

REFLEXÕES SOBRE ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE UMA OBRA LITERÁRIA

*Thais Maria Gonçalves da Silva**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Resumo: O cinema e a literatura mantêm uma relação quase tão antiga quanto o próprio cinema. Quando a 7ª arte percebeu todo seu potencial narrativo, procurou se apoiar em um modo já consagrado de contar história, a literatura. Por outro lado, a literatura ao se deparar com essa nova arte do movimento, não apenas incorporou muito dela em si mesma, como também percebeu que finalmente poderia se libertar a tarefa de narrar, pois o cinema ocupava agora esse lugar, e se aventurar no campo da experimentação. Este artigo tem como objetivo, mediante as ideias de alguns críticos – desde Jean Epstein, em 1921 até Arlindo Machado, em 2007 –, colocar o leitor diante da questão de literatura e cinema através do tempo, vendo como essas duas artes se embatem e se influenciam e lançar certa luz sobre o problema de adaptação da obra literária para uma obra cinematográfica, assunto que despertar grande interesse ao estudioso de literatura, uma vez que é grande o número de filmes que usam um texto literário como fonte.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação.

Introdução

O cinema e a literatura se relacionam desde que o cinema percebeu que tinha um grande potencial para contar histórias. Tavares diz que o cinema ajudou a literatura em sua experimentação estética, uma vez que, quando o cinema se afirmou como o grande meio para contar histórias, tirou essa obrigação da literatura:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer.



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atua principalmente na área de Literatura Portuguesa.

Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas. (TAVARES, 2006, p. 7)

O cinema também influencia a literatura, do mesmo modo que o romance do século XIX influenciou o modo de narrar do cinema. Xavier (1978) diz que o Modernismo se preocupou com o cinema, na medida em que ele era a “expressão de uma personalidade artística” (XAVIER, 1978, p. 142). A revista modernista *Klaxon* também abordou esse assunto e considerou o cinema uma fonte de aprendizado e reflexão: “A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (Klaxon, 1922, apud XAVIER, 1978, p. 143). Ter pontos de contato com a arte cinematográfica era uma forma de ser “renovador e atual” (XAVIER, 1978, p. 144):

O modelo de organização dos filmes é utilizado como matriz para, de forma sintética, caracterizar um estilo literário marcado pelo uso do ‘subentendimento’ [...]. A segmentação da narração em ‘seqüências’, sem preocupação pela continuidade e pelas transições que alongam o texto, o tratamento de cada ‘cena’ pela sucessão de detalhes e pela economia de referências, eram elementos que permitiam a aproximação (XAVIER, 1978, p. 143)

Desde que essas relações entre literatura e cinema ficaram claras, vários teóricos, tanto do cinema quanto da literatura, tentaram esmiuçá-las, comparando uma arte com a outra ou teorizando sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária.

Discussões sobre adaptação

No capítulo, intitulado “O cinema e as letras modernas”, originalmente publicado em 1921, em *Bonjour, cinéma*, Jean Epstein diz que o cinema e a literatura moderna mantêm uma relação na medida em que “a literatura moderna está saturada de cinema [...] [e] esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1983b, p. 269).

Para ele, tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes apresentam, mas a penetre. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção.

Serguéi Eisenstein, em um artigo escrito em 1932 chamado “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana” e publicado originalmente em *Protelsrkoye Kino* n.º 17/18, afirma que o romance admite múltiplos pontos de entrada e, devido a isso, o cinema não podia

continuar com seu modo tradicional de narrar, se quisesse englobar as muitas faces da literatura. O cinema, ao tentar passar o conflito interno de uma personagem literária, não poderia apenas contar com os closes ou a atuação dos atores.

Eisenstein acredita que, quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, somente o cinema tem a sua disposição os meios adequados para tal representação. Um monólogo interior no cinema teria um alcance mais vasto do que o da literatura, a não ser que a literatura rompesse com suas fronteiras:

Sua expressão plena [do monólogo interior] [...] encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento [...]. Vacilantes palavras interiores correspondem a imagem visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente. Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico (EISENSTEIN, 1983, p. 213-214)

Vinte e seis anos após *Bonjour, cinéma*, Jean Epstein publica, em 1947, *O cinema do diabo*. Nele, o autor aproxima a imagem da palavra, na medida em que ambas são símbolos, mas as diferencia quando diz que a imagem cinematográfica é um símbolo direto da realidade que representa, e, portanto, difícil de ser rigorosamente classificada, enquanto a palavra é um símbolo indireto, que é elaborado e compreendido pela razão. As palavras têm de ser arrumadas logicamente pela razão do leitor, para que ele possa compreender a realidade à qual elas correspondem e, finalmente, desencadear a emoção contida nelas. Por outro lado, a imagem é uma representação direta que atinge os sentimentos do espectador quase sem precisar passar pela razão:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (EPSTEIN, 1983a, p.293-294).

Epstein diz que alguns autores literários já tentaram libertar sua arte da necessidade de ser compreendida logicamente através do raciocínio, mas esse esforço resulta em apenas uma simulação de tal liberdade, já que o que acontece, inevitavelmente, é a criação de uma

nova gramática e sintaxe juntamente com uma nova estrutura lógica de expressão, que somente pode ser compreendida por um leitor com sensibilidade e habilidade técnica. O filme, por sua vez, não necessita desse processo de digestão intelectual, porque, por sua própria natureza, alega Epstein, é incapaz de realizar estruturas lógicas e deduções complexas. Isso faz com que o filme e o livro atinjam o espectador ou leitor de maneiras completamente diferentes: “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983a, p. 294).

