

MICHAEL JONES BOTELHO

**A LITERATURA EM MOVIMENTO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A
OBRA RATOS E HOMENS, DE JOHN STEINBECK, E SUAS RESPECTIVAS
ADAPTAÇÕES PARA A SÉTIMA ARTE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2016

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

B7481
2016

Botelho, Michael Jones, 1991-

A literatura em movimento : um estudo comparativo entre a obra Ratos e Homens, de John Steinbeck, e suas respectivas adaptações para a sétima arte / Michael Jones Botelho. – Viçosa, MG, 2016.

viii, 93f. : il. ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.82-87.

1. Semiótica. 2. Tradução e adaptação. 3. Cinema e literatura. 4. Cinema na literatura. 5. Adaptações para o cinema. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 412

MICHAEL JONES BOTELHO

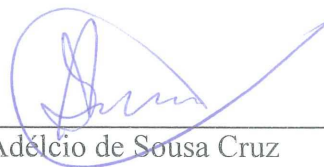
**A LITERATURA EM MOVIMENTO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A
OBRA *RATOS E HOMENS*, DE JOHN STEINBECK, E SUAS RESPECTIVAS
ADAPTAÇÕES PARA A SÉTIMA ARTE**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-Graduação
em Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

APROVADA: 18 de março de 2016.



Gisele Giandoni Wolkoff



Adécio de Sousa Cruz



Sirlei Santos Dudalski
(Orientadora)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação aos meus pais, Cleide Querino Botelho e Sergio Botelho por, primeiramente, me darem a vida, os valores e a educação que me permitiram chegar até aqui. Aos meus irmãos de sangue, Maria Cláudia e Marcos William, que foram exemplos para mim. Por fim dedico, também, a todas as minhas amigas e amigos, irmãos que escolhi, que foram os anjos que me ajudaram e me deram suporte para tornar real este trabalho e este sonho.

Há pessoas que desejam saber só por saber, e isso é curiosidade; outras, para alcançarem fama, e isso é vaidade; outras, para enriquecerem com a sua ciência, e isto é um negócio torpe; outras, para serem edificadas, e isso é prudência; outras, para edificarem os outros, e isso é caridade.

Santo Agostinho

AGRADECIMENTOS

Gratidão é o sentimento maior que trago comigo após o término desta minha pesquisa e, assim sendo, gostaria, em primeiro lugar, de agradecer a Deus, Senhor da minha vida e o responsável por me conceder a sabedoria necessária para fazer este trabalho. Do mesmo modo tenho que agradecer o acalento maternal de Nossa Senhora Auxiliadora que, nos meus momentos de descrença e aflição, me encobriu com o Seu Manto protetor e colocou a Sua mão antes da minha em todas as minhas ações.

Também me sinto extremamente grato à minha orientadora Sirlei Santos Dudalski que, assim como uma mãe que cuida e orienta o seu filho para o bom caminho, me conduziu por meio de suas exigentes e sábias mãos no meu caminho rumo ao conhecimento e à descoberta. Obrigado, Sirlei, por cada conversa, cada puxão de orelha, cada conselho e cada olhar acolhedor que me capacitaram a ser um pesquisador atento e curioso. Agradeço, ainda, a confiança que sempre depositou em mim ao longo desses mais de quatro anos de orientação, obrigado por acreditar no meu melhor e por não desistir de mim! Não posso esquecer de, também, dar um muito obrigado ao Reginaldo Dudalski e a Nina que sempre me receberam tão bem em seu lar.

Agradeço a toda minha família, especialmente minha mãe Cleide que, desde o início, acreditou e me apoiou incondicionalmente na realização deste sonho. Sou o que sou porque você, com seu exemplo, me ensinou a ser! Agradeço, ainda, meu pai Sérgio, minha irmã Maria Cláudia e meu irmão Marcos William que são a base do meu ser. Aos meus tios e tias que, de algum modo, contribuíram para a minha formação pessoal e profissional, dando-me incentivo e força nesta caminhada. Um muito obrigado à minha avó Deoclécia Querino que com sua grande sabedoria e humildade soube me ensinar valores de vida.

Devo toda a minha gratidão a todas as minhas amigas e amigos de Viçosa, de São José dos Campos e de Portugal, presentes em minha vida como anjos que protegem, que cuidam e que amparam nas horas mais difíceis e inimagináveis. Também aos meus amigos que colaboraram direta ou indiretamente na feitura deste trabalho, me auxiliando nas traduções linguísticas, nas dúvidas e nos questionamentos. Muito obrigado, de coração, aos meus companheiros de República que, mais do que dividir as contas no fim do mês, dividiram comigo uma vida fraterna de ajuda mútua.

Não posso esquecer de deixar o meu muito obrigado a todos os meus professores que fizeram parte da minha formação escolar e acadêmica ao longo desses dezenove anos de estudos ininterruptos. Muitos foram os mestres que me marcaram nesta jornada e que serviram como exemplos do profissional que eu quero ser. Seja na experiência que tive no Ensino Fundamental e Médio, seja no meu aprendizado universitário em Viçosa e em Coimbra, sou muito grato a todos os docentes que colaboraram no meu crescimento pessoal e profissional.

Agradeço, de um modo especial, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter me concedido o apoio financeiro para a realização deste trabalho e, conseqüentemente, para a conclusão do meu mestrado.

Por fim agradeço a cada pessoa que me deu um abraço fraterno, uma palavra de incentivo ou uma mão amiga que, por diversas vezes, me retirou da angústia, do desespero e da descrença em mim mesmo. Sei que foi Deus que colocou as pessoas certas no momento certo de minha vida. Acabo com as sábias palavras do meu querido professor Gerson Roani que uma vez me disse: “A gratidão é a mãe de todas as boas qualidades.”. Que ela seja sempre o meu guia!

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO – Perante as duas margens	1
CAPÍTULO 1 – Entre as fronteiras da Teoria da Adaptação	6
1.1. Os limites da intersecção entre a Literatura e o Cinema	7
1.2. Caminhando entre as fronteiras dos estudos sobre adaptação	15
1.3. Das páginas do livro para a tela do cinema: possibilidades de análise	21
CAPÍTULO 2 – Desvendando Ratos e Homens na obra de Steinbeck	27
2.1. O mundo de Ratos e Homens	28
2.2. Os homens como nós!	36
2.3. Retratos de sonhos quebrados	41
2.4. Os Ratos e os (possíveis) Homens	48
CAPÍTULO 3 – (Re)criar a Literatura no Cinema	53
3.1. Ratos e Homens sob o olhar de Milestone e de Sinise	54
3.2. RE CRIAR AÇÃO: criatividade e subjetividade nas adaptações	60
3.3. Transfiguração cultural	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Além das divisas	77
REFERÊNCIAS	82
ANEXOS	88

RESUMO

BOTELHO, Michael Jones, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2016. **A Literatura em movimento: um estudo comparativo entre a obra Ratos e Homens, de John Steinbeck, e suas respectivas adaptações para a Sétima Arte.** Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

A presente dissertação visa empreender um estudo comparativo entre a obra literária *Ratos e Homens* (1937), do escritor estadunidense John Steinbeck, e suas duas 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, expressas nos trabalhos de Brian McFarlane (1996), Robert Stam (2005; 2008; 2012), Thaïs Flores Diniz (1999; 2005) e Linda Hutcheon (2011). Este trabalho 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. Tanto a mudança de perspectiva de alguns personagens, quanto a interferência no início e no desfecho das adaptações fílmicas, foram frutos do olhar criativo e seletivo dos adaptadores que, antes de tudo, são leitores intérpretes da obra literária.

ABSTRACT

BOTELHO, Michael Jones, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2016. **Literature in motion: a comparative study between the book *Of Mice and Men*, by John Steinbeck, and its adaptations to the Seventh Art.** Adviser: Sirlei Santos Dudalski.

This work aims to undertake a comparative study between the book *Of Mice and Men* (1937), written by John Steinbeck, and its two adaptations to the cinema, the first, directed by Lewis Milestone in 1939, and the second, by Gary Sinise, in 1992. This comparative study was supported by the Theory of Adaptation and Inter-semiotic Translation, expressed in the works of Brian McFarlane (1996), Robert Stam (2005; 2008; 2012), Thaïs Flores Diniz (1999; 2005) and Linda Hutcheon (2011) and aims to verify and interpret the process of (re)creation of a literary work into a film, through the transposition of distinct semiotic systems. After an extensive analysis and discussion, it was poignantly concluded that every film adaptation, a product of the subjective interpretation of a certain number of adapters, must be seen as an autonomous work, and, as such, cannot be measured by fidelity criteria, as these become impossible along the adaptation process. It was also concluded that the creative adaptations of both scriptwriters and directors are mainly the result of subjective reading. The change of perspective in some characters, as well as interference at the beginning and at the end of film adaptations are the result of the creative and selective view of the adapters, who are, first of all, literature readers and interpreters.

INTRODUÇÃO – Perante as duas margens

[...] na literatura narrativa [...] nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. [...] Mas com a travessia para [...] filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta...

(HUTCHEON, 2011, p. 48)

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 *Corner 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, nesta pesquisa, 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, conseqüentemente, 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 desencrêças. *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 Óscar. Em 1992, passados cinquenta e três anos depois 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 a adaptação em si, também é possível analisar alterações histórico-sociais advindas do novo contexto ao qual o filme foi lançado.

