

## LITERATURA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: DIFERENTES LINGUAGENS, DIFERENTES LEITURAS

Flavio Luis Freire Rodrigues (UNOPAR)

Renata Zaninelli (UNOPAR)

*Aprendemos as palavras para melhorar o olhar.* Rubem Alves.

### Resumo

Este trabalho se propõe a estabelecer semelhanças e diferenças entre o texto literário e sua adaptação para o cinema. Enquanto o texto literário tem dificuldade de encontrar leitores na escola, o texto fílmico aparece como texto rico e plural, capaz de conjugar várias linguagens, atraindo grande parte dos alunos. Normalmente as adaptações são vistas como traduções literais entre tipos textuais, mas é necessário cuidado ao se tratar do assunto. A partir da análise e comparação entre a tragédia grega *A Ilíada*, de Homero, e *Tróia*, adaptação da obra de Homero para o cinema, busca-se fazer a distinção entre os dois processos distintos e elucidar algumas das diferenças estabelecidas nessa tradução entre sistemas de significação distintos.

**Palavras-chaves:** texto literário; adaptação cinematográfica; leituras.

Literature and film adaptation:  
different languages, different readings

### Abstract

This study aims to establish similarities and differences between the literary text and its adaptation to the cinema. While it is hard to find readers for the literary text at school, the film appears as a rich and plural text, capable of combining various languages, attracting most students. Usually the adaptations are seen as literal translations of the text types; however, a great care is required when dealing with the subject. From the analysis and comparison between the Greek tragedy *The Iliad* by Homer, and *Troy*, adaptation of Homer's work to the

movies, it tries to make the distinction between the two separate processes and elucidate some of the differences of the translation between systems of different meanings.

**Keywords:** literary text; film adaptation; readings.

## Prólogo

O texto fílmico, objeto de investigação deste trabalho, se apresenta como texto ímpar para leitura e análise, uma vez que congrega a linguagem verbal, visual e sonora simultaneamente, tal e qual grande parte da leitura a que os alunos estão expostos como *internet*, filmes, desenhos animados, *videogame*, propaganda etc (o que a semiótica denomina de semiótica sincrética, conjugação das semióticas verbal e plástica). Essa interação com as novas linguagens pode ser a porta de entrada para o mundo da leitura na sala de aula, inclusive na detecção de como crianças e jovens têm construído suas representações sobre a realidade em que vivem (PIETRI, 2007 p. 12):

as práticas de leitura realizadas na escola podem responder de modos diferentes a essa realidade: podem contribuir para a desigualdade, em função dos valores dos materiais escritos oferecidos aos alunos; ou podem contribuir para diminuir essa desigualdade ao oferecer aos alunos a possibilidade de terem acesso aos materiais escritos valorizados socialmente, e desenvolverem, com base nesses materiais, as práticas sociais consideradas legítimas em uma sociedade letrada.

Além disso, toda essa riqueza de informações não afasta o indivíduo do mundo da fantasia, da magia, como provam os grandes sucessos de filmes como *Harry Potter* e outros semelhantes. Um pressuposto que não se pode abandonar é que, como lembra Cortela (2009), nossos estudantes, nascidos após a década de 90, não passaram pelos momentos históricos vividos por nós professores, como a inflação, guerra fria, Ayrton Senna, muitos nem sequer sabem sobre a ditadura brasileira ou o holocausto. Por outro lado, são “*netnatas*”, porque nascem em ambiente virtual e tecnológico. A tecnologia não lhes é estranha, como para a maioria de nós, que tem, por exemplo, dificuldade de programar a hora no celular.

Embora nossa sociedade esteja fortemente vinculada à escrita, produzimos e reproduzimos bens simbólicos codificados nas mais diversas formas que mantém relação entre si, numa ampla rede de sentidos ou semiose cultural. Portanto, “colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, já que, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação” (WALTY; FONSECA; CURY, 2006, p.90). As autoras (idem) lembram o exemplo do entrelaçamento entre imagem e palavra no curta-metragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Nele, há sobreposição do verbal e não-verbal alternadamente, ora em conjunção, ora em disjunção.

