

**VER UM LIVRO, LER UM FILME:
SOBRE A TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO
DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA
COMO PRÁTICA DE LEITURA**

Marcel Álvaro de Amorim (UFRJ)
marceldeamorim@yahoo.com.br

1. Introdução

Este trabalho atende a dois contextos diferentes: por um lado, visa a contribuir para o preenchimento de uma lacuna nos estudos da linguagem no que diz respeito ao trabalho com as práticas de tradução intersemiótica/adaptação de obras literárias para o cinema; por outro, propõe-se a instigar e provocar futuras reflexões sobre tais práticas por acadêmicos dos cursos e programas de pós-graduação em Letras do Brasil.

Atendendo a estas duas proposições, escolhemos construir um texto teórico que tem como objetivo principal o de caracterizar e discutir a questão da fidelidade nas adaptações e, como objetivo secundário, o de discutir a adaptação cinematográfica de obras literárias como resultado de uma leitura específica, realizada pelos idealizadores da primeira, sob a segunda.

Então, optamos por primeiramente caracterizar, de forma breve, a literatura e o cinema como formas narrativas, ressaltando características e particularidades dos gêneros. Na segunda parte, apresentamos um quadro sobre a relação entre o cinema e a literatura e alguns apontamentos gerais sobre as teorias da adaptação para, na terceira parte do trabalho, discutirmos o discurso da fidelidade assumido por alguns críticos em relação ao conteúdo das adaptações cinematográficas.

2. Duas formas narrativas: a literatura e o cinema

O gênero narrativo é, provavelmente, a mais antiga das manifestações literárias. Atribui-se seu surgimento a necessidade do homem pré-histórico de relatar suas experiências centradas em bata-

lhas, na luta pela sobrevivência em um mundo, como imaginamos, hostil e ameaçador. Porém, é necessário pontuar, que mesmo em seus primórdios, a narrativa já era um ato puramente ficcional, sendo os causos contados por esses homens primitivos, manifestações ficcionais de suas vidas diárias.

Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, a palavra ficção vem do latim “*fictionem (fingere, fictum)*, ato de modelar, criação, formação; ato ou efeito de fingir, inventar, simular; superposição; coisa imaginária, criação da imaginação”. A narrativa seria então aquela que contém uma história inventada ou fingida, fictícia, imaginada, resultado de uma invenção imaginativa, com ou sem intenção de enganar. A essência da ficção é, pois, a narrativa. Sendo até mesmo a narrativa baseada em fatos reais, apenas uma visão artística da realidade. Com tal visão, corrobora D’Onófrio (1995, p. 37):

Entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginada como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados. Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e a novela, mas abrange o poema épico alegórico e outras formas menores de literatura.

Concordar com D’Onófrio em considerar outras estruturas narrativas como formas menores de literatura, ou não, encontra-se fora dos objetivos deste trabalho. Mas é sabido que com a evolução dos tempos, novas formas de Arte apareceram e, com elas, novas formas narrativas.

Os estudos preliminares sobre a narrativa começaram na *Poética* de Aristóteles, escrita em torno de 334 a. C. Nessa obra, ou ao menos nas partes dela que chegaram intactas até os dias atuais, o filósofo analisou a tragédia, as formas épicas e a epopeia, gêneros comuns a época. Com a evolução do gênero narrativo, novas teorias surgiram, sendo a atual tipologia adotada, formulada por Vladimir Propp que, analisando contos de fadas russos, lançou os alicerces da atual narratologia.

Na teoria de Propp, o gênero narrativo é visto como uma variante do gênero épico, enquadrando, neste caso, as narrativas em prosa. Dependendo da estrutura, da forma e da extensão, as principais manifestações narrativas são: o romance, a novela, o conto e a fábula.

la, este último, sendo considerado o mais antigo gênero narrativo por certos autores, como Barthes, coincidindo seu aparecimento com o da própria linguagem.

A Narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história (...). A Narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a Narrativa começa com a história da humanidade, não há, nem nunca houve, em nenhum local, um povo sem narrativa, todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas (BARTHES, 1972, p. 19).