O autor continua dizendo que isso faz com que, por maior que seja o sentimentalismo de um texto, parte dele vai essencialmente se perder no decorrer das operações lógicas necessárias para a sua compreensão. Por outro lado, esse mesmo sentimentalismo no cinema quase não se dissipa, pois passa rapidamente por esse filtro da razão, permitindo que atinja diretamente a sensibilidade do espectador, fazendo com que o filme continue a ser, “por si só, um caminho pouco racional, um caminho sobre o qual a propagação do sentimento ganha uma velocidade sobre a formação da idéia” (EPSTEIN, 1983a, p.295).

Em 1980, as teorias sobre leitores mudaram a visão de espectador, essa visão que Epstein apresenta. A partir dessa década, os leitores não são mais vistos como agentes passivos, mas como criadores de significados para o texto. Essa visão também pode ser estendida para o espectador. Não mais receber as informações como Epstein alegava, mas compreende-las e lhes dar significado. Somente com a “mentalidade instintiva” um espectador não conseguirá captar todos os detalhes e significações de um filme, pois o cinema também é capaz de criar estruturas complexas que precisam ser analisadas pelo espectador para se chegar a sua verdadeira compreensão. Apesar do filme se desenrolar diretamente aos olhos do espectador, sem que esse precise criar uma imagem mental, como na literatura, não significa que detalhes e significações mais profunda do filme também serão tão facilmente reveladas ao espectador como a imagem em si:

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo-intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem portanto um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita. (MARTIN, 2003, p. 92)

Na realidade um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender

mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado (MARTIN, 2003)

Continuando em seu artigo, Epstein destaca a diferença entre literatura e cinema no seu âmbito de influência. O cinema exerce influência maior do que a literatura na medida em que atinge um público numeroso e diversificado, que não precisa necessariamente excluir, como a literatura, os analfabetos, uma vez que o cinema é transmitido através de imagem e som, não precisando, na maioria das vezes, fazer uso da linguagem escrita. Mas nós, hoje, temos de levar em consideração que isso não significa que todo esse vasto público do cinema seja capaz de compreender ou apreciar em sua totalidade os filmes. Talvez um filme artístico tenha menos espectadores do que um *best seller* terá leitores.

Epstein também diz que o cinema transmite com mais eficácia do que a literatura o sentimento e o instinto, já que o filme consegue, com muito mais sucesso do que o texto escrito, reunir imagens baseando-se em um sistema de organização parecida com o sonho. Isso ocorre porque o filme atinge diretamente os sentimentos do espectador, e toda a sua dificuldade em se expressar racionalmente é compensada em sua facilidade de despertar sentimentos através das imagens. O autor conclui dizendo que “se, ao invés de pretender imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade” (EPSTEIN, 1983a, p.297).

Em 1967, Assis Brasil, diferente de Epstein que se propunha a comparar literatura e cinema no seu campo de significação e no seu meio de comunicação, fala claramente sobre a adaptação da obra literária para o meio cinematográfico em seu livro *Literatura e Cinema: choques de linguagem*. Nessa obra, o autor defende a tese de que o cinema prejudica-se ao fazer uso da literatura, porque vai contra sua linguagem particular.

Como o cinema é uma arte que se aproxima da literatura pela narratividade, Assis Brasil diz que algumas vezes o processo literário serviu ao processo cinematográfico. Mas o filme e o livro são obras de artes diferentes, que não se manifestam pelo mesmo meio ou para o mesmo fim. O autor alega que “um romance não vive de idéias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de idéias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir”. (BRASIL, 1967, p. 12).

Contudo, como já vimos antes, Martin (2003) diz que o filme pode usar a linguagem metafórica e simbólica. Para ele metáfora é a justaposição de imagens de tal maneira que irá despertar no espectador um “choque psicológico”, fazendo com que o espectador compreenda

uma ideia que o diretor expõe no filme. Os símbolos, diferentemente da metáfora, não necessita de duas imagens em contraste, os símbolos se encontram na própria imagem quando ela traz consigo uma significação mais profunda do que a mera ação que ela representa.

Ao contrário do que fala Eisentein (1983), que defende uma ajuda sonora em uma cena para delinear os transtornos psicológicos de uma personagem, Assis Brasil diz que, em um filme, quem deve narrar é somente a câmera; qualquer elemento de narração extra, por exemplo uma *voz over* para dar a sensação do narrador literário, deve ser evitado por não pertencer à linguagem cinematográfica. É a câmera, focando o que deseja o diretor, que narra a história através da imagem.

Contudo, atualmente os críticos admitem que o cinema tem o direito de lançar mão de todos os seus recursos disponíveis para realizar a narração, isso inclui todo tipo de imagem ou som (inclusive a narração em *voz over*). Também, entre literatura e cinema, as artes se aproximam exatamente no aspecto da narração, como diz Xavier (que será tratado mais a frente).

Assis Brasil acredita que quando se propõe a criar uma adaptação de uma obra literária, não é raro que o cineasta tenha de se afastar da obra original, para poder criar personagens autônomos e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão. É claro que o enredo normalmente será o mesmo, mas isso não impede que ele seja apresentado na linguagem específica do cinema. Contudo, mesmo com sua autonomia no campo da linguagem, a adaptação tem, acredita Assis Brasil, de alguma forma conservar o “espírito” da obra literária ou, como também é conhecido, sua intenção.