Outro fator de suma importância nesta discussão é a alfabetização visual, uma vez que o filme prescinde de uma compreensão dos significados construídos pelo texto, tanto nas imagens e sons quanto na representação do mundo, como produto de uma subjetividade, de um olhar sobre o mundo: “as imagens representadas não são neutras, trazendo em seu interior não só a representação do objeto real, mas também apontado como esse objeto deve ser apreendido, impondo, dessa forma, uma dada leitura” (NAGAMINI, 2006, p.100). É a escola a responsável por abrir espaços para a recepção crítica dos diversos códigos, permitindo não só o acesso a tais objetos, mas a leituras diversas sobre os mesmos, fator fundamental de inserção político-social do indivíduo por meio da pedagogia do olhar.

Assim como não é possível pensar em aluno e escola no singular, mas em alunos e escolas, é preciso pensar em leituras, visto a pluralidade de textos e visões. Walty, Fonseca e Cury, citando Guattari (2006, p. 89), postulam que

a diversidade de imagens não significa por si só riqueza de sentidos, já que, num mundo globalizado, as imagens, embora sendo muitas, podem tornar-se iguais, repetitivas, previsíveis. A repetição homogeneizadora pode levar ao seu esvaziamento e conseqüente amortecimento da consciência crítica do leitor.

Nem é preciso retomar o discurso de que nossa sociedade não é leitora. Somos um povo muito falante, mas pouco leitor. Não se podem ignorar os materiais que circulam socialmente, reafirmando a primazia da escrita. Se por um lado, é por meio destes instrumentos que pode vir a cidadania, vezes como

Levi-Strauss afirmem que a função primária da escrita seja a de dominação (2000). Em uma sociedade desigual como a nossa, faz-se necessário assumir tal prática como libertadora. É pelo uso dos mesmos meios de alienação que pode dar-se a libertação.

Nagamini (2006) chama a atenção ainda para o fato de que, como consumidor em potencial e voraz, a criança - e eu ampliaria o raciocínio aos jovens também - tem um papel muito importante na circulação do capital e que por isso mesmo precisam do trabalho do adulto crítico para romper com essa posição e construir sua cidadania; segundo a autora (2006, p. 103, grifos da autora):

as regras de comportamento, que antes tinham apenas um caráter moral e social, agora dizem respeito também a uma forma de consumir, estabelecendo fatores de identificação. A criança se reconhece muito mais pelo “ter” do que pelo “ser”.

Carrière (1995), na introdução de seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, lembra de quando os africanos muçulmanos, após a primeira grande guerra, eram convidados a sessões de cinema pelos europeus e, por causa diplomática não poderem recusar o convite, mas por motivo religioso não poderem contemplar a face humana, fechavam os olhos no início da projeção do filme, abrindo-os apenas ao final. O autor (idem, p. 10) questiona se às vezes não teríamos também alguma incapacidade que nos impediria de ver um filme:

por muitas razões, algumas não muito claras e outras que não podemos admitir, nós vemos com deficiência. Recusamo-nos a ver, ou então vemos algo diferente. Em todo filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não visto. Que pode ter sido posta lá pelos autores, intencional ou deliberadamente.

Mesmo porque, todo tipo de expressão verbal, pictórica, social ou teatral, sobrevive graças às memórias reconhecidas ou não reconhecidas, fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior ou menor intensidade para uns que para outros.

Quem se envereda pelo caminho da análise de filmes coloca-se, ou deve colocar-se, em outra posição que o espectador comum. Este, ou é passivo diante do texto que lhe serve de lazer ou é analítico de forma instintiva, diferente do crítico que conscientemente trabalha sobre o filme. Enquanto o analista se coloca distante do filme, a fim de buscar indícios sobre os quais analisa, o espectador comum deixa-se guiar pela obra, identificando-se com ela.