Já que é consenso que toda sociedade é impregnada de formas narrativas, apresentaremos então duas formas, em nível de Arte, que acreditamos ser duas das mais difundidas na sociedade contemporânea, a Literatura e o Cinema, procurando entender como essas se entrelaçam, quais as características de ambas e a importância de uma para a outra.

2.1 A literatura

A caracterização da literatura como narrativa é importante para nosso trabalho, porém não é o limite que pretendemos dar a ele. Ao nível da análise estrutural, a literatura pode sim, em parte, ser classificada como integrante do gênero narrativo, mas é necessário não ignoramos o plano de significação do discurso literário, pois, já em Todorov (1972), entendemos a literatura como constituída de elementos lingüísticos e extralingüístico, ou seja, é constituída em nível denotativo – lingüístico – e conotativo – unidades literárias.

Jonathan Culler (1999) já coloca-nos a par da dificuldade de se chegar a um conceito de literatura, pois tanto em estrutura como em aparência estética, os textos considerados canonizados podem ser tão diferentes entre si, e ao mesmo tempo tão semelhantes a outros tipos de textos. O autor se propõe, então, a examinar cinco pontos sobre a natureza da literatura: a literatura como *linguagem colocada em primeiro plano*, literatura como *integração da linguagem*, literatura como *ficção*, literatura como *objeto estético* e literatura como *construção intertextual* ou *autorreflexiva*. Ao final de sua análise, Culler constata que o que parece certo sobre literatura é que tais traços identificados podem marcar uma obra literária, mas só serão notados por meio de uma leitura crítica dos textos.

Outra visão sobre o conceito em pauta, a de Terry Eagleton (2003), ao negar e contradizer várias definições de literatura formuladas por diferentes movimentos teóricos, considera não ser possível dizer o que é, enfim, a literatura. Passa a considerar o conceito como fruto do social, considerando todos os juízos de valor criados em relação à literatura como relacionados tão somente a ideologias sociais.

Alguns teóricos, como Widdowson (*apud* BRITTON, 1982), parecem dar mais importância à linguagem, aos fatores lingüísticos, ao constarem que podemos classificar um texto literário na medida em que “a linguagem de um trabalho literário deve ser moldada em padrões sobre e acima daqueles requeridos pelo sistema de linguagem real”. Widdowson pensa ainda que a literatura deve ser tida como discurso, não como texto, sendo transgressora como tal. Outros teóricos veem ainda a literatura como significação, teoria essa que vai ao encontro e funda o leitor na obra literária. Segundo Culler (1999) o texto deve provocar um estranhamento e atenção especial por parte do leitor, o leitor deve querer lê-lo. É o leitor que trabalha em sistema de construção de sentidos a partir da provocação inicial causada pelo texto literário. Daí o surgimento de toda uma teoria da leitura literária, tendo como ponto principal a *Teoria da Recepção*, de Wolfgang Iser.

A *Recepção* da literatura e o *efeito* provocado no leitor, o que o texto literário pode incitar nesse, passam a ser as questões principais dos estudos literários, dentro da teoria referida. Deve-se então ultrapassar a noção de reconhecimento de sistemas lingüísticos, indagar fatores como a relação do texto literário com época em que foi produzido e qual a reação que o mesmo provoca nos leitores, assim como qual a medida da liberdade do leitor ao processar o texto literário.

Barthes (1999) fala em *consumir* o texto, fruindo o prazer que ele traz, sem pensar em como foi feito. Propõe uma análise da leitura como fonte de prazer, possibilidade de escapismo. Ler, para Barthes (1987), é reconhecer e compreender. A obra literária, sobre o foco dessa teoria da leitura, passa a ser construída com o leitor, pois “o reconhecimento é uma desconstrução do texto; e a compreensão, a construção de outro texto, o meu, que toma em consideração o livro e o faz existir.” (BARTHES, 1987, p. 192).

Nessa concepção, o leitor é levado a *penetrar* no texto literário e não só admirá-lo como forma estética, há de acontecer um *reconhecimento* e, a partir desse, deve-se chegar a uma compreensão, uma ressonância intelectual, movimento que construirá junto ao leitor os sentidos do texto literário.