Este “espírito” a que Assis Brasil se refere é uma noção ultrapassada e vaga. A crítica atual acredita que a intenção do autor a escrever o livro não deve ser mantida pelo diretor em seu filme, pois livro e filme são obras de artes diferentes, criadas por artistas diferentes que não partilham a mesma visão do mundo e muitas vezes não compartilham a mesma cultura ou tempo.

Assis Brasil continua dizendo que o enredo, que em uma adaptação normalmente será igual ao do livro, pode passar por diversas modificações, como a de episódios. As partes de maior interesse da obra literária são selecionadas para o roteiro, visando à apreciação imediata do espectador. O autor acredita que o cinema privilegia uma história com um enredo claro e bem marcado, o que pode limitar a ação criadora do cineasta. Ele pode ser obrigado a marcar o enredo através de episódios dinâmicos que se completam em progressão cronológica, tanto direta quanto indireta. Porém, indo de encontro ao que afirma Assis Brasil,

podemos perceber que nem todos os filmes dão importância a um enredo bem marcado. Alguns abalam a perspectiva temporal do espectador para aumentar o suspense da trama.

Assis Brasil continua dizendo que a grande preocupação do artista sempre foi dar à sua obra autonomia criativa em relação ao mundo em que ele e sua criação se inserem. Isso não é diferente no campo de adaptação cinematográfica. É por isso que alguns cineastas realizam mudanças na obra literária nesse processo de adaptação, para poderem criar algo com autonomia, tanto no campo da linguagem, quanto no campo do estilo.

O autor afirma que nenhuma arte conseguiu escapar totalmente da comercialização, mas o cinema nesse ponto tem sido o mais sacrificado por ser consumido por um grande número de pessoas, tanto que alguns críticos chegam ao extremo de dizer que ele é apenas indústria. Para atingir cada dia um público maior, alguns filmes fazem concessões para agradar a esse público, que normalmente não tem acesso à cultura ou à arte. Os avanços no cinema muitas vezes não são impulsionados pelo desejo de melhorar o cinema como meio artístico, e sim para aumentar o número de pessoas atraídas por ele. Assis Brasil acredita que a cor não surgiu por outra razão senão para agradar a esse público, mas isso não impede que alguns cineastas a use de forma a lhes dar função no filme. Todos os avanços técnicos que o cinema conquistou, seja na implantação das cores ou do som, podem servir para melhorar a arte. O som e a imagem unidos podem dar maior efeito a alguma cena ou personagem. Assis Brasil escreve que “a prodigalidade ou a avareza de palavras e sua intensidade ou vazio, exatidão ou afetação, fazem sentir a essência de um personagem com muito melhor segurança do que a maioria das descrições” (BRASIL, 1967, p. 84). O autor também acredita que a música deve se incorporar à imagem e não explicar sentimentos das personagens ou incorporar ideias às cenas.

Assis Brasil conclui dizendo que, por ter esse poder de incorporar som, cor e imagem, o cinema, por poder passar a ilusão de realidade, é uma representação fiel de um drama que a literatura, por ser limitada ao uso das palavras, só poderia sugerir. Mas, apesar disso, somente criando originalmente para o cinema, e fugindo das adaptações literárias, é que o cinema poderá mostrar toda a sua capacidade criativa, linguística e representativa. Contudo, hoje a crítica acredita que mesmo sendo uma adaptação, um filme pode mostrar grande criatividade, como será explicitado a seguir.

Randal Johnson, em seu livro *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, que originalmente foi apresentado como uma tese de doutorado em 1977, e publicada em livro em 1982, rejeita a noção de fidelidade do filme ao romance, por

ser essa uma noção ultrapassada, subjetiva e impraticável, já que o romance e o filme se expressam por diferentes meios. A noção de Assis Brasil de que a adaptação cinematográfica tem de manter o “espírito da obra”, ou intenção do autor que a originou, é negada. O autor defende que um filme adaptado de uma obra literária tem de ser julgado como uma obra original, como recriação artística. Isso ocorre porque, apesar da informação semântica poder ser codificada e transmitida de diversas formas, sem ter seu sentido modificado, a informação estética não pode ser codificada de outro modo, a não ser pelo modo que foi transmitida originalmente pelo artista, ou seja, a informação estética é teoricamente intraduzível. (JOHNSON, 1982, p. 5-6). Como é impossível traduzir uma informação estética, o único modo é considerar uma adaptação como recriação, onde o adaptador faz uma leitura crítica da obra original.

Quando se passa de um sistema a outro, várias mudanças são necessárias, pois seria absurdo pensar que os significados possam existir independentemente de significantes que lhes deram sentido. Na adaptação, quando se mudam os significantes, o significado tem de necessariamente mudar também, ou seja, “os valores expressos numa obra [...] existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido” (JOHNSON, 1982, p. 7).

