

Abordagens históricas e tendências contemporâneas do processo de adaptação entre Literatura e Cinema brasileiro

Historical approaches and contemporary trends in the adaptation process between Literature and Brazilian Cinema

Rita Alves de SOUZA¹

Resumo

Esse trabalho faz uma análise sobre os estudos de adaptação entre Literatura e Cinema Brasileiro, partindo do olhar do cinema, para o qual, a literatura continua sendo uma fonte inesgotável de inspiração para roteiristas e diretores. O objetivo é refletir sobre o tema, encorajando estudos sobre a matéria, que mesmo tão debatida, ainda suscita novas problematizações. Dessa forma, deixam-se de lado discussões mais complexas, a fim de se focalizar o recorte proposto. Para tanto, utilizou-se os aportes teóricos de André Bazin, Robert Stam e Ismail Xavier, além das contribuições de teóricos, especialistas e pesquisadores que ajudam a complementá-los e enriquecê-los.

Palavras Chave: Literatura - Adaptação. Literatura - Recriação. Adaptação fílmica. Cinema - Estudos de adaptação.

Abstract

This paper analyzes the creative processes of adaptation between the Literature and Brazilian Cinema, based on the look of the Cinema, for which, the literature remains an endless source of inspiration for writers and directors. The objective is to reflect on the theme, thus aiming to contribute to a better understanding of the relationship between Movies and Literature, so as to stimulate curiosity in the subject. The search is based on theoretical texts developed by André Bazin, Ismail Xavier and Robert Stam, and also concepts of researchers that help us understand the object analyzed.

Keywords: Literature - Adaptation. Literature - Recreation. Cinema - Studies of adaptation. Adaptation.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Membro do GP Imagem do PPGCOM Tuiuti. E-mail: rita@ufpr.br

Introdução

Desde o surgimento do cinema, em 1895, há um intenso diálogo intermediário entre essa linguagem e a literatura, período no qual se registram as primeiras adaptações fílmicas, entre elas *Viagem à lua*, de Julio Verne, adaptado para a mídia fílmica em 1902 por Georges Méliès. Com o passar do tempo foram adaptadas não apenas os ícones literários, mas também as obras que não eram alcançadas pela academia. O teórico Jacques Aumont (1995, p.44) já citava a obra de Dickens, adaptada para a mídia cinematográfica quinze vezes apenas no período de 1910 a 1915.

Quando se trata de adaptação fílmica, uma introdução se faz obrigatória a qualquer ensaio sobre o tema. As teorias sobre adaptação pontuam os estudos sobre essas relações, e aguçam a curiosidade de pesquisadores e teóricos que se debruçam sobre a matéria. Permeia esse espaço, discussões sobre fidelidade textual, intertextualidade, transtextualidade, transmutação, transcrição, dialogismo e muitos outros, que, tornam o tema mais rico à medida que novas visões teóricas vão se agregando. Contudo, a dimensão do objeto é bastante ampla, de forma que a análise continua não lhe tira a funcionalidade, apenas o enriquece.

Esse trabalho procura fazer uma reflexão sobre o diálogo entre literatura e cinema, desde a abordagem histórica até a contemporaneidade, focando especialmente o Cinema Brasileiro, buscando, sobretudo, refletir e encorajar estudos acerca dessas relações intermediárias. Para tanto, parto das abordagens teóricas de André Bazin, Robert Stam e Ismail Xavier, complementadas pelo olhar de especialistas que nos auxiliam na atualização do tema proposto.

Teorias que se cruzam

Segundo Robert Stam (2003, p. 49-50), as primeiras adaptações de clássicos literários para a mídia cinematográfica, visavam autenticar o cinema como uma arte como as outras, buscando atrair o público, tornando-o fiel a nova mídia.