O ato de reconhecer e compreender, tão importante na teoria de Barthes, não é inerente somente à leitura do discurso literário. O cinema, na perspectiva adotada por esse trabalho, também exige reconhecimento e compreensão, construção de sentidos. Passaremos, então, a uma caracterização do mesmo enquanto arte narrativa, sendo assim, também passível a várias leituras.

2.2 Cinema

Segundo Barros (2007), a ideia do cinema, por ele definida como “flagrar o momento, o acaso” é antiga, sendo anterior ao próprio conceito de arte. Já na China feudal usava-se luz para produzir imagens refletidas em uma tela, manipuladas por pessoas escondidas atrás dessas, as chamadas *Sombras Chinesas*.

O cinema tal como conhecemos, só é possível a partir de 1885, com o surgimento do *Cinematógrafo*. Inicialmente, o advento de Louis e Auguste Lumière reproduzia espécies de fotografias animadas, registros de atividades corriqueiras, sem real conteúdo narrativo aparente. Foi Georges Méliès, ilusionista francês, o primeiro a chamar atenção para a capacidade de se narrar histórias com as imagens projetadas pelo aparelho. Sendo assim, somente em 1902, sete anos depois da primeira exibição das imagens em movimentos dos irmãos Lumière, o cinema surge como arte narrativa, como linguagem, com a exibição do filme *Viagem à lua* de Méliès. A montagem dinâmica, utilizada pela primeira vez em 1915, por David Griffith, veio a contribuir para o caráter narrativo dos filmes, atribuindo um maior sentido ao possibilitar uma melhor estruturação da história contada.

Nas duas primeiras décadas do século XX, segundo Skylar (1975), o cinema foi o mais influente meio de comunicação em massa dos Estados Unidos. Diferentemente do imaginado, a arte cinematográfica atingiu as classes mais pobres da população. Com o passar

do tempo, as salas de cinemas se expandiram por todos os Estados Unidos, atingindo nos dias atuais o status de, provavelmente, a segunda forma de entretenimento mais consumida pela população mundial logo atrás da televisão.

O fascínio pelo cinema é resultado do antigo fascínio do homem em capturar imagens. O cinema não é mais do que a arte de capturar imagens que paradas, mas em projeção contínua, podem narrar fatos, criar ilusões e até mesmo concretizar fantasias.

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá uma impressão de continuidade e, além disso, uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente que provém dos diversos tipos de efeito-phi (AUMONT, 1995, p. 51).

Ou seja, a arte do cinema baseia-se em imagens temporalizadas, como em blocos. Os filmes são reuniões de blocos de imagens que, em certas condições de ordem e duração por meio da técnica da montagem, narram histórias, histórias fundadas em tempo e espaço definidos pela necessidade dos mesmos para o desenvolvimento do filme. Aumont (1995) afirma ainda que imagens fixas e narrativas podem ser encontradas em outros exemplos, como nas histórias em quadrinhos, que poderiam, até certo ponto, ser comparadas à sequência fílmica. O que difere as artes é, então, o conhecimento de que as relações temporais entre imagens sucessivas são muito mais marcadas no discurso cinematográfico, sendo esse um dispositivo mais impositivo.

A fabricação desse tempo do cinema foi, segundo Aumont (1995, p. 170) “um dos traços que mais levou o cinema em direção a narratividade, em direção à ficção”. Fatores técnicos como som, cor, luz, cenário, efeitos especiais surgem para auxiliar a organização dessa narratividade, de forma a alcançar verossimilhança e admiração do público espectador (e porque não, leitor).

Porém é importante ressaltar que o cinema, enquanto imagem em movimento, já seria uma arte por si só, podendo abrir mão da narratividade para imprimir algum tipo de expressão além da já impressa pela arte imagética. Porque então o apropriar-se das imagens

para por meio delas contar histórias? Segundo Ray (2000), os filmes se tornaram, por fatores sociais e históricos, quase que exclusivamente narrativas ficcionais. Lendo Noel Burch, Ray aponta que a necessidade de se alcançar a camada burguesa da população, camada esta com conhecido gosto pelo representacional, guiou as produções cinematográficas em direção aos romances e ao drama.

