

DAS PÁGINAS DO LIVRO PARA A TELA DO CINEMA

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS ADAPTAÇÕES
FILMICAS DE *RATOS E HOMENS*, DE JOHN STEINBECK

FROM THE PAGES OF THE BOOK TO THE CINEMA SCREEN:
A COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE FILMIC ADAPTATIONS
OF *OF MICE AND MEN*, BY JOHN STEINBECK

Michael Jones Botelho¹

Sirlei Santos Dudalski²

RESUMO: O presente artigo visa empreender um estudo comparativo entre a obra literária *Ratos e Homens* (1937), do escritor estadunidense John Steinbeck, e suas adaptações para o Cinema, ocorridas, respectivamente, em 1939, sob a direção de Lewis Milestone, e no ano de 1992, dirigida por Gary Sinise. Este confronto é embasado pela Teoria da Adaptação e da Tradução Intersemiótica e objetiva verificar e interpretar, a partir deste cotejo, os processos de (re)criação da obra literária para a Sétima Arte, ocasionados pela transposição de sistemas semióticos distintos. Após longa análise e discussão, pudemos constatar, de modo incisivo, que toda adaptação cinematográfica, fruto da interpretação subjetiva de um dado número de adaptadores, deve ser estudada como uma obra autônoma e, por o ser, do mesmo modo não pode ser julgada pelo critério da fidelidade, já que esta se torna impossível ao longo do processo de adaptação. Detectamos, outrossim, que as adaptações criativas de ambos os roteiristas e diretores se deram, principalmente, pela leitura subjetiva dos mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema; Adaptação fílmica; Fidelidade; Adaptação criativa.

ABSTRACT: This article aims at undertaking a comparative study between the book *Of Mice and Men* (1937), by the North writer John Steinbeck, and its two adaptations to the Cinema, occurring, respectively, in 1939, under the direction of Lewis Milestone, and in the year 1992, directed by Gary Sinise. This confrontation is grounded by the Theory of Adaptation and Intersemiotic Translation and aims at verifying and interpreting, from this comparison, the process of (re)creation of the literary work for the Seventh Art, occasioned by the transposition of different semiotic systems. After lengthy analysis and discussion, we have seen, incisively, that every film adaptation, due to the subjective interpretation of a given number of adapters, should be studied as an autonomous work, and being, likewise can't be judged by criteria of fidelity, since this becomes impossible during the process of adaptation. We have detected, moreover, that creative adaptations of both scriptwriters and directors are given, mainly, by the subjective reading of them.

KEYWORDS: Literature and Cinema; Filmic adaptation; Fidelity; Adaptation proper.

¹ Mestre em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: michael_jonesb@hotmail.com

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa.
E-mail: sirleisantosd@yahoo.com.br

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.

(Tania Carvalhal, *Literatura Comparada*)

PERANTE AS MARGENS

Não é preciso empreender um estudo aprofundado dentro do campo artístico para perceber que as diversas artes, por muitas vezes, rompem as suas fronteiras e passam a se influenciar dialeticamente, formando, por vezes, uma nova manifestação artística, interdependente e recíproca. Verificamos essa manifestação, por exemplo, na própria constituição da Canção que, a grosso modo, surgiu como uma poesia musicalizada. Do mesmo modo, observamos esse fenômeno expresso na Dança que, por diversas vezes, se apropria da música para existir. Com a Literatura e o Cinema não foi diferente: a partir da intersecção entre ambas as artes surgiu uma nova maneira de se produzir um filme e de se pensar o fazer cinematográfico que se expressa na Literatura em movimento. Neste sentido, nos atrevemos a dizer que em todos os estudos comparativos entre a Literatura e o Cinema deverá ser priorizado, além das especificidades de cada meio, a análise interpretativa das mudanças ocorridas no processo da adaptação fílmica, em concomitância a uma reflexão acerca dos efeitos que tais mudanças provocaram na adaptação. Com efeito, inferimos que a associação entre ambas as artes não é uma via de mão única, mas extremamente recíproca e correspondente. Anelise Corseuil comenta sobre esse vínculo e expõe que:

A comparação entre a literatura e o cinema pode ilustrar a dimensão intertextual das artes, sendo que filmes também podem gerar romances, como é o caso de *O piano* (1993). Por outro lado, o cinema também pode redimensionar a importância de obras literárias menores, como na adaptação de *Uma janela indiscreta*, filme dirigido por Alfred Hitchcock em 1954. O filme se tornou um clássico do cinema enquanto que o conto homônimo de Cornelia Woolrich (1942) foi praticamente esquecido. Há também a experiência da televisão, onde minisséries como *O Auto da Compadecida* (minissérie adaptada inicialmente do teatro para a TV) geram filmes para o circuito comercial. (CORSEUIL, 2009, p. 371)

A autora corrobora o que já havíamos dito anteriormente e ainda afirma, em seu artigo, a possibilidade do cinema interagir com outras formas artísticas, tais como a pintura, a dança e a escultura, resultando em uma gama de (re)criações e significados. Entretanto, para alguns críticos e teóricos, a intersecção entre essas duas margens é danosa, visto que na maioria das vezes se presa mais o julgamento classificatório pelo critério da fidelidade, ocasionado pela distorção do conceito de originalidade. Tânia Carvalhal sintetiza esse desvio e comenta que originalidade não tem a ver com o tempo cronológico, mas com a inovação: “[...] os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois

o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada” (CARVALHAL, 2006, p. 63). A partir dessa concepção nos propomos a discutir, neste artigo, as principais correntes da Teoria da Adaptação e analisar as suas causas e efeitos no estudo de um dos vários tipos de adaptação: o da Obra Literária para o Cinema.

O texto literário que estudaremos no decorrer deste trabalho é uma das várias obras-primas do talentoso escritor estadunidense John Steinbeck. *Ratos e Homens* (1937) é uma novela cujo enredo se passa na época da depressão dos Estados Unidos, pós quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, tempo em que o dinheiro e o trabalho se tornaram escassos e, consequentemente, a pobreza e a miséria se alastraram em grandes proporções. Nesse contexto é que os personagens George e Lennie vivem, vagando pelo Estado da Califórnia em busca de emprego nas grandes fazendas; os amigos são tratados como ratos pelos patrões e vivem uma série de conflitos pessoais, morais e sociais que os levam a muitos problemas e descrenças. O sonho americano e o companheirismo são os temas centrais que envolvem este enredo, produzido por um escritor atento e preocupado com a sociedade de seu tempo, disposto a denunciar, por meio de suas narrativas, o que a população excluída vivia em tempos de crise, não somente econômica, mas também de valores sociais.