É a partir deste olhar, e ao mesmo tempo, deste desafio - o olhar do espectador incomum - que se desenvolve este trabalho, no sentido de alinhar a literatura e a adaptação cinematográfica, pensando na contribuição pedagógica que a discussão pode trazer, desfazendo a ideia de tradução literal (não é a intenção discutir o termo aqui, mas a melhor denominação para este processo é o uso de tradução intersemiótica, entendida como a tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico).

Walter Benjamin (1994), no célebre texto *O obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, criticou a recém surgida indústria cultural dizendo do perigo de a fotografia assumir as funções da pintura. O prognóstico não se confirmou e a fotografia não matou a pintura, mas libertou-a. A fotografia apenas abriu espaço para a experimentação, da mesma forma que o cinema não deseja “matar” a literatura e sim libertá-la para que o espectador possa realizar outras leituras através da visão do cineasta.

Infelizmente há muitos profissionais que ainda desconhecem a linguagem do texto cinematográfico, e persistem em compará-la com a linguagem escrita, desconsiderando assim, novas *ideias*, implícitas, que permeiam algumas obras adaptadas.

Essa pesquisa, portanto, procura ampliar um pouco mais a formação contínua dos professores que ainda se sentem inseguros em trabalhar com o texto visual em sala de aula, uma vez que não há uma disciplina com este perfil nos cursos de licenciatura em Pedagogia e Letras. Desta forma, muitos professores acabam por trabalhar com algo totalmente novo, porém sem o devido conhecimento sobre o texto visual que o auxiliará, muitas vezes, em sala. A partir da visualização desse problema é que se sentiu a necessidade de pesquisar sobre a adaptação cinematográfica enquanto texto independente.

A escolha se deu pelo filme *Tróia* (2004), do cineasta Wolfgang Petersen, justamente pelo fato de essa adaptação cinematográfica ter atraído olhares curiosos à obra de Homero, tornando-se, assim, o filme mais polêmico de 2004. Seria fundamental que não somente os adultos, mas também as crianças e os jovens conhecessem a “*Ilíada*”, de Homero. Acredita-se que a adaptação rica e agradável de Diane Stewart (1981), remete-nos ao estímulo das leituras dos clássicos renomados. Por isso, a opção pela adaptação de Stewart (1981) para compará-la ao filme de Petersen (2004).

### O que é uma adaptação cinematográfica?

Embora, para algumas pessoas, a adaptação cinematográfica seja a principal responsável pelo desestímulo à leitura do texto original, uma vez que ela cria, facilmente, todas as imagens que deveriam ser realizadas na mente do leitor, é necessário observar a sua necessidade. A adaptação cinematográfica nem sempre se preocupa em expor conceitos já existentes numa determinada obra escrita; muitas vezes, ela pode expressar novos valores e, conseqüentemente, ser tão ou mais interessante que o próprio texto que a inspirou.

Marcos Rey (1989), roteirista, explica que as adaptações exigem muito mais dos roteiristas do que os roteiros originais, uma vez que elas consistem numa boa dose de criatividade, além de um bom-senso que impõe verdadeiro desafio à inteligência e técnica do roteirista; para ele (idem, p. 59):

a adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as seqüências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos.

Pode-se dizer, assim, que o roteirista nunca agradará a todos os espectadores. Rey (1989) considera que mesmo que a elaboração do texto seja excelente, sempre haverá críticas contrárias ao seu texto, uma vez que é próprio do público esperar uma fidelidade maior para com o livro. Portanto, para ele, fica

claro que (REY, 1989, p. 60)

o público que leu o livro deseja vê-lo todo na tela. Notando falta de uma cena ou dum personagem sem importância, fica contra. Uns arrogam-se defensores da obra deste ou daquele escritor, e diante duma adaptação reagem agressivamente se algo na obra foi esquecido ou modificado. A verdade é que certas adaptações ao pé da letra, fidelíssimas, são péssimas. Como o escritor escreveu um livro e não um roteiro de cinema ou tevê, precisa haver adaptação, isto é, uma forma de contar para a tela, na linguagem, ritmo e especificidade que ela determina. Isso implica em mudar ordem de cenas, acelerar certas seqüências, resumir diálogos, valorizar ou não personagens, eliminar excessos e acentuar as linhas de convergências para o final.