Ray mostra ainda a necessidade do cinema em neutralizar traços da narrativa, possibilitando maior encontro entre o filme e o espectador. O que vemos nos filmes não parece ser obra de alguém. Os filmes são voltados para a produção do prazer, escondendo a continuidade, na medida em que apagam as marcas retóricas da enunciação. O telespectador identifica-se com o filme à medida que este se identifica com a ideologia cultural dominante na qual o espectador é constituinte. E é pelo prazer que, segundo Agel (1972, p. 07), o espectador vai ao cinema, eles “vão ao cinema pelo cinema, isto é, em busca de um prazer que nenhuma outra arte lhes pode proporcionar”.

Fazendo uma apropriação do texto de Barthes (1999), podemos afirmar que o cinema é, então, também instrumento de procura pelo prazer. Como na literatura, o espectador deve procurar também *consumir* o filme, *fruir* seu prazer enquanto texto, enquanto arte e, principalmente, enquanto cinema. E para alcançar esse movimento de *consumo-fruir*, é necessário o reconhecimento, o que pode ser facilitado pelo entendimento do cinema enquanto narrativa, e a compreensão, a construção de um novo texto coerente e assim, atribuindo sentidos ao *discurso cinematográfico*.

3. Adaptações literárias no cinema: encontro pela narrativa

Segundo Barros (2006), a relação entre literatura e cinema não é uma das mais passivas nos debates entre críticos de ambas as artes. É possível apontar movimentos críticos que defendem a *autonomia do cinema*, ou ainda a literatura como *arte verdadeira*. Porém, há teóricos que não enxergam tal relação como prejudicial para nenhuma das partes envolvidas.

Sabemos que tanto o cinema quanto a literatura são estruturas da linguagem. “O processo pelo qual se concebem e fabricam todos estes *produtos* é o mesmo: o objeto natural (linguagem humana ou

leite de vaca) é considerado o ponto de partida” (METZ, 1972, p. 50). Sabemos também que o cinema e literatura bebem, primeiramente, do gênero narrativo e por meio dele se constituem, não unicamente, mas principalmente. Metz (1972) expõe ainda as tentativas do cinema contemporâneo de se afastar da narrativa, obras como a de Bruñuel, apontando o porquê do prevaletimento do cinema-narrativo a este que chamaremos de *experimental*.

A fórmula básica, que nunca foi alterada, é aquela que consiste em chamar de “filme” uma grande unidade que nos conta uma estória e “ir ao cinema” é ir assistir a toda estória. [...] Era necessário que o cinema fosse bom contador, que ele tivesse a narratividade no corpo, para que as coisas tenham alcançado e tenham permanecido desde então no ponto em que as encontramos hoje: é um fato realmente marcante e singular, esta invasão absoluta do cinema pela ficção romanesca (METZ, 1972, p. 61).

O cinema seria, de acordo com as palavras de Metz, somente em teoria uma “arte das imagens”. Cinema e Literatura se equiparam, entre outros, por serem artes narrativas, que transmitem uma história, e é natural que o primeiro tenha se apropriado do segundo para impulsionar seu desenvolvimento. É necessário ressaltar que assim como o cinema novo tentou afastar-se da narrativa, a literatura não é toda constituída por este gênero, como exemplo, citamos a poesia lírica, que se afasta da narrativa convencional.

Como já apontamos, a arte do cinema se apropria do texto literário quando se torna necessário atingir as camadas burguesas da sociedade. Por meio de uma estratégia comercial, as duas artes narrativas se encontraram e, a partir daí, desenvolveu-se a discussão sobre o privilégio de uma sobre a outra, que rende frutos até os dias atuais.