Jean-Claude Bernardet (1985, p. 37) afirma que por volta de 1915, a linguagem do cinema renovou-se agregando narrativa ficcional a estrutura montada. O autor comenta a ilusão da verdade, a qual denomina 'impressão da realidade', provavelmente

a base do grande sucesso do cinema. Para Bernardet (p.12-13) o cinema nos dá a ilusão de ver nossa própria vida na tela, mesmo sabendo que o que é visto não corresponde à realidade. O autor aponta ainda, o início de uma maturidade lingüística na arte do cinema, alcançada a partir dos trabalhos do cineasta norte-americano David Wark Griffith, especialmente pelo desenvolvimento das técnicas da dinâmica na montagem cinematográfica.

Portanto, a partir do momento em que a câmera se tornou capaz de filmar os atores em movimento e com som, o meio cinematográfico evoluiu rapidamente, agregando a cor, o cinemascope, os efeitos especiais e as modernas tecnologias denominadas “pós-cinema” por Arlindo Machado. Todo esse aparato contribuiu para a construção do discurso fílmico, proporcionando uma maior facilidade para que cineastas pudessem contar histórias; vindas da mídia literária ou criadas pelos próprios roteiristas.

Marshall MacLuhan (1964, p.237, 323), em seu livro *Os Meios de Comunicação como extensões do homem*, atenta para a rápida interação do público com o cinema, uma vez que o filme, assim como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho. MacLuhan enfatiza que um meio de comunicação sempre se apóia sobre o anterior, o pressiona e o reatualiza.

Sobre a adaptação do célebre romance de Liev Tolstói, *Anna Karenina* (2012), o jornalista Paulo Camargo (2013) afirma que “A maior demonstração de respeito de um artista contemporâneo por uma obra clássica é, de certa forma, violá-la, esgarçar suas fronteiras, redimensioná-la segundo outros parâmetros. E, assim, estender-lhe a longevidade, dando a chance de voar em outros céus, de desfrutar outras vidas”.

O cinema potencializa essa atemporalidade à literatura, possibilitando que as gerações contemporâneas tenham acesso também, a obras literárias pouco divulgadas fora dos meios acadêmicos, suscitando um novo interesse por esses objetos. Nesse caso, por ser o texto literário a fonte primária, toda nova adaptação, de certa forma, retoma o debate acerca da fidelidade, assim como a inevitável comparação ao texto-fonte; daí pontuam discussões acerca de respeito, depreciação, corrupção, replicação e muitos outros.

Muito da polêmica sobre o tema, vem do fato de que as relações entre literatura e cinema nem sempre foram amistosas; sobretudo porque, o cinema foi inicialmente

pensado como entretenimento das massas, sacralizando a literatura como uma arte diretamente dirigida à elite.

Em contraponto, os teóricos do cinema também condenavam as transposições fílmicas, por almejar o ideal do cinema puro, não influenciado de forma alguma pelas outras artes, inclusive pela literatura. Tal argumentação se esvazia em razão do entendimento de que a relação intertextual entre literatura e cinema é mútua, uma vez que a literatura também busca no cinema a inspiração, como é o caso do filme *O piano*, de 1993, escrito e dirigido por Jane Campion, e considerado uma das obras primas do cinema, a qual, após grande sucesso de público transmutou-se em romance.

Muitas vezes o cinema encontra em seu próprio cerne a motivação criativa, isso não apenas nos casos das releituras e remakes, mas também na paródia de gêneros cinematográficos, num movimento contínuo de reatualização. Todavia, ao longo dos anos, e apesar da intensa produção fílmica, a união dessas duas artes - o cinema e a literatura - foi e ainda é tópico de incansáveis discussões entre críticos e criadores de ambas as áreas. Mesmo assim, as resistências primevas não impediram que, por razões diversas, essas duas linguagens continuassem dialogando.

Pioneiro nos estudos sobre adaptação fílmica, o francês André Bazin (1991), foi um dos primeiros a sair em defesa do chamado ‘cinema impuro’, mostrando-se favorável as adaptações vindas da literatura. Para ele o cinema assumia sua plenitude sendo a arte do real, em que a natureza objetiva da fotografia é responsável por conferir credibilidade, fazendo com que consideremos como real o objeto reproduzido.