Um cineasta que escolhe criar um filme tomando por base um romance tem duas alternativas: ou ele conta a história pedaço por pedaço e traduz, não a palavra em si, mas as coisas às quais as palavras fazem referência, ou traduz o assunto e para isso é necessário dar-lhe outro desenvolvimento e sentido. (JOHNSON, 1982, p. 8)

O autor diz que o filme, pelo menos nas sociedades modernas capitalistas, é algo que deve gerar lucro, por isso não é raro ver produtores e cineastas apostarem em adaptações de textos literários conhecidos pelo público e que apresentem potencialidade comercial. Mas nem todas as interpretações filmicas de um texto literário são esforços comerciais. Há cineastas que buscam criar uma nova obra com novos sentidos e não se limitam a recriar uma história que colocará o filme no mercado. Por força dessa nova significação, que é produzida pelas mudanças inevitáveis que o cineasta tem de fazer do filme, cria-se uma nova obra. É claro que a independência total é impossível (JOHNSON, 1982, p. 10):

Na maioria dos casos o modelo original é reduzido a um subcódigo do filme, isto é, um léxico comum a certos grupos de falantes de uma língua porém não a todos. O modelo original representaria, assim, um subcódigo para aqueles que estão cientes dele, isto é, aqueles que leram o livro (JOHNSON, 1982, p.10)

A diferença básica entre um romance e um filme é que o primeiro usa a comunicação verbal e o segundo a comunicação visual. Seria a mesma diferença “entre uma imagem mental

e uma imagem visual, entre a apreensão conceitual e a percepção direta, entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física” (JOHNSON, 1982, p.11). É claro que essa realidade física do filme não é mais real do que uma realidade apresentada em um romance. Ela é apenas um jogo de luz e sombra que dá o efeito, a ilusão de realidade, que foi arrumada de acordo com as intenções do cineasta.

Ao contrário do que Assis Brasil escreveu em 1967, defendendo que a literatura e o cinema são duas linguagens que se embatem, Johnson acredita que um romance e sua tradução filmica compartilham a narração, pois é algo que pode ser manifestado através da linguagem verbal e da não-verbal. O discurso narrativo é autônomo e, portanto, pode ser separado da linguagem que o transmite. A mesma história pode ser transmitida por diversos meios de comunicações e não ter sua estrutura modificada. Mas quando se trata de uma tradução filmica de um romance, normalmente há diferenças nas estruturas narrativas das duas obras, o que pode resultar em grandes variações.

O autor chama a atenção para a diferença entre história e discurso. A história é formada basicamente pelos eventos e ações narrados em numa certa realidade, onde se inserem as personagens. O discurso é o modo pelo qual esses eventos e ações são narrados. No caso da relação entre cinema e literatura, podemos dizer que a história é traduzível, mas o discurso não. Johnson afirma que:

O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica. (JOHNSON, 1982, p. 29)

Johnson diz que, em relação ao espaço e tempo, filme e romance o codificam de diferentes modos. Quando o assunto é espaço, na literatura ele é conceitual, enquanto é predominante no filme. Já o tempo, no romance, ele é codificado linguisticamente; no filme é codificado com imagens e assim parece análogo ao tempo real. Pode-se dizer que há três tipos de tempo no romance: o tempo dos eventos narrados, o tempo do narrador e o tempo da leitura. No filme, o tempo do narrador é o mesmo do tempo da apreciação e esse tempo normalmente dura, por convenção, de uma hora e meia a duas horas. Portanto, ao adaptar um romance, o cineasta tem de moldar o material do romance para o tempo pré-determinado de execução do filme. É claro que, apesar do tempo de apreciação ou leitura das duas obras poderem variar tremendamente, é possível que a duração dos eventos narrados nas duas mídias seja a mesma. Apesar de Johnson considerar o tempo no cinema análogo ao tempo

real, não podemos esquecer que o cinema desde seus primórdios brinca com o tempo, o acelerando ou desacelerando, se valendo dos *backward* e *forward*.

O autor também diz que quando um cineasta adapta um romance, ele leva em consideração que a sua obra pertencerá a outro contexto. Um contexto pode alterar uma mensagem modificando seu sentido, sua função ou a sua informação. Quer dizer que a circunstância da criação da nova obra pode determinar ou ajudar o cineasta na seleção de certos significados dentro da gama de significados possíveis presentes no livro. Johnson escreve que “as obras de arte têm sido interpretadas diferentemente em épocas diferente devido não só a circunstâncias de interpretação [...] mas também à idealização do interprete” (JOHNSON, 1982, p. 35)

Antônio Hohlfeldt, em um artigo intitulado “Cinema e Literatura: Liberdade ambígua”, publicado em *Literatura em Tempo de Cultura de Massa*, de 1984, diz que, quando se quer transformar um texto literário em filme há várias questões a serem resolvidas. Até mesmo a mais simples ação realizada pela personagem requer que o cineasta responda a uma série de perguntas para poder transformar a imagem mental sugerida pelo livro em imagem real. É claro que algumas dessas questões podem ser respondidas por meio de uma leitura atenta da obra literária, mas nem todas as respostas estão explícitas no texto e ao alcance do cineasta.

Hohlfeldt acredita que, em geral, o cinema se apodera das formas narrativas da literatura. O fato de que, em seus primórdios, na época dos realizadores soviéticos, haviam sido escritos argumentos originais para o cinema, não os impediu de usar a literatura para achar um modo narrativo que agradasse seu público.

O autor também defende que não se pode falar que todo filme adaptado de um livro seja inferior a este, mas também não se pode negar que grande parte dos espectadores que leram a obra literária passe por certa decepção ou experimente um pouco de frustração ao ver o filme originado dela. Isso acontece, principalmente, porque o espectador/leitor tem, de um lado, uma imagem do livro que ele mesmo criou através da leitura e, do outro, a imagem criada pelo diretor, que acabam por entrar em conflito.

Ele acredita que quando uma obra literária é transportada para o cinema, é importante que o diretor não tente dinamizar demais o texto, estático por natureza, para agradar o público, com inúmeras variações de câmeras e de cenário.