Linda Hutcheon (2006) defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. E ainda faz um importante debate sobre a prática de classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados e, ao tentar entender a constante crítica de que, no cinema adaptado da literatura, as obras *secundárias* nunca chegam à consistência artística da obra literária, questiona-se:

Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Picture Adaptations? Why do adaptations make up 95 per-

cent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards (HUTCHEON, 2006, p. 04)¹

Assis Brasil (1967) ao questionar-se sobre o assunto, apresenta o cinema como obra mais próxima da literatura e ressalta a existência de obras literárias “transfiguradas em péssimo cinema”, assim como adaptações que elevam obras como antológicas para a arte cinematográfica. Restar-nos-ia julgar as obras separadamente: a literatura e o cinema em sua autonomia como arte.

Mas afinal: o que é uma adaptação? Nas palavras de Hutcheon (2006), a adaptação pode ser estudada em três vertentes: como *uma entidade ou um produto formal*; como um *processo de criação*; ou ainda como um *processo de recepção*.

Como uma *entidade formal ou produto*, entenderíamos a adaptação como transposição particular de um trabalho ou trabalhos, uma espécie de transcodificação. Pode-se então contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor (transpor) uma nova interpretação. A autora diz também que por transposição, pode-se considerar a conversão do real pelo ficcional, quando dramatizamos ou narramos acontecimentos históricos ou biografias pessoais. Como *processo de recriação*, entende-se a adaptação como um processo de *(re)interpretação e (re)criação*, processo esse no qual primeiramente apropria-se do texto fonte para depois recriá-lo, comum na adaptação de obras literárias canônicas para públicos de faixa etária jovem. E, por fim, como *processo de recepção*, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade, o texto baseia-se em outros textos para criar-se existindo de modo intertextual com os primeiros.

Para Barthes (*apud* NAREMORE, 2000) adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Essa visão remete a ideia de reconhecimento-compreensão, acrescentando-se o movimento *(re)interpretação-*

¹ “Porque, de acordo com estatísticas de 1992, 85 por cento de todos os ganhadores do Oscar de Melhor Filme são adaptações? Porque são adaptações os 95 por cento de todas as minisséries e 70 por cento de todos os filmes para TV da semana que ganham o Emmy Awards. (Tradução Nossa)

(re)criação. Seria um filme adaptado, assim, uma leitura do texto literário, construído sobre sentidos elencados por leitores do texto-base, ou ainda em (co)construção com a própria arte cinematográfica, sendo o filme realizado a partir dessas leituras, permitindo ainda novas interpretações, novos sentidos a serem construídos pelo público espectador.

Pensando na adaptação como leitura, seria possível a discussão sobre a qualidade do primeiro texto em relação a do segundo? Seria possível aplicar o argumento da maioria dos críticos contemporâneos de que o filme “não é fiel à obra literária adaptada”? Procurando responder a essas perguntas, passaremos agora a discutir a noção de *fidelidade* nas adaptações cinematográficas de obras literárias.

4. Sobre a fidelidade nas adaptações literárias para o cinema

Para Hutcheon (2006), adaptar não significa fidelidade, e fidelidade não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. A autora ressalta que por um longo tempo, esse foi um critério comum ao se falar de obras adaptadas, principalmente quando se lidava com obras reconhecidamente canônicas. Hutcheon (2006) concentra seu discurso na tentativa de entender o motivo das discussões sobre a fidelidade nas adaptações.

Ao falar em fidelidade, segundo a autora, assume-se primeiramente que a adaptação deve ser uma reprodução do texto adaptado, porém a estudiosa manifesta-se contrária a essa suposição ao classificar a adaptação como repetição, mas repetição sem replicação. Hutcheon (2006) lembra ainda, que de acordo com o dicionário, adaptar refere-se a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras.

Robert Stam (2000) em *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation* propõe uma superação da noção de fidelidade em adaptações. Para o estudioso, devemos ir além do conceito de fidelidade, conceito esse difundido ao longo dos anos por uma crítica moralista em relação a adaptações e pelos próprios expectadores que se desapontam quando julgam falha da obra cinematográfica ao que ele, como leitor da obra literária, acredita ser a base da obra, assim como suas características estéticas.