Na década de 1940 os linguístas, John Catford e Eugene A. Nida começaram a teorizar sobre o conceito de tradução. Na época a adaptação fílmica não era contemplada por essa reflexão “Para os lingüistas, a tradução só poderia ocorrer entre duas línguas distintas e deveria ser fiel e equivalente ao pensamento do autor” (ARAÚJO, 2006, p.1).

A pesquisadora Denise Guimarães (2012, p.65) considera a adaptação fílmica uma nova criação, ainda que ligada ao texto original: “Afinal, cada adaptação tem – vida própria –. Quando conhecemos o texto anterior, haverá sempre uma constante oscilação em nossa comparação latente entre ele, e a nova versão; se não conhecemos o trabalho que foi adaptado, não vamos apreciá-lo como uma adaptação”.

Walter Benjamin, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1987, p.169), defende que a obra de arte sempre foi reprodutível e afirma que tudo que é feito pelo homem pode ser imitado por outros homens:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. [...] se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis. [...] cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução [...]. Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1987, p. 169- 170).

A fala de Benjamin (p. 217) reflete a aplicação do conceito de autenticidade do texto-fonte, pois de acordo com o autor, o público experimenta uma maior sensação de proximidade com o original a cada nova reprodução que lhes é dada. Para Benjamin (p.215) toda a pluralidade de cópias que substituem uma única existência é um sintoma de uma mudança de tradição, que provocam uma renovação da humanidade, em que o agente mais poderoso é o cinema. Desse modo pode-se concluir que as adaptações reinterpretam o texto para o público.

Ismail Xavier (2006, p.73) aponta a diferença entre as duas mídias narrativas, quando assinala que ao passo que na linguagem audiovisual, o papel do narrador é mostrar os acontecimentos através da imagem, na linguagem escrita, o texto conta a história, assim, no cinema é a câmera que narra, através de seu próprio movimento:

A cena no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e o cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo; define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma ou outra escolha vinda

da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2006, p.73-74).

Segundo Bazin (1991, p.22) a noção de originalidade não faz mais sentido na contemporaneidade. O autor ressalta a importância da equivalência no significado, em detrimento da ilusão da fidelidade a forma, lembrando que as adaptações despertam também o interesse pela literatura, alavancando as vendas do texto impresso.

Junto a Bazin, ecoa a voz de Robert Stam (2003, p. 64), para quem a adaptação não pode ser uma tradução literal. O autor entende o conceito de adaptação como um “dialogismo intertextual”, em que todas as formas de texto são intersecções de outras faces textuais, assim o conceito de intertextualidade vai além do conceito de fidelidade. O autor aponta que “A adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e de forma inédita igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2003, p. 24).

Stam vê o cinema como um instrumento filosófico em si mesmo, capaz de gerar seu próprio discurso: “O cinema em si é um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos áudio-visuais, não em linguagem, mas em blocos de movimento de duração”. Observa ainda que, há um cabedal de conceitos e termos que poderiam ser usados para identificar essa relação do cinema com a literatura: reescrita, tradução, transmutação, metamorfose, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. Para o autor “as palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação” (STAM, 2003, p. 26). Por isso mesmo, as adaptações não devem ser vistas como reproduções do original, mas como “*traduções intersemióticas, transmutações, hipertextos*”, provenientes de um texto-fonte. O autor reflete ainda que, nem sempre as adaptações de maior sucesso de público ou de crítica, são aquelas consideradas mais fiéis às suas fontes literárias.

Da mesma forma Lawrence Venuti (2007, p.28) entende que há uma recontextualização do original mediante o interpretante, assim diante do processo de adaptação a fidelidade ao texto-fonte é ilusória.