Partindo dessa obra literária é que o consagrado diretor russo-americano Lewis Milestone vai (re)criar a obra de Steinbeck adaptando-a, pela primeira vez, para o Cinema. Com o título *Carícia Fatal*, versão brasileira (*Of Mice and Men* na versão original), o cineasta exhibe, em 1939, apenas dois anos após a publicação do livro, a sua adaptação fílmica, tendo grande sucesso de crítica e recebendo várias indicações ao *Oscar*. Em 1992, passados cinquenta e três anos dessa primeira adaptação cinematográfica, o diretor e ator estadunidense Gary Sinise se apropria novamente da novela de Steinbeck e transpõe para a tela do Cinema a sua versão do livro. Nessa adaptação, com o título homônimo ao da obra literária, Sinise também (re)cria o enredo original, trazendo à Sétima Arte uma nova leitura do texto literário que, além das mudanças pertinentes à adaptação em si, também é possível analisar alterações histórico-sociais advindas do novo contexto ao qual o filme foi lançado.

Neste artigo priorizamos o estudo das duas versões fílmicas produzidas, especificamente, para o Cinema. Entretanto, há mais duas adaptações fílmicas estadunidenses encomendadas para a Televisão, a primeira lançada no ano de 1968, sob a direção de Ted Kotcheff, para a rede americana de televisão ABC, e a segunda produzida em 1981, dirigida por Reza Badiyi. Além dessas quatro adaptações fílmicas produzidas nos Estados Unidos, há também outros oito longas-metragens adaptados de *Ratos e Homens* e que foram feitos em outros países, tais como a Turquia, Alemanha, Canadá, Irã, Grécia, Suécia e Finlândia. Isso sem contar as diversas adaptações para o teatro, *Broadway* e telenovela. Há, também, a versão teatral da novela, escrita pelo próprio Steinbeck, sob a encomenda do diretor Kaufman, que pode servir de tema comparativo para pesquisas posteriores. A partir dessa constatação, percebemos que é vasto e muito rico o campo de pesquisa dentro da adaptação desta obra de Steinbeck para os diversos sistemas semióticos. Assim sendo, faz-se pertinente expor a possibilidade de uma gama de estudos que podem ser

realizados dentro dessa temática e que renderão diversas outras pesquisas para o futuro, visto que é crescente o interesse desse tipo de investigação dentro da área da Literatura Comparada.

Esta pesquisa, longe de ser uma análise sistemática pelo viés crítico-cinematográfico, objetiva verificar como foi feito o processo de adaptação fílmica da obra literária do escritor estadunidense para os dois longas-metragens em tempos, contextos e sociedades diferentes, tendo em consideração que a adaptação fílmica também é um modo de tradução cultural. É proposto, também, investigar os aspectos criativos e interpretativos dos diretores cinematográficos que, como intérpretes do texto literário, adaptaram em seus respectivos filmes o enredo do texto-fonte que Steinbeck originalmente escreveu, fazendo com que as transposições cinematográficas sejam estudadas como obras autônomas. A metodologia utilizada na produção deste trabalho se baseou na pesquisa bibliográfica em livros de teoria e crítica sobre a adaptação e sobre o cinema, seguido da discussão dos dados em confronto com fontes históricas e análises de pesquisas anteriores a respeito das diversas adaptações da obra literária já referida.

Neste sentido, podemos afirmar que este estudo se torna relevante pela exígua fortuna crítica da academia brasileira a respeito da obra de Steinbeck aqui estudada. Do mesmo modo, esta pesquisa se torna importante pelo tema de cunho social que a obra literária e as adaptações fílmicas veiculam. Questões como desigualdade social, revelada por meio do contraste entre o estilo de vida que o patrão e os trabalhadores levavam em meio a pior crise dos Estados Unidos; opressão do empregador sobre o empregado, tema este permeado ao longo da narrativa, justificando até mesmo o título da obra literária em questão e, também, o papel feminino frente a uma sociedade patriarcalista, tópico sabiamente defendido por Steinbeck e pelos cineastas em tempos de grande relevância para as conquistas da luta feminista, são alguns dos principais temas que tanto a obra literária, quanto as adaptações fílmicas desta pesquisa se propõem a discutir. Neste sentido, podemos conceber que esses pontos citados são de grande relevância social, visto que preconizam críticas a respeito da sociedade daquela época, podendo ser transportadas para a nossa atual sociedade, que ainda permanece tão desigual e oprimida.

ENTRE AS FRONTEIRAS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Quando se fala sobre a intersecção entre a Literatura e o Cinema, torna-se inevitável pensar em um estudo fronteiro, visto que se trata de dois sistemas semióticos distintos, ambos com suas características e especificidades ao fazer artístico. Neste sentido, assim como todas as fronteiras separam duas ou mais áreas díspares, nominalizando-as e diferenciando-as, nos estudos sobre a confluência entre a arte da palavra e a sétima arte, do mesmo modo, separam e classificam ambos os sistemas semióticos, demarcando um limite metodológico de pesquisa para que se possa traçar uma linha divisória entre essas duas manifestações artísticas. Tal linha divisória que elegemos para embasar teoricamente este trabalho se manifesta nos desdobramentos da Teoria da Adaptação que, conotativamente, se traduz como uma ponte, dando passagem à pesquisa e ligando duas áreas de estudo distintas. Neste sentido, mais do que classificar

e caracterizar, os estudos sobre adaptação discorrem, analisam e interpretam como se dá o processo de mudança ao longo do caminho de um extremo ao outro desta ponte.

Assim sendo, concebemos que nos estudos sobre adaptação e tradução intersemiótica não se pode mensurar a qualidade de uma arte medida por meio de seu tempo de existência. É preciso sermos coerentes e entender que a sétima arte não presta um desserviço à literatura, muito pelo contrário: reforça a atual concepção de nossa contemporaneidade de se estudar e pensar a interdisciplinaridade. O fato é que o cinema, desde o seu nascimento, também se dedica a se apropriar da literatura e a colocá-la em movimento através das telas grandes. No decorrer deste processo de transposição intersemiótica sempre haverá mudanças, ajustes e recriações do texto-fonte, causadas pelo fato de se tratar de uma tradução de um sistema semiótico completamente diferente um do outro. A essa tradução, transposição ou recriação da obra literária para a tela do cinema damos o nome de adaptação fílmica; portanto, esta não é uma cópia fiel do texto literário, uma mera reprodução audiovisual das páginas do livro, mas uma releitura que o cineasta fez do que leu, colocando as suas próprias impressões, conhecimento de mundo e subjetividade naquilo que está recontando.

Recuperando a fortuna crítica sobre a evolução dos estudos da Teoria da Adaptação, temos o trabalho pioneiro de Roman Jakobson que, em seu artigo *Aspectos linguísticos da tradução*, publicado originalmente em 1959, conceitua o termo da tradução intersemiótica afirmando que “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 81). Hoje tal conceito foi reformulado e ampliado a todas as transposições feitas de um sistema semiótico para outro, independentemente de sua verbalização ou não. O Teórico russo afirma ainda que “[...] o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 2010, p. 82). Neste sentido, Jakobson reconhece que no processo de tradução haverá mudanças decorrentes da passagem de sistemas semióticos distintos e que as mensagens serão semelhantes, não iguais.

Expandido os limites do conceito de tradução intersemiótica, elaborado por Jakobson, o tradutor, romancista e teórico Umberto Eco, em sua obra *Quase a mesma coisa*, expõe sua experiência como tradutor de clássicos da Literatura Universal e teoriza alguns tópicos sobre problemas de tradução, dentre eles o da tradução intersemiótica. Tal livro do escritor italiano se trata de um compêndio que reúne diversos artigos sobre esse tema, publicados ao longo da carreira do tradutor e reunidos recentemente para a edição deste volume. Eco afirma que a tradução intersemiótica se constitui por todos os casos “[...] em que não se traduz de uma língua natural para a 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” (ECO, 2014, p. 11). Percebemos, deste modo, que o teórico se vale de uma gama de outras manifestações artísticas nesse processo de transposição. O tradutor italiano descreve o ato de traduzir como uma negociação, onde é preciso saber ganhar e perder. A tradução, para ele, sempre envolve cortes que, obviamente, gerarão consequências ao texto traduzido. Sendo assim, nunca se diz a mesma coisa ao traduzir e cabe ao tradutor a tarefa de arcar com as possíveis consequências que o termo sugere. Neste sentido, Eco corrobora que a

boa tradução traz sempre uma contribuição crítica para o entendimento da obra a ser traduzida e explicita que:

Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso (ECO, 2014, p. 291).

A partir dessa citação, percebemos que a tradução conduz o leitor a um olhar específico, a um ponto de vista particular do qual o tradutor se valeu para traduzir o texto-fonte e isto, segundo o teórico, é o que a crítica, propriamente dita, costuma fazer: dar uma das possíveis leituras do texto de partida. Ao afirmar que “as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso”, Eco nos revela a contribuição que as diferentes traduções/adaptações de uma mesma obra fornecem, visto que elas inserem outros tipos de leitura ao texto-fonte e, de certo modo, atualizam e reinventam o texto original, oferecendo-lhe uma nova possibilidade de interpretação. Nesta perspectiva, podemos conceber que é exatamente isso o que ocorre com o *corpus* que utilizamos neste artigo. As duas adaptações fílmicas aqui analisadas servem como exemplo de releituras e reinvenções do texto-fonte de Steinbeck e elas contribuem para atualizar e gerar novas interpretações da obra do escritor estadunidense.

A partir de uma outra perspectiva, o teórico francês Gerard Genette, em sua inovadora obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, publicada originalmente na França em 1982, considera que o processo de se traduzir um texto para outro texto, ou para outra mídia, está dentro do campo da transtextualidade, entendida aqui como uma relação manifesta ou indireta entre dois ou mais textos. Genette divide a transtextualidade em cinco categorias de transcendências textuais, classificação esta que depende da forma pela qual os textos se relacionam entre si: - intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade -, no qual o teórico francês prioriza a quarta manifestação da transtextualidade – a hipertextualidade: “Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é comentário” e ainda “texto derivado de outro texto preexistente” (GENETTE, 2006, p. 12-13). Desta forma, entendemos que o hipertexto é uma imitação, uma derivação do hipotexto, já que o primeiro só existe pela realização do segundo.

Para ilustrar essa conceituação, Genette cita como exemplo a famosa obra de Homero: *A Odisseia*, expondo que esta é o hipotexto de dois hipertextos: a *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce, reforçando a ideia da transformação e recriação do hipotexto e deixando claro que não há hierarquias classificatórias nesses três clássicos da literatura universal, já que dois deles derivam do mesmo hipotexto: “Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero; transformações simétricas e

inversas” (GENETTE, 2006, p. 14). Tomando como base essa teoria elaborada por Genette, surgem os recentes trabalhos do crítico e teórico de cinema Robert Stam, que defende com afinco a intersecção entre a Literatura e o Cinema, reforçando a nomenclatura *Adaptação Fílmica* a esta relação hipertextual.

Em seu artigo *Introduction: The Theory and practice of adaptation*, Robert Stam afirma que as adaptações fílmicas são sempre derivadas de hipotextos anteriormente desenvolvidos e que aquelas sofrem mudanças no processo de adaptação devido a operações de seleção, amplificação, concretização e realização. Neste sentido, “Filmic adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin³” (STAM, 2005, p. 31). Assim sendo, as adaptações fílmicas fazem parte de um processo infundável de mudanças e transformações, já que o texto-fonte será “reciclado” toda vez que uma nova adaptação surgir. Este é o ponto que Stam defende em sua obra como justificativa da união entre ambas as artes. Toda adaptação fílmica de uma obra literária faz com que esta seja reavivada, atualizada e, assim, adquira novas possibilidades de interpretação e leituras diversas, fazendo com que, a partir deste cruzamento de artes, surja uma nova manifestação artística, híbrida, e com grande potencial.

Entretanto, é a partir desta consideração que surge um tema controverso dentro dos estudos sobre adaptações fílmicas: a questão da fidelidade. Afinal, a adaptação tem necessariamente de reverenciar o texto tido como original, sendo uma reprodução exata deste? Ou deve-se crer na concepção de que toda a adaptação é uma obra autônoma e independente e, por isso, deve ser interpretada como tal? Pensando nisso é que o estudioso sobre adaptação fílmica, Brian McFarlane, comenta em seu livro seminal *Novel to Film*:

The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable - even inevitable - process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film. Awareness of such issues would be more useful than those many accounts of how films ‘reduce’ great novels⁴ (MCFARLANE, 1996, p. 10).

3 Tradução nossa: “As adaptações fílmicas, então, são apanhadas em um turbilhão contínuo de referência intertextual e transformação, de textos gerando outros textos em um processo interminável de reciclagem, transformação e transmutação, com nenhum ponto claro de origem.”

4 Tradução nossa: “A insistência na fidelidade levou a uma supressão de abordagens potencialmente mais gratificantes para o fenômeno da adaptação. Ela tende a ignorar a ideia da adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez um desejável - até mesmo inevitável - processo em uma cultura rica; ela falha por levar muito em consideração o que deve ser transferido do romance para o filme como algo distinto, para o qual irá se requerer processos mais complexos de adaptação; e isso marginaliza esses determinantes de produção que nada têm a ver com o romance, mas que podem ser poderosamente influentes sobre o filme. A consciência de tais questões seria mais útil do que os muitos relatos de como os filmes ‘reduzem’ grandes romances.”

Como podemos observar, McFarlane reprova a posição de críticos conservadores que tomam a fidelidade como quesito classificatório em uma adaptação fílmica, não tendo a consciência de que a adaptação é uma convergência entre as artes, sendo inevitável, como já dito acima, sempre haver mudanças e ajustes do texto-fonte para a recriação do texto adaptado, acarretando o enriquecimento de todo o processo da tradução intersemiótica. Porém, esse impasse parece estar sendo esclarecido por parte do público que vem compreendendo cada vez mais a autonomia do hipertexto e considerando que a adaptação é uma transformação: “embora a noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e imutável ainda perturbe o tradutor de hoje, as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultante de leituras diversas” (DINIZ, 1999, p. 30). Nesta mesma perspectiva de pensamento, Thomas Leitch comenta: “[...] the theoretical poverty of fidelity as a touchstone of value, which begs analytical questions that might bedevil other approaches, is no stumbling block to commentators who are suspicious of theory in the first place”⁵ (LEITCH, 2003, p. 162).

Pensando a este respeito, se torna crucial nos determos em um dos processos fundamentais que está intrínseco a todo ato de adaptação: o processo de (re)criação. Tomando como exemplo a adaptação fílmica, o roteirista e o diretor, no papel de adaptadores, devem fazer ajustes e mudanças no enredo da obra literária a ser adaptada a fim de adequá-la ao novo sistema semiótico do qual fará parte – o cinema. Tais modificações no enredo do texto de partida fazem parte da própria constituição da adaptação como processo e produto e se torna impossível para a adaptação fílmica ser totalmente fiel à obra literária, visto que o Cinema é uma arte muito distinta da Literatura e possui suas próprias especificidades de tempo, extensão, aparelhagem e modo de produção que se distanciam, em muito, do fazer literário. Tais questões sobre a fidelidade já foram discutidas anteriormente, agora basta-nos frisar que recriar a literatura através do cinema é um dos papéis da adaptação fílmica e, assim como “Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto [...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Nesta mesma perspectiva, Brian McFarlane acredita que estes processos de recriações, além de necessários, se tornam essenciais na adaptação cinematográfica, já que, por exemplo, sensações e sentimentos altamente descritivos na literatura se tornam impraticáveis no cinema, bem como a extensão e a riqueza de detalhes presentes em uma obra literária não poderão ser traduzidas da mesma maneira em um longa-metragem de pouco mais de 120 minutos. O crítico de cinema define este processo de (re)criação como “adaptation proper” ou “adaptação criativa”⁶ e expõe que esta é a maneira pela qual o diretor de cinema expressa seu toque artístico e criativo no longa-metragem, corroborando que:

[...] in relation to the transposition of novels to the screen, is a matter of adaptation proper, not of transfer. In the case-studies offered below, it will be considered

5 Tradução nossa: “[...] a pobreza teórica da fidelidade como a pedra de toque de valor, que levanta questões analíticas que possam dissolver outras abordagens, não é obstáculo para comentaristas que são suspeitos da teoria em primeiro lugar.”

6 Termo traduzido por Thaís Flores Diniz em sua obra *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005).

in relation to how far the films concerned exhibit the interaction of cinema-specific and extra-cinematic codes, and to what extent they provide - or seek to provide - equivalences for the enunciatory procedures of the novels on which they are based⁷ (MCFARLANE, 1996, p. 20).

Com efeito, se torna inegável o estudo de toda adaptação fílmica como uma obra autônoma e, por o ser, é descabido julgarmos a adaptação sob o critério da fidelidade, já que tal aspecto não leva em conta sua independência, muito menos a perspectiva de uma nova obra, criada e (re)criada a partir de uma leitura interpretativa e criativa diferente do original: “no momento em que não se considera mais a tradução como mimese, cópia do original, mas sim como atividade voltada para as condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como uma transformação” (DINIZ, 1999, p. 38). Considerando a adaptação fílmica como uma transformação de um sistema semiótico para outro, não negamos sua relação aberta e anunciada com outra obra, muito pelo contrário: afirmamos que ela sofreu um processo de mudança criativa e que em sua constituição, vozes de outros textos se unem para formar um outro texto, que deve ser analisado e interpretado por si só.

RE CRIAR AÇÃO: CRIATIVIDADE E SUBJETIVIDADE NAS ADAPTAÇÕES

Mantendo as características do naturalismo, mas inserindo elementos contrastantes da fantasia, imaginação, sonho e realidade, Steinbeck criou o enredo de *Ratos e Homens* com o intuito de ser adaptado tanto para o Cinema quanto para o Teatro, fato este que se consolidou pouco tempo após a publicação da novela. Primeiramente veio o convite de George S. Kaufman, teatrólogo e diretor, para levar aos palcos da Broadway a adaptação do livro. Logo em seguida, o renomado diretor Lewis Milestone, em 1939, transpõe para a tela do cinema a versão fílmica de *Ratos e Homens* (intitulada *Carícia Fatal* no Brasil). As adaptações não pararam por aí; foram vários os diretores de teatro que compraram os direitos autorais da novela e a adaptaram para o palco, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior. Já a adaptação para a sétima arte, além da que ocorreu em 1939, também foi feita em 1992, sob a direção de Gary Sinise. Ademais, *Ratos e Homens* também foi adaptado para a televisão e traduzido para trinta e duas línguas, somando ao todo cinquenta e cinco tipos diferentes de traduções, superando até mesmo a obra-prima do escritor, *As Vinhas da Ira*, que teve quarenta traduções para vinte e seis línguas⁸.

A primeira adaptação fílmica de *Ratos e Homens* se deu em 1939, menos de dois anos após a publicação original da novela. No Brasil, o título do filme foi traduzido para *Carícia Fatal*. Dirigida por Lewis Milestone, ainda em preto-e-branco, esta película teve grande sucesso de crítica, recebendo quatro indicações ao Oscar daquele ano (melhor filme; melhor som; melhor trilha sonora

⁷ Tradução nossa: “[...] em relação à transposição dos romances para a tela, é uma questão de adaptação criativa, não de transferência. Nos estudos de caso oferecidos abaixo, serão considerados em relação a quão longe os filmes em pauta apresentam a interação de códigos específicos e externos ao cinema, e em que medida eles fornecem - ou procuram fornecer - equivalências para processos enunciativos dos romances em que se baseiam.”

⁸ Estatísticas sobre as diversas traduções da novela disponíveis em: <http://muse.jhu.edu/journals/steinbeck_studies/v015/15.1holmes01.html%3E> Acesso em 12 jan. 2016

e melhor trilha sonora original). Vale ressaltar que esta versão fílmica teve a colaboração do próprio John Steinbeck, que auxiliou Eugene Solow na elaboração do roteiro e viajou com Milestone a algumas fazendas da região do Vale do rio Salinas, lugar onde se inspirou para escrever o enredo da obra literária. A segunda adaptação cinematográfica foi lançada nos cinemas dos Estados Unidos no ano de 1992, sob a direção e atuação de Gary Sinise e adaptado pelo premiado roteirista Horton Foote. Neste sentido, passaremos agora para a análise de alguns trechos dos filmes aqui em causa. Serão feitas breves exposições de passagens da obra literária que foram adaptadas em ambos os filmes, para assim podermos fazer algumas considerações a respeito das mesmas. Por causa da limitada extensão deste artigo, focaremos apenas nas mudanças centrais das adaptações fílmicas que expressam o processo de (re)criação, já discutido anteriormente.

O primeiro processo de adaptação criativa que gostaríamos de nos deter é o caso das mudanças de perspectiva na constituição da personagem esposa do Crespinho. Tendo em mente que no período de lançamento do filme de Milestone (1939) a luta feminista estava em alta, podemos destacar que a esposa de Crespinho, interpretada aqui pela atriz estadunidense Betty Field, teve um realce maior no que concerne a este tipo de luta. Apesar de ela manter os traços originais descritos na novela de Steinbeck, esta personagem feminina carrega em si, principalmente em suas vestimentas, marcas de uma mudança que estava por vir. A personagem feminina tem cabelos curtos, usa sapatos de salto alto, roupas com um certo decote, muitas joias e anda sempre bem maquiada e bem vestida, enfatizando assim uma modesta sensualidade.

Outro aspecto relevante desta versão fílmica é a presença de um filhote de cachorro que está sempre na companhia da esposa de Crespinho. Esta é uma característica que não se encontra presente no texto original, nem na versão fílmica de Sinise, e retrata um aspecto antitético e contraditório nesta personagem: ao mesmo tempo em que o diretor tenta transmitir ao público uma imagem sensual da mesma, a presença do animal também expõe certa inocência advinda da esposa do Crespinho, visto que ao estar constantemente acompanhada do filhote e projetar nele o carinho e atenção que lhe é negado por todos os que a cercam revela, além da inocente pureza infantil, um elevado grau de carência.

É possível observarmos, aos quarenta e um minutos do filme, uma cena em que houve um processo de recriação da obra literária. Tal recorte corresponde à longa cena do jantar na casa do patrão e se torna uma das partes que mais fazem o público sentir compaixão da solidão e do abandono em que tal personagem se encontrava. A esposa de Crespinho, no momento do jantar, demonstra sua vontade de ir à cidade assistir a um filme; porém, tanto Crespinho quanto seu pai não demonstram o mínimo desejo de dirigirem-se até ao centro da cidade apenas para irem ao cinema. Eles julgam que tal evento não condiz com suas posições sociais, já que estão preocupados apenas em fazer lucro e concentrados somente na rusticidade da vida no campo. Tal tomada é toda composta por uma música cômica de fundo e se inicia comicamente também, com um *close-up* na ação de Crespinho retirando metade de uma avantajada torta para comer, seguida da câmera focando, em primeiríssimo plano, a cara de tédio da mulher que está tomada de indignação pela selvageria do marido.

Entretanto, o aspecto de maior relevância no processo de adaptação criativa deste longa-metragem, em relação à personagem feminina, se concentra em uma grande mudança que

Lewis Milestone e Eugene Solow fizeram na constituição da esposa de Crespinho - deram um nome à personagem: *Mae*. Nesta versão, ela não é mais representada apenas pelo papel social que exerce naquela sociedade patriarcalista, mas, por meio do nome, adquire uma identidade própria. Tal modificação no enredo do texto-fonte é compreensível se interpretarmos esta alteração levando em conta a luta feminista que estava em voga na época de lançamento do filme. A este respeito, Mimi Reisel Gladstein comenta que:

[...] her loneliness, and its connection to her being the only woman in this male domain, is further underlined by another scene Milestone includes from the additional matter in the Eugene Solow screenplay [...] In the 1939 version, the boss speaks his understanding of her loneliness, nothing that it would be better for her if she had some women to talk to. She is even named - Mae. Much has been made in the critical literature of the fact that Steinbeck never named this woman, identifying her only by her relationship to a man, as Curley's wife⁹ (GLADSTEIN, 2002, p. 208-209).

No filme de Gary Sinise, quem interpreta o papel da esposa de Crespinho é a talentosa atriz Sherilyn Fenn, que recebeu diversas críticas favoráveis ao seu papel exercido na película, dentre elas ressaltamos a de Mimi Gladstein: "Sherilynn Fenn, as Curley's wife, definitely shows the effects of a nineties production. Her sexuality is less dependent on costume and make-up, better conveyed by her manner than her looks¹⁰" (GLADSTEIN, 2002, p. 209). Como explicitado por Gladstein, aqui a personagem é representada de uma forma mais simples, despojada de joias e roupas sofisticadas; também volta a não ter nome algum, tornando o roteiro fílmico mais fiel à obra de Steinbeck.

O primeiro destaque que fazemos deste longa-metragem consta em um dos grandes processos de (re)criação do diretor, refletido no realce da personagem da esposa de Crespinho ao longo da película. No livro, ela possui contornos de vilã e, apesar de tudo, não tem a relevância que lhe é dada no filme. Há uma cena-chave que corrobora esta afirmação; se trata da parte em que, no livro, ela entra, a noite, no quarto de Crooks, no momento em que todos os trabalhadores haviam partido para uma festa na cidade. Nesta hora, só se encontravam na fazenda, dentro do estábulo-dormitório, Crooks e Lennie. Após aquele, depois de um desentendimento, pedir para ela se retirar do quarto, a mulher responde: "Bom, fica no teu lugar então, negro. Pra mim era tão fácil, tão fácil mandar te enforcar, que até nem tem graça" (STEINBECK, 1968, p. 159).

Esse trecho, altamente racista, foi totalmente suprimido deste longa-metragem. Inferimos que tal supressão se deve ao fato de Sinise querer que estes contornos de vilã fossem

9 Tradução nossa: "[...] a sua solidão e a conexão por ela ser a única mulher neste domínio masculino, é ainda sublinhada por uma outra cena em que Milestone inclui a partir da questão adicional no roteiro de Eugene Solow [...] Na versão de 1939, o patrão fala da compreensão da solidão dela, mas não que seria melhor para ela se tivesse algumas mulheres para conversar. Ela até é nomeada - Mae. Muito tem sido feito na literatura crítica a respeito do fato de que Steinbeck não nomeou esta mulher, identificando-a apenas por sua relação com um homem, como a esposa de Crespinho."

10 Tradução nossa: "Sherilyn Fenn, como a esposa de Crespinho, definitivamente mostra os efeitos de uma produção dos anos noventa. Sua sexualidade é menos dependente da roupa e da maquiagem, melhor transmitida por sua maneira do que por sua aparência."

eliminados da personagem e, conseqüentemente, permanecessem nela apenas o sentimento da solidão, a fragilidade e a tristeza que lhe é concedida ao longo do filme. A todo o momento é enfatizado que ela somente corre atrás dos trabalhadores porque não tinha um marido que conversasse e que desse a atenção que ela queria que fosse dada, mas em nenhuma cena do filme a mesma demonstra ser racista ou preconceituosa com o negro ou com qualquer outro personagem. Sobre esta cena do filme, Gladstein corrobora que:

[...] in the 1992 film is Foote's importation of the contemporary issue of wife-abuse. This is accomplished in another of the few instances where Foote does tamper with Steinbeck's plot by adding a scene that clearly conveys an image of this woman as victim, more sinned against than sinner. First Foote omits her most unappealing scene from the novel, the one where Curley's wife goes into Crooks's room and throws cold water on the men's dream of owning a place of their own¹¹ (GLADSTEIN, 2002, p. 213).

Se nos atentarmos para o início e para o desfecho de ambas as películas, verificaremos que as duas também sofreram o processo de adaptação criativa. No filme de Milestone, a cena de abertura é uma tomada mostrando um céu com poucas nuvens, que sugere um dia de muito calor, logo a seguir a câmera foca em um coelho em um campo com uma melodia melodramática de fundo. Esse cenário sofre uma perturbação quando o foco é desviado para os dois protagonistas que aparecem correndo, fugindo de uma perseguição. Como sabemos, se trata da fuga da cidade de Weed, em que Lennie, levado pela sua perturbação, acidentalmente rasgou o vestido de uma mulher, tentando acariciá-lo por causa de sua maciez.

Graziela Pinheiro, em seu artigo dedicado a discutir sobre a adaptação de Milestone aqui estudada, expõe que essa cena de abertura é comum nos filmes hollywoodianos, pois tais películas priorizam iniciar com muita ação e tensão para, assim, conterem a atenção do público: "Certamente a ação na cena de abertura é uma das regras de ouro de Hollywood, e a adaptação de *Sobre ratos e homens* faz opção por ela ao invés de optar pelo lirismo da abertura proposta pelo texto de Steinbeck" (PINHEIRO, 2015, p. 108). Cabe ressaltar, também nessa cena de abertura, o momento em que George e Lennie adentram clandestinamente no trem e, ao fecharem a porta do vagão, aparece grifado na lataria da locomotiva a transcrição do poema *To a mouse*, de Robert Burns, enfatizando, deste modo, a intertextualidade e criatividade desta adaptação fílmica.

O lirismo observado por Pinheiro está presente na abertura da adaptação de Sinise. Apesar de o filme não começar da mesma forma que a obra literária, há um elevado grau de lirismo emanando na cena inicial que se abre dentro de um trem. O cenário é todo envolto pela escuridão e o único som que se ouve é o dos vagões percorrendo os trilhos. George é gradualmente mostrado por alguns feixes de luz que o revelam de acordo com o movimento do trem. A câmera,

¹¹ Tradução nossa: "[...] no filme de 1992 é a importação de Foote da questão contemporânea do abuso da esposa. Isso é realizado em outro dos poucos casos em que Foote manipulou a trama de Steinbeck, adicionando uma cena que transmite claramente a imagem dessa mulher como vítima, mais contra o pecado do que pecadora. Primeiro Foote omite sua cena mais desagradável do romance, aquela em que a esposa de Crespinho vai para o quarto de Crooks e joga água fria no sonho dos homens de possuírem um lugar próprio."

inicialmente em primeiro plano, revela somente o olhar de incerteza do personagem; por meio do zoom passa-se para o primeiríssimo plano¹², onde a câmera foca somente a metade do rosto dele, já que a outra metade está mergulhada na escuridão. Somente neste momento é que percebemos que George está com as mãos posicionadas na altura da boca e as mesmas estão configuradas como se ele estivesse com o pensamento muito distante dali, transparecendo a ação de uma prece e uma aguda reflexão acerca do seu passado projetado na incerteza do seu futuro.