Ao assumir a questão da fidelidade como essencial estaríamos assumindo ainda, segundo Stam (2000), a literatura como mais distinta, venerável e primordial do que o cinema. A justificativa para essa posição é que pelas palavras, verbalmente, existiria uma sutileza maior ao se expressar sentimentos e pensamentos. Porém o autor ressalta exatamente o contrário, para ele os vários recursos do cinema possibilitariam uma maior expressão para a exposição das mais diferentes emoções, combinando o verbal com a densidade informacional contida nas imagens, assim como fatores relacionados à intensidade sonora: música, ruídos, entonação etc.

O conceito de fidelidade por si só já é considerado problemático pelo autor. Não podemos falar de exatidão absoluta já que se admite que o processo de adaptação ocorre em uma mudança de meio, o que é denominado como *diferenciação automática*. Por *diferenciação automática* entendemos os processos ocorridos durante as filmagens da obra cinematográfica: ângulos são explorados, inseridos, suprimidos; objetos em cena ou detalhes da história são esquecidos; ocorrem mudanças na edição, dentre outros fatores que causam, automaticamente, divergências entre a obra cinematográfica e o texto-base.

Ainda levando em conta a produção das obras, Stam (2000) ressalta as diferenças básicas na composição tanto da literatura, quanto do cinema. Enquanto o autor do texto literário entrega-se numa jornada solitária e, quase sem custos, a produção cinematográfica exige tempo, dinheiro e, principalmente, uma produção mínima com técnicos, especialista, atores etc.

Stam (2000) considera a fidelidade como uma *essência do meio de expressão*, faz isso ao levar em conta que o discurso cinematográfico é composto por imagens, sons, música, iluminação e pela palavra, palavra essa que é o único modo de expressão do texto literário. Podemos ver assim as adaptações como *traduções intersemióticas*, *transmutações*, *hipertextos* ou, ecoando novamente a Barthes, como uma *crítica desmistificadora* do texto-base, usando as palavras do próprio autor.

É necessário então, segundo Stam (2000), começarmos a ver adaptações como *leituras*, como em Barthes, e esquecermos do pressuposto de que um romance contém uma única "essência" que deve

ser transposta para o filme derivado. É preciso considerar a obra literária como um texto aberto, passível de várias leituras, aberto a construção de novos significados. Ler, segundo Coracini, é transgredir, desfazer e refazer o texto, nos inserir nele executando novas leituras, um novo texto.

Examinando a perspectiva da adaptação como leitura com o objetivo de discutir a questão da fidelidade, apoiamo-nos na visão do texto como heterogêneo, admitindo que qualquer texto ou obra de arte, "resulta de um processo de produção de sentidos" (CORACINI, 2005, p. 33). Poderíamos ainda usurpar as palavras da autora, afirmando que não se pode falar em:

[...] respeitar a unidade do texto ou da obra de arte, unidade esta que, aliás, não passa de uma falácia e de uma ficção; não se trata de respeitar as ideias principais ou as intenções do autor, que só fazem sentido no esquema racional, reduzindo tudo à possibilidade de controle, exercido por quem detém poder (CORACINI, 2005, p. 24).

Podemos nos perguntar, então, como assumir que um filme específico foi *fiel* a obra em que se baseou se não podemos garantir que nossa própria interpretação é *fiel* àquela pretendida pelo autor, caso consideremos haver alguma pretensão por parte do autor? Como produto de uma construção de sentidos, a obra adaptada é livre a leituras diversas, podendo até mesmo uma obra gerar diferentes adaptações que, mesmo não ousando muito em relação ao texto-base, divergem-se entre si assumidamente pelo fato de serem leituras diferentes de um mesmo texto.

Se na leitura literária fatores sociais, ideológicos e históricos influenciam, podemos dizer que ao adaptar uma obra para o cinema tais fatores também devem ser levados em conta, assim como a transposição de meios. Para criar um texto baseado em sua leitura (o filme), o diretor procura por recursos possíveis da arte cinematográfica ao transpor para a tela a sua compreensão do texto-base.