Sob a ótica de Field (1995), roteirista norte-americano, ao adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro, o autor está escrevendo um roteiro original, uma vez que a palavra “adaptação” significa transpor algo de um meio para o outro.

Rey (1989) conclui que o mais interessante é que a palavra adaptação não consta no vocabulário de muita gente supostamente possuidora de bagagem cultural, como professores e jornalistas, fato que a expõe a julgamentos apressados e superficiais, naturalmente injustos. Para o autor (idem, p. 63),

toda adaptação é uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da cenografia e do elenco tem um peso igual ou maior que o do texto. De nada vale uma adaptação honesta e correta, se o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do conto ou do romance adaptado.

Observa-se, portanto, que o filme representa sempre uma tentativa do roteirista em dividir com os espectadores um pouco da sua visão literária, o que não significa que outros roteiristas também não o possam fazê-lo, uma vez que não há adaptação definitiva, mas experimental.

### **Análise da adaptação do texto literário para o cinema**

São inúmeras as diferenças entre a obra de Diana Stewart, (1981) tradutora de *A Ilíada*, e a obra cinematográfica de Petersen, Tróia (2004). Serão discutidas aqui, por questão de limites, apenas as mais relevantes para a realização dessa análise.

O duelo entre Menelau, rei de Esparta, e Páris, príncipe de Tróia, é narrado pela literatura (1981) nas muralhas da cidade de Tróia com a bela Helena observando a ambos do alto. Ora ela se inquieta por Páris, ora por Menelau, e também por Esparta, cidade cujos pais dela se estavam. Príamo a convida para se sentar ao lado dele e explica à moça que não a condena pelo sofrimento que caiu sobre Tróia, pois para ele somente os deuses eram os culpados. Helena lamenta-se ao rei, desejando ter morrido antes que aquela desgraça caísse sobre ela. Restava-lhe apenas chorar. Menelau clama a Zeus antes de começar a luta:

-Grande Zeus, ajude-me a punir Páris por seus crimes! (*Ilíada*, 1981).

O irmão de Agamenon atira sua lança contra o jovem príncipe perfurando o seu escudo e a sua armadura. Ao perceber que não tinha acertado o jovem príncipe, Menelau atirou-se sobre Páris, agarrando a alça do seu capacete e, segurando-a firmemente, começou a arrastar o aterrorizado Páris para o lado dos soldados gregos. Afrodite, no entanto, não permitiu que o jovem príncipe morresse. Ela fez com que a alça se arrebetasse na mão de Menelau. E, antes que ele pudesse se recuperar e agarrar Páris novamente, ela o envolveu numa nuvem e o mandou de volta para dentro das muralhas de Tróia, para os aposentos que ele compartilhava com Helena.

Petersen (2004) e a sua linguagem cinematográfica apresentaram aos espectadores uma luta mais próxima do realismo do que da poesia. Nesta, não há presença dos deuses durante o duelo. Menelau não tenta matar Páris com apenas uma lança, ele desfere muitos golpes estando bem próximo ao príncipe. Tampouco invoca Zeus para ajudá-lo, ele confia apenas na sua espada. Outro fato interessante nesse texto é que em nenhum momento compreendemos porque Páris não foi abençoado com tanta valentia quanto seu irmão Hector. Não há indícios de que algum dia Páris teve a oportunidade dada pela deusa da guerra, Atena, de se tornar um grande guerreiro e a trocou pelo desejo de possuir a mulher mais bela dentre todas, como no original literário. O texto nos lembra da fraqueza de Páris a cada golpe de Menelau e das tentativas de esquivar-se do príncipe. O diálogo entre ambos também demonstra a covardia do irmão de Hector. Numa das cenas, Páris é ferido na perna pelo inimigo e

esse lhe ordena que se levante e continue o duelo:

-Levante-se! Vamos! Está vendo os corvos? Eles nunca saborearam um príncipe.