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 desta pesquisa 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 trabalho se torna relevante pelo fato dos estudos sobre adaptação permanecerem, ainda, às margens dos estudos literários e serem vistos como um conhecimento secundário dentro das diversas teorias literárias. Deste modo, esta pesquisa vem propor uma contribuição aos estudos sobre adaptação, mais especificamente a transposição da obra literária para o cinema, fazendo com que essa linha de pesquisa, muito comentada e discutida empiricamente, porém pouco compreendida em profundidade teórica, seja mais divulgada e, conseqüentemente, ganhe um maior espaço dentro das teorias literárias e dos estudos interartes. Também se torna necessário pela exígua fortuna crítica da academia brasileira a respeito da obra de Steinbeck aqui estudada. Assim sendo, pretendemos recuperar os estudos dedicados à novela *Ratos e Homens* e, a partir disso, traçar a nossa própria análise da obra literária, discutindo a respeito de sua relevância histórico-social e investigando como o enredo original foi traduzido para as duas versões fílmicas que, até o momento, não foram ainda estudadas sob a perspectiva da teoria da adaptação.

Do mesmo modo este estudo se torna relevante 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 patrão 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 estes 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.

Para que esta pesquisa seja feita de uma forma mais organizada e linear, dividiremos o nosso estudo em três capítulos, cada qual dedicado a analisar uma área específica da nossa investigação. No primeiro capítulo iremos abordar a seção teórica de nosso estudo, nos dedicando a analisar a evolução dos estudos sobre adaptação, que perpassa o surgimento e o desenvolvimento da Teoria da Adaptação e da Tradução Intersemiótica. Assim sendo, primeiramente far-se-á necessário fornecer um panorama do início da intersecção entre a Literatura e o Cinema, verificando as especificidades de cada manifestação artística e analisando o que os teóricos dizem a respeito da união de ambas as artes. Adentrando no âmbito eminentemente teórico, faremos a exposição do excuro histórico atinente à Teoria da Tradução Intersemiótica, muito bem delineada nos trabalhos de Roman Jakobson, Umberto Eco e Thaïs Flores Diniz. Destacaremos, do mesmo modo, o trabalho inovador de Gerard Genette, que serve como fundamento dos estudos posteriores ao dele dentro das diversas linhas de pesquisa sobre adaptação.

Finalizando este tópico, abordaremos algumas produções teóricas de Robert Stam e Brian McFarlane que, atualmente, são considerados as principais referências no estudo sobre as adaptações fílmicas. Por fim será dado um destaque no trabalho seminal de Linda Hutcheon que conceitua o termo Adaptação de uma forma mais abrangente e contemporânea, perpassando o seu estudo em outras facetas da adaptação, tais como em jogos de videogame e parque de diversões temático, corroborando, assim, que a adaptação está em todos os lugares e presente no nosso dia a dia.

No segundo capítulo direcionaremos nossa atenção à obra literária de Steinbeck, primeiramente fornecendo breves lineamentos biográficos, os quais expressam, especialmente, a visão social e engajada inerente às suas obras. A seguir será feita uma

contextualização histórico-social no qual o livro está inserido, para verificar se tal período influenciou todo o contexto da narrativa de Ratos e Homens. Por conseguinte, dividiremos o segundo capítulo em três seções, cada qual abordando um tema central do livro. Já no terceiro capítulo nos dedicaremos a descrever, analisar e interpretar as duas adaptações fílmicas aqui estudadas sob a luz da Teoria da Adaptação e da Tradução Intersemiótica. Começaremos o nosso estudo com uma análise crítica-estrutural de ambos os filmes, levantando a ficha técnica de cada um, bem como a explanação de algumas críticas, de jornalistas e críticos de cinema, que surgiram logo após o lançamento das películas. Na segunda seção iremos desenvolver a parte primordial dessa pesquisa – analisar e interpretar os principais processos de recriação da obra literária em ambas as películas, estando atentos para a verificação de que se os mesmos foram causados pela mudança de sistemas semióticos distintos, pelo fruto da interpretação dos diretores e adaptadores ou pela tradução cultural.

Finalizando o capítulo, passaremos a investigar algumas adaptações criativas que foram resultantes do processo de tradução cultural. As três obras aqui estudadas foram produzidas em tempos distintos e, assim sendo, podemos verificar marcas da cultura do período e da sociedade em que os filmes foram realizados. Tais marcas serão detectadas e discutidas levando em conta, além do período de produção, os indícios formais das películas e as diferentes leituras dos adaptadores, já que [...] most formal adaptations carry the same title as their source text. The desire to make the relationship with the source explicit links to the manner in which the responses to adaptations depend upon a complex invocation of ideas of similarity and difference.¹ (SANDERS, 2006, p. 22).

Adentremos, pois, nesta viagem, já que estamos perante essas duas margens e precisamos cruzar as fronteiras desses sistemas semióticos.

¹ Tradução nossa: “[...] a maioria das adaptações formais carregam o mesmo título do seu texto-fonte. O desejo de criar a relação com a fonte explícita se conecta com a forma na qual as respostas às adaptações dependem de uma invocação complexa de ideias de semelhança e diferença.”

CAPÍTULO 1 – ENTRE AS FRONTEIRAS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como coisas vivas.

(SANTAELLA, 2005, p. 20)

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.

Neste capítulo o caminho que tomaremos será conduzido pela exposição e discussão acerca das fronteiras, dos limites e das possíveis pontes que ligam a Literatura ao Cinema. Primeiramente será feito um estudo sobre o encontro dessas duas manifestações artísticas, expondo o início das pesquisas, o seu processo de evolução neste campo do conhecimento, explorando algumas especificidades de cada sistema semiótico. A seguir serão abordadas algumas linhas de pesquisa que servem como base teórica para o estudo sobre as adaptações. Serão apresentados os conceitos de Tradução Intersemiótica, descrito por Roman Jakobson (2010), Umberto Eco (2014) e Thaïs Flores Diniz (1999; 2005); da Hipertextualidade, abordado por Gerard Genette (2006) e da Adaptação Fílmica discutido em várias obras de Robert Stam (2005; 2008; 2012) e Brian McFarlane (1996). Por fim, será fornecido um panorama geral do conceito mais abrangente de Adaptação, elaborado por Linda Hutcheon (2011), bem como conceitos fundamentais sobre a análise de uma adaptação fílmica, que servirão como norteadores da fundamentação teórica de nossa pesquisa.

1.1. Os limites da intersecção entre a Literatura e o Cinema

Não é de hoje que se tenta traçar uma relação entre a Literatura e o Cinema. Vários teóricos literários e críticos cinematográficos se debruçam para estudar os fenômenos que giram em torno da intersecção de ambos os sistemas semióticos. Uma parte conservadora desses estudiosos creem na inferioridade do cinema em relação à literatura, salientando que aquela não tem capacidade imaginativa e, portanto, não torna o receptor autônomo, como esta exige. Robert Stam, teórico e crítico cinematográfico, em seu artigo dedicado a estudar a transposição da literatura para a tela do cinema, critica esse raciocínio preconceituoso e afirma que tal consideração “derives from the a priori valorization of historical anteriority and seniority: the assumption, that is, that older arts are necessarily better arts [...] The venerable art of literature, within this logic, is seen as inherently superior to the younger art of cinema”² (STAM, 2005, p. 4).

Se seguirmos a lógica dessa premissa, citada por Stam, da excessiva valorização da anterioridade histórica das artes, cairemos no erro de julgar que tudo o que vem primeiro é, necessariamente, o melhor e, conseqüentemente, tudo o que vier, cronologicamente, depois, será inferior, e não mais original³. Neste sentido, é sabido que a Literatura tem, há muito tempo, o seu lugar legitimado dentro do campo artístico, entretanto faz-se necessário expormos algumas considerações de teóricos e críticos literários que se esforçam para tentar chegar a uma possível definição do que seria a Arte da Palavra, para assim podermos compará-la melhor com a Sétima Arte e fazermos uma análise mais aprofundada da intersecção de ambas as artes, levando em conta as semelhanças e diferenças de cada uma.

O crítico literário e filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, em seu livro *A Literatura em Perigo* (2009), ressalta o perigo que a Literatura corre no momento em que é estudada de maneira secundária, em detrimento de uma crítica falida e em decadência. Para o crítico, a Arte da Palavra tem um caráter humanizador, que ultrapassa os limites de ser somente um mero passatempo: “Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela [a literatura] permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.” (TODOROV, 2009, p. 24). O filósofo crê na capacidade que a Literatura possui de incutir nas pessoas valores humanizadores, visto

² Tradução nossa: “deriva, a priori, da valorização da anterioridade histórica e da antiguidade: da premissa, isto é, de que as artes mais antigas são necessariamente as melhores artes [...] A venerável arte da literatura, dentro dessa lógica, é vista como inerentemente superior à mais recente arte do cinema”.