Logo após essa cena, podemos observar a primeira modificação que Gary Sinise fez na adaptação da novela de Steinbeck – além desta tomada no trem não existir na obra literária, é mostrado o fato que ocorreu na cidade de Weed. Aqui as duas adaptações fílmicas optaram por fazer o mesmo: adiantar para o início do filme o relato da fuga dos dois do trabalho anterior. No filme de 1992, este acontecimento é bem fiel ao que é descrito no livro, exceto pelo fato de, neste, a cena ocorrer no meio da narrativa e ser contada por um personagem específico, no caso George contando para o Magro o motivo de eles terem saído do emprego em Weed. As narrativas do filme e da novela só se cruzam a partir de, aproximadamente, nove minutos e meio do tempo da película, quando os amigos estão a caminho do novo trabalho.

A autonomia de ambas as adaptações fílmicas também é expressa no desfecho dos dois longas-metragens. Na novela de Steinbeck, o enredo se encerra com George voltando para a fazenda com os demais trabalhadores, logo após que estes veem que ele havia matado Lennie. Esta cena é descrita com total frieza; o personagem demonstra apenas estar com um ar de cansaço. Ao ser questionado por Carlson de como teria conseguido matar o próprio amigo, George responde: “Fiz... simplesmente fiz – respondeu o outro com ar de cansado. [...] A voz de George era quase um murmúrio. Olhava ainda fixamente para a mão direita, a mão que havia empunhado a pistola” (STEINBECK, 1968, p. 206). E posteriormente Magro, ao compreender o motivo do ato de George, diz a ele: “Tu tinhas de fazer isso... – insistiu o Magro. – Juro que tinhas” (STEINBECK, 1968, p. 207).

Na adaptação para o seu longa-metragem, Gary Sinise muda completamente o desfecho original do escritor. George, em vez de voltar para a fazenda com os outros trabalhadores, foge de trem antes que alguém o veja. Esta cena é feita com o personagem dentro da locomotiva, sua aparência é de total abatimento e tristeza. A câmera, em primeiríssimo plano, foca apenas a metade de seu rosto, visto que a outra metade está encoberta pela escuridão da noite. Os seus olhos miram o nada, parecem perdidos, revelam a incerteza do que será o seu futuro dali por diante. Este episódio é marcado pelo som rústico do barulho do trem passando nos trilhos e uma música melancólica ao fundo, que colabora para o público ver em George um personagem mais comovente, que demonstra muita insatisfação pelo ato que acabara de praticar.

O diretor, ao encerrar o filme com George dentro de um trem, sem rumo e perdido na escuridão, demonstra que a obra ficou em aberto, de que existem muitos outros trabalhadores, assim como ele, que são explorados, tratados como ratos pelos seus patrões e que, de um modo ou de outro, acabam caindo no ciclo vicioso do explorador e do explorado, dando assim maior enfoque à solidão e à desesperança de todos os trabalhadores rurais universalizados por

¹² Primeiro plano é o termo designado por MODRO (2008) para descrever o modo de enquadramento dos personagens, a câmera foca somente da metade do tórax para cima, cujo objetivo é realçar o diálogo entre os personagens. Já no primeiríssimo plano apenas o rosto do personagem é focado, ocupando a totalidade da tela. É utilizado para otimizar as reações emocionais dos personagens.

George. Somente nessa cena é que detectamos o *flashback* que Sinise empregou criativamente no enredo da película, pois o filme se inicia e termina com a cena dramática de George dentro do trem, atribuindo, deste modo, maior destaque na tragédia do sonho não vivido, da desesperança projetada no futuro e da amargura pelo seu passado.

Para podermos analisar o processo de recriação do desfecho do filme de Lewis Milestone, faz-se necessário voltarmos para uma das cenas finais da película, que culmina na morte da esposa de Crespinho. Como já debatemos anteriormente, vimos que na versão de 1939 a personagem feminina, Mae, carrega em si a força da luta feminista que estava em voga na época. Ela é destemida e não tão submissa como na versão de 1992, como podemos verificar na cena em que a mesma enfrenta Crespinho dentro da casa deles. Tal tomada ocorre a uma hora e vinte minutos do tempo da película e consiste na revelação que a mulher faz ao patrão de quem foi o agressor de Crespinho. Mae confessa, aos risos, que seu marido havia apanhado de Lennie e não tinha se machucado em uma máquina, como ele e os trabalhadores haviam contado. Crespinho, após essa declaração, fica furioso e exige o divórcio a Mae que, abalada, cai aos prantos na escadaria da casa. Essa mudança no enredo do texto-fonte é que culmina na recriação da morte da mulher de Crespinho e, conseqüentemente, no desfecho da narrativa.

Após ser expulsa de casa pelo marido, Mae vai até ao celeiro para pegar e levar consigo o filhote de cachorro que havia ganhado de Magro. Nesse instante é que ela percebe que Lennie estava no mesmo recinto, chorando pela morte de seu cachorrinho. A cena de sua morte é a mesma encontrada no livro e na versão de Sinise; o que muda, no desfecho, é que George fica sabendo do assassinato de Mae não através de Candy, que é o que ocorre na versão de 1992 e na obra literária, mas por meio da cadela, mãe dos filhotinhos recém-nascidos, que carrega em sua boca, até ao quarto de George, a sandália da mulher do Crespinho, fato este que serve como um presságio de sua morte. É significativo observar o destaque que Milestone dá a esses cachorros em sua película; logo após a morte de Mae, quem primeiramente adentra no celeiro é a cadela, filmada em primeiríssimo plano, que vai diretamente amamentar os seus filhotes, dispostos ao lado do cadáver da mulher. Podemos interpretar essa cena como a contraposição da vida, representada pelo laço maternal da cadela com os seus filhotes, em contraste à morte, figurada no corpo sem vida de Mae e na conseqüente morte de seu sonho de ser uma atriz de *Hollywood*.

Só então é que ocorre o desfecho do filme: Magro é quem incentiva George a matar Lennie como um ato de misericórdia, para evitar que ele fosse espancado até a morte por Crespinho e pelos outros trabalhadores. Após o sacrifício de Lennie, observado de longe por Magro, George é encontrado por Crespinho e pelos outros trabalhadores que estavam caçando Lennie. Neste momento, a câmera abre o foco, quase fazendo uma panorâmica, mostrando todos ao redor do corpo de Lennie, atônitos. A seguir, George entrega o revólver nas mãos do delegado, personagem inserido criativamente nesta versão, e imediatamente todos saem de cena. Por fim, a câmera passa a focar apenas as folhas de uma árvore, possivelmente um sicômoro tal qual o retratado no início da obra literária, caindo ao som de uma música melancólica, anunciando o outono que estava por vir.

Para concluir esta seção, cabe ainda ressaltarmos alguns outros processos pontuais de adaptação criativa que ocorreram nos dois longas-metragens aqui estudados. O primeiro destaque é a respeito do tempo cronológico da narrativa. No livro, o enredo se passa em três dias corridos. Os

personagens, de acordo com o narrador, chegam à fazenda em uma sexta-feira, na hora do almoço e, o desfecho, ocorre no domingo, resultando, assim, três dias ao todo. Na película de Gary Sinise, verifica-se o prolongamento deste tempo narrativo: em vez de três dias, o diretor lançou mão de cinco para mostrar a sua história. Fatos que ocorrem na mesma data na novela de Steinbeck, são divididos no longa-metragem de 1992. Essa mudança fez-se pertinente, visto que o cinema utiliza recursos próprios para o melhor andamento do enredo e, no decorrer de três dias da narrativa do livro, não seria possível mostrar tudo o que foi exposto no filme. Já na película de Milestone, o que observamos é a opção pelo não-seguimento de um tempo cronológico definido e delineado. A maioria dos fatos da narrativa ocorre no primeiro dia de chegada dos protagonistas e não podemos afirmar, com precisão, quantos dias ao todo se passaram no enredo do longa-metragem.

Outro acontecimento importante é uma intervenção no roteiro de Eugene Solow, que Milestone soube muito bem adaptar em seu filme. Essa tomada acontece aos trinta e um minutos e consiste em uma cena em que George ordena a Lennie a levantar uma carroça, carregada de cevada, em suas costas. Como se não bastasse, para demonstrar a confiança que tinha em Lennie, George se abaixa e fica suspenso em uma das rodas do veículo, podendo ser esmagado sob o peso do mesmo a qualquer momento. Magro, ao ver isso, repreende George para sair dali e este afirma que Lennie seguraria a condução até o momento em que mandasse ele descer, corroborando, assim, o poder de domínio que tinha sobre Lennie. Essa cena, criada neste filme, é um exemplo da acentuação do caráter possessivo de George que, ao longo da película, demonstra ser mais agressivo e impaciente se comparado à versão de 1992 e à obra literária.

Por fim constatamos, ainda, que na adaptação de Gary Sinise o Patrão não tem relevância alguma no enredo do filme, aparecendo, no máximo, em três cenas não relevantes. Já na versão de Milestone, o pai de Crespinho tem um maior destaque do que lhe é conferido até mesmo na obra de Steinbeck. Na película de 1939, o Patrão aparece por diversas vezes conversando e até mesmo defendendo Mae de seu filho; esse destaque acontece pelo fato de três tomadas ocorrerem dentro da casa onde eles moravam e todas essas cenas são o resultado do processo de recriação do diretor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que estamos no entremeio de duas manifestações artísticas distintas, é preciso levar em consideração as influências recíprocas geradas em ambos os sistemas semióticos, visto que tais influxos são os geradores dos processos de (re)criação em uma adaptação. Como já delineado anteriormente, a Literatura teve e continua tendo um importante papel na constituição do Cinema como Arte, influenciando-o direta ou indiretamente em suas produções. Também corroboramos o fato desta simbiose não ser uma via de mão única; apesar de a Literatura ser uma manifestação artística mais antiga, a juventude do Cinema já provou, por diversas vezes, que essa cumplicidade também pode gerar frutos na ordem inversa.

Neste sentido, retomando a epígrafe deste artigo, entendemos que a repetição, tida aqui pelas duas adaptações cinematográficas, atualizaram, reinventaram e sacudiram a poeira do texto literário de Steinbeck, prestando uma homenagem à obra-prima do escritor, que permanece tão lida e aclamada até os nossos dias. É justamente por esta questão que reafirmamos a

autonomia das adaptações fílmicas que se justificam por si só, não cabendo pretextos ou razões que pretendam as tornar credíveis de serem consideradas como uma obra de arte: “Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem” (METZ, 1972, p. 64).

REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CORSEUIL, A. R. Literatura e Cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 369-378.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.
- _____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. United States of America: University of Nebraska Press, 1997.
- GLADSTEIN, M. R. Of Mice and Men: Creating and Re-creating Curley's Wife. In: SHILLINGLAW, S.; HEARLE, K. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*. Alabama: The University of Alabama Press, 2002. p. 205-220.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, R.. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- LEITCH, T. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theories. *Project Muse*, Wayne State University Press, v. 45, n. 2, 2003. p. 149-171. Disponível em: <<http://adaptation391w.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Leitch-Twelve-Fallacies.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2016.
- MCFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PINHEIRO, G. M. L. *Sobre Ratos e Homens: experimentos formais da peça-novela ao cinema*. In: FIORUCI, W. R.; WOLKOFF, G. G. (org.). *Correspondências: Literatura e Cinema*. Curitiba: Editora CRV, 2015. p. 97-111.
- STAM, R. Introduction: The Theory and practice of adaptation. In: STAM, R; RAENGO, A. (orgs.) *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. United States of America: Blackwell Publishing, 2005.
- STAM, R. Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation. In: CORRIGAN, T. (org.) *Film and Literature: An Introduction and Reader*. 2ª ed. New York: Routledge, 2012.
- STEINBECK, J. *Ratos e Homens*. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1968.

FILMES

CARÍCIA FATAL. [Filme-vídeo]. Direção: Lewis Milestone. Produção: Lewis Milestone. Intérpretes: Burgess Meredith, Betty Field, Lon Chaney Jr., Roman Bohnen, Bob Steele e outros. Roteiro de Eugene Solow. Culver City – Califórnia: Hal Roach Studios, 1939. DVD, 106 min. P & B. son.

RATOS E HOMENS. [Filme-vídeo]. Direção: Gary Sinise. Produção: Gary Sinise e Russel Smith. Intérpretes: Gary Sinise, John Malkovich, Sherilyn Fenn, Casey Siemaszko, Ray Walston e outros. Roteiro de Horton Foote. Culver City – Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer/Universal Artists, 1992. DVD, 115 min. color. son.

RECEBIDO EM: 07/03/2016 ACEITO EM: 29/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: BOTELHO, Michael Jones; DUDALSKI, Sirlei Santos. Das páginas do livro para a tela do cinema: um estudo comparativo entre as adaptações fílmicas de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 74-90, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.