Mas a crítica atual acredita que o cinema deva usar todos os recursos de câmera que tem a sua disposição a fim de narrar o filme, não importa o quão estático o texto do qual o

filme foi adaptado seja, pois no processo de adaptação se cria uma nova obra, que pode diferenciar do texto adaptado de diversas formas.

Hohlfeldt, assim como Assis Brasil, considera que é também importante o diretor não perder de vista a ideia de criar uma nova realidade dentro de outra linguagem, mantendo apenas, da obra original, o que Hohlfeldt e Assis Brasil chamam de “espírito”. Esse termo vago parece estar se referindo à intenção do autor da obra literária, e Hohlfeldt admite que essa visão não é aceita por todos os críticos.

Mas não há apenas diferenças entre a literatura e cinema, há algumas aproximações também. Por exemplo, ambos são apreciados por meio do olhar e ambos criam a ilusão de tempo. Ao contrário do que acredita Epstein (1983), Hohlfeldt diz que uma das diferenças entre as artes é que a literatura constrói-se baseada no que ele acredita ser uma linguagem simples e transmitida através da palavra, já o cinema tem uma linguagem complexa, transmitida através de diversos códigos superpostos. Mas, dessa vez concordando com Epstein, Hohlfeldt alega que o cinema é uma forma direta de apreciação, caracterizada por sua assimilação imediata do mundo ficcional narrado, fazendo com que o filme seja algo perceptível e não pensável.

O autor continua dizendo que, enquanto a literatura é sucessão de fatos, abstração e subjetivação da realidade; o cinema é simultaneidade espacial e temporal, representação e objetivação da realidade. Assim como Assis Brasil, Hohlfeldt acredita que no cinema a palavra não deve ser usada para colocar uma ideia em uma imagem, do mesmo modo que uma música não deve ser usada para transmitir um sentimento. A palavra deve ser usada como elemento significativo, mas ao mesmo tempo não deve superar em “dramaticidade e plasticidade a própria imagem”. (HOHLFELDT, 1984, p. 132). Mas como já dissemos antes, muitos acreditam que o cinema deve usar todos seus recursos para incrementar a narração feita pela câmera.

Hohlfeldt diz ainda que cinema, por ser uma arte exterior, instaura um mundo, e a literatura, por ser uma arte interior, recria um mundo. A experiência subjetiva no cinema é repelida pela objetividade da câmera. O cinema, ao contrário da literatura, não fala sobre coisas, mas as mostra. Enquanto a literatura sugere uma cronologia e uma geografia, o cinema as constrói através da montagem. (HOHLFELDT, 1984, p. 132)

Ele acredita que o texto literário permite que uma mesma obra seja lida com várias entonações diferentes, fazendo com que significados obscuros venham à tona. O cinema não permite isso, já que o som gravado no filme é sempre igual, junto com seus demais elementos.

O autor acredita que o filme, comparado à literatura, tem menos flexibilidade, tanto por ser uma obra imutável, quanto pelo seu tempo de projeção; enquanto a literatura permite releituras e cada uma delas tem a possibilidade de trazer descobertas novas, a projeção de um filme mostrará a diferentes espectadores a mesma obra (HOHLFELDT, 1984, p. 133). Nota-se que Hohfeldt não leva em consideração a recepção do espectador. Segundo Morin (1983), o espectador tem de preencher os vazios deixados pelo filme e assim completar a obra. Também precisamos ter em mente que cada sociedade dá significado a imagens se baseando em sua própria cultura, portanto, a leitura de um filme vai variar de acordo com a época e lugar em que são assistidos.

Continua Hohfeldt dizendo que, enquanto o cenário na literatura é mostrado de forma fixa e sempre mantendo a mesma distância em relação ao leitor, o cinema incorpora um cenário móvel e integrado, com uma ótica sempre variável. Além do tratamento dado ao espaço, essas artes também se distanciam no ponto em que a literatura, por expressar pensamento e formular reflexões, difere do cinema, que é principalmente ação. Para o autor, também é importante lembrar que, enquanto uma obra literária requer apenas um criador, o filme requer uma equipe grande, tornando-se, assim, uma expressão mais complexa, apesar de ser o diretor que tem a palavra final. São raros os casos onde a mesma pessoa idealiza um filme, escreve seu roteiro e por fim o dirige.

Ismail Xavier, em seu artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar”, publicado no livro *Literatura, cinema e televisão*, em 2003, fala que, quando se trata de uma adaptação literária para o cinema, normalmente a discussão se concentra na interpretação que o cineasta faz do livro. Analisa-se o filme para ver o quanto a interpretação do cineasta se aproxima ou se afasta do texto original. Obviamente esse julgamento depende das interpretações que o próprio crítico fez de ambas as obras: a cinematográfica e a literária. Houve época em que a postura para se analisar essa relação entre Literatura e Cinema era mais rígida: a fidelidade ao original era essencial e enxergar certas características do autor do livro no filme que adaptou sua obra era um dos pontos para classificar um filme como uma boa adaptação ou não. Mas isso mudou nas últimas décadas, e, agora, admite-se que o cineasta tem o direito de fazer sua própria interpretação da obra e realizar quaisquer mudanças necessárias ou desejadas nessa tradução que ele realiza de uma mídia para a outra. Os críticos perceberam que há “deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptadas ou não” (XAVIER, 2003, p. 61).

Nos últimos tempos, em relação a uma adaptação, considera-se que o livro é o começo de um processo que culmina no filme e tal processo admite modificações, sejam elas devido ao tempo ou às características próprias da linguagem cinematográfica, como as imagens, sons e a própria encenação dos atores. Foi reconhecido o direito do cineasta à interpretação livre do romance, dando a ele a oportunidade de modificar as personagens, trama e sentido. O autor continua dizendo que “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62).