Páris, ao perceber que Menelau (aproveitando de seu ferimento) poderia desferir-lhe um último golpe, resolve fugir em direção ao irmão e, “abraçando-lhe” os pés, demonstra ao povo de Tróia e aos gregos todo o seu temor pela morte.

Menelau, por sua vez, não hesita em questionar Helena sobre Páris: -Foi por isso aí que você me trocou?

E volta-se para o príncipe: -Lute! Lute comigo! Seu covarde! Lute comigo! Temos um pacto lute! Os troianos violaram a acordo! Preparem-se para batalha isso não é honra, isso não é digno de realeza. Se ele não lutar, Tróia estará condenada.

Hector tendo o irmão abraçado aos seus pés afirma: -A luta acabou.

Menelau: -A luta não acabou. Para trás Príncipe Hector, vou matá-lo aos seus pés não me importo.

Hector mata Menelau ao ver que o rei de Esparta deseja fazer o mesmo com o seu irmão e, assim, desencadeia uma nova batalha. (Tróia, 2004).

Na literatura (1981), Menelau vence a batalha, porém, Atena e Hera não se dão por satisfeitas ao ver que a guerra tinha terminado tão facilmente. Elas queriam ver Tróia destruída e, então, arquitetaram um plano. Atena desceu do Olimpo até Tróia e lá encontrou um arqueiro que deveria matar Menelau. O tolo e inocente soldado deu atenção à deusa, mas na hora em que acertaria Menelau, Atena fez com que a flecha desviasse do seu alvo, atingindo apenas o cinto do rei de Esparta. Agamenon, enfurecido com o que os troianos tinham feito ao seu irmão, jurou que não pararia de lutar até que toda a cidade de Tróia estivesse em ruínas.

Na *Ilíada* (1981), quando Helena encontra Páris em seus aposentos, ela demonstra-se furiosa:

-Páris, desejaria que tivesse morrido! Você ficou se vangloriando por muito tempo que era melhor do que meu marido. Mas, se não fosse Afrodite, Menelau o teria matado!

Páris, entretanto, não ficou zangado com Helena, pois a amava. Acalmou-a e fez-lhe muito carinho, até que ela o abraçasse ternamente: -Não se preocupe meu amor, você ainda é minha. A guerra não acabou. Os deuses ainda estão do nosso lado (*Ilíada*, 1981).

O filme apresenta justamente toda uma inversão desses valores depositados na obra de Homero. O diálogo entre Páris e Helena possui conceitos modernos como a crença de que não basta ser forte ou corajoso para conquistar o amor de uma mulher, mas apenas saber compreendê-la e amá-la.

Helena não se zanga com Páris, ao contrário, é o príncipe que se sente envergonhado por fugir do duelo:

-Acha que sou um covarde. Eu sou um covarde. Eu sabia que ele me mataria. Você estava assistindo, meu pai, meu irmão, Tróia inteira, não me importei com a vergonha. Renunciei ao meu orgulho a minha honra, só para viver.

Helena o consola: -Por amor. Desafiou um grande guerreiro. Isso exigiu coragem..

Páris: -Eu a traí.