Ao contrário do que o leitor comum normalmente assume, segundo Stam (2000), é impossível ter consciência profunda das intenções que um determinado autor tem para com seu texto na medida em que, muitas vezes, o próprio autor não tem essa consciência. Como então, um diretor de um filme, como leitor, adentra nesse pat-

mar do texto literário objetivando a trazê-lo a tona em sua obra cinematográfica?

A obra cinematográfica parte, então, de uma leitura e torna-se o que o Gardies (1998) conceitua como uma *transcritura*. A leitura realizada pelos idealizadores do filme é transcrita em imagens, sons e palavras, levando em conta fatores intra e extratextuais. Nessa visão, o autor considera o texto literário como uma fonte na qual o realizador da obra cinematográfica busca aspectos que ele próprio julga necessários para que sua leitura pessoal da obra possa ser transposta para o novo discurso.

Afirmando o cinema como discurso narrativo, o papel do espectador seria também o de ler, interpretar, construir sentidos em cima da obra cinematográfica, num exercício de reconhecimento e compreensão, prazer e fruir, já citados pelos trabalhos de Barthes (1999, 1972). Considerando o ato de assistir a um filme também como um ato de leitura, o espectador estaria apto a criar sobre a obra assim construindo seu próprio sentido para o texto lido/assistido.

Tendo como base os apontamentos feitos neste capítulo, podemos classificar o mito da *fidelidade* como um preconceito. Dado que toda adaptação é uma leitura, exigir tal fidelidade seria o mesmo que exigir uma leitura única e universal do texto literário. Ao exigir esta única e universal leitura estaríamos, acima de tudo, causando a extinção do literário já que, evocando Sartre (1948), a essência do literário só se realiza com a leitura, fora isso o que há são traços negros sobre o papel.

5. Considerações finais

Pudemos verificar, de uma maneira geral, o encontro da literatura com o cinema por meio da narrativa, entendendo ambas as artes como detentoras do ato de contar histórias, salvo exceções.

Verificamos também que devido à tentativa dos produtores de cinema a alcançar a classe média americana, os filmes tomaram narrativas literárias canônicas como texto-base, instaurando um longo diálogo entre cinema e literatura, tornando as adaptações, como também verificamos, comuns e frequentes até os dias atuais.

Procuramos também apresentar definições de Adaptação, por meio das quais verificamos que essa não é sinônimo de reprodução e que não basta transpor um texto de um meio para outro, sendo que diversos fatores devem ser considerados nesse ato.

Por último, discutimos a questão da fidelidade da obra cinematográfica sobre a obra literária, concluindo que essa questão é, na verdade, mítica, quando consideramos o filme como uma leitura do texto-base, sendo essa leitura, como todas, aberta a múltiplas significações e diferentes construções de sentido. Verificamos também que o uso do termo fidelidade dá-se pela tentativa de alguns indivíduos de equiparar ou comparar as artes, não as considerando como formas autônomas de expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGEL, H. *O cinema*. Porto: Civilização, 1972.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland e Antoine Compagnon. Leitura. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11: Oral/escrito Argumentação. Tradução de Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- BARROS, A. C. da S. *A literatura na tela grande: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema*. (Dissertação de mestrado em Literatura). Brasília: UNB, 2007.
- BRASIL, A. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BRITTON, J. *Prospect and retrospect: selected essays of James Britton*. Londres: Heinemann Educational Books, 1982.

- CORACINI, M. J. F. Concepções de leitura na (pós-)modernidade. In: LIMA, R. C. C. P. (org). *Leitura: múltiplos olhares*. São Paulo: Mercado das Letras, 2005.
- CULLER, J. *Teoria literária*. São Paulo: Beca, 1999.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GARDIES, A. Le narrateur sonne toujours deux fois. In: GAUDREULT, A. GROESTEEN, T. (Dir.). *La transcriture: pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cérisy. Québec: Nota bene: 1998.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. USA: Routledge, 2006.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- RAY, R. B. The field of "literature and filme". In: NAREMORE, J. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- SARTRE, J. P. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- SKYLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.) *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.