Também Umberto Eco (2007, p. 57-58) com base em sua experiência como tradutor, postula que é possível contar a mesma história, com o mesmo enredo pela mídia fílmica, ou até mesmo por meio de histórias em quadrinhos, desde que se respeite as particularidades de cada meio. Em sua obra *Quase a mesma coisa* (2007), o autor argumenta:

A tradução intersemiótica ocorre nos casos (...) em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia. [...]. Na manifestação cinematográfica [por exemplo] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem. (ECO, 2007, p.11, p.60).

Para Eco (2007, p. 16) – em relação à tradução – a fidelidade ao original “é uma das formas de interpretação” e o tradutor deve sempre buscar reencontrar a “intenção do texto”. Desse modo pode-se pensar a adaptação como uma obra de arte nova, com suas próprias especificidades, não mais como uma obra subordinada àquela obra da qual inicialmente se originou.

Em seu livro, intitulado *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza (2004), trata do processo de adaptação, e vê esse processo como um efeito de criação, onde a produção e a recepção da arte são diferenciadas; onde o critério de fidelidade é muitas vezes impossível, ou até mesmo indesejável “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade” (PLAZA, 2004, p.2). Ainda ligada à mudança para o suporte fílmico, Plaza, aponta a leitura particular que o tradutor faz da obra – enquanto processo de tradução – levando em conta o meio e o contexto histórico em que é realizado esse processo:

O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor

intersemiótico sofre influência não somente dos processos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2004, p.10).

Sobre a comparação entre cinema e literatura, César Guimarães (1997, p. 69) acredita na premissa de que o texto literário não apenas substitui a presença da imagem pela sua representação do discurso, como também exibe a distância que as separa: “essa força que promove a ilusão de que há brecha alguma entre ela e seu objeto dinâmico”.

A teórica canadense Linda Hutcheon (2011, p. 44) alega que fidelidade não deve ser um parâmetro de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas, uma vez que, nos dias atuais, as adaptações permeiam o todo. A autora argumenta que a adaptação ligada ao conceito de fidelidade representa uma simples reprodução do texto original, enfatizando que de acordo com o dicionário, a palavra adaptar refere-se a: ajustar, alterar, amoldar; o que pode ser realizados por diversos recortes.

Breve panorama das adaptações no cenário brasileiro

A tendência progressiva das adaptações está também muito presente no cenário cinematográfico brasileiro, no qual as relações dialógicas entre cinema e literatura são costumeiras e permeiam nossa cinematografia.

Contextualizando o tema no cenário nacional, iniciamos a discussão com Paulo Emilio Salles Gomes, o qual aponta que o cinema brasileiro nas primeiras décadas do Século XX, já buscava nos melodramas tradicionais da literatura, a matéria-prima para composição dos seus enredos. Em seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, o autor traça um panorama geral do cinema brasileiro até a década de 1970, enfatizando as condições precárias da indústria cinematográfica do país, os movimentos mais expressivos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, a chanchada das décadas de 40 e 50, e especialmente, como o cinema brasileiro resistiu apesar de toda a adversidade; tais informações nos possibilitam entender como nossa cinematografia foi sendo construída; suas influências e suas iniciativas originais.

Salles Gomes (1986, p.29), revela que o cinema brasileiro no início do Século XX se especializou em exibir “enredos de crimes famosos”, mas também recorria a

adaptações literárias como uma maneira de atrair o público. Segundo o autor, um grande número de fitas foram gravadas a partir de 1915, inspiradas na literatura brasileira:

De 1908 a 1911, foram ensaiados no Rio todos os gêneros de espetáculo cinematográfico: melodramas como *A Cabana do Pai Tomás*, *O remorso vivo* e *João e José*; dramas históricos como *Dona Inês de Castro*, *A Restauração de Portugal em 1640* e *A República portuguesa*; patrióticos como *A vida do Barão de Rio Branco* ou abordando temas religiosos como *Os milagres de Santo Antonio* e *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*. (GOMES, 1986, p.29).