Concordando com Johnson (1987), Xavier acredita que o crítico tem de levar em consideração que o livro e o filme não foram produzidos no mesmo contexto temporal ou cultural, e cineasta e autor não compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade. O filme obviamente vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo também atualizar a obra literária.

O autor nos adverte contra tentar achar no filme características específicas do autor da obra literária. Quando o crítico tenta achar equivalências entre a imagem e a palavra, ele está se aventurando no estudo do estilo, área subjetiva que depende praticamente da sensibilidade do crítico. Tentará assim observar os recursos criados pelo cineasta em busca de uma tradução em imagem do que no livro se apresenta por meio de palavras:

Tomam o que é específico da literatura [...] e procuram sua tradução no que é específico ao cinema [...]. Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias do cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro (XAVIER, 2003, p. 63)

A avaliação da tradução do livro para o filme nessa área do estilo mostra-se extremamente complicada, pois depende da percepção e sensibilidade do crítico, sendo difícil chegar a um consenso. Já as observações acerca de alterações do enredo ou forma narrativa se instalam em um campo comum entre literatura e cinema e podem ser descritas com as mesmas noções, tornando assim o trabalho do crítico mais consistente.

Concordando com Johnson (1987), Xavier diz que o filme e o livro têm em comum a forma narrativa, pois, em ambos os casos, quem narra escolhe o que mostra, quando mostra e como mostra. O fato de a narração ser um terreno comum entre o livro e o filme permite que ela seja estudada usando categorias comuns na descrição dos elementos que caracterizam a obra, pois a narrativa pode ser estudada sem considerar as particularidades do seu meio de transmissão. Pode se estudar o tempo, espaço, tipos de ação, as personagens e os

procedimentos de narração sem especificar se o meio de comunicação é feito por palavras ou por imagens. Diante de qualquer discurso narrativo, seja ele do livro ou do filme, temos a fábula e a trama, sendo fábula é a história com seus personagens e acontecimentos; já a trama é o modo como esses elementos se dispõem. É obvio que uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, o que equivaleria em se tomar uma mesma fábula e tramá-la de diversas formas, podendo mudar a organização do tempo, as disposições dos episódios e até mesmo a hierarquia dos valores.

É possível dar várias interpretações a partir do mesmo material bruto, ou seja, um filme pode se basear na fábula extraída de um romance e tramá-la de outra forma e assim mudar a interpretação das experiências expressas. O cineasta e o romancista têm em comum a escolha do ponto de vista da narração, e apesar dos recursos usados serem diferentes em um meio e outro isso possibilita uma identificação ou afastamento entre o romance e o filme.

A questão da narração sumária e apresentação cênica têm grande efeito na adaptação de um livro. Na narração sumária, o tempo é comprimido e a informação sobre o que aconteceu é dada sem muitos detalhes. Já na cena, a apresentação é feita de forma detalhada. O romance aceita muito bem esses dois tipos de narração, enquanto o cinema dá a impressão de aceitar melhor a apresentação cênica. No entanto, há técnicas cinematográficas que podem trazer a narração sumária do narrador literário. Isso é possível graças à câmera do cinema, que se comporta como um narrador e pode fazer escolhas em relação ao ângulo e à distância, a montagem decidindo a ordem final das cenas, ou seja, trama a história e ao mesmo tempo mostra o estilo do diretor:

João Batista de Brito, em seu livro *Literatura no cinema*, publicado em 2006, diz que é um pensamento comum achar que um filme adaptado é sempre inferior ao romance. Porém ele defende que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário adaptado” (BRITO, 2006, p. 21). É claro que o estudo de ambas as obras podem ajudar a entender uma e outra, mas, em última instância, a obra literária e a obra cinematografia devem funcionar sem ajuda mútua.

O autor acredita, assim como Tavares, que o cinema deva muito à literatura, pois foi da maneira de narrar dos romances do século XIX que o cinema tirou seus procedimentos narrativos. Apesar de o cinema ter surgido em uma época de vanguarda na literatura, a nova arte preferiu seguir o modelo do romance do século XIX, e continuar contando histórias bem delimitadas com começo, meio e fim. Claro que a literatura também teve sua parte de

inspiração no cinema, já que a linguagem cinematográfica teve grande influência nos escritores modernos, como já foi visto no começo deste artigo.

Sobre a questão da adaptação de um livro ao cinema, o autor diz que algumas mudanças devem acontecer. Pode ser realizada a redução, que é quando alguns acontecimentos do livro não estão no filme; também pode ocorrer o processo inverso, chamado de adição, quando se acrescenta ao filme coisas que não estão no livro. Quando se trata de acontecimentos que estão no livro e no filme, mas de modo diferente, é chamado de deslocamento ou transformação.

A redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal que é por natureza mais extensa e analítica do que a imagem, é maior do que o filme. Há vários aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de representar no cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, como também existem aspectos que, apesar de comuns aos dois meios, não podem ser apresentados da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos.