³ O termo “original” é entendido, neste trabalho, não como o texto que, cronologicamente, vem primeiro, mas o que utiliza técnicas criativas para ser constituído de uma forma diferente e nova.

que o leitor, confrontado nas páginas da obra literária com decadências e mazelas próprias dos seres humanos, passa a compreender a si próprio e a sociedade em que se insere. Deste modo a Arte da palavra carrega em si mesma séculos de tradição, pautada no seu corpus, que é o próprio ser humano:

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? (TODOROV, 2009, p. 92-93)

Passando para uma outra perspectiva sobre um possível enquadramento da Literatura, mas que em muito se assemelha a proposta por Tzvetan Todorov, temos o renomado crítico literário e sociólogo brasileiro Antonio Candido que em seu artigo O direito à Literatura (1995) faz um discurso em defesa ao direito a que todas as pessoas têm de usufruir da Literatura e de todos os benefícios que a mesma possui, classificando-a como um bem incompressível, ou seja, um bem que não pode ser negado a ninguém. Cândido defende a ideia de que a Arte da Palavra seja como um sonho: ninguém é capaz de passar um dia inteiro sem se entregar a momentos de imaginação e fantasia, momentos estes que são a marca essencial da Literatura, bem como a do sonho, que sonhamos dormindo, independente de nossa vontade. Assim sendo, a Arte da Palavra seria o sonho que queremos sonhar no momento em que desejamos, no instante em que abrimos as páginas de um livro e nos permitimos mergulhar no mundo da ficção e da fantasia. Nesta mesma perspectiva, Candido afirma que “a literatura é o sonho acordado das civilizações” e, por o ser, “[...] confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 175). O teórico brasileiro tenta, ainda, chegar a uma possível definição do que seria a Literatura e diz que:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1995, p. 174)

Como podemos observar, Candido possui um olhar sociológico na definição da Literatura, levando em conta que a mesma ocorre em todos os níveis de uma sociedade e nas mais diferentes culturas existentes. O crítico deixa claro, também, que a Arte da Palavra pode servir como um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de, também, focalizar as situações de restrição dos direitos humanos, ou da negação deles, tais como a miséria e a servidão. Em consonância a esse ponto de vista, está o teórico e

crítico de Literatura Antoine Compagnon, que elucida em sua obra *Literatura para quê?* (2009) alguns fatos que legitimam a pesquisa dentro do campo dos estudos literários. Um destes fatos seria o que Candido já propôs acima – o alargamento das fronteiras da Literatura – que pode ir além da sua constituição como arte e ficção, podendo também ser engajada e de cunho social: “A literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida. Resulta disso um paradoxo irritante: a liberdade não lhe é propícia, pois priva-a das servidões contra as quais resistir.” (COMPAGNON, 2009, p. 34).

Seja a Literatura analisada a partir de um caráter humanizador, ou sob a perspectiva sociológica, ou ainda vista sob o viés de protesto, é certo que ela possui em si mesma séculos de tradição, fundadas em escritores canônicos e marginais que souberam retratar as mais diversas formas de se viver do ser humano, bem como suas emoções e sentimentos, por isso não é preciso dizer que desde as primeiras narrativas orais, passando pelo surgimento da escrita em si, culminando na documentação das obras de Homero, Hesíodo e Virgílio, a Literatura tem um papel de destaque na cultura letrada das sociedades, ainda que o termo e o conceito da Arte da Palavra tenham “aparecido” somente por volta da segunda metade do século XVIII.

Em contrapartida o cinema foi, por muito tempo, visto apenas como uma distração para a massa e demorou para ganhar o seu reconhecimento artístico. Se traçarmos uma linha cronológica de sua evolução, perceberemos que o Cinema realmente não nasceu com um cunho artístico. Sua primeira exibição pública, em 28 de dezembro de 1895, com a apresentação do cinematógrapho, feito pelos irmãos Lumière no Grand Café de Paris, marcou o começo do surgimento da Sétima Arte que contou com a exibição de pequenos curtas em preto e branco, sem som e com a câmera parada, sem a intenção de um labor ficcional ou com a menor preocupação artística. Das breves filmagens expostas, a que mais impressionou o público, segundo o teórico cinematográfico Jean-Claude Bernadet (1994, p. 125), foi a “filmagem de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse projetar-se sobre a plateia”. De acordo com o crítico, o público se assustou com o que viu, tamanha era a impressão de realidade exercida sobre os expectadores, causada por uma nova forma de se ver a imagem: através do movimento.

Todavia, essas primeiras exibições de curtas-metragens promovidas pelos

Lumière e realizadas graças a invenção do cinematógrafo, não tinham o objetivo de um fazer artístico, mas se centravam apenas numa primitiva apresentação de imagens em movimentos. O aparelho dos irmãos franceses “era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas” (BERNADET, 1994, p. 125). Essa maneira de trabalhar com o mais novo “instrumento científico” começa a mudar a partir de Georges Méliès, mágico por profissão, ele acredita que o cinematógrafo possa ser utilizado como forma de espetáculo e entretenimento, deste modo adquire um aparelho e começa a gravar cenas de uma maneira diferenciada, introduzindo a ficção no seio daquelas imagens em movimento. Bernadet expõe, ainda, que foi a partir da mobilidade da câmera, que deixa de ser imóvel e passa a abranger um espaço maior dentro de um cenário, que o Cinema deu o seu primeiro salto rumo à ficção. Esta inovação foi alcançada em meados da primeira década do século XX, a partir dos filmes Nascimento de uma nação (1915) e Intolerância (1916), ambos do arrojado cineasta estadunidense D. W. Griffith. A partir daí o Cinema começou a trilhar o caminho rumo a sua legitimação como a Sétima Arte.

Bernadet acredita que este impulso ficcional do Cinema foi alavancado pela classe burguesa da sociedade, que necessitava criar uma arte ainda não existente e que, acarretada pelos avanços industriais e tecnológicos, advindos da Segunda Revolução Industrial, viu no cinematógrafo a possibilidade de uma nova forma de expressão artística, totalmente em sintonia com a modernidade e com a rapidez de transformação desse período. Concomitante a esta consideração, Robert Skylar (1975, p. 14), em seu livro História Social do cinema americano, expõe que o começo da intersecção entre a Literatura e o Cinema se deu justamente pelo fato de os cineastas pretenderem alcançar a burguesia por meio da Literatura. É inegável a influência e o prestígio que a arte da palavra detinha nesta classe social, pensando nisso é que os diretores de cinema lançaram mão da narrativa de clássicos da Literatura Universal para embasar o roteiro de suas películas. Deste modo conseguiram alcançar não só o prestígio da burguesia para a Sétima Arte, mas também angariaram investidores que passaram a investir nesta nova forma de expressão artística, crescente a cada dia mais.

É desta forma que surgem as primeiras adaptações de obras literárias para o Cinema e, também, as primeiras divergências a respeito da união entre ambas as artes. A partir deste período começaram a aflorar, tanto do lado da Literatura, quanto do lado do Cinema, controvérsias que giravam em torno do desprestígio causado, em alguma das duas artes, por causa do cruzamento entre esses dois sistemas semióticos. Uma das

primeiras críticas a respeito deste fato veio da escritora inglesa Virgínia Woolf, que expôs em um artigo publicado na revista *The New Republic*, em agosto de 1926, sua ponderada visão sobre o Cinema e as adaptações fílmicas de obras literárias. A escritora inglesa se vale de termos como “deploração” e “simplificação” para denominar tal transposição intersemiótica, alertando que o Cinema desfavorece a Literatura por meio leituras vagas e, por vezes, errôneas de clássicos literários. A autora modernista questiona a apropriação, muitas vezes leviana, que o Cinema faz do enredo da obra literária, se aproveitando de personagens e cenas famosas de livros conhecidos, apenas para ganhar maior público e notoriedade. Woolf entende que esta é uma relação predatória que culmina no prejuízo de ambas as artes (WOOLF, 1926):

They want to be improving, altering, making an art of their own - naturally, for so much seems to be within their scope. So many arts seemed to stand by ready to offer their help. For example, there was literature. All the famous novels of the world, with their well known characters, and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural.⁴

De fato, Virgínia Woolf critica as adaptações fílmicas rasas e simplistas, que destorcem o verdadeiro valor de uma obra literária, entretanto, no mesmo artigo, a escritora também reconhece o potencial que a mais jovem das artes detinha, tanto que teve diversas adaptações cinematográficas de suas obras literárias transpostas para a tela grande. Para a escritora modernista, o Cinema seria uma arte que já nasceu “vestida”, completa, enquanto todas as outras artes nasceram “nuas”, tendo que ser “vestidas” e completadas ao longo do seu tempo de existência. Isso não significa que a Sétima Arte não precisa passar por um processo de aperfeiçoamento, muito pelo contrário, Woolf corrobora que esse amadurecimento virá com o tempo e com o aprendizado que o Cinema terá a partir da experiência com as artes mais “maduras”, como a Literatura, por exemplo. Para ilustrar tal concepção, a escritora inglesa dá um exemplo muito prático e diz que:

For a strange thing has happened - while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully clothed [...] It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found, scattering the seashore, fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bech-

⁴ Tradução nossa: “Eles querem melhorar, alterar, fazer uma arte própria - naturalmente, por muito isso parece estar dentro do seu escopo. Muitas artes pareciam estar prontas para oferecerem suas ajudas. Por exemplo, havia a literatura. Todos os famosos romances do mundo, com seus personagens bem conhecidos e suas cenas famosas, só pediam, ao que parecia, para serem colocados nos filmes. O que poderia ser mais fácil e mais simples? O cinema caiu em cima de sua presa com imensa ganância e, neste momento, subsiste largamente no corpo de sua infeliz vítima. Mas os resultados são desastrosos para ambos. A aliança não é natural.”

stein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time.⁵ (WOOLF, 1926).

Há também quem diga, do outro lado, que o Cinema poderia ser considerado uma forma artística mais completa do que as outras artes, inclusive do que a Literatura, pelo fato de ser uma arte heterogênea e compósita “[...] que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo)tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura.” (BRITO, 1996, p. 12). Robert Stam também acredita na multiplicidade de linguagem que o Cinema envolve, argumenta que este encarna e dá vida àquilo que o escritor escreveu, ironizando os comentários que deturpam a conjugação destas duas formas artísticas: “Film offends through its inescapable materiality, its incarnated, fleshly, enacted characters, its real locales and palpable props, its carnality and visceral shocks to the nervous system.”⁶ (STAM, 2005, p. 6).

Deixando de lado qualquer tipo de classificação valorativa entre as artes, como já discutido anteriormente, nos estudos interartes não podemos mensurar a qualidade de uma arte medida por meio de seu tempo de existência e muito menos pelo tipo de recursos utilizados ou pela heterogeneidade de sua composição. 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. Pensando nisso, faz-se necessário abordarmos algumas das principais características do Cinema que o fizeram se aproximar da Literatura. Para tanto exporemos o livro de Jean-Claude Bernadet (1994) que conceituará o tema da impressão de realidade, marca fundamental da Sétima Arte e a obra de Cristian Metz (1972) que irá discutir a questão do movimento das imagens, o seu reflexo dentro desta mais nova e recente arte e, por fim, a abordagem de uma característica que aproxima ambas as artes: a narração.

O crítico de cinema e cineasta Jean-Claude Bernadet tem se dedicado a estudar o Cinema em toda a sua constituição e se propõe a expor a história da Sétima Arte desde

⁵ Tradução nossa: “Uma coisa estranha aconteceu - enquanto todas as outras artes nasceram nuas, esta, a caçula, nasceu completamente vestida. [...] É como se a tribo selvagem, em vez de encontrar duas barras de ferro para brincar, tivesse encontrado, espalhando no litoral, violinos, flautas, saxofones, trompetes, pianos de cauda de Erard e Bechstein, e tivesse começado [a tocar] com uma energia incrível, mas sem saber uma nota de música, para martelar e bater em todos eles ao mesmo tempo.”

⁶ Tradução nossa: “O filme ofende por meio de sua materialidade inescapável, seus encarnados, carnaís e decretados personagens, os seus locais reais e adereços palpáveis, sua carnalidade e choques viscerais no sistema nervoso.”

sua criação, até os seus desdobramentos na contemporaneidade. O autor põe em pauta um tema central dentro dos estudos teóricos cinematográficos: a impressão de realidade. Tal conceito diz respeito ao grau de realidade que a Sétima Arte impõe ao seu telespectador; quando estamos em um cinema e nos propomos a assistir a um filme, nós somos imersos num mundo ficcional que quer ser real. Bernadet ilustra este conceito expondo que a impressão de realidade se assemelha a um sonho: “[...] o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.” (BERNADET, 1994, p. 125). O crítico emprega muito bem a metáfora do sonho para conceituar esse tema. O Cinema nos ilude a acreditarmos que tudo aquilo que está sendo projetado na tela grande é real; nós somos mergulhados em um sonho que se desenrola quando estamos acordados e tomamos como verdade, por exemplo, a existência de dinossauros correndo pelas cidades, monstros terríveis ganhando vida ou ainda Cinderelas se encarnando e nos encantando com suas belas histórias: “Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade.” (ibid., p. 127).

Contudo esses “pedaços de realidade” só se tornam possíveis graças às técnicas cinematográficas que a Sétima Arte foi desenvolvendo ao longo de sua evolução, visto que, como sabemos, o Cinema não nasceu assim como o conhecemos hoje, “reproduzindo o real” e nos “iludindo”, mas foi um processo que se desenvolveu aos poucos, já que o mesmo levou um bom tempo para se firmar como arte, descobrir sua(s) linguagem(ns) e, neste sentido, encontrar seu espaço dentro da sociedade. O primeiro passo dado (e o mais importante) em direção a impressão de realidade foi com o movimento das imagens, que será abordado com mais profundidade a seguir. Logo após a essa técnica, o segundo passo foi dado com a inserção, em 1928, do som aos movimentos das imagens, que causou uma revolução no modo de se filmar e na recepção dos filmes. O terceiro passo foi dado com a implementação da cor a essas imagens sonoras em movimento; esta técnica foi empregada a partir da década de 1950 e, desde então, o Cinema não sofreu grandes mudanças neste quesito. São estas três técnicas, específicas da Sétima Arte, que contribuíram para que o público fosse imerso numa realidade ficcional, num sonho que se sonha acordado.

A respeito da técnica inovadora e revolucionária que o Cinema empregou para se diferenciar das outras artes, o teórico de cinema Cristian Metz, ao longo de sua obra A

significação no cinema, expõe o motivo de a técnica do movimento das imagens ser tão importante para a constituição desta mais nova arte. Segundo o teórico, “O movimento, portanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos.” (METZ, 1972, p. 20). Neste sentido, o movimento integra o que já discutimos anteriormente, visto que a impressão de realidade se dá a partir do momento em que imagens, inicialmente estáticas, postas uma atrás da outra, numa dada velocidade, adquirem movimento e passam a impressão de ação, ganhando corporalidade e, conseqüentemente, vida. Metz também expõe as evoluções das formas de representação das imagens ao longo do tempo: inicialmente o quadro pintado e, posteriormente, a fotografia. Em ambos prevalece a característica estática: a imagem é parada no tempo em que foi capturada ou pintada, essa imobilidade acarreta a uma representação de algo, não na impressão de realidade.

Neste mesmo estudo, Metz indica um dos motivos da união entre a Literatura e o Cinema, que pode ser explicado pelo viés da narratividade. Ambos os sistemas semióticos têm como característica básica a narração, contar uma história, um fato acontecido, descrever algo por meio de ações. Neste sentido, o teórico classifica essas artes como artes narrativas e, por o serem, nada mais natural do que uma se apropriar da outra. Enquanto na Literatura a narração ocorre por meio de um narrador (autodiegético ou heterodiegético) explicitamente demarcado, no Cinema a narratividade, ou seja, a natureza que essa arte possui em ser narrativa, ocorre através das lentes da câmera, assim como corrobora Anatol Rosenfeld: “Mas a câmera, através de seus movimentos, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close up, o travelling, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos.” (ROSENFELD, 2011, p. 31). Metz também questiona qual(ais) a(s) linguagem(ns) que constituem o Cinema e critica a concepção instaurada de que a Sétima Arte, assim como a Literatura, deva contar suas histórias por meio da linguagem das palavras, já que no Cinema a narração é feita por falas verbalizadas e não lexicalizadas:

Se o cinema quiser ser uma verdadeira linguagem, pensavam, que ela desista primeiro de ser caricatura dessa linguagem. O filme deve dizer alguma coisa? Que o diga! Mas que o diga sem se sentir na obrigação de manusear as imagens “como as palavras” e de organizá-las conforme as regras de uma pseudo-sintaxe... (METZ, 1972, p. 57)

A partir disso, percebemos que cada sistema semiótico tem a sua especificidade e que, assim sendo, cada um deve organizar a sua linguagem embasada em suas características específicas, pois já que a Literatura e o Cinema encontram-se no mesmo

plano semiológico, visto que são artes narrativas, ambas também têm suas limitações estéticas, que se revelam em suas linguagens e no fazer artístico: na arte da palavra a versificação e a composição e no filme as enquadrações, os movimentos da câmera e os efeitos de luz (cf. METZ, 1972).

1.2. Caminhando entre as fronteiras dos estudos sobre adaptação

Sempre que precisamos contar a alguém uma cena de um filme interessante ou um trecho de um livro que gostamos muito ou ainda discutir sobre uma notícia polêmica, nós sempre “ajustamos” ao nosso modo as cenas, os trechos e os fatos que originalmente lemos ou vimos. Isso é recontar e recontar é adaptar, portanto a adaptação não é uma cópia fiel do texto origem, mas uma releitura que o leitor/adaptador faz do que leu, colocando as suas próprias impressões, conhecimento de mundo e subjetividade naquilo que está recontando. O mesmo vale para transposições intersemióticas que, no caso desta pesquisa, se trata de duas adaptações de uma mesma obra literária para o cinema. São questões como estas sobre mudanças, ajustes e (re)criações que abordaremos nesta seção, fazendo uma reflexão sobre algumas linhas de pesquisa que servem como base teórica para o estudo sobre as adaptações e que tentam explicar esse fenômeno tão presente e comum no nosso cotidiano que, muitas vezes, permanece às margens dos estudos literários.

De acordo com o Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009, p. 1863) o substantivo tradução significa: “transposição de uma mensagem de uma forma gráfica para outra [...] aquilo que reflete, que expressa de modo indireto; repercussão, imagem, reflexo [...] processo pelo qual se converte uma linguagem em outra”. Consideramos, deste modo, que o ato de traduzir envolve transposição, mudança e conversão da mensagem original para a mensagem traduzida e entendemos que tradução é um conceito mais abrangente, não se limitando, apenas, ao ato da tradução linguística, mas a todo e qualquer processo de criação de algo novo a partir de um texto-fonte. Esse processo sempre é mediado por um tradutor, cuja tarefa consiste em transformar uma linguagem já existente em outra linguagem equivalente e possível, mas que sofrerá mudanças, ocorridas devido a mediação daquele, carregada de subjetividade e visão de mundo.

Recuperando a fortuna crítica a respeito da 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.” (ibid., 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 do volume aqui em causa. 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 para conceituar esse processo de transposição. O tradutor italiano descreve o ato de traduzir como uma negociação, aonde 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.

No cenário dos estudos sobre a adaptação, sob o viés da Tradução Intersemiótica, no Brasil, temos a pesquisadora mineira Thaïs Flores Diniz, que em seu trabalho dedicado a discutir sobre a intersecção entre Literatura e o Cinema, recupera os conceitos anteriormente discutidos por Jakobson e Eco e acentua que a tradução vai

além de uma simples modificação do texto-fonte, alertando que esta acaba por se tornar inevitável ao longo do processo, devido a mudança de sistemas semióticos distintos:

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo o sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. (DINIZ, 1999, p. 33)

Assim sendo, qualquer sistema semiótico que se transforme em outro sofre um processo de mudança, pois cada sistema é individual e possui suas próprias restrições. Neste sentido podemos conceber que a passagem do texto literário para o contexto cinematográfico seja uma das diversas maneiras de se traduzir e, por o ser, também não está privado das modificações causadas pelo processo. No entanto, a tradução envolve muitos procedimentos, internos e externos ao próprio ato de traduzir, ambos devem ser levados em conta, tanto os que circundam, quanto os que transformam o texto: “traduções anteriores, as personagens como aparecem citadas na vida cotidiana, o conhecimento que temos do autor, sua reputação, o prestígio atribuído ao texto considerado como original, as condições em que o texto chega até a audiência.” (DINIZ, 1999, p. 14). Neste sentido, a teórica defende que do mesmo modo que as mudanças no texto-fonte são inevitáveis, alega também que os fatores externos ao ato de traduzir também o modificam e interferem na forma com que ele chega ao público. Tal consideração é igualmente defendida por Linda Hutcheon, que será abordada com mais profundidade no próximo subcapítulo.

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 Odisséia*, 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, surge 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 origin.*”⁷ (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 bastante polêmico dentro dos estudos sobre adaptações fílmicas: a questão da fidelidade. Afinal, a

⁷ 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.”

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 novels.⁸ (MCFARLANE, 1996, p. 10)

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, haver mudanças e ajustes do texto-fonte para a recriação do texto adaptado. Seguindo esta mesma linha de pensamento, Robert Stam, do mesmo modo, critica o critério de avaliação de uma adaptação fílmica feita pelo viés da fidelidade, visto que esta demanda não leva em conta as grades diferenças existentes em ambos os sistemas semióticos. O crítico ressalta que, dentre outras discrepâncias, enquanto na Literatura o escritor não é afetado diretamente por questões orçamentárias, uma vez que ele poderia escrever sua obra em um guardanapo, dentro de um presídio, no Cinema o diretor é constantemente atingido por pressões financeiras, por cortes de verbas e deve trabalhar, muitas vezes, com poucos recursos para dirigir uma complexa infraestrutura de material e suportes que a Sétima Arte exige:

The demand for fidelity ignores the actual process of making films, the important differences in modes of production. While a novelist's choices are relatively unconstrained by considerations of budget - all the writer needs time, talent, paper, and pen - films are from the outset immersed in technology and commerce. While novels are relatively unaffected by questions of budget, films are deeply immersed in material and financial contingences [...] While a novel can be written on napkins in prison, a film assumes a complex material infrastructure (camera, film stock, laboratories)

⁸ 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.”

Tal consideração não tem o objetivo de inferiorizar a Literatura, mas de ilustrar as grandes diferenças que separam as duas artes e, assim, elucidar que no processo de adaptação fílmica se torna impossível qualquer tipo de equivalência real que o termo ‘fidelidade’ determina. Essa questão é um tema tão controverso entre os críticos que Robert Stam trata desse assunto com grande destaque em muitas de suas obras. Em seu livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, voltado para analisar diversas adaptações fílmicas de clássicos mundiais e suas respectivas críticas, o teórico de cinema afirma que é comum entre a crítica tradicional a discriminação das adaptações fílmicas, propagando que o Cinema rebaixa a Literatura, se valendo de vocábulos pejorativos, que já foram discutidos na seção anterior: “termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘vulgarização’, ‘adulteração’ e ‘profanação’ proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor.” (STAM, 2008, p. 20).

Portanto, quando se trata de adaptação fílmica, a fidelidade não é quesito classificatório de qualidade, embora seja quista por um grande público de leitores de obras consideradas best-sellers e que esperam ver a mera reprodução na tela do cinema daquilo que leram nas páginas dos livros. A fidelidade do texto adaptado não deve ser tomada como primordial para a obtenção do reconhecimento, já que “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (GENETTE, 2006, p. 30). Porém este empasse 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).

Com isto posto, entendemos que as adaptações são um compósito textual, cujo elo intertextual são os diversos textos que ecoam em seu interior. Para uma boa análise

⁹ Tradução nossa: “A demanda por fidelidade ignora o processo real de se fazer os filmes e as importantes diferenças nos modos de produção. Enquanto as escolhas de um romancista são relativamente limitadas por questões de orçamento - tudo o que o escritor precisa é de tempo, talento, papel e caneta - os filmes são, desde o início, imersos em tecnologia e comércio. Enquanto os romances são relativamente pouco afetados por questões de orçamento, os filmes são profundamente imersos em materiais e contingências financeiras [...] Enquanto um romance pode ser escrito em guardanapos na prisão, um filme assume uma complexa infraestrutura de material (câmera, estoque de filme, laboratórios) simplesmente para existir.”

de uma adaptação fílmica seria mais pertinente detectarmos quais são os intertextos trazidos pelo texto-fonte, como também verificar quais elementos da obra literária foram elegidos ou ocultados pelo cineasta na feitura da película e, após isso, buscar possíveis interpretações que dessem conta do motivo dessas mudanças. Neste sentido, não mais se faria um mero estudo classificatório e hierárquico entre a Literatura e o Cinema, mas uma análise que procura verificar o processo de criação da adaptação de uma forma mais discernida e contextualizada.

1.3. Das páginas do livro para a tela do cinema: possibilidades de análise

Vimos, até agora, algumas possibilidades de análise dentro dos estudos sobre adaptação, que passam pela linha de pesquisa da Tradução Intersemiótica e da Adaptação Fílmica. Porém, recentemente, surgiu uma nova forma de se encarar os estudos adaptativos, de uma maneira mais ampla e abrangente, trata-se da obra seminal da teórica e professora da Universidade de Toronto, Canadá, Linda Hutcheon. Em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011) a autora defende que as adaptações estão em todos os lugares de nossa contemporaneidade, independente do seu gênero textual ou meio expressivo. Desta forma, Hutcheon denomina de Adaptação todos estes meios que, de uma forma ou de outra, indiciam ter passado pelo processo de adaptação, tais como um parque de diversões temático, alguns jogos de videogames, diversas histórias em quadrinhos e a arte interativa.

A professora canadense lança mão do termo empregado por Genette e expande o conceito de tradução intersemiótica criado por Jakobson, acentuando a concepção do hipertexto como adaptação. A autora defende que a adaptação é um processo ambivalente, ou seja, caracterizado por sua dupla concepção: processo e produto. Como produto “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” e como processo pode-se dizer que a sua constituição “sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Para a teórica, o conceito de adaptação abrange todo e qualquer tipo de ajustes e modificações causados no processo da transposição de uma mídia para outra e, ainda, dentro de uma mesma mídia, como é o caso, por exemplo, de adaptações de clássicos da literatura mundial voltados para o público infantil, visando uma certa “facilitação” do vocabulário e cortes no enredo, fazendo com que a narrativa se torne mais atraente para os

pequenininos. Tal adaptação não sofreu uma troca de sistemas semióticos, permanecendo dentro da mesma mídia – o livro. Este caso não ocorre dentro dos limites de conceituação da Tradução Intersemiótica, visto que esta não abarca traduções dentro do mesmo sistema semiótico, mas somente transposições de mídias distintas.

Esta nova forma de se estudar a adaptação trouxe uma maneira inovadora na análise de uma adaptação fílmica, por exemplo. Neste sentido, passaríamos a estudar a adaptação como um produto, que seria o próprio longa-metragem, gerado de uma obra literária anteriormente produzida e como processo, abarcando tudo o que envolvesse os fatores culturais, interpretativos e criativos, que são intrínsecos ao próprio ato de adaptar. Com o objetivo de elucidar este conceito, muitas vezes adjetivado como complexo pela própria teórica, Hutcheon compara a adaptação com a tradução linguística, já que em ambos os processos ocorrem mudanças na passagem de um texto para o outro:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2011, p. 9)

Portanto quando se fala em adaptação, não pensamos apenas no processo e no produto resultante da passagem de uma mídia para outra, ou em adaptações dentro da mesma mídia, mas também em mudanças que terão de ser feitas a respeito da cultura em que, tanto o texto-fonte, como o texto adaptado, estão inseridos, já que todos os processos adaptativos estão intimamente ligados num determinado contexto, de um tempo e lugar específicos e dentro de uma sociedade particular. A este respeito Thaïs Flores Diniz comenta que “As transformações ou transcrições derivam, portanto, dos termos do tradutor, inserido numa cultura e regulado por ela” (DINIZ, 1999, p. 59).

Pensando a este respeito, se torna crucial nos determos um pouco mais em um dos processos fundamentais que está intrínseco a todo ato de adaptação: o processo de (re)criação. Tal procedimento se constitui nas mudanças que o adaptador deve fazer ao longo do processo de adaptação, que culminará em uma nova obra, recriada a partir do texto-fonte. 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 no 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, basta-nos, neste momento, 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 esses 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”¹⁰ 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 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 based.¹¹ (MCFARLANE, 1996, p. 20)

A partir dessa concepção entendemos que para a análise aprofundada de uma adaptação fílmica se torna crucial priorizar a verificação e interpretação dos aspectos criativos que o cineasta lançou mão para compor o filme e detectar, deste modo, até que ponto seria possível estabelecer equivalências dos processos enunciativos da obra literária em que a mesma foi adaptada. Seguindo esta mesma concepção e retomando alguns conceitos discutidos anteriormente, o teórico Claus Clüver reconhece que toda tradução/adaptação altera o sentido do texto adaptado, acrescentando ou não aspectos enunciativos em sua constituição original. Clüver afirma, ainda, que a adaptação só será

¹⁰ Termo traduzido por Thaïs Flores Diniz em sua obra *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005).

¹¹ 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.”

bem-sucedida se o adaptador tiver essa consciência e a habilidade necessária para ser criativo nessas alterações:

Teorias de tradução surgem do reconhecimento de que uma total correspondência nunca poderá ser alcançada. Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece... (CLÜVER, 2006a, p. 117)

Desta maneira fica-nos a percepção da relevância do cineasta e outros colaboradores que assumem o papel de tradutores/adaptadores no sucesso ou fracasso da adaptação fílmica, visto que os adaptadores são, antes de mais nada, leitores e intérpretes da obra literária e, assim, primeiramente assumem o papel de leitores críticos, para depois exercerem seus papéis profissionais, sendo os responsáveis por criarem uma nova obra, embasada e alicerçada sob a interpretação e visão de mundo que carregam consigo. Destarte devemos encarar e analisar as adaptações fílmicas como uma obra autônoma e independente, pois “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

A autonomia de toda adaptação, inclusive a cinematográfica, se deve ao fato de que o texto adaptado é uma (re)criação, uma obra que surgiu a partir de outra obra, tendo em sua constituição uma “nova roupagem”, uma segunda leitura possível daquela que o texto-fonte indicava. 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.

A partir do momento em que encaramos a adaptação fílmica como uma obra autônoma e passamos a considerá-la como uma (re)criação da obra literária, sem hierarquizarmos ambas as artes ou julgarmos sua qualidade pelo critério da fidelidade, resta-nos a questão do porquê ainda termos em nosso meio a falsa concepção de que a adaptação cinematográfica é uma forma de arte inferior à literatura. Tal concepção, veiculada por alguns críticos desinformados sobre as contemporâneas teorias dos estudos sobre adaptação, carrega uma falsa e errônea consideração, tomando por base a fantasiosa escala de mídias e a errônea classificação de qualidade pelo viés da fidelidade. A este respeito, Robert Stam comenta que os estudos sobre a adaptação fílmica, mesmo sendo um campo de estudos periférico dentro da teoria do cinema, merece um maior destaque e relevo, devido ao elevado número de adaptações feitas atualmente e pela alta proporção do reconhecimento das mesmas, por isso, merecem um estudo mais aprofundado:

If adaptation studies at first glance seems a somewhat minor and peripheral field within cinematic theory and analysis, in another sense it can be seen as quite central and important. Not only do literary adaptations form a very high percentage of the films made (and especially high proportion of prestige productions and Oscar winners), but also almost all films can be seen in some ways as “adaptations”.¹² (STAM, 2005, p. 45)

Como podemos observar a partir dessa citação, o crescente número de adaptações fílmicas, a maioria de grande valor e prestígio, confirma que a adaptação cinematográfica tem o seu valor e merecimento dentro do campo artístico sendo, de certa forma, legitimadas por importantes prêmios internacionais, assim como apontam pesquisas do ano de 1992 expondo que 85% dos filmes ganhadores do Oscar, na categoria de melhor filme, foram adaptações, as mesmas também evidenciam que 95% das minisséries, igualmente eram adaptações. Por fim as estatísticas do mesmo ano confirmaram, ainda, que 70% dos longas-metragens adaptados de obras literárias, que foram encomendados para a televisão, ganharam o Emmy Awards (cf. HUTCHEON, 2011). De lá para cá o cenário não mudou muito; todo ano somos deparados com novas adaptações fílmicas de obras literárias de grande sucesso e aclamação da crítica, que confirmam ainda mais o crescente espaço que as mesmas vêm conquistando. Stam comenta, por fim, que para classificarmos as adaptações em bem ou mal sucedidas seria necessário estarmos atentos não a noções “rudimentares” de fidelidade, mas ao que

¹² Tradução nossa: “Se os estudos de adaptação, à primeira vista, parecem um campo um pouco menor e periférico dentro da teoria e análise cinematográfica, em outro sentido, pode ser visto como muito central e importante. Não somente as adaptações literárias formam uma percentagem muito elevada dos filmes feitos (e especialmente elevada proporção de produções de prestígio e vencedores do Oscar), mas também quase todos os filmes podem ser vistos em alguns aspectos como ‘adaptações’.”

crítico chama de “transferências de energia criativa”, ou seja, nos processos de (re)criação que o cineasta lança mão para criar uma nova obra:

By adopting an intertextual as opposed to a judgmental approach rooted in assumptions about a putative superiority of literature, we have not abandoned all notions of judgment and evaluation. But our discussion will be less moralistic, less implicated in unacknowledged hierarchies. We can still speak of successful or unsuccessful adaptations, but this time oriented not by inchoate notions of “fidelity” but rather by attention to “transfers of creative energy”, or to specific dialogical responses, to “readings” and “critiques” and “interpretations” and “rewritings” of source novels, in analyses which always take into account the gaps between very different media and materials of expression.¹³ (STAM, 2005, p. 46)

Neste sentido, concluímos que a adaptação não é inferior à obra adaptada, pois ser um segundo não significa ser secundário, assim como ser o “primogênito” não é a mesma coisa que ser o original ou o habilitado. Também averiguamos a impossibilidade da adaptação ser fiel e reverenciar o texto-fonte, devido aos processos de (re)criações pelo qual o filme adaptado passa e pelos ajustes pertinentes a troca de sistemas semióticos distintos. Neste sentido, verificamos que para uma verdadeira e profunda análise da adaptação fílmica seria necessário a estudarmos como uma obra autônoma e independente. Por fim analisamos que o papel do adaptador excede à sua simples função de mediar a adaptação e que ele sempre deixa um pedaço de si, com suas marcas e interpretações, no seu trabalho de recriar. “Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

¹³ Tradução nossa: “Ao adotar uma posição intertextual em oposição a uma abordagem crítica, enraizada em suposições sobre a suposta superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, implicará menos em hierarquias não reconhecidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem ou mal sucedidas, mas, desta vez, orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, mas sim pela atenção às “transferências de energia criativa”, ou para respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “reescritas” dos romances de origem, em análises que sempre levam em conta as lacunas entre os diferentes meios de comunicação e materiais de expressão.”

CAPÍTULO 2 – DESVENDANDO RATOS E HOMENS NA OBRA DE STEINBECK

A antiga missão do escritor não mudou. Ele está encarregado de exhibir nossos muitos e graves erros e fracassos, de arrastar para a luz nossos sonhos escuros e perigosos, tendo em vista o aperfeiçoamento. [...] Sustento que um escritor que não acredite apaixonadamente na capacidade de perfeição do homem não tem dedicação nem filiação à literatura.¹⁴

(STEINBECK, 2004, p. 212)

O título de uma obra literária revela muitas coisas a seu respeito: estilo do autor, indícios da narrativa e contexto histórico-social no qual ela está inserida, por isso torna-se importante que se mantenha uma equivalência semântica do título no processo de tradução linguística de uma obra. *Of mice and men*, ou *Ratos e Homens*, na tradução para a Língua portuguesa, é um título que Steinbeck criou inspirado no poema *To a mouse* (1785), do poeta escocês Robert Burns. Tal poema se encaixa perfeitamente com a proposta de narrativa da novela de Steinbeck e, por este motivo, apropriou-se criativamente dele para criar tanto o título, quanto o enredo da obra que aqui estudamos. Nesta perspectiva é que Steinbeck, por meio do narrador heterodiegético, onisciente e parcial, desenvolve sua trama, expondo as fragilidades da sociedade que viveu a maior crise econômica dos Estados Unidos, revelando, assim, uma nova divisão de classes sociais surgida neste período: as pessoas que eram consideradas Homens – tinham dinheiro, direitos e respeito – e as que eram consideradas Ratos – os pobres, marginalizados e inferiores.

Pensando a este respeito é que intitulamos este capítulo como uma alusão a um dos temas primordiais desta obra, visto que, nesta seção, serão abordados os principais assuntos do livro, propondo uma análise crítica-interpretativa da novela, pautada na interpretação e verificação temática da mesma. Para tal, será necessário verificar, primeiramente, o contexto histórico-social e as condições de produção do livro, bem como alguns aspectos da recepção e uma breve biografia do escritor, para podermos realizar um estudo mais aprofundado da obra literária em si.

¹⁴ Trecho do discurso de aceitação do prêmio Nobel de Literatura, proferido por Steinbeck em 1962.

2.1. O mundo de Ratos e Homens

Toda obra literária está inserida em um tempo e contexto específicos e não deve ser analisada, discutida e interpretada sem levar em consideração a sociedade, o período e as condições que levaram a sua produção. Do mesmo modo ela carrega em si traços próprios do autor que a escreveu e estes recursos estilísticos também são importantes para se poder entender melhor o contexto da narrativa. Pensando nisso, faremos uma breve passagem pela biografia de Steinbeck seguida de uma exposição do contexto histórico-social da obra e, por fim, a exposição de alguns tópicos sobre a recepção da novela aqui em pauta.

John Ernst Steinbeck nasceu no dia 27 de fevereiro de 1902 na cidade de Salinas, pertencente ao Condado de Monterey, no Estado norte-americano da Califórnia. Seu pai, John Ernst – imigrante alemão – foi funcionário público do Estado, depois de ver seu comércio fracassar. Sua mãe, Olive Steinbeck – descendente de irlandeses – rigorosa e puritana, foi professora primária e a responsável por incutir o gosto do filho pela leitura e escrita, incentivando-o desde pequeno a ler os clássicos de Dostoiévski, John Milton, Gustave Flaubert e George Eliot. Terminou os estudos secundários no Salinas High School em 1919 e, no ano, seguinte ingressou na Universidade de Stanford onde, nas férias de verão, exerceu vários tipos de profissão para custear seus estudos, entretanto não chegou a concluir sua graduação na instituição. Em um interessante artigo publicado na revista *Veja*¹⁵ o escritor Moacyr Scliar comenta sobre estas experiências de trabalho itinerante que Steinbeck praticou durante a sua juventude e diz que:

Para sobreviver, [John Steinbeck] trabalhou na colheita de frutas, na construção de rodovias e foi repórter. A Depressão converteu-o em escritor engajado. Identificava-se com a luta dos trabalhadores rurais, que transformou em personagens de romances como *Ratos e Homens* e *As Vinhas da Ira*, mas nunca foi comunista. (SCLIAR, 2004)

Somente no ano de 1932 é que conseguiu publicar seu primeiro livro, *A taça de ouro*, já bem marcado com seu estilo alegórico, porém não obteve grande sucesso, este só foi alcançado com a publicação de *Boêmios Errantes*, em 1935. Daí por diante surgiram suas obras mais famosas: *Luta incerta* (1936), *Ratos e Homens* (1937), *O menino e o alazão* (1937) e sua obra magna *As vinhas da ira* (1939). Essas últimas obras revelam o estilo de escrever de Steinbeck; é possível detectar em todas elas uma escrita simples, mas não simplória, objetiva, sem ser totalmente direta. O autor queria

¹⁵ Artigo completo disponível em: <http://veja.abril.com.br/090604/p_160.html>. Acesso em 10 out. 2015

escrever temas do povo e para o povo. Os assuntos que aborda em seus livros são todos de cunho social e servem para denunciar as mazelas e sofrimentos que a população, principalmente os trabalhadores itinerantes das grandes fazendas, passava naquela época. Baixos salários, exploração do trabalho, racismo e preconceito são alguns dos principais tópicos sempre referidos pelo autor em praticamente todas as suas obras.

Sua fama de ser populista e o seu estilo de escrita popular foram alvos de duras críticas, tanto de escritores e jornalistas contemporâneos a Steinbeck, quanto nos dias de hoje. Recentemente o cineasta Martin Arnold escreveu no importante jornal *The New York Times*: “[Steinbeck] nunca foi tão popular entre os maiores acadêmicos de literatura, mas seu trabalho é considerado sentimental demais para a grande arte, e sua escrita simplesmente não é boa o bastante.” (THE NEW YORK TIMES, 2008, apud FARIA, 2009, p. 102). Esta injusta crítica se pauta na suposta existência de uma “grande arte” na qual o trabalho de Steinbeck não se enquadra por ser “sentimental demais”. Tal constatação nos leva a crer que o autor não agradou a elite pelo fato de abordar temas de problemática social de sua época e utilizar a literatura para denunciar as mazelas e sofrimentos da classe pobre. Se em nossa contemporaneidade ainda ouvimos discursos como esse, o autor de *Ratos e Homens* foi alvo de muito mais críticas injustas ao receber o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 1962, a este respeito um dos biógrafos da vida de Steinbeck, Jay Parini, comenta que:

Quando recebeu o Prêmio Nobel em 1962, a decisão da Academia Sueca foi ridicularizada na América do Norte por críticos acadêmicos mesquinhos e um punhado de jornalistas arrogantes, que se recusavam a acreditar que um escritor de apelo popular tivesse algum valor [...] mas, no discurso de agradecimento em Estocolmo, ele demonstrou sua grandeza tranquila, refletindo com uma nobreza simples de expressão sobre a sua missão de escritor. A literatura, em sua opinião, não era escrita por alguns, para poucos. Desde o começo, na antiguidade, foi criada por escritores que “não eram separados e exclusivos”, pondo-se à parte da cultura da qual e para a qual escreviam. Em vez disso, sugeria que a meta correta do escritor sempre foi a de falar amplamente, para um grande público, sobre assuntos de profundo interesse. (PARINI, 1998, p. 18)

Como bem disse Steinbeck, os escritores da antiguidade “não eram separados e exclusivos” como muitos o são hoje. O verdadeiro escritor escreve assuntos pertinentes ao povo, de interesse da maioria. Foi isso que ele próprio tentou fazer ao longo de suas mais de trinta obras, escritas nos mais variados gêneros, que vão desde romances a roteiros de cinema e peças teatrais. Steinbeck teve dezessete de suas obras adaptadas para o cinema de Hollywood e, atualmente, é um dos escritores mais lidos pela população norte-americana tendo, por exemplo, uma vendagem de cinquenta mil exemplares de *As Vinhas da Ira* por ano só nos Estados Unidos. Steinbeck faleceu em

Nova York no dia 20 de dezembro de 1968 devido a complicações de uma cirurgia. Podemos conceber que ele é um gênio da literatura mundial porque soube manter uma energia imaginativa impressionante para criar uma prateleira de livros ainda merecidos de serem lidos e lembrados, nunca fugindo daquele espírito de denúncia social que tinha desde a sua juventude.

Passando agora para um panorama do contexto histórico-social no qual a obra literária aqui analisada se insere, podemos conceber que ela se enquadra num dos períodos econômicos mais difíceis de toda a história dos Estados Unidos: pós quebra da Bolsa de Valores de Nova York de 1929. A crise econômica perdurou até a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, neste sentido, *Ratos e Homens*, publicado no início de fevereiro do ano de 1937, está dentro do contexto em que a “Grande Depressão” econômica ainda afligia a população estadunidense. No livro *História dos Estados Unidos* (2008), o historiador Sean Purdy faz uma retomada de todo esse período crítico e expõe que no período de 1920 a 1930 as grandes indústrias reouveram o poderio da direção da economia em conjunto com os governos que, para aumentar ainda mais o controle das grandes corporações, abdicaram de reformas trabalhistas e instauraram novas restrições contra os operários, mulheres, negros e imigrantes. Foi neste período das “Grandes Corporações” que aconteceu o maior desastre econômico do país, cujas consequências se alastraram por todo o mundo. Esta nova década da maior potência mundial se iniciava com um enorme tropeço econômico prolongado durante toda a década de 1930. Sobre o começo dessa crise Purdy comenta:

As amplas esperanças da nova era faliram na “Quinta Negra”, 24 de outubro de 1929. Nesse dia, a bolsa de Valores nos Estados Unidos caiu em um terço, dando origem à pior crise econômica na história do capitalismo mundial. [...] Os efeitos no país como um todo alongaram-se pelos anos seguintes. Até 1932, 5 mil bancos americanos haviam falido, a produção industrial caíra 46%, o Produto Interno Bruto (PIB) diminuíra um terço e os preços, a metade. Falta de dinheiro na economia significava um declínio brusco de poder aquisitivo. Indústrias e comerciantes reduziram preços, produção e, mais importante, emprego. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos ou 25% do total da população economicamente ativa ficaram desempregados. (PURDY, 2008, p. 205)

A “Quinta Negra”, como ficou conhecida, é denominada pelos historiadores como tal pelo fato de, além de muitos investidores terem perdido tudo o que haviam investido na Bolsa de Valores, ficando pobres da noite para o dia, os jornais locais noticiaram onze suicídios desses investidores somente naquela quinta. Podemos ter noção da dimensão do estrago econômico que a crise gerou no país e se refletiu, principalmente, na maioria da população que era pobre. Sem emprego, com os preços da

alimentação básica elevados e escassa ajuda social do governo, a população foi levada ao desespero.

Nesses anos difíceis a cena comum que se via nas grandes cidades era as imensas filas de desempregados que se formavam aos arredores das entidades assistenciais do governo para receberem comida. As famílias começaram a morar em barracos, pois a maioria havia perdido suas casas pelo fato de não terem condições de pagar aluguel. A saída mais comum que encontraram foi dividir o espaço de suas casas com outras famílias, deste modo o custo para mantê-las também era dividido. Se estes casos aconteciam frequentemente na cidade, no campo a situação era ainda bem pior. Os trabalhadores itinerantes das grandes fazendas, que antes da crise já trabalhavam por baixos salários, agora em muito se assemelhavam aos trabalhadores escravos:

No campo e na cidade, americanos nunca haviam enfrentado tanta pobreza, choque social e desespero quanto nos anos 1930. [...] Na memória coletiva da década destaca-se a lembrança da adversidade na América rural. Além de ser abatida pela falência econômica, uma grande área do país sofreu uma seca devastadora. A renda familiar nas pequenas propriedades caiu 60% entre 1929 e 1932 e um terço dos proprietários rurais perderam suas terras. Centenas de milhares migraram para cidades ou empregaram-se nos agronegócios, onde trabalhavam por salários baixíssimos, como os “Okies” do estado de Oklahoma, imortalizados pelo romancista John Steinbeck. (PURDY, 2008, p. 206-207)

Esta situação de total precariedade de vida da população marginalizada, somado ao descaso do governo em criar metas urgentes para superar a crise e dar assistência aos mais necessitados, levou muitos escritores e artistas a salientarem em suas obras temas de crítica social que denunciavam a miséria, exploração e indignação da população pobre. Purdy relatou acima que um desses escritores foi Steinbeck, imortalizado pelos “Okies”, uma alcunha extremamente pejorativa para denominar os emigrantes vindos do Estado do Oklahoma que perambulavam de cidade em cidade em busca de emprego. Tal enredo se passa no livro *As Vinhas da Ira* (1939), porém a denúncia também pode ser observada em outras obras do escritor, tais como em *Ratos e Homens* (1937) e *Num combate duvidoso* (1936). Sobre este último livro o crítico literário Otto Maria Carpeaux afirma:

Eram os anos da grande depressão econômica, das empresas em falência, do desemprego, dos salários cada vez mais baixos. Nesse tempo escreveu Steinbeck o romance *In Dubious Battle* (*Num combate duvidoso*), 1936, no qual aparecem operários em greve, liderados por membros de sindicatos simpatizantes do comunismo. Mas Steinbeck – sua evolução posterior não permite dúvidas a respeito – nunca foi comunista. Apenas simpatizava com os humilhados e ofendidos, naquele vale tão belo e rico. E enfim o Éden tornou-se teatro de uma tragédia. (CARPEAUX, 1968, p. 9)

A tragédia no Éden da qual Carpeaux cita se passa no Vale de Salinas e se trata da novela *Ratos e Homens* que abordaremos com mais profundidade nos próximos subcapítulos. Resta-nos dizer que este foi um período muito conturbado na história dos Estados Unidos, de muito sofrimento da classe pobre. É exatamente esta situação que se enquadra no enredo e discussão que Steinbeck propõe em sua obra aqui analisada: sonhos de trabalhadores itinerantes que se despedaçam ao se depararem com uma sociedade em que são tratados e vistos como ratos e, onde sonhar, é um privilégio concedido apenas aos homens.

A princípio o livro *Ratos e Homens* se enquadra no gênero literário novela, cujas fronteiras são facilmente ultrapassadas e misturadas com o romance. A novela possui uma extensão narrativa com concentrados núcleos e um número reduzido de personagens, conseqüentemente a ação temporal é mais veloz do que no romance (cf. GANCHO, 1998). Entretanto a obra aqui em causa é resultado de um subgênero experimental que Steinbeck inventou e aplicou, posteriormente, em mais outras duas obras: *A longa noite sem lua* (*The Moon is Down* – 1942) e *O filho desejado* (*Burning Bright* – 1950). Essas três obras são denominadas por Steinbeck como peças-novelas (*play-novelette*), que o próprio escritor conceitua abaixo, em uma carta destinada a seus agentes em abril de 1936, no momento em que se encontrava no processo de criação da obra *Ratos e Homens*:

O trabalho que faço hoje [...] não é um romance nem uma peça, mas sim um tipo de romance encenável. Escrito em forma de romance, mas dividido em cenas e cenários para que possa ser encenado assim como está. Não seria igual a outras peças, já que não segue os atos formais, mas usa capítulos em vez de cortinas. [...] As peças são difíceis de ler, e assim ele servirá tanto de romance como de peça do jeito que está. (STEINBECK, 2004, p. 189)

A expressão “um tipo de romance encenável” resume bem o que o escritor propõe nessas suas três criações: escrever um livro na forma de uma novela, mas que, posteriormente, pudesse também ser encenada nos palcos ou transposta para o Cinema. Verificamos que essa é uma marca fundamental na constituição de *Ratos e Homens*, todos os capítulos são introduzidos por uma minuciosa descrição do cenário, para que o leitor possa ser submerso no mundo exato em que os personagens se encontram. Também é possível observar a predominância dos diálogos ao longo do enredo da obra; isso faz com que a narrativa ganhe mais flexibilidade e mobilidade, característica essencial presente no texto dramático e no roteiro de um filme. A esse respeito Steinbeck afirma: “[...] a capacidade do romance de descrever cenas e pessoas com detalhes tanto permitiria ao leitor uma imagem visual melhor, como seria valiosa para o

diretor, cenógrafo e ator, pois estes últimos saberiam mais sobre o cenário e os personagens.” (STEINBECK, 2004, p. 191).

Embora Steinbeck recusasse ser enquadrado dentro de uma escola literária específica, a crítica considera-o como um dos últimos integrantes do movimento naturalista norte-americano. Tal movimento, cuja temática predominante é a crítica social pelo viés do Determinismo, nos dá respaldo para podermos classificar *Ratos e Homens* como uma novela naturalista. Algumas características do livro nos indicam esta possibilidade de enquadramento como, por exemplo, o processo de zoomorfização dos personagens Lennie e Crooks, o tom de pessimismo em relação a vida e aos sonhos destruídos ao longo do enredo e o conceito do Determinismo, fortemente expresso no desfecho da obra. Neste sentido, o crítico literário Robert Spiller comenta que:

The world of reality begins to recede in the novels of John Steinbeck. Perhaps one reason is that the scene moves to the California coast where the impossible seems to thrive in the literary products of the Salinas Valley [...] The level on which Steinbeck's art finally settled was that of the primitive; in this he proved to be in the richest American literary tradition. He was interested in the animal motivation underlying human conduct, and with its aid he created a world of unreality with which could offset that of the ugly world he knew.¹⁶ (SPILLER, 1956, p. 218)

Como podemos observar, o crítico reforça a concepção de Steinbeck estar entre os escritores do fim do naturalismo, expondo a motivação animalesca inerente a todo o ser humano e corroborando que, pela tamanha genialidade do escritor, este se encontra no mais elevado grau da tradição literária americana. Assim sendo, entendemos que o período da “Grande Depressão” foi um momento fértil para os escritores que desejavam escrever literatura de forma engajada e de cunho social. Em um momento crítico da história era preciso mostrar além de um platonismo romântico, por isso viu-se o retorno da literatura ao ceticismo e ao realismo.

Steinbeck era um escritor atento às necessidades da população marginalizada e sempre foi a favor da venda de livros baratos: “Quanto a mim, gosto de toda a teoria do livro de vinte e cinco centavos. Para começar, o próprio custo de uma edição comercial encoraja certo grau de egoísmo.” (STEINBECK, 2004, p. 207). O escritor comenta, em alguns de seus ensaios, que ao publicar um livro sempre sugeria a seus editores lançarem-nos na versão de bolso, para assim terem um baixo custo de edição e poderem

¹⁶ Tradução nossa: “O mundo da realidade começa a recuar nos romances de John Steinbeck. Talvez uma das razões seja que o cenário se move para a costa da Califórnia, onde o impossível parece prosperar nos produtos literários do Vale do Salinas [...] O nível no qual a arte de Steinbeck finalmente chegou era o da primitiva; dessa forma ele provou estar na mais rica tradição literária americana. Ele estava interessado na motivação animal inerente da conduta humana e, com sua ajuda, ele criou um mundo de irrealidade com o qual poderia compensar aquele mundo feio que conhecia.”

atingir o maior número possível de leitores. Com a novela aqui estudada não foi diferente; houve a publicação na versão de bolso e o sucesso foi imediato, como podemos observar neste trecho da biografia do autor, que descreve alguns acontecimentos anteriores e posteriores à publicação de *Ratos e Homens*:

A publicação do “livrinho”, como ele muitas vezes chamava *Ratos e Homens*, foi programada para o inverno americano de 1937. Como de hábito, houve reações contraditórias antes da publicação. [...] A maré virou com uma boa notícia em janeiro de 1938: o Clube do Livro do Mês escolhera *Ratos e Homens* como sua principal seleção, garantindo com isso um grande público e, claro, uma venda substancial. [...] A reação do público foi rápida e satisfatória, causando imensa surpresa aos editores de Steinbeck e ao próprio autor. Em meados de fevereiro, já havia vendido 117.000 exemplares. “É livro pra burro”, escreveu Steinbeck a Pat Covici a 28 de fevereiro, frisando a coisa. Justificava-se fazer isso; o livro voava das livrarias, e a imprensa começara a fervilhar em torno de Steinbeck, desesperada por entrevistas. (PARINI, 1998, p. 217-218)

Em menos de um mês após a escolha do Clube do Livro do Mês, a novela já havia vendido 117.000 exemplares e elevado Steinbeck ao cânone literário norte-americano. Ao lado de *As Vinhas da Ira*, *Ratos e Homens* é o livro mais lido e vendido do escritor nos Estados Unidos. Sua leitura é obrigatória no ensino básico escolar, o que motiva e movimenta ainda mais a venda e a leitura da obra do escritor. Como observado acima, após o lançamento da novela, a “imprensa começara a fervilhar em torno de Steinbeck, desesperada por entrevistas” e parte de uma entrevista concedida por Steinbeck ao jornal *The New York Times* (1937), Parini relata abaixo:

Eu mesmo fui um trabalhador itinerante por algum tempo. Trabalhei na mesma região em que se passa a história. As personagens são em certa medida compósitas. Lennie era uma pessoa real. Está agora num asilo de loucos na Califórnia. Trabalhei ao lado dele durante muitas semanas. Ele não matou uma menina. Matou o capataz de uma fazenda. Ficou magoado porque o patrão demitira seu amigo e atravessou a barriga dele com um forcado. Detesto dizer quantas vezes. Eu o vi fazer isso. Só conseguimos detê-lo quando era tarde demais. (THE NEW YORK TIMES, 1937, apud PARINI, 1998, p. 50)

É interessante observar como alguns escritores levam para dentro de suas narrativas um pouco de suas próprias experiências e tudo aquilo que vivenciaram. O processo de criação de *Ratos e Homens* não foi diferente, Lennie foi (re)criado a partir do homem que trabalhou ao lado de Steinbeck em sua juventude, os trabalhadores itinerantes da fazenda de Soledad foram igualmente (re)feitos dos verdadeiros peões que trabalharam junto com o escritor. Talvez seja por este fato que *Ratos e Homens* transborda sentimento, sonho e lucