adaptation and appropriation procedures. For instance, Chaplin emphasizes and reinforces certain elements, such as the presence of his character Charlie in the second version of *The gold rush*. Therefore, this article highlights the editing changes as well as the filmmaker's added narration and comments, and contends that they result from adaptation/appropriation procedures.

Key words: Charles Chaplin, *The gold rush*, adaptation, appropriation, reflection.

Data de recepção: 15/11/2017

Data de aceitação: 27/03/2018

1. Alguma introdução

Talvez haja pouco a se falar sobre Charles Chaplin. Nasceu na Inglaterra em 1889 e faleceu na Suíça em 1977. Começou a trabalhar no cinema, nos Estados Unidos, em 1914, ano em que também estreou a sua talvez maior criação, o personagem Carlitos. Chaplin é no geral identificado principalmente com a fase inicial do cinema, a silenciosa. Também é fato conhecido que Chaplin foi um grande defensor do cinema silencioso e se opôs o quanto pôde à sua forma sonora. Essa grande exposição de Chaplin, essa proliferação de discursos sobre o criador de Carlitos, pode levar a um pensamento de que tudo está feito, de que não há mais nada a ser pensado. Como foi dito, talvez haja pouco a se falar sobre Chaplin. Talvez.

Apesar de Chaplin ser identificado e se identificar fortemente com o cinema silencioso, um fato bastante relevante, e no geral desconhecido, é o de que o cineasta relançou parte de suas obras silenciosas posteriormente com a adição de sons, recurso possibilitado pelas novas formas do cinema comercial pós-1927.¹ Assim, filmes conhecidos do diretor, como *O circo* (*The circus*, Charles Chaplin, 1928), e mesmo obras menos lembradas, como *Casamento ou luxo* (*A woman from Paris*, Charles Chaplin, 1923), foram relançadas pelo cineasta. Todos esses filmes relançados traziam a adição de uma trilha sonora musical

¹ Ano do lançamento do filme *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927), considerado tradicionalmente o primeiro filme falado do cinema. Historicamente, já tinham ocorrido práticas de sincronização de áudio reproduzido com o filme, mas *O cantor de jazz* inaugurou a era dos filme falados em Hollywood, na produção mais industrial e comercial do cinema.

sincronizada, composta pelo próprio Chaplin. No entanto, uma dessas obras “sonoras” aponta para modificações mais significativas.

Trata-se do filme *Em busca do ouro* (*The gold rush*, Charles Chaplin), lançado primeiramente em 1925. O filme é talvez um dos mais conhecidos e lembrados de Chaplin, por cenas como a dança dos pãezinhos ou a refeição dos sapatos. Sua história traz Carlitos, que vai ao Alasca durante o período da corrida do ouro para procurar por melhores condições de vida; enfrenta muitos perigos, entre eles as forças da natureza, e se apaixona por uma dançarina de um *saloon*, Georgia. A primeira versão do filme possuía algumas características mais tradicionais dos filmes silenciosos da época, principalmente a ausência do som “mecânico” reproduzido em sincronia com a película da imagem. A segunda, lançada em 1942, contou com algumas mudanças bastante interessantes. Primeiramente, há a inclusão de uma trilha sonora musical composta por Chaplin. Há também o acréscimo de efeitos sonoros. Além disso, e essa talvez seja a mudança que mais se destaque, há a adição de falas. E essas falas são todas adicionadas pelo próprio Chaplin, que realiza ao mesmo tempo narrações e diálogos, mesmo no caso de personagens diferentes de Carlitos. Por fim, há também alterações na montagem do filme. Essas mudanças na montagem, apesar de sutis, o que pode fazer inclusive com que elas não sejam percebidas em um primeiro olhar, são de fato bastante significativas. A nova montagem do filme altera, entre outros elementos, o enredo da obra, através de alguns cortes e edições.²

² Devo enfatizar, neste momento, que, apesar de geralmente haver no cinema comercial silencioso uma ausência de som em um sentido mais próximo do cinema atual, “mecânico”, reproduzido em sincronia com a imagem, esse cinema inicial, de fato, quase nunca foi silencioso. Rick Altman critica quatro pressupostos relacionados com o som nesse cinema inicial, tradicionalmente defendidos e mantidos na história: em primeiro lugar, que o filme silencioso constituiria um único período homogêneo; em segundo, que os anos vinte serviriam como um modelo privilegiado de som do filme silencioso; em terceiro, que a música dos filmes silenciosos é derivada da música do teatro do século dezenove; e, por último, que a prática do som do cinema silencioso é universal (Altman, 2004: 9-11). Como Rick Altman e Richard Abel apontam, o cinema silencioso era rico de sons, que se manifestavam em uma grande heterogeneidade e variedade, dependendo dos contextos de exibição: pianistas ou mesmo orquestras inteiras acompanhavam os filmes; máquinas de efeitos e mesmo aparatos de som sincronizado (mesmo que não difundidos comercialmente) já davam as suas caras; atores



Imagem 1 – *Em busca do ouro*

Entre todos os “relançamentos sonoros” das obras de Chaplin, o de *Em busca do ouro* é provavelmente aquele que mais se destaca, e é ele que abordo neste texto. A sua complexidade provoca inúmeras questões. Entre elas, uma pode ser considerada fundamental: o que ocorre na passagem do primeiro para o

realizavam comentários e narrações ao vivo dos filmes; entre outros acompanhamentos (Abel e Altman, 2001: xiii). E essa produção sonora era fundamental para a experiência de exibição e recepção do filme. No entanto, trata-se de uma produção sonora bastante diferente daquela que se estabeleceria comercialmente alguns anos depois. Em primeiro lugar, essas manifestações sonoras possuíam um caráter mais performativo; já que na maioria dos casos eram realizadas ao vivo e muitas vezes de improviso (Polet, 2001: 193); isso conferia a essas manifestações uma unicidade, ou seja, dificilmente o conjunto sonoro de uma exibição seria igual ao de outra, o que seria mais comum, ao menos genericamente, no cinema sonoro comercial. Ao fim dessas contextualizações, enfatizo que, mesmo que o cinema silencioso não seja de fato silencioso, e a primeira versão de *Em busca do ouro* muito provavelmente nunca tenha sido completamente desprovida de sons, ainda assim, há mudanças importantes na passagem da primeira para a segunda versão. Essas mudanças ocorreriam principalmente devido à maior padronização do som possibilitada na segunda versão. Há um controle muito maior dos elementos sonoros por Chaplin, já que o cineasta agora dependia muito menos das condições de exibição. Podemos considerar que outros procedimentos presentes no cinema silencioso estão presentes na trilha sonora da segunda versão. Há o uso da música em procedimento tradicionalmente conhecido como *mickeymousing*, comum em desenhos animados, em que a música procura enfatizar e acompanhar os ritmos e movimentos presentes nas imagens. Além disso, há o acréscimo de composições musicais preexistentes na trilha musical; como exemplo, há a presença da peça *O voo do besouro*, de Nikolai Rimsky-Korsakov, em uma das cenas na cabana.

segundo filme? A partir desse questionamento, podemos pensar então na própria segunda obra: como poderia ser definido esse segundo filme?

Para esta discussão, centro-me em um campo de estudos relativamente recente, mas cujo alcance pode ser estendido para muito antes do tempo presente: os chamados Estudos de Adaptação. A partir desse campo, discuto principalmente como o processo e o produto da atividade de Chaplin podem ser pensados. Essa reflexão leva a dois conceitos próximos, mas com pontos de divergência, que embasam o texto: *adaptação* e *apropriação*. Assim, tornando um pouco mais específicas as perguntas do parágrafo acima, questiono: Em que sentidos a segunda versão de *Em busca do ouro* poderia ser lida como uma adaptação? Em que sentidos ela poderia ser lida como apropriação? Como os dois conceitos podem dialogar?

Além disso, um dos elementos fundamentais dessa atividade de Chaplin, talvez o que mostre de modo mais nítido a sua especificidade dentro das adaptações, é o fato de a adaptação (ou apropriação) de *Em busca do ouro* ser o que eu proponho chamar de *autoadaptação* (ou autoapropriação), ou, em poucas palavras, uma adaptação (ou apropriação) feita pelo próprio Chaplin de sua própria obra.³ Neste texto, penso na hipótese de que, como consequência

³ Ao propor o termo “autoadaptação”, pretendo trazer o sentido das duas expressões formadoras, “auto” e “adaptação”, em sua acepção mais direta. Ou seja, trata-se de uma adaptação de si, ou, mais especificamente, uma adaptação da própria obra pelo mesmo autor. Com o uso do termo, pretendo enfatizar essa repetição das autorias, que implica obviamente em efeitos diferentes dos da adaptação mais tradicional (realizada por um autor diferente do da primeira obra). Se estendermos essa noção para a história do cinema, vemos que o fenômeno da autoadaptação, apesar de pouco comum, não é algo necessariamente único de Chaplin. Outros filmes também passaram por esse processo, como *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, Alfred Hitchcock), que teve uma primeira versão inglesa em 1934 e uma americana em 1956. No entanto, ainda assim, é importante enfatizar que o caso de *Em busca do ouro* é bem diferente e peculiar. Não há, no filme de Chaplin, a produção efetiva de um novo filme. São realizadas alterações significativas e substanciais com relação à primeira versão; no entanto, trata-se, principalmente, de um trabalho de recriação em cima de uma obra anterior, que utiliza essa obra anterior como base, inclusive materialmente, e não apenas enquanto ideia ou motivação, o que ocorreria provavelmente nas outras autoadaptações. Nesse sentido, também temos uma diferença significativa com relação aos chamados *remakes*, que no geral implicam a produção efetiva, “do zero”, de uma nova versão; o que, de fato,

dessa autoadaptação (ou autoapropriação), a segunda versão do filme acabaria por constituir uma *revisão* ou *releitura* da obra anterior. Nessa revisão, feita por Chaplin, o cineasta realizaria *reflexões* sobre sua obra. Na verdade, trata-se mais do que um mero olhar de Chaplin sobre a sua obra: o diretor, através de sua interpretação em uma nova obra, acabaria por realizar um direcionamento do olhar (e da escuta) do próprio espectador. O criador, através de seu pensamento concretizado em uma nova obra, nos mostraria, com suas imagens, sua música e sua fala, e mesmo novos cortes de planos, um pouco da sua visão do cinema. Este texto dá destaque a esse pensamento de Chaplin, pensamento aplicado no filme; a possibilidade de uma reflexão do cineasta é sempre considerada, seja como pressuposto, seja mais diretamente, quando discuto as suas características e implicações. Esta discussão se dá ao longo do texto, integrada à discussão mais ampla sobre adaptação e apropriação. E é primeiramente à adaptação que nos dirigimos.⁴

2. Adaptando-se

Nesse sentido, as contribuições de Linda Hutcheon podem ajudar em nossa discussão. Em *Uma teoria da adaptação* ([2011] 2013), a autora traz um estudo bastante abrangente e sistemático do tema. Primeiramente, observemos como é definida a adaptação:

ocorre no filme de Hitchcock citado acima, mas, repito, não ocorre no caso de *Em busca do ouro*.

⁴ Este texto é baseado em parte de minha dissertação de mestrado, chamada “Charles Chaplin tradutor/adaptador: diálogos de um criador no filme *Em busca do ouro*”, publicada em 2016 como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada, na Universidade Estadual de Campinas. Em minha dissertação, trouxe também, além do campo da adaptação e da apropriação, o da tradução, especialmente a tradução intersemiótica. Neste artigo, optei por limitar a abordagem ao campo da adaptação, em primeiro lugar, devido à limitação do espaço, e também por considerar que esse campo traz uma abertura que é fundamental para a discussão do objeto escolhido, caracterizado por algumas particularidades importantes. Enfatizo aqui que o campo da adaptação/apropriação se trata de *uma perspectiva possível* de leitura entre as demais, que também podem ser legítimas. Desse modo, outros conceitos, como o da própria tradução intersemiótica, o de transposição midiática, e o de *remake*, podem ser úteis e enriquecedores para discutir o objeto abordado neste artigo; apoio e incentivo, inclusive, outras discussões futuras, que partam de outros olhares e escutas.

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é sua própria coisa palimpséstica (Hutcheon, [2011] 2013: 30; destaque da autora).

Além disso, Hutcheon enfatiza que o termo adaptação pode se referir tanto ao processo envolvido quanto ao produto resultante dele ([2011] 2013: 29). Mas o que seria, então, o processo/produto adaptação? Com base na definição da autora, refletimos.

Primeiramente, a adaptação é caracterizada como uma transposição declarada, ou seja, é importante que a adaptação de alguma forma “se defina” como adaptação. Em segundo lugar, ela é um ato criativo e interpretativo de recuperação/apropriação. Nesse ponto, Hutcheon valoriza a questão da criatividade, e se opõe à ideia de uma suposta fidelidade à obra primeira. Quando define a adaptação em termos de criatividade e interpretação, a autora a caracteriza diretamente como transformação da obra primeira. É mencionado também que a adaptação é um ato de apropriação/recuperação. Ela ocupa, desse modo, uma posição complexa: pode ser, ao mesmo tempo, tanto uma espécie de atualização respeitosa (recuperação) quanto uma releitura (apropriação) da obra primeira; releitura essa que nunca é igual à sua fonte e que pode indicar dimensões críticas e mesmo combativas em relação a ela. Ao fim, a autora diz que a adaptação pode ser descrita como um engajamento intertextual extensivo. O diálogo com a obra primeira envolveria então uma dimensão intertextual. Além disso, é importante destacar o fato de que a adaptação abarca a primeira obra de forma extensiva: na visão de Hutcheon, a adaptação ocorreria apenas nos casos em que, de alguma forma, há um diálogo com uma “totalidade” da obra primeira. Obviamente, isso não quer dizer

que a adaptação deva capturar todos os elementos da primeira produção, o que se aproximaria da noção de fidelidade da qual a própria autora se afasta. No fim da citação acima, Hutcheon aponta para a condição complexa e mesmo contraditória da adaptação. Trata-se de uma obra que vem de alguma anterior; portanto, que supostamente seria secundária. No entanto, ao mesmo tempo, essa “derivação que não é derivativa” se posiciona de maneira relativamente autônoma com relação à obra primeira: uma espécie de pedra no meio do caminho de qualquer teorização. Hutcheon termina as suas considerações dizendo que a adaptação é sua própria coisa *palimpséstica*.

Essa última caracterização se relaciona com a perspectiva teórica da autora, ligada aos estudos de intertextualidade. Jacques Aumont e Michel Marie apresentam em poucas palavras o termo “intertexto”, o que pode ajudar na compreensão desse campo:

Termo de narratologia e de teoria do texto, que designa a relação que diferentes textos entretêm entre si. A teoria literária do século XX, no rastro de Mikhail Bakhtin e de sua noção de “dialogismo” (pluralidade de vozes narrativas em uma mesma obra), considerou, de fato, com frequência, que um texto novo se relaciona com obras anteriores, em modos variáveis que incluem a citação, o plágio, a paródia, o pastiche. Sob o texto, há sempre, explícita ou implicitamente, “textos, lacunares, fragmentários, difusos, precisos, alusivos” (Julia Kristeva) (Aumont e Marie, [2001] 2012:170-171).

A consideração da intertextualidade pressupõe que os textos seriam constituídos de inúmeros outros textos ou marcas de outros textos anteriores, em uma rede de citações praticamente infinita. Em outras palavras, em uma referência mais direta ao cinema:

Em um sentido bem real, textos têm vida própria, possibilitando, inspirando e gerando outros. Filmes geram filmes. [...] Todos os filmes se inserem em uma herança cultural compartilhada e surgem de uma rede de formas expressivas e de materiais já existentes. A intertextualidade não é um roubo — é o estado inevitável de toda a arte. Qualquer filme se baseia no que foi feito anteriormente (Edgar-Hunt, Marland e Rawle, [2010] 2013: 70-71).

Assim, de acordo com essa perspectiva, a intertextualidade é uma condição de todas as artes, o que obviamente inclui o cinema. No entanto, é importante enfatizar a especificidade da adaptação nesse sentido: na adaptação, essa característica intertextual fica ainda mais nítida. Os diálogos intertextuais participam mais explicitamente da criação da nova obra e, além disso, também influenciam de modo mais ativo na recepção do público, que, ao menos quando tem consciência de que se trata de uma adaptação, pode “sentir” melhor os contatos com a obra anterior.

Após essas considerações, retornemos à ideia de *palimpsesto*, termo que pode indicar, de maneira simples, um texto que, de alguma forma, foi escrito sobre o material que já continha um texto anterior e sobre esse próprio texto anterior. A ideia de palimpsesto pressupõe um objeto construído “em camadas”, caracterizado pela existência de textos anteriores incrustados em sua própria matéria. Nas artes modernas e contemporâneas, essa ideia de palimpsesto se refere a objetos cuja construção envolve a presença de camadas, ou mesmo de colagens de materiais, que de alguma forma se envolvem e se relacionam na formação de uma “totalidade” da obra. Para nossa discussão, o ponto mais interessante é que a visão da adaptação como “coisa palimpséstica” pode ser relacionada de modo muito produtivo com a releitura de Chaplin do filme *Em busca do ouro*. A segunda versão do filme não foi feita “do zero”: através de determinados procedimentos (o acréscimo de música, efeitos sonoros e falas, além de uma “montagem da montagem”), Chaplin chegou à produção que todos conheceram em 1942. Esses procedimentos foram realizados sobre a

produção anterior, de 1925, já existente; e quando uso a palavra “sobre” é em seu sentido físico mesmo, como um material que é inserido acima de outro. Desse modo, houve uma escrita em cima de outra escrita, anterior e já estabilizada. Talvez isso seja mais nítido no caso dos elementos sonoros: o cineasta grava e adiciona, em cima de uma base imagética anterior, os novos sons. Mesmo os procedimentos de edição, apesar de não constituírem exatamente acréscimos, ocorreram a partir de uma obra anterior (portanto, já editada anteriormente). Assim, a adaptação de Chaplin, nessa perspectiva, apresenta um caráter fortemente palimpséstico: trata-se de uma colagem feita pelo cineasta sobre um texto antigo (também de sua autoria, não esqueçamos). Além disso, é fundamental enfatizar que esse texto antigo de Chaplin (assim como ocorre no palimpsesto) não é apagado ou ocultado; pelo contrário, está presente e de modo bastante concreto, visualmente. Como consequência, podemos até mesmo dizer que essa “lembrança” ou “camada” anterior, de 1925, impõe a existência simultânea, na segunda versão da obra, de dois momentos ou presenças distintas, que dialogam constantemente: a primeira versão, de 1925, e a sua nova versão, de 1942, incrustada, colada, inscrita na anterior.

Uma das questões que podem ser consideradas importantes no estudo da adaptação é sobre o que seria de fato adaptado. Talvez a resposta pareça óbvia; no entanto, como pensar esse elemento unificador em mídias variadas e às vezes bem distintas, como literatura, cinema, videogame, ópera, entre outras? Hutcheon responde:

A maioria das teorias da adaptação presume [...] que a história é o denominador comum, núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento — contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações,

pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante (Hutcheon, [2011], 2013: 32).

Vemos que a *história* é, segundo Hutcheon, o principal elemento adaptado. Essa definição se relaciona mais fortemente com obras que apresentam determinada característica narrativa, o que, no entanto, também não deve ser entendido em um sentido tão estrito, como algo limitador; como podemos perceber pela sua citação, os elementos narrativos indicados pela autora, que seriam adaptados, são amplos e variados. Além disso, o fato de a história representar, nessa concepção, o elemento central a ser adaptado, não quer dizer que ela é copiada ou trasladada de maneira exata no processo de adaptação (o que seria impossível). O próprio fato de determinada história em determinada mídia passar pelo processo de adaptação já pressupõe, na abordagem de Hutcheon, que a obra adaptada, incluindo-se a sua história, transforma-se. De qualquer modo, essa ideia é bastante útil no caso dos nossos objetos de pesquisa. No primeiro objeto, o filme silencioso, Chaplin nos traz uma história através do uso de imagens em movimento, combinadas com a heterogeneidade sonora que constituía o cinema silencioso, como discuti em uma nota mais acima. No segundo, a versão “falada”, a presença de uma trilha sonora padronizada, produzida ou supervisionada por Chaplin, indica que agora o cineasta controla a história do filme *também* através dos sons. Aqui a fala pode ser destacada, já que podemos considerar que Chaplin atuaria como um verdadeiro narrador na obra. E o que é importante é que essa fala vai muito além de uma substituição dos tradicionais intertítulos dos filmes silenciosos. Chaplin adiciona elementos em sua narração, entre os quais destaco dois: as novas descrições para os personagens, e a presença da própria interpretação vocal do ator Chaplin. O cineasta, no geral, tanto pelas descrições quanto pelas próprias nuances trazidas com sua voz, parece destacar o seu personagem Carlitos e dar uma importância menor aos outros, entre eles o seu par romântico, Georgia. Essa questão do destaque dado a Carlitos será discutida mais adiante.

A última discussão de Hutcheon abordada neste texto refere-se a mais uma pergunta relacionada à adaptação: quem é o adaptador? Quando se trata de artes a princípio mais individualizadas em sua criação, como a literatura, a resposta se torna mais fácil, já que geralmente a autoria da adaptação se concentra em uma ou poucas mãos. Porém, em uma arte coletiva como o cinema, comparada frequentemente com uma indústria, essa questão ganha contornos mais complexos. Há inúmeras “divisões do trabalho” na produção de um filme, com a presença de várias funções que, em diferentes momentos, colaboram para a criação da obra: roteirista, figurinista e cenógrafo, atores, editor/montador, compositor... Todos colaboram para a adaptação cinematográfica. No entanto, “nenhum desses artistas [...] é geralmente considerado o principal adaptador de um filme ou de uma produção televisiva” (Hutcheon, [2011] 2013: 120). Para a autora, apenas um dos muitos trabalhadores é o adaptador: “O Rei-Sol, é claro, é o diretor” ([2011] 2013: 121). O diretor é, ao mesmo tempo, aquele que realiza uma atividade mais criativa e autoral na produção do filme, deixando a sua “marca”, e também o responsável por organizar todos os outros profissionais: “o diretor é também um gerente, um organizador dos demais artistas nos quais deve confiar para produzir a nova obra” ([2011] 2013: 121). Assim, o diretor, que é autor, gerente, e, podemos dizer, maestro, cria e conduz a adaptação para o filme.

No caso de Chaplin, além de diretor, ele é o ator principal; e não apenas isso: Chaplin é o ator que interpreta Carlitos. Nas palavras de André Bazin, “Carlitos é um personagem mítico que domina cada aventura em que se mete. Carlitos existe para o público antes e depois de *Carlitos Policial* (1917) ou *Pastor de Almas* (1923)” (Bazin, [1948] 2006: 13).⁵ O personagem ultrapassa os limites de cada filme; podemos dizer que o personagem existe *além* dos filmes. Isso confere a ele um caráter mitológico, que produz ressonâncias até hoje. A relação entre Chaplin e Carlitos, por sinal, é única na história do cinema. Como aponta Pedro Maciel Guimarães (2012), Carlitos é um personagem que criou o

⁵ Os títulos se referem a duas obras de Chaplin (*Police* e *The pilgrim*).

seu autor, e nesse sentido inverte a lógica tradicional que envolve o sistema de produção das estrelas hollywoodianas (que vai do ator, que se torna estrela, para o personagem). No caso de Carlitos, o personagem se fez e apareceu logo no primeiro ano de produção do ator/diretor, antes de qualquer manifestação de um “autor Chaplin”; assim, inicialmente, a “estrela Chaplin” foi eclipsada pelo mito de Carlitos. Guimarães diz, com relação a essa supremacia do personagem, que “Carlitos nasceu maior que Chaplin e foi preciso que ele desaparecesse para que seu autor pudesse aparecer” (Guimarães, 2012: 141).

São evidentes a presença e a força desse personagem, que podem ser consideradas, inclusive, como responsáveis pelo retorno à comédia e a Carlitos no filme *Em busca do ouro*. Na obra anterior a esse filme, *Casamento ou luxo* (*A woman from Paris*, Charles Chaplin, 1923), Chaplin empreendeu uma iniciativa ousada, e em dois sentidos complementares: primeiramente, trata-se de um drama; em segundo lugar, ele apareceu como diretor, não como ator, o que significou a ausência de Carlitos. O filme, apesar de elogiado pela crítica, não foi bem-sucedido comercialmente, e podemos considerar, com relativa segurança, que um dos motivos para esse fracasso é a ausência do personagem que consagrou Chaplin. Carlitos, desse modo, influenciou decisivamente no rumo da produção do cineasta.

Essa preponderância de Carlitos, no entanto, vai além: a própria realização cinematográfica recebe influências significativas do personagem. Muitos filmes de Chaplin, principalmente os do período anterior ao dos longas-metragens, apresentam planos gerais e americanos em grande quantidade, que enquadram Carlitos de corpo inteiro ou acima dos joelhos, respectivamente, no lugar de planos mais aproximados e fechados, como os chamados *close-ups*. Podemos considerar que isso ocorre devido à necessidade de se mostrar a expressão corporal de Chaplin/Carlitos, representada em sua pantomima (mímica). Essa pantomima é realizada “dos pés à cabeça” no trabalho do ator, e, por isso, pede muitas vezes um enquadramento do corpo inteiro.

Além dessa influência “concreta” de Carlitos, devemos considerar o impacto em sua obra do que poderia ser chamado de *imagem* de Carlitos. Essa imagem pode ser entendida como um conjunto de conceitos e características atribuídos ao personagem, conceitos esses que muitas vezes atravessam e ultrapassam as obras, nessa construção mitológica do personagem. Conforme Noël Simsolo (2003) discute, a criação e a divulgação de uma imagem de Carlitos foram extremamente importantes ao longo da existência do personagem e mesmo posteriormente, nas obras que já não contavam com a sua presença. Essa imagem foi se transformando ao longo da filmografia do diretor, ganhando contornos mais políticos e uma ligação mais explícita com certa ideia de liberdade, o que levou, por exemplo, à valorização de Carlitos pelos artistas surrealistas (Simsolo, 2003: 39).

Podemos observar que a influência de Carlitos também é significativa na adaptação de *Em busca do ouro*. Um pouco acima, comentei que a narração de Chaplin acaba por destacar o personagem. Após a discussão dessa imagem de Carlitos, podemos desdobrar um pouco os questionamentos. Chaplin, através de sua voz, parece querer reafirmar e reforçar algumas características que constituem essa imagem do personagem, principalmente em sua forma mais “madura”: nobreza, coragem, uma postura sonhadora, uma relação poética com a sua realidade. Lembremos que, na época da produção dessa segunda versão, Carlitos já havia sido aposentado por Chaplin. Tradicionalmente, considera-se que a sua última aparição se deu em *Tempos modernos* (*Modern times*, Charles Chaplin, 1936). Isso torna a presença do personagem ainda mais significativa. É como se houvesse, de fato, um retorno a Carlitos. Chaplin, através de sua fala, realiza uma reflexão sobre alguns elementos fundamentais do personagem e pratica uma defesa do seu herói. O cineasta, trazendo Carlitos à tona novamente, mostra para os novos públicos, já distantes do cinema silencioso e de talvez seu maior símbolo, que Carlitos ainda pode ser relevante.

A presença do cineasta na adaptação, no entanto, vai além de sua participação como ator e diretor. Além dessas funções importantes, Chaplin é também o compositor da trilha sonora musical. Com relação à atividade de compositor, o próprio Chaplin traz considerações significativas. As declarações do autor, que se referem mais diretamente ao filme *Luzes da cidade* (*City lights*, Charles Chaplin, 1931), podem ser estendidas também aos outros filmes: “Procurei compor música delicada e romântica, para que contrastasse com o meu tipo de vagabundo, pois música fina dava às minhas comédias um toque de emoção. Os autores de arranjos musicais raramente compreendiam isso. Achavam que a música tinha de ser engraçada” (Chaplin, [1964] 2012: 381).

Chaplin “desejava que a música fosse um contraponto de graciosidade e encanto para exprimir sentimento [...]” (Chaplin, [1964] 2012: 381). As considerações do cineasta indicam que ele tinha uma visão definida do que queria com relação às trilhas musicais: pode-se dizer que a denominação “chaplíniano”, que se refere a um estilo típico dos filmes do cineasta que mistura o cômico e o sentimental/trágico, também se aplica às músicas. Outro ponto fundamental relacionado às concepções do cineasta é que ele defende uma visão da música de cinema não como simples acompanhamento, mas sim como *contraponto*. Assim, na visão de Chaplin, a música não deve servir apenas para enfatizar elementos já presentes na imagem; pelo contrário: ela deve atuar em uma espécie de diálogo com os elementos visuais, gerando, em uma relação dialética, novos elementos, provocando e criando novos sentidos. Sentidos esses que seriam resultantes do contato (e mesmo do atrito) constante entre imagem e música. Robert Stam argumenta em sentido semelhante, ao afirmar que a música “é polissêmica, sugestiva e aberta a infinitas associações” (Stam, [2000] 2011: 245). Essas considerações indicam que a relação entre imagem e música no cinema pode estabelecer caminhos criativos e com múltiplas possibilidades, o que parece ocorrer na adaptação de *Em busca do ouro*.

Por fim, apesar de haver chamado um novo editor/montador, Harold McGhean (Robinson, [1985] 2011: 527), podemos afirmar que Chaplin, como produtor dessa segunda versão, também detinha o poder e a última palavra nessa atividade. Desse modo, vemos que a sua presença na obra é consistente e notória: é possível considerar que nenhuma mudança sem o seu consentimento seria efetuada. Assim, além desse papel “autoral e gerencial” de diretor, Chaplin ocupa outros que, de algum modo, também colaboram para a composição e a execução do *processo* que leva ao *produto* adaptação. Em sua atividade multidirecional, são de fato múltiplos os locais em que o cineasta exerce a sua autoridade.

Neste momento, podemos refletir, sobre o estatuto da segunda versão de *Em busca do ouro*. Podemos pensar no processo e no produto da atividade de Chaplin como uma adaptação de uma forma de cinema silenciosa para uma forma sonora/falada, ou, mais apropriadamente, a adaptação de um filme em que haja ausência de som sincronizado com a imagem para um filme em que haja a presença desse som, em suas múltiplas manifestações (não apenas verbais). Porém, assim como Charles Chaplin vai além de uma atividade, as teorias sobre adaptação vão além de Linda Hutcheon.

3. Apropriando-se

Nesta seção trazemos algumas contribuições de mais uma autora dos Estudos de Adaptação, Julie Sanders, que, com a obra *Adaptation and Appropriation* (2006), apresenta-nos outro conceito: apropriação. Uma das aproximações entre Hutcheon e Sanders está na importância conferida à intertextualidade. Para Sanders, os processos de adaptação e apropriação podem ser considerados uma subseção da prática abrangente e global da intertextualidade (Sanders, 2006: 17).

A autora aponta algumas possibilidades para a prática da adaptação:

A adaptação pode ser uma prática de transposição, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão por si. Ela pode ser relacionada à prática editorial em alguns sentidos, permitindo o exercício de aparamento e poda. No entanto, a adaptação pode também ser um procedimento de amplificação, engajado na adição, expansão, acréscimo e interpolação. [...] A adaptação é frequentemente envolvida no oferecimento de comentário sobre o texto fonte. Isso é alcançado com mais frequência através do oferecimento de um ponto de vista revisto com relação ao 'original', adicionando motivação hipotética, ou dando voz aos silenciados e marginalizados. No entanto, a adaptação pode também constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos 'relevantes' ou facilmente compreensíveis para os novos espectadores e leitores através dos processos de aproximação e atualização (Sanders, 2006: 19).⁶

Podemos destacar também que, assim como Hutcheon ([2011] 2013), Sanders problematiza a questão da fidelidade. Quando faz isso, destaca alguns dos interesses dos Estudos de Adaptação: "Geralmente, é no ponto exato da infidelidade que a maioria dos atos criativos de adaptação e apropriação ocorrem. [...] Os estudos de adaptação se referem, então, não a fazer julgamentos de valor polarizados, mas a analisar processos, ideologia e metodologia" (2006: 20).⁷ Portanto, não somente a noção de fidelidade é questionada, como o que seria o oposto dela, a infidelidade, tradicionalmente inserida em juízos de valor negativos, é considerada por Sanders um elemento central das adaptações. Se a adaptação pressupõe um forte elemento de

⁶ Tradução nossa. "Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation. [...] Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the 'original', adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts 'relevant' or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating".

⁷ Tradução nossa. "It is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place. [...] Adaptation studies are, then, not about making polarized value judgements, but about analyzing process, ideology, and methodology".

criatividade, essa criatividade não pode se manifestar sem alguma forma de ruptura em relação à obra primeira.

Com relação à primeira citação de Sanders, sobre as possibilidades da adaptação, podemos estabelecer relações com a segunda versão de *Em busca do ouro*. Há uma prática de edição, que inclui reduções em determinados momentos e acréscimos em outros. A segunda versão realiza também, mesmo que indiretamente, um comentário sobre a primeira. Chaplin, através de suas falas, comenta o seu cinema e indica o que considera mais importante nele. Por fim, pode-se dizer que há, na segunda versão, um movimento de tornar a obra *Em busca do ouro* mais relevante ou facilmente compreensível: a produção da segunda versão pode ser encarada, desse modo, como um movimento de *aproximação* de uma obra clássica do período silencioso para um público *adaptado* aos filmes sonoros/falados.

Talvez a mudança que represente melhor esse caráter de atualização seja a adição dos efeitos sonoros, que parece indicar o momento em que a aproximação a um novo cinema é mais intensa. Mesmo aqui, também há a influência do cineasta, já que nem todos os sons possíveis são acrescentados. De fato, os sons adicionados são poucos (como os de tiros e o do ranger da cabana de Carlitos), mas essa mesma “escassez” sugere que houve uma *escolha* efetiva dos efeitos sonoros por Chaplin. Consequentemente, podemos pensar que os sons apresentam uma importância até maior na obra, o que provavelmente não ocorreria se os efeitos sonoros existissem em abundância.⁸

⁸ Como se trata de um objeto bastante complexo e peculiar, devo deixar claro que a própria atualização não é exatamente total ou completa. A materialidade visual do filme de certa forma permanece, e, o que talvez mais indique esse caráter parcial, Chaplin de certo modo se mantém enquanto narrador. Na primeira versão, atua como um narrador em um sentido mais abstrato, como uma instância narrativa do filme, enquanto diretor e responsável maior pela obra. Na segunda versão, a sua voz aparece mais explicitamente e concretamente, ocupando a função de comentador e narrador do filme. Com relação a essa atividade, é importante lembrar que, no cinema silencioso, havia a função do narrador, comentador, ou explicador, que justamente comentava e explicava as imagens ao vivo (atividade que mencionei na nota 2). No Japão, o comentador era chamado de *benshi*, e exerceu grande influência e mesmo poder nas exhibições silenciosas. De acordo com Mark Cousins, em 1908 “esses *benshi* haviam começado

Pode-se constatar que a concepção de adaptação de Sanders apresenta pontos de contato consideráveis com a de Hutcheon. No entanto, a contribuição maior de Sanders para este texto está na discussão de outro conceito, o de *apropriação*. O que é apropriação, e no que ela difere da adaptação? Sanders comenta:

Uma adaptação sinaliza um relacionamento com o texto fonte ou original; uma versão cinematográfica de *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada pelos esforços colaborativos de diretor, roteirista, atores, e as demandas genéricas do movimento de peça de teatro para filme, permanece aparentemente *Hamlet*, uma versão específica, embora realizada em modos temporais e genéricos alternativos, daquele texto cultural seminal. Por outro lado, a apropriação frequentemente emprega um movimento de distanciamento mais decisivo da fonte, em direção a um produto cultural e a um domínio totalmente novos (Sanders, 2006: 26).⁹

Sanders também afirma que há, na apropriação, um trabalho contínuo de reformulação (*reworking*) do texto fonte; esse trabalho se opõe a um movimento de aproximação mais típico da adaptação. Como diz a autora, referindo-se à apropriação: “aqui nós temos um ‘repensamento’ extensivo dos termos do original” (Sanders, 2006: 28).¹⁰

a ter algum direito de opinião sobre como os filmes eram produzidos, por exemplo, argumentando a favor de cenas mais longas, o que lhes dava mais tempo para falar e descrever” (Cousins, 2013: 40-41). Mesmo assim, e aqui retomo algumas considerações presentes na nota 2, a atividade de Chaplin não é igual à do comentador do cinema silencioso. Principalmente porque a sua manifestação vocal, na segunda versão, é *definitiva*, diferentemente das falas mais performáticas e de improviso presentes em parte das exibições dos filmes silenciosos.

⁹ Tradução nossa. “An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare’s *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain”.

¹⁰ Tradução nossa. “Here we have a wholesale rethinking of the terms of the original”.

Pode-se considerar que o aspecto fundamental que separa adaptação de apropriação é o relacionamento do produto segundo com o texto fonte. Na adaptação, mesmo que com variados graus, o relacionamento entre texto fonte e obra segunda é mais claro, mais direto e mais explícito. Desse modo, como pode ser observado no exemplo discutido pela autora, relacionado às adaptações de *Hamlet*, na adaptação haveria um reconhecimento maior da obra adaptada e dos diálogos estabelecidos. Assim, apesar de a adaptação se constituir como um produto novo e autônomo, ainda possui uma relação forte com a obra a partir da qual foi criada,¹¹ e essa relação pode, inclusive, influenciar no modo como a adaptação é “lida” pelo público. Sanders chega a mencionar um senso de jogo que há na experiência das adaptações (Sanders, 2006: 25), relacionado à intertextualidade e à rede de citações que pode ser reconhecida.¹²

Por outro lado, quando nos referimos à apropriação, essa relação da segunda obra com a sua “fonte” não é tão explícita. Isso ocorre não apenas por causa de uma questão de autonegação da segunda obra, que, por variados motivos, não deixa tão declarados os diálogos com outra(s) obra(s) anteriores, mas também devido à própria constituição da apropriação. As transformações são mais significativas, o que leva, entre outras consequências, a uma manifestação talvez mais sutil ou frágil das relações intertextuais na segunda obra. Desse modo, a ligação com a obra fonte é mais implícita. As referências intertextuais, nesse caso, podem até ser pensadas como motivações ou bases a partir das quais o “apropriador” estabelece um movimento de distanciamento, o que pode levar, inclusive, a algumas situações em que essas referências podem passar praticamente despercebidas.

¹¹ Relembrando Linda Hutcheon, a adaptação é uma “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, [2011] 2013: 30).

¹² Mas que pode também não ser reconhecida, o que reforça que as adaptações, mesmo que estabeleçam diálogos óbvios, devem se manter autônomas em relação às fontes (Hutcheon, [2011] 2013).

Neste momento, podemos fazer um questionamento: como pode ser definida a segunda versão de *Em busca do ouro*? Ela estabelece relações e contatos explícitos com a primeira versão, relações essas que podem ser observadas claramente, em primeiro lugar, no próprio título da obra: o filme continua com o mesmo nome, não há qualquer alteração ou mesmo algum acréscimo. A nomeação retoma explicitamente o “texto fonte”, o filme silencioso de 1925. Os créditos iniciais também caracterizam a obra como releitura (*revival*). Esses elementos mostram uma conscientização da própria obra com relação ao seu estatuto de “versão”. De certa forma, o filme se assume como uma produção realizada a partir de outra, que toma essa primeira obra como base. Nessa visão do segundo filme, ele se aproximaria mais da adaptação.

No entanto, o produto resultante da atividade de Chaplin apresenta algumas peculiaridades, o que pode conferir à obra um estatuto um pouco diferente do de adaptação. Apesar de o filme de 1942 dialogar explicitamente com a primeira obra, e de mesmo se afirmar como sua adaptação, a relação com a primeira versão é bastante complexa. Isso se dá porque o segundo filme, apesar desse diálogo, de modo geral se *sobrepõe* ao primeiro; em certo sentido, podemos considerar que a versão de 1942 *substitui* a de 1925 e se impõe como a “versão oficial” do filme. Essa característica pode ser observada nas formas atuais do filme, como a versão em DVD utilizada para esta discussão.¹³ Nela, estão presentes as duas versões do filme. Porém, caso optemos por assistir ao “filme *Em busca do ouro*”, é a segunda versão que veremos. A primeira pode ser encontrada no DVD, mas na seção dos “extras”. Assim, apresentada como um “bônus”, a primeira versão possui um estatuto diferente do de “obra oficial” da segunda. Talvez a presença do primeiro filme possa ser pensada mais como uma oportunidade de se observar a fonte do que foi produzido em 1942. Com isso, a relação da segunda obra com a primeira é mais problemática do que o comum nas adaptações, já que a primeira versão não possui o status de uma base à qual a segunda, de algum

¹³ Presente em *Chaplin: a obra completa* (Versátil Home Vídeo, 2013).

modo, retornaria. A primeira versão de *Em busca do ouro* não aparece como um ponto de referência (quase) obrigatório. O que acontece é um tanto paradoxal: mesmo utilizando a sua fonte como base (algumas camadas do palimpsesto) e indicando isso explicitamente, o segundo filme se distancia do primeiro e se estabelece como “o filme”, como “a versão definitiva”.

Alguns elementos da segunda versão apontam claramente para esse distanciamento; entre eles, aqueles que mais se destacam são provavelmente as mudanças na montagem, que alteram o enredo da obra. Podemos mencionar rapidamente um trecho do filme, talvez o mais explícito nesse sentido. Primeiramente, vejamos a versão de 1925. Georgia, após combinar ir com algumas amigas à casa de Carlitos no réveillon, falta ao seu compromisso. No entanto, mais tarde, vai ao local, que estava vazio, com as amigas e Jack, espécie de namorado, com quem briga. No outro dia, Georgia escreve uma carta pedindo desculpas, que descobrimos ser endereçada a Jack. O vilão, em um ato de zombaria, faz com que um garçom a entregue a Carlitos, que pensa que Georgia estava pedindo perdão a ele. Na segunda versão do filme, a mudança está nessa cena da carta. Ao invés de mostrar essa confusão no endereçamento das cartas, o cineasta realiza uma simplificação: Georgia escreve uma carta pedindo desculpas, mas essa carta é agora escrita e enviada diretamente, e conscientemente, a Carlitos, sem qualquer passagem por Jack. Devido ao espaço limitado, a reflexão aqui é curta, mas podemos comentar ao menos um elemento. Chaplin parece, de algum modo, diluir o “triângulo amoroso” presente no filme, formado por Carlitos, Georgia e Jack, e focar apenas nos dois primeiros. Esse enfoque pode ser relacionado com outro mais amplo, já discutido: o destaque maior dado a Carlitos na segunda versão, o “retorno a Carlitos”. Apagando um personagem da cena, Chaplin parece refletir, dessa vez através de cortes de planos, e nos dizer novamente: o fundamental é Carlitos.

4. Considerações finais: adaptando-se e apropriando-se

Após essas discussões, pode-se perceber que não chegamos a uma só resposta ou a uma escolha entre adaptação e apropriação. Porém, isso não é um problema. Neste instante, se quisermos estabelecer algumas conclusões e afirmações, a seguinte pode ser proveitosa e útil: o processo e o produto da atividade de Chaplin constituem uma adaptação. No entanto, pode-se dizer que esse processo e esse produto possuem também ao menos alguns elementos e características diferenciados, que também os aproximariam da apropriação. Em um sentido mais específico, determinados procedimentos que atuam principalmente na criação das mudanças na segunda versão podem ser lidos pela perspectiva da apropriação. Entre eles, podemos citar as falas e as alterações na montagem, que trazem novos olhares para a obra.

Neste texto, procurei aproximar e por em diálogo as ideias de adaptação e apropriação, algo de certa forma concebido pela própria Julie Sanders, que considera que essas duas práticas podem estabelecer inter-relações e intersecções de várias maneiras. (Sanders, 2006: 26). De certo modo, Hutcheon também aponta para a apropriação, mas dentro da própria adaptação, quase como uma de suas variedades, quando conceitua a adaptação como um ato de “apropriação/recuperação” (Hutcheon, [2011] 2013: 30). De fato, essas fronteiras conceituais apresentam um grau considerável de fluidez e mobilidade. De qualquer modo, o conceito de apropriação é bastante interessante e produtivo quando precisamos dar conta de elementos das obras que apresentem um caráter mais explícito de transformação, principalmente se as transformações forem fundamentais para a constituição dessas obras.

Seja adaptação, seja apropriação, talvez o mais importante seja lembrar que se trata de uma *autoadaptação/autoapropriação*. Trata-se de uma releitura feita por Chaplin de uma obra anterior também sua. E quando enfatizo a autoria do cineasta não é sem motivo: ele de fato participa dessa recriação, ocupando

múltiplos papéis, o que reflete a sua própria atividade multifacetada no cinema. Além disso, como procurei indicar, essa prática de adaptação/apropriação de Chaplin pode ser lida também como uma prática de reflexão, de pensamento do cineasta. Um pensamento traduzido em sons, músicas, falas e cortes, quando Chaplin revisita uma obra anterior e aponta para alguns elementos importantes do seu cinema, para alguns conceitos e imagens que ele talvez quisesse que fossem mais lembrados pelas pessoas. Entre essas imagens, uma se levanta acima das demais: a de Carlitos, herói chapliniano retirado de sua aposentadoria, que reclama novamente o seu trono entre os mitos da sétima arte. Carlitos conseguiu? Chaplin conseguiu? Sua obra manteve a relevância? O fato de o presente autor estar escrevendo este texto pode indicar algo. Talvez, no fim, ainda haja muito a se falar sobre Chaplin.

Bibliografia

- Abel, Richard; Altman, Rick (2001). "Introduction", em Richard Abel e Rick Altman (orgs.) (2001), *The sounds of early cinema* (pp. xi-xvi). Bloomington: University of Indiana Press.
- Altman, Rick. *Silent film sound* (2004). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Aumont, Jacques; Michel Marie (2012). "Intertexto", em Jacques Aumont e Michel Marie (2012), *Dicionário teórico e crítico de cinema* (pp. 170-171). Campinas: Papyrus.
- Bazin, André (2006). "Introdução a uma simbologia de Carlitos", em *Charlie Chaplin* (pp. 13-22). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Chaplin, Charles (2012). *Minha vida*, 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cousins, Mark (2013). *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fones.
- Edgar-Hunt, Robert; John Marland; Steven Rawle (2013). *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman.
- Guimarães, Pedro Maciel (2012). "Chaplin-ator: subversões de modelos de encarnação". Em Ciccarini, Rafael & Mateus Araújo (orgs.) (2012). *Chaplin, retrospectiva integral: catálogo* (pp. 139-146). Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado.
- Hutcheon, Linda (2013). *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC.

Polet, Jacques (2001). "Early cinematographic spectacles: the role of sound accompaniment in the reception of moving pictures", em Richard Abel e Rick Altman (orgs.) (2001), *The sounds of early cinema* (pp. 192-197). Bloomington: University of Indiana Press.

Robinson, David (2011). *Chaplin: Uma biografia definitiva*. Osasco: Novo Século Editora.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. Nova York: Routledge.

Simsolo, Noël (2003). "Chaplin et ses images", em Magny, J. (org.), *Chaplin aujourd'hui* (pp. 29-49). Paris: Cahiers du cinéma.

Stam, Robert (2011). *Introdução à teoria do cinema*, 5. ed. Campinas: Papyrus.

* Diogo Rossi Ambiel Facini é graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2013. Mestre em Linguística Aplicada pela UNICAMP, 2016. Doutorando em Linguística Aplicada pela UNICAMP, a partir de 2016. Áreas de pesquisa: Cinema; Materialidades da comunicação; Tradução/Adaptação; Estudos da Imagem; Estudos da Mídia. Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Departamento de Linguística Aplicada. E-mail: diogo.facini@hotmail.com