

## O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema.<sup>1</sup>

SCHLÖGL, Larissa (Mestranda em Comunicação e Linguagens)<sup>2</sup>  
Universidade Tuiuti do Paraná/ Paraná

**Resumo:** Este artigo aborda aspectos relevantes no estudo das adaptações de obras literárias para o cinema, com o objetivo de analisar como tais práticas intermediárias são vistas no meio acadêmico. Com aporte em teóricos de períodos distintos, como André Bazin e Robert Stam, entre outros estudiosos do assunto, serão também problematizadas questões como a “influência” e a fidelidade inseridas na discussão das transposições filmicas.

**Palavras-chave:** cinema; literatura; adaptação.

### Considerações Iniciais

Proponho, neste artigo, reflexões sobre o diálogo presente entre as formas narrativas: cinema e literatura, a partir de como as adaptações são vistas no meio acadêmico, por teóricos de períodos distintos, como André Bazin e Robert Stam, entre outros.

Ao abordar as teorias das adaptações cinematográficas, inicialmente destaco o posicionamento do crítico André Bazin que se apresentou favorável aos roteiristas e às adaptações. Para tanto, meu estudo aborda o artigo do autor intitulado *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, escrito na década de 1950 e publicado posteriormente no livro *O Cinema: Ensaio* em 1985.

Em seguida, apresento o ponto de vista do teórico Robert Stam, que atualmente vem realizando diversos estudos sobre adaptações filmicas. Sendo assim, teremos uma perspectiva de períodos distintos da história do cinema e diferentes olhares diante deste

---

1 Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual integrante do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2010.

2 Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FURB). larissa.schlogl@gmail.com

assunto que tanto enseja debates.

Problematizo a fidelidade eminente na discussão das transposições filmicas e também questões relacionadas à “influência” de outras artes no cinema, ao explorar o diálogo entre o cinema e literatura, que, apesar de serem artes distintas, exacerbam um debate de comparações por ambas possuírem caráter narrativo.

### Cinema e Literatura: reflexões pontuais

A teoria cinematográfica aborda continuamente as semelhanças e particularidades do cinema em relação à literatura. Para Bordwell (1997), as afinidades com estilos provenientes de outras artes foram notadas desde o início dos anos 1920. O autor aponta que os teóricos da década de 1950 argumentavam que “o cinema não era como a música ou a pintura abstrata, era uma arte de contar histórias, e sua maior afinidade foi com o romance e o teatro” (BORDWELL, 1997, p. 50).

Em determinado momento da história cinematográfica, o cinema foi considerado por alguns críticos como uma arte impura, pois apresentava aspectos de artes mais antigas como a literatura, a pintura, o teatro, assim como a música. Robert Stam aponta em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema* que “desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua ‘essência’, seus atributos exclusivos e distintivos” (STAM, 2009, p. 49). Alguns teóricos, segundo ele, posicionaram-se a favor de um cinema sem conexão com as demais artes, assim como Jean Epstein, ainda em 1920. Na época, desejava-se que a arte fosse a única ideia em comum entre os diversos meios.

Ressalto aqui um período histórico importante: a *nouvelle vague* francesa, da qual André Bazin fora um dos precursores, e que não poderia ficar ausente em uma discussão sobre adaptação. A maioria dos autores e críticos da *nouvelle vague* ansiavam por um “cinema misto”, “que mesclasse uma certa audácia formal (reflexividade, disjunção som/ imagem) com os prazeres do cinema dominante (narrativa, performance, desejo, espetáculo)” (STAM, 2008, p. 335).

Porém, alguns teóricos viam-se divididos entre a aceitação ou não da literatura como referência no cinema. Ao mesmo tempo em que Bazin se posicionava de maneira favorável às adaptações, artistas como François Truffaut não compartilhavam o mesmo

pensamento. Para Truffaut, os cineastas importantes se tornariam apenas funcionários dos roteiristas, “vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo” (MANEVY, 2009, p. 236).