A adição, processo inverso da redução, é menos frequente. O cineasta, ao invés de tirar alguma coisa presente no romance, resolve acrescentar algo, dando assim ao filme “sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p. 15)

Já o deslocamento se dá quando os elementos do filme e do livro são os mesmos, mas eles aparecem em ordens diferentes. Ou seja, a fábula do livro é tramada de modo diferente no filme, o que “influi grandemente na composição do filme e na sua significação final”. (BRITO, 2006, p. 15)

Por sua vez, a transformação ocorre quando o cineasta tenta dar a um recurso verbal uma forma não-verbal. Algumas vezes esse recurso é usado para tentar recuperar alguma parte das perdas inevitáveis quando se adapta uma obra de um meio para o outro. A transformação pode se dar de duas maneiras, a primeira chamada simplificação e a segunda de ampliação, sendo a primeira o ato de diminuir um elemento do livro e a segunda o de aumentar.

Em 2006, Linda Hutcheon escreve *A theory of adaptation*, onde diz que não é raro achar críticos que colocam uma adaptação cinematográfica em um grau inferior à obra da qual ela foi adaptada. A adaptação pode ser chamada por termos pejorativos e moralistas, que consideram a literatura uma vítima dessas adaptações. Apesar delas nem sempre serem bem

vistas, é fato que elas são populares. Segundo Hutcheon, o que atrai o público em uma adaptação é sua mistura de repetição e novidade, o prazer de se descobrir a intertextualidade entre as obras e as relações que elas mantêm. Caso o espectador não tenha conhecimento do texto fonte, apreciará a adaptação como se fosse qualquer outra obra original. O público também pode ser atraído para uma adaptação se ela for de uma história que eles já conhecem e apreciam, ocorrendo, então, a possibilidade de uma expansão ou variação dessa história.

Na realidade, adaptações não são distorções ou traições de um texto literário. Hutcheon (2006) diz que as adaptações não perdem a aura da qual fala Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já que as adaptações não são reproduções e sim trabalhos originais, com uma existência única. Também os adaptadores não são diferentes dos autores dos textos adaptados, já que ambos possuem as mesmas ferramentas:

Eles efetivam ou concretizam idéias; fazem uma seleção simplificadora, mas também amplificam e extrapolam; fazem analogias; criticam ou demonstram seu respeito, e daí por diante. No entanto, as histórias que eles relatam são tomadas de outro lugar, não inventadas.[...]. Adaptações têm uma relação notória e definida com o texto de partida [...] [e] normalmente declaram essa relação abertamente. (HUTCHEON, 2006, p. 3. Tradução nossa).¹

Hutcheon também diz que não é pelo fato de frequentemente os estudos das adaptações serem também estudos comparativos que as adaptações não são trabalhos independentes, que podem ser estudadas e avaliadas sem se referirem às obras que lhe deram origem. Mas quando um estudo de adaptação opta por fazer uma análise comparativa com a obra-fonte, não pode se basear no conceito de fidelidade e nem usar essa fidelidade para ser o foco de sua análise e ou para ser o critério para se avaliar se a adaptação é uma boa obra ou não.

O termo adaptação também se refere ao processo criativo, não apenas ao produto final. Como processo criativo, a adaptação envolve interpretação, criação, reinterpretação e recriação. A adaptação mantém uma relação de intertextualidade com a obra-fonte, é uma repetição com variação e, mesmo assim, pode ser vista como uma obra totalmente original. ¹ “Uma adaptação é uma derivação sem ser derivativa – um trabalho que é segundo sem ser

¹ They actualize or concretize ideas; they make simplifying selection, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew. [...] Adaptations have an overt and defining relationship to prior text [...] [and] usually openly announce this relationship. (HUTCHEON, 2006, p. 3).

secundário.” (HUTCHEON, 2006, p. 6. Tradução nossa).¹ Uma adaptação sempre terá tanto perdas como ganhos se comparada com a sua fonte.

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistiram ao filme. Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a outra (como no caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. Principalmente, porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica. Já para mostrar essa mesma história em um filme, mobiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor. E o narrador cinematográfico não pode ajudar o leitor a chegar a uma conclusão sobre certos eventos:

A autora acredita que só porque o cinema apresenta mais dificuldade para traduzir os pensamentos da personagem em imagens do que a literatura tem para fazê-lo em palavras, não significa que um filme não consiga tal feito. Um filme pode expressar os pensamentos da personagem recorrendo à *voz-over* ou a imagens emblemáticas, traduzindo em imagem o que se passa em sua mente. A música pode ser usada para expressar interioridade ou para dar ambiguidade à cena, caso o que escutamos não corresponda ao que vemos. Sendo assim, através do uso da música, o cinema é capaz de recuperar parte da introspecção que se perde quando se passa de um romance para um filme.

Arlindo Machado, no capítulo “O enigma de Kane”, em seu livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, publicado em 2007, afirma que houve tentativas de adaptar as classificações literárias da instância narrativa à narrativa cinematográfica, e, ao contrário de Xavier, quem acredita que a instância narrativa é a mesma, não importando em qual mídia ela se manifesta, Machado acha que a adaptação da classificação literária à narração cinematográfica não se revelou satisfatória pois há mais diferenças do que semelhanças entre os narradores dessas duas mídias. Por exemplo, “enquanto a focalização interna produz uma situação ‘coerente’ na literatura, no cinema ela resulta ‘curiosa’, porque, apesar de o sujeito assumir a narração como o seu doador, ele ainda

¹ An adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary.

permanece visto do exterior, ele é objetivado na focalização externa” (MACHADO, 2007, p. 16). O “eu” da enunciação não é o mesmo “eu” do enunciado.