Salles Gomes destaca que nesse período, uma quantidade expressiva de filmes de curta duração, foi produzida no Brasil. Essa praxe foi logo substituída pelas operetas; mais completas e mais longas. Mais uma vez, buscou-se na narrativa literária os elementos para composição dos enredos filmográficos. Desse período datam: *A viúva alegre*, *O conde de Luxemburgo*, *Sonho de valsa* e *A condessa descalça*.

O autor informa que entre todos os filmes produzidos na época, o detentor do maior sucesso de crítica e público, foi a adaptação do romance *Luciola*, de José de Alencar, com características melodramáticas, o qual foi seguido por outros sucessos da literatura:

Inocência e *A retirada da Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O caçador de esmeraldas*; e de Macedo, *A moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O garimpeiro*, enquanto de Aluísio Azevedo aproveitou-se *O mulato*, apresentado com o título *O cruzeiro do sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para maior número de filmes: *O guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viúva*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O Faroleiro*. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Sousa e Neto escreveram enredos especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, do qual foi realizado só o primeiro episódio. (GOMES, 1986, p.41).

Jean Claude Bernardet (2009, p.216) aponta o Prêmio Especial Para Adaptações Fílmicas, instituído na década de 1970 pelo Ministério da Educação, como uma das causas da grande procura dos cineastas brasileiros pelos romances: “A diferença entre as adaptações literárias antes e depois do prêmio é que antes os cineastas procuravam livremente obras literárias que os interessassem, enquanto depois a coisa assumiu um certo caráter compulsivo” (BERNARDET, 2009, p.216). Portanto, o prêmio é uma possível justificativa para a quantidade de adaptações realizadas naquele período.

Bernardet (2009, p.216) explica que os representantes do governo da época experimentavam uma dicotomia entre a alegada vulgaridade da comédia erótica, simbolizada pelas pornochanchadas e, o reconhecimento dos filmes críticos, os quais lhes pareciam “ideologicamente inaceitáveis”, assim sendo, o governo instituiu que só valiam para o prêmio obras de autores mortos, objetivando a “recuperação de um verniz cultural do tipo museológico, sem ferir a ideologia no poder” (2009, p.216). A consequência dessa escolha foi o dano irreparável para os argumentos originais em favor das adaptações. Para ele, “o trabalho dos roteiristas tornou-se adaptação” (2009, p.216), ao ponto de ser criado em festivais, o prêmio de Melhor Adaptação, em substituição ao Prêmio de Melhor Argumento Original.

Bernardet (2009, p.220) assinala ainda, a importância da produção literária para o cinema nacional nas décadas de 1960 e 1970, época em que os incentivos governamentais possibilitaram que, uma quantidade relevante de obras literárias fosse adaptada para a mídia fílmica; datam desse período: “*Vidas Secas, A Hora e vez de Augusto Matraga, Macunaíma, Ganga Zumba, Meu pé de laranja lima, O pagador de promessas, O grande sertão, O guarani, Guerra conjugal, Um homem célebre, O homem nu, A intrusa, Iracema, Lucio Flávio, Luciola, o anjo pecador, A madona de cedro, Sagarana, Senhora, São Bernardo, Tenda dos milagres, O menino do engenho, A mulher de todos, A moreninha, O padre e a moça, O seminarista, Os pastores da noite e Toda nudez será castigada*, entre outros.

A tendência a apropriação de clássicos e de sucessos literários comerciais não arrefeceu na década de 80, marcada pela crise econômica brasileira; entre os filmes adaptados estão desde ícones da literatura como *Memórias do cárcere* e *A hora da estrela*, até sucessos de bilheteria como *Dona Flor e seus dois maridos*. Além dos citados foram adaptados: *Noite, Beijo no asfalto, Ariella, Eles não usam black-tie, Pedro Mico, Sargento Getúlio, O quebra-nozes, Perdoa-me por me traíres, Inocência, Nunca fomos tão felizes, Quilombo, O beijo da mulher aranha, Jubiabá, A caminho das índias, Sagarana, Jorge um brasileiro, Besame mucho, Ópera do malandro, Com licença eu vou a luta, Feliz ano velho, Flor do desejo, Gabriela, O grande mentecapto, Kuarup*.

No início da década de 90, devido ao corte dos subsídios governamentais, poucas obras foram adaptadas. Destaca-se nesse período o filme *A grande arte*. A partir do

Cinema de Retomada novas adaptações foram realizadas, entre elas: *O guarani*, *O homem nu*, *A ostra e o vento*, *A hora mágica*, *O judeu*, *Lamarca*, *As meninas*, *Menino maluquinho*, *O noviço rebelde*, *Orfeu*, *Policarpo Quaresma*, *o herói do Brasil*, *O quatrilho*, *Tieta do agreste* e *O que é isso companheiro?*

O movimento em direção a releitura de obras literárias tornou-se menos expressivo nos anos 2000. Deste período datam algumas apropriações de grande sucesso de público como: *Cidade Deus*(2002) de Fernando Meirelles, *Carandiru*(2003) de Hector Babenco e *Tropa de elite* (2007)de José Padilha, assim como títulos com menor visibilidade de público, mas também muito importantes para nossa cinematografia como *Policarpo Quaresma*(2001) de Paulo Thiago, *Bicho de Sete Cabeças*(2001) de Laís Bodansky, *O Xangô de Baker Street* (2001)de Miguel Faria Jr. e *Lavoura Arcaica*(2001) de Luiz Fernando Carvalho.

Refletindo sobre uma possível crise na criação de roteiros originais no Brasil.

Todo esse discurso sobre o tema da adaptação fílmica no cinema brasileiro contemporâneo reforça diretamente a discussões sobre a chamada “Crise na criação”, na qual se atribui o amplo número de adaptações, a falta de roteiristas com projetos originais. Contudo, a idéia de que existe carência desses profissionais e de projetos viáveis, gera grande polêmica no meio cinematográfico brasileiro.

Problematizando a discussão que envolve o diálogo entre cinema e literatura, o pesquisador José Gatti (CÂNDIDO, 2012) pontua que desde que surgiu, o cinema passou a influenciar, com muita intensidade, toda a cultura, sendo “impossível que esse fenômeno não passasse pela literatura”. Gatti pondera que apesar da relevante quantidade de transposições fílmicas realizadas na cinematografia brasileira, apenas algumas dessas obras compõem o cânone cinematográfico brasileiro: “Muitas adaptações se prendem a um modelo de cinema realista e de narrativa clássica. Ou seja, limitam-se a contar a historinha em si, quando o mais importante é buscar o *geist*, o espírito do texto original” (CÂNDIDO, 2012).

Da mesma forma o cineasta Fernando Meirelles defende a idéia que Cinema precisa ser dinâmico, enquanto a literatura pode ser mais intimista: “Muitas adaptações mostram personagens pensando, como em um livro, e isso é sempre desastroso”. E vai

além quando afirma não ver dificuldades na convergência entre as duas áreas: “Há escritores que se apropriam da estrutura do roteiro de cinema ou incluem diálogos coloquiais como nos filmes. Se a história e os personagens são bons, se funciona para o leitor contemporâneo, está valendo”(CÂNDIDO, 2012).

O roteirista Bráulio Mantovani, responsável pelo roteiro de *Cidade de Deus*, argumenta que a carência de roteiristas com projetos originais existe apenas na produção de cinema e, acredita que o problema está no modelo de produção:

Se o problema fosse falta de talento, faltariam autores/roteiristas para tudo. Se a falta existe apenas na produção de cinema e de séries realizadas pelas mesmas produtoras que fazem os filmes, talvez a explicação esteja no modelo de produção. Roteiristas no Brasil não têm reconhecimento autoral e ganham mal. Ganham muito mal. Por isso, trabalham em muitos projetos, escrevem com muita velocidade, não têm tempo para reescrever – o que é fundamental em qualquer roteiro seja qual for o talento do autor. (REVISTA, 2013).