A rainha de Esparta argumenta : -Menelau era um homem corajoso, ele vivia para lutar e sempre que estava com ele, eu queria entrar no mar e me afogar. Não quero um herói, amor. Quero um homem com quem eu possa envelhecer. (Tróia, 2004)

Aqui, Helena deixa bem claro a aversão que sentia pelo marido e o quanto é indiferente, para ela, ser Páris corajoso ou não, desde que ele a ame para todo o sempre, enquanto, na literatura, ela culpa Páris por enganá-la dizendo ser ele mais corajoso do que Menelau. O conceito moderno de que uma pessoa não precisa lutar até a morte para provar a sua coragem configura-se nos pensamentos de Helena.

## Epílogo

Para algumas pessoas, responder à indagação “Por que o cinema realiza tantas adaptações?” não parece ser uma tarefa muito difícil, uma vez que, para muitos, a sétima arte está sempre a “visitar” o seu vizinho mais próximo, a literatura, quando anda sem criatividade. Mas seria essa mesma a função da adaptação: facilitar, ou melhor, “traduzir” a escrita literária para o público que não tem paciência para lê-la? Enquanto para alguns cineastas, a adaptação cinematográfica não visa à facilidade, mas uma outra forma de representar uma determinada história - que por sinal também exigirá uma nova leitura do espectador, para outros, infelizmente, a expressividade dos filmes “anula” a beleza das palavras devido à concretização da *ideia* construída pela criatividade do leitor.

Rey (1989) afirma que há obras que não se prestam a adaptação cinematográficas, devido a sua extensão ou conteúdo (como é o caso de Tróia),

mas não sugere que ela não possa existir, ao contrário, apenas explica que os romances grandes tendem a ser mais comerciais para aproveitar o êxito de livros famosos ou de algum romance consagrado, portanto, obras menores resultam em ótimas adaptações.

O que dizer então de uma rapsódia como a *Ilíada*, de Homero? Se Rey explica que não se deve adaptar um romance pelo simples fato deste ter importância literária, como a *Ilíada* poderia resistir aos nossos tempos? Como fazer com que pessoas se interessem pela obra por simples curiosidade? Se alguns estudiosos defendem a leitura como motivação e não como ensino, não estaria o cinema motivando os espectadores ociosos a buscarem, na literatura, um entretenimento tão interessante quanto o próprio filme? Isto não significa que os filmes adaptados mudarão o quadro de todos aqueles que não gostam de ler, mas apenas que, muitas vezes, através das imagens, motivam algumas pessoas a se interessarem um pouco mais pela literatura, só por curiosidade, sem imposição. Esse é caso de obras atuais como *Harry Potter*, por exemplo, cuja saga já vendeu, aproximadamente, 30 milhões de exemplares e pode chegar até os 70 milhões com o lançamento do sétimo e último livro da série.

Aliás, se cabe à escola motivar os alunos à literatura, nada melhor do que o texto fílmico para ajudá-la. Entretanto, deve ficar bem claro que o filme, por ser um outro texto, requer uma nova leitura. Se o livro se dá pela forma, pela linguagem, pelo subtexto, enquanto o filme pela ação, suspense e espetáculos, seria interessante que essas duas artes fossem vistas também de forma diferente pelo público. Para alguns roteiristas, é natural que muitas pessoas leiam um determinado livro e queiram vê-lo no cinema, principalmente, porque muitas acabam se interessando tanto pelos personagens que desejariam vê-los em “carne e osso”.

Desprezar um filme pelo simples fato de esse não ser fiel à obra adaptada é negar a relevância do cinema como arte. Afinal, o escritor não visa a escrever um roteiro cinematográfico respeitando as principais características do cinema. Ele o escreve para os leitores que irão ler um pouco, colocarão o livro na prateleira, então, irão continuar lendo-o mais tarde. Daí a necessidade de adaptar a linguagem literária para o filme. Eis a responsabilidade do roteirista que precisa concentrar, impactar e afunilar a carga de atrativos de um livro.

Para o adaptador, cada segundo é relevante, uma vez que, ele precisa apresentar, em poucas horas, o romance que seria “digerido” em semanas. Se o livro é mais interessante por sua profundidade, o filme o é por seu movimento.