No cinema, pode haver muitos “sujeitos” marcados no enunciado, devido ao fato da narrativa filmica ser ao mesmo tempo som e imagem:

Boa parte dos mal-entendidos com respeito à questão do sujeito doador no cinema está em assimilar essa instância ao “narrador” literário – aquele que fala (o “eu” do enunciado verbal) em off ou over. O “narrador” colocado pela história [...] seja ele uma voz sem nome ou identificada [...] não é absolutamente o sujeito da enunciação [...]. quem narra o filme não é, portanto, exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir) e que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão (MACHADO, 2007, p. 18)

Machado diz que apesar de o cinema e da literatura terem uma base narrativa comum, a enunciação no cinema não pode ser analisada usando dos parâmetros da teoria da literatura. Isso porque o cinema não conta uma história, já que contar implica um fato que ocorreu anteriormente e que o narrador a transmite em um momento posterior. A narrativa cinematográfica é vivida pelo espectador no presente virtual, é por isso que podemos falar de “instâncias narradoras” no cinema somente em um sentido figurado. Mesmo que o filme dê a ilusão de que passa a história para o espectador através de um narrador (a voz off), o mediador só pode ser algo que existe na estrutura do filme como uma lacuna, para ser preenchido pelo espectador.

Conclusão

Levando em consideração os diversos pontos de vista expressos por críticos no decorrer do tempo, podemos ver que a adaptação cinematográfica de uma obra literária foi ganhando autonomia. Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato. Não é possível considerar numa adaptação o filme como cópia em outra mídia do livro; a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas um ponto de partida de um processo complexo que admite e prevê mudanças

Quando é feito um filme baseado em uma obra literária, a obra original sofre modificações, tanto obrigatórias - devido à mudança do meio de comunicação, que exige que a narração seja feita pela câmera e as personagens interpretadas por atores -, quanto por

escolhas devido à interpretação que o cineasta faz da obra. Não se deve considerar o filme como cópia em outro meio do original e é necessário levar em consideração que a transposição da obra literária para o cinema é uma tarefa árdua, principalmente porque certas características próprias do texto literário não encontram um correspondente no meio cinematográfico e vice-versa.

Quando lemos projetamos significados no que vemos e tais significados podem nascer da cultura. Por isso, não podemos exigir do filme fidelidade ou exatidão em relação ao livro, pois, não apenas o diretor lançou um olhar crítico sobre a obra e lhe deu certas interpretações, como nós também, leitores, fazemos isso. Seria impossível fazer um filme exatamente igual à obra, porque ninguém pode dizer o que a obra é. Todos nós, inclusive o autor que se transforma em leitor, temos da obra nossa leitura tirada dela, e não uma verdade incontestável e absoluta:

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, “apropriado” pelos leitores, já que essa apropriação é um gesto constitutivo da interpretação. (AMORIM, 2005. p. 35)

É possível fazer uma leitura aproximativa entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, uma vez que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor ou espectador a responsabilidade de também construir parte desse mundo. Por mais que a percepção de uma obra cinematográfica se faça de maneira direta, não significa que o espectador é um agente passivo nesse processo. A percepção direta concedida pelo cinema diz respeito ao fato de que as imagens estão expostas abertamente ao espectador, diferentemente das imagens da literatura, que são criadas pelo leitor, mas não significa que as imagens do cinema não devem passar por uma digestão intelectual para ser compreendidas. O espectador não assimilará as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas, tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respectivamente, construir e descobrir parte do mundo ficcional narrado.

O cinema e a literatura abrem espaço para comparação ao utilizarem-se de técnicas comuns ao narrarem, como o narrador que mostra somente aquilo que deseja, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar em seu meio específico. Apesar de Machado escrever que há mais diferenças do que semelhanças do narrador cinematográfico em relação ao literário, na realidade ambos os narradores se aproximam no ponto em que são eles os responsáveis pela transmissão da

história e seu modo de narrar pode influenciar na percepção que o leitor ou espectador recebe dela.

Ao contrário de Assis Brasil e Hohlfeldt – que defendem um cinema baseado apenas na imagem para transmitir uma história, sendo as cores e o som apenas um apoio para a imagem – o cinema, ao narrar, deve utilizar todos os recursos que possui, se apoiando não apenas na imagem, mas também no som e nas cores, criando assim uma narrativa que abrange a totalidade da arte.

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em outubro de 2012]

Referências

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choques de linguagem*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

EISENSTEIN, Serguéi. M. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana. Tradução: Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

_____. O cinema e as letras modernas. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Ligia (Org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York, Routledge, 2006.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, Macel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. Tradução: António-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

TAVARES, Mirian. Cinema e Literatura: desencontros formais. *Intermédias* n. 5-6, ano 2, 2006. Disponível em: <http://ebookshopbrasil.com.br/siteebookshop/phocadownloadpap/gratuitosver/cinema_cinemaeliteraturadesencontrosformais_miriantav.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

_____. Modernismo e Cinema. In: *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Reflections concerning cinematographic adaptation of a literary work

Abstract: Cinema and literature are bound together for as long as the cinema itself exists. When the seventh art noticed its narrative potential, it relied upon an already consecrated way of storytelling, the literature. On the other side, literature, when faced by this new art of movement, not only absorbed into itself much of it, but also realized that could be freed from the task of storytelling since cinema has occupied this space, and adventure into the field of experimentation. This article has as its aim, through the ideas by some critics – from Jean Epstein, in 1921, to Arlindo Machado, in 2007 –, to make the reader deal with the question concerning literature and cinema throughout the time, seeing how these two arts face and influence each other, thus casting a light on the problem of adapting a literary work for the cinema, a matter which raises great interest to the student of literature, since there is a great number of movies that use a literary text as source.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation.