Em meados dos anos 1950, Bazin utilizou o termo “cinema impuro” ao considerar o diálogo do cinema com outras artes intrinsecamente inevitável e de extrema importância para o processo de evolução cinematográfica. Quando o autor escreveu seu ensaio sobre o tema, a adaptação era considerada como “o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (Bazin, 1991, p. 84).

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado (BAZIN, 1991, p. 85).

Portanto, o grande desejo dos críticos e dos apreciadores era que o cinema encontrasse a sua especificidade e que se distanciasse o quanto pudesse das artes anteriores, transformando-se em “arte legítima”, não derivada de nenhuma outra.

Em 2006, um artigo escrito sobre a *nouvelle vague* francesa do autor Alfredo Manevy aponta o posicionamento favorável de Bazin ao dizer que o cinema havia entrado na era dos roteiristas. “O cinema, em sua época do diálogo, do filme falado, não deve temer a influência da literatura e do teatro, mas aceitar sua pluridimensionalidade sem receios ou purismos” (MANEVY, 2009, p. 233).

Um fator muito importante e polêmico, quando se trata de adaptações, é a fidelidade em relação à obra de origem. Stam (2008) considera que o desejo pela mesma seja devido ao descontentamento do espectador ao assistir um filme se “não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais em sua fonte literária” (STAM, 2008, p.20). Porém, também destaca que não podemos determinar a fidelidade como um princípio metodológico. A adaptação torna-se, inexoravelmente, original e ao mesmo tempo diferente da obra na qual se

baseia, devido à alteração do meio de comunicação.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Ou seja, o autor não considera a possibilidade de traduzir exatamente como o texto induz. Mesmo porque, em um livro, apesar das descrições e características apontadas pelo narrador da história, o leitor tem a possibilidade de imaginar a cena da maneira que desejar. Por outro lado, o filme não oferece esta margem de criação para o espectador. Além disto, o cinema tem a possibilidade de intensificar outros sentidos além da visão.

O consagrado diretor Orson Welles<sup>3</sup> acreditava em adaptações “infieis” e questionava: “Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela?” (STAM, 2008, p. 72). Assim, o interessante é poder criar a partir de uma obra existente, e não se prender apenas aos aspectos apontados por ela. Torna-se relevante uma nova leitura, caso contrário não haveria necessidade de uma adaptação.

Em relação ao cinema e às adaptações cinematográficas, a “influência” da literatura já foi bastante discutida. Porém, é relevante compreender o que Stam (2008) pensa sobre o tema. Para expressar de maneira coerente o que a “influência” manifesta, Stam (2008) esclarece que a teoria da intertextualidade, elaborada por Julia Kristeva, promoveu uma abordagem menos discriminatória da mesma, pois enfatizou a permanente transposição de traços textuais de um texto posterior em relação a um anterior. Esta teoria teve fundamentação no conceito de “dialogismo” de Bakhtin, que aponta uma constituição híbrida do texto, ao aliar a palavra de uma pessoa com a de outra.

O que Stam sugere é a possibilidade de diferentes “leituras” de um texto, da mesma forma que um romance pode motivar diversas adaptações. Sendo assim, “o

---

<sup>3</sup> “(...) Welles foi um dos praticantes mais versáteis da arte da adaptação em diversas mídias – rádio, cinema, televisão – tendo adaptado não apenas peças shakespearianas (*Otelo*, *Macbeth*, *O Mercador de Veneza*), as peças sobre Henrique em *Chimes at midnight*), mas ainda também obras de ficção tão distintas quanto a de Tarkington, *The magnificent Andersons*; *Heart of darkness*, de Conrad; *The trial*, de Kafka; *The immortal story*, de Isak Dinesen; *Journey into fear*, de Eric Ambler; *Badge of evil*, de Whit Masterson; e *Moby Dick*, de Melville.” (STAM, 2008, p. 72).

dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’” (STAM, 2008, p. 21). Para complementar, o autor explica que, nas adaptações cinematográficas ocorre um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais, sem que exista um ponto de origem visível.