Para Mantovaniser um grande escritor de romances não qualifica ninguém como escritor de filmes: “[...]. A forma do drama não tem nada a ver com a forma da prosa, seja do romance ou do conto. Esse fator é tão decisivo quanto o financeiro” (CÂNDIDO, 2012).

A cineasta e roteirista Ana Johan² afirma que o Brasil não tem uma tradição em roteiro, mas que existem bons cursos e não faltam roteiristas competentes, mas a questão é, sobretudo, a falta de investimento na área. Segundo Ana, nos Estados Unidos em torno de 20 a 30% do valor do filme é destinado ao roteiro, sendo ou não o projeto concretizado, ao passo que no Brasil, o roteiro não tem essa valorização: “O trabalho de escrita é um trabalho árduo, que leva tempo [...]. É esta consciência que precisa por parte das TVs, dos grandes investidores e principalmente dos órgãos públicos. É urgente o investimento em desenvolvendo de roteiros”.

Considerações finais

Longe de um consenso, o que se sabe é que além dos problemas que impedem, ainda hoje, o desenvolvimento pleno do cinema brasileiro, há uma crise financeira,

²Entrevista não publicada concedida à autora do presente trabalho, em outubro de 2013.

formativa e emergencial na produção de roteiros originais, situação que só pode ser alterada com a reflexão e a conscientização de todos os envolvidos no processo.

Levando-se em conta que cada texto adaptado se transforma em outro texto, diferente do texto-fonte, o reconhecimento dessa interdependência entre os dois suportes é essencial para o entendimento de ambos. Baseada na quantidade de adaptações a que se tem acesso na atualidade, podemos concluir que esse é um diálogo que beneficia ambas as mídias, resultando em uma relação permanente e irreversível.

Quando se trata da adaptação da mídia literária para a mídia fílmica, podemos refletir que a adaptação fílmica procura se reconhecer na obra adaptada, independentemente da visão e do objetivo do diretor. O cinema, por todas as suas particularidades e facilidades, chega com força transformadora aos expectadores interferindo e transformando o seu imaginário. Esse processo, como já pontuado, independe de o filme ser uma adaptação literária ou não. Está claro que mesmo que, incontáveis vezes o cinema tenha buscado e continue buscando na literatura sua fonte de inspiração, essa intertextualidade se dá também no sentido de troca, pois uma mídia complementa a outra, atualizando-se e revitalizando-se mutuamente.

Referencias

ARAÚJO, V. L. S. “Adaptação” e as Teorias de Tradução. In: *X Encontro Internacional da ABRALIC*, 2006, Rio de Janeiro, v. 1.

AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1995

BAZIN, A. *O cinema- ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

CAMARGO, P. Cinema. *A Gazeta do Povo*, Disponível em:< <http://www.Guia.gazetadopovo.com.br/cinema.htm>.> Acesso em 09/04/2013.

CÂNDIDO: *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n.14, set.2012.

ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FURTADO, J. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>. > Acesso em: 23 jul. 2013.

GOMES, P. E. de S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

GUIMARÃES, D. *Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade*. *Ciência e Cultura*, n. 45, p. 59-75, Curitiba, 2012.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 2012.

MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

REVISTA DE CINEMA. Reportagem especial sobre a falada crise na criação. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/09/reportagem-especial-sobre-a-falada-criacao>>. Acesso em 14 nov.2013.

SOUSA, M. *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*. Braga: Universidade do Minho, [200-].

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____. *A literatura através do cinema; realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. *Journal of visual culture*, SAGE, v. 6, 2007.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____ *et al.* *O desafio do cinema brasileiro*. São Paulo: Jorge Zahar. 2006.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.