Tal afirmação pode nos levar a compreender melhor porque existe certa “atração” entre ambas as artes: uma completa a outra. Por isso, não se deve sobrepor uma à outra. A adaptação, como foi mostrada no filme de Wolfgang Petersen, *Tróia* (2004), não estava preocupada apenas em relatar a rapsódia de Homero e nem o poderia, a julgar que a *Ilíada* possui problemas de continuidade que poderiam comprometer a obra cinematográfica, como por exemplo, o herói troiano que morre, mas reaparece ao final do filme. Tal incoerência dava a impressão de que o texto era uma colagem de várias narrações, talvez composto ao longo dos séculos por uma infinidade de autores. A questão é: como adaptar a *Ilíada* ao pé da letra? “Respeitando” todos os versos um a um? Não é a toa que Rey postula que a adaptação, muitas vezes, é exposta a julgamentos apressados e superficiais, naturalmente injustos. A adaptação, antes de tudo, espelha visão de um indivíduo; nunca devemos tomá-la por definitiva, mas por uma tentativa.

Outro exemplo é que os homens, segundo a cultura ocidental de hoje, não precisam travar batalhas para que uma mulher o considere algum herói e assim queira desposá-lo para defendê-la de qualquer perigo, ou seja, em *Tróia* (2004), vimos a figura do rei Menelau, cujo perfil heroico não despertou interesse algum em Helena, pois ela preferiu a covardia de Páris. Esse, que não aceitou o presente de Atena, a deusa da guerra (de tornar-se mais corajoso do que o próprio Aquiles) aprendeu a ser bom em uma guerra com o uso do arco e flecha após muito treino, tendo inclusive matado o “invulnerável” Aquiles.

A propósito da própria obra cinematográfica, é preciso fazer algumas considerações. Primeiro, é preciso que fique claro que a linguagem do cinema tende a eliminar alguns fatos que podem comprometer o resultado do filme. Esse é o caso da omissão de todas as cenas envolvendo os deuses, ou seja, apenas ouvimos a menção aos seus nomes, mas não temos acesso à interferência deles nos acontecimentos que circundam a história. Alguns

críticos louvam essa atitude do roteirista Benioff devido, talvez, a uma possível rejeição por parte do público ao ver Páris, por exemplo, sendo salvo por Afrodite e não por seu irmão Hector.

Se para alguns, as liberdades norte-americanas apresentadas em Tróia (2004) prejudicaram a obra homérica, talvez devêssemos refletir um pouco mais sobre o papel do texto visual enquanto arte, bem como no papel do próprio roteirista, responsável pelas adaptações cinematográficas (aquele que nunca recebe um aplauso unânime), mas que se esforça, mesmo assim, para compartilhar com o público um pouco da sua visão literária e, através dela, também expressar os conflitos existentes em nosso mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CORTELA, L.S. *O século XXI e a formação de professores*. Anotações de palestra. Londrina, Cine-Teatro Ouro Verde, 07/04/2009.
- FIELD, S. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- HOMERO. I. (adaptação de Diana Stewart). *Iliada*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.
- LEVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NAGAMINI, E. "Literatura infantil e cinema: estratégias de leitura na sala de aula". In: SPARANO, M.; IÓRIO, P. L. DI; LOMBARDI, R.S. (org.). *A formação do professor de língua(s): interação entre o saber e o fazer*. São Paulo: Andross, 2006. p. 97 a 124.
- PIETRI, E. de. *Práticas de leitura e elementos para a atuação docente*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- TRÓIA. Direção de Wolfgang Petersen. Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 2004. 163 min.
- REY, M. *O roteirista profissional tv e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

Set Cinema DVD Entretenimento. ed. 203. ano 17. maio/ 2004

Super Interessante. maio. ed. 200. São Paulo: Abril, 2004.

WALTY, I. L.C.; FONSECA, M.N.S.; CURY, M.Z.F. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.