Outro aspecto importante que Stam enfatiza entre o cinema e a literatura é a questão do espaço-temporalidade distinto do filme e de sua ‘continuidade’ (id., p. 30) como estilo dominante. Isto se deve aos recursos cinematográficos que auxiliam a contar histórias ao entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas e que são específicas do cinema. Para o autor, existe coerência no mundo ficcional criado no filme e, também, configura-se uma aparência de continuidade criada a partir dos recursos de filmagem e montagem que despertam um fluxo narrativo. Além disto, pressupõe-se que as capacidades do cinema de unir tempo e espaço possibilitam-no a transpor e a enriquecer qualquer estética distinta existente.

Quanto ao processo artístico, Stam diz que: “(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas” (STAM, 2008, p. 44). E complementa que estas referências podem ou não ser conscientes ou explícitas, mas se aplicam tanto à literatura quanto ao cinema, ou seja, o intertexto é sempre eminente.

Algumas obras geram um “fluxo intertextual”, como endossa Stam (2008), pois incansavelmente suscitam novas versões de filmes realizados anteriormente – como as diferentes versões de *Dom Quixote*<sup>4</sup>, por exemplo. Cada época possui um olhar específico para determinado texto; em outro momento pode suscitar mais uma versão, sob outro viés deixado à deriva por alguma adaptação anterior. Determinantes são aspectos como o contexto social na qual a obra foi escrita e, posteriormente, o momento histórico na qual esta é adaptada, para apontar os aspectos descartados em algumas versões cinematográficas.

Stam enfatiza que sempre haverá novas possibilidades de adaptações. Ao referir-se a *Madame Bovary*<sup>5</sup>, o autor reflete sobre as características mantidas em uma adaptação e aborda os aspectos que poderiam ser retratados em outras versões: “Até o

---

<sup>4</sup> Entre elas encontram-se: *Dom Quixote* de Kozintsev (1957); *Dom Quixote*, em versão não finalizada de Orson Welles; *O Homem de La Mancha* de Arthur Hiller (1972).

<sup>5</sup> *Madame Bovary* é um romance escrito por Gustave Flaubert, publicado em 1857.

momento não há adaptação feminista de *Madame Bovary*, por exemplo. Por todas estas razões, existe espaço de sobra para novas variações ‘hipertextuais’ do texto definitivamente sugestivo de Flaubert” (STAM, 2008, p. 245).

### Bazin e o Cinema Impuro

Em ensaio chamado *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, Bazin (1991) considera as adaptações cinematográficas uma das mais proeminentes tendências do cinema contemporâneo, tendo em vista que foi escrito na década de 1950 e, naquela época, o diálogo entre a literatura e o cinema era apenas estudado como a “influência” que a literatura e as demais artes, como o teatro e a pintura, exerciam sobre o cinema. O autor aponta as alterações sofridas no percurso da história do cinema ao explorar recursos da literatura e do teatro na arte cinematográfica. “Não é de hoje, é claro, que o cinema vai angariar seu bem no romance e no teatro; mas não parece ser da mesma maneira” (BAZIN, 1991, p. 82).

Stam resume a postura de Bazin ao afirmar:

Bazin argumentou que a adaptação filmica não era uma prática vergonhosa e parasítica, mas sim criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema (...) Bazin zomba dos que se sentem ultrajados com o abuso da literatura supostamente cometido pelas versões filmicas, afirmando que a cultura em geral e a literatura em particular não têm nada a perder com a prática da adaptação. As adaptações filmicas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular (...) Bazin sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes” (STAM, 2008, p. 332).

Porém, quando o cineasta Robert Bresson propõe adaptar um livro<sup>6</sup> página por página, Bazin considerou que “o cineasta já não se contenta em plagiar (...) propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1991, p. 83).

O autor aponta que na arte da adaptação, “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (BAZIN, 1991, p. 83). Desta maneira, verifica-se a possibilidade de aperfeiçoar a estrutura narrativa ao desenvolver a história utilizando elementos específicos do meio na qual se utiliza.

---

<sup>6</sup> *Journal d’un cure de campagne* (1936) do autor George Bernanos.

Na época, o referido autor fez a perspicaz constatação de que as adaptações eram uma tendência inexaurível do cinema contemporâneo e se questionava:

Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? (...) O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral (BAZIN, 1991, p. 84).

Acredito que não se tratava do cinema resistir as suas “influências”, mas aceitar as semelhanças e buscar em cada meio a sua particularidade.

Bazin também explorou a interferência inversa, no caso do romance contemporâneo que se reflete no cinema. Tratava-se de certos romances americanos de “série *noir*” que eram visivelmente escritos com o intuito de gerar uma possível adaptação por Hollywood. A “influência” deste tipo de literatura era considerada tanto legítima quanto evidente. “É quase um lugar-comum afirmar que romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema” (BAZIN, 1992, p. 88).

Bazin aponta a crítica elaborada por Jacques Bourgeois no artigo da *Revue Du Cinéma*, na qual examinou as afinidades da obra literária *Em Busca do Tempo Perdido* com o meio de expressão cinematográfico. Para o autor, os impedimentos que existiam em hipóteses de surgimento de algumas adaptações, “não são de ordem estética; não dependem do cinema como arte, mas como fato sociológico e como indústria. O drama da adaptação é o da vulgarização” (BAZIN, 1991, p. 92 – 93).

O que ocorre são pessoas sem o conhecimento do romance opinando sobre a adaptação. Porém, o autor questionou-se devido aos comentários feitos por espectadores sem embasamento quanto à obra de origem: será que podemos ou não julgar o filme? Ao mesmo tempo em que a adaptação pode ser uma “traição” da obra original, esta pode acarretar diversos leitores para o livro após o espectador se encantar por um filme, ao haver, assim, uma introdução à obra de determinado romancista. E complementa:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia (BAZIN, 1991, p. 93).

Por conseguinte, a obra original pode servir meramente como suporte da história do filme ou há um empenho pela equivalência da história, na qual o cineasta procura traduzi-la para a tela. Mas, o que torna delicada a procura das equivalências das adaptações são as diferenças das estruturas estéticas:

Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1991, p. 95-96).

Para o autor, a intenção do adaptador deve ser a de se posicionar não de maneira idêntica, mas equivalente, à obra de origem ao manter as qualidades do romance extremamente importantes e decisivas, sustentando um equilíbrio para a obra. Assim, Bazin conclui que considerar que o “cinema puro” não teria nada a ganhar com as adaptações é um aspecto desmentido por todas as adaptações já realizadas de grande importância para o cinema. E finaliza: “São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema” (BAZIN, 1991, p. 96).

### Robert Stam e a literatura através do cinema

Faz-se necessário enfatizar como teóricos de períodos distintos se posicionam de maneira diferente, de acordo com o contexto histórico a qual estão inseridos. Enquanto André Bazin se preocupava com a defesa da adaptação, Robert Stam analisa como acontece o diálogo entre o cinema e a literatura. Hoje em dia, não se questiona mais a aceitação da “influência” da literatura no cinema; e o uso do termo já foi descartado pelos teóricos da atualidade.

Para entendermos como as adaptações são compreendidas recentemente no meio acadêmico cinematográfico, apresento as considerações sobre o tema por Robert Stam, ao explorar diversas adaptações cinematográficas e suas reverberações no livro publicado em 2005: *A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*.

Logo na introdução do livro, Stam aponta que as críticas às adaptações sempre foram discriminatórias: “Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser

sempre a mesma – o livro era melhor” (STAM, 2008, p. 20). Porém, existe um aspecto distinto e bastante importante ao considerar um livro e um filme, que é o tempo de leitura entre um e outro. Enquanto no romance o leitor dedica alguns minutos de leitura a uma determinada ‘cena’, no cinema esta pode ser apresentada em uma tomada de poucos segundos.

O autor aborda adaptações desde *Dom Quixote* até *Macunaíma*, especialmente de livros que geraram mais de uma versão cinematográfica. Segundo ele, todas as adaptações são “infieis” e dialogam umas com as outras, ao gerarem obras distintas.

Stam faz uma análise de obras literárias importantes que tiveram adaptações para o cinema ao especular a respeito das possíveis equivalências que estas refletem umas às outras. Ao se referir ao filme *As aventuras de Tom Jones* (1963)<sup>7</sup>, por exemplo, o autor discerne as características apresentadas em cada uma das narrativas e critica:

O que se perde no filme é a primorosa interpretação, presente no romance, do estilo herói-cômico, incoerentemente aplicado a um encontro amoroso e não belicoso. O que também se perde é o delineamento hilarantemente preciso das *diferenças* entre a comida e o sexo. (...) Enquanto o filme tem a linguagem como um dos seus recursos, neste caso, falta-lhe a lentidão da propriedade alusiva e a flexibilidade da prosa romanesca” (STAM, 2008, p. 161).

O autor também aborda um conceito conhecido como “romance cinematográfico”, termo que é empregado de forma repreensível e erroneamente ao significar aspectos que vão desde “‘imaginar vividamente’, ‘apresentar ação física’ até ‘ter impacto poderoso (como o de um filme)’ e ‘utilizar procedimentos que lembram técnicas cinematográficas’” (STAM, 2008, p. 198). Mas, apesar do autor considerar o termo aplicado de forma desconexa, este pode ser apropriado em romances como *Madame Bovary*. Isto acontece devido à semelhança do livro a um roteiro, no que diz respeito às descrições de gestos e atitudes dos personagens do romance. Segundo Stam, à precisão das descrições de Flaubert falta apenas acrescentar detalhes de indicações técnicas cinematográficas, tais como o movimento de câmera, e justifica sua afirmação ao explorar como o autor do livro conduz a narrativa da história:

Flaubert dá dicas sensoriais e composicionais para possíveis futuros adaptadores, especificando: enquadramento (a serviçal abrindo a janela do

---

<sup>7</sup> Filme baseado no romance de Henry Fielding (1749).

sótão); gestos involuntários (os arrepios do serviçal); ações físicas (trancar e destrancar portas); detalhes inseridos (a carta envolta num pano); o figurino (um gorro de lã enfeitado); e postura física (Charles apoiando-se no travesseiro) (STAM, 2008, p. 199).

O autor também enfatiza que alguns adaptadores de *Madame Bovary*, assim como o cineasta Claude Chabrol, utilizaram as qualidades roteirísticas do livro para elaborar sua adaptação.

Ao referir-se à versão fílmica do romance feita por Jean Renoir, em 1934, Stam aponta que a redução do tempo do filme restringe detalhes da história, prejudica a narração e entendimento do espectador. O fato explica-se porque Renoir filmou uma versão do filme com três horas e meia, o qual acabou reduzido a apenas duas horas devido à persistência do distribuidor.

Stam aponta o escritor Eric Rohmer que iniciou a carreira como romancista e depois passou a “adaptar” suas próprias histórias. Rohmer<sup>8</sup> defendia que o gênero do romance era o melhor modelo para o cinema: “O cinema deveria reconhecer a estreita dependência que o liga não à pintura ou à música, mas exatamente àquelas artes das quais ele sempre tentou manter distância – literatura e teatro” (apud. STAM, 2008, p. 332).

Outra adaptação cinematográfica que Stam explora é a baseada no livro *Lolita*<sup>9</sup>, segundo o roteiro de cinema do próprio Nabokov, que permite questionamentos interessantes e relevantes à teoria da adaptação:

Ele revela as instabilidades da produção textual, o fato de que as obras consideradas definitivas são, na verdade, apenas uma versão que arbitrariamente foi congelada e recebeu o estatuto de definitiva. O roteiro inclui cenas rejeitadas na versão final do romance, mas que foram reaproveitadas pelo roteiro, bem como diálogos diferentes dos que encontramos no romance. Esse fato inspira uma pergunta fascinante: se um romancista escreveu um romance e também forneceu um roteiro que em si já é ‘infel’ ao romance, a que texto deveria o cineasta ser ‘fiel’?” (STAM, 2008, p. 300).

Esta consideração evidencia o fato de que todo texto é um diálogo intertextual. Uma obra sempre pode originar outra obra distinta por meio de um olhar diferente. As referências de textos anteriores, assim como diferentes leituras, sempre serão

---

<sup>8</sup> ROHMER, Eric. Le gout de La beauté. Paris: Cahiers du Cinéma, 85, jul. 1958.

<sup>9</sup> Escrito por Vladimir Nabokov em 1955. O próprio autor, posteriormente, escreveu o roteiro para uma das adaptações.

perceptíveis aos leitores e espectadores mais atentos.

O filme *Hiroshima, Meu Amor*, com autoria de Marguerite Duras e dirigido por Resnais, merece também a atenção de Stam, que aponta o posicionamento da autora ao afirmar que “as adaptações se constroem a partir da destruição da fonte literária. ‘Porém, é ‘este massacre que é a ponte que leva ao lugar da leitura’” (DURAS, apud. STAM, 2008, p. 349).

Porém, Duras não reprova as adaptações realizadas por outros cineastas da sua obra em proveito da fidelidade, pois afirma<sup>10</sup> que se ela mesma fosse adaptar um romance de sua autoria, poderia ter determinadas liberdades que outro adaptador não arriscaria ter. E complementa que, num panorama geral, “os adaptadores são por demais fiéis ao original. Eu poderia reescrever qualquer cena para o cinema (...) sem que ela tenha qualquer coisa a ver com o livro. Se quisermos nos manter fiéis, é essencial que preservemos o tom” (DURAS, apud STAM, 2008, p. 349-350).

### Considerações Finais

Reconheço que o posicionamento dos autores André Bazin e Robert Stam é distinto. Não por divergirem em relação à aceitação da adaptação, pois ambos são favoráveis às mesmas, mas sim por estarem observando-as em contextos históricos diferentes. Enquanto o primeiro refletia em uma época em que o diálogo da literatura com o cinema era discriminado, o segundo estuda suas proporções atuais e possibilidades de versões.

Bazin aponta que “o cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma” (BAZIN, 1991, p. 103). Deste modo, o autor enxergava as adaptações como garantia do progresso do cinema, e não como muitos outros críticos que se preocupam com o “cinema puro”:

Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso (BAZIN, 1991, p. 98).

O autor distinguia a importância do roteiro no cinema. Analisava a “influência”

---

<sup>10</sup> DURAS, Marguerite. *L'Express*, 8 de maio 1958.

da literatura e não a contemplava como ameaça, mas sim como auxiliar no desenvolvimento do cinema. O próprio Robert Stam (2008), ao fazer sua análise atual sobre a adaptação, problematiza a questão da aproximação do cinema com as outras artes, ao comentar o ensaio de André Bazin que estudo neste artigo.

Stam não se preocupa com a questão da “influência”, muito menos da fidelidade da adaptação em relação à sua obra de origem. O que o autor sugere é que, eventualmente, um texto pode gerar diversas ‘leituras’ ao abordar aspectos diferentes de um romance. Assim, uma obra pode motivar variadas adaptações.

Cada vez mais os teóricos procuram discutir o assunto, porém, o foco de análise não é o mesmo. Sabe-se que o diálogo entre o cinema e a literatura é eminente e este é aceito no meio acadêmico e crítico do cinema. O cinema “precisa” de histórias para contar; os cineastas e roteiristas as buscam na literatura. Porém, enquanto a história pode ser a mesma, a maneira de contar diverge de um meio para o outro. No entanto, o aspecto que mais interessa atualmente é como ocorre o processo de transposição de um meio a outro, mas que já seria tema para outro artigo.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAZIN, André. *Por um Cinema Impuro*. In: *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp 82 – 104.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. In: STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2009. pp 221 – 252.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.  
\_\_\_\_\_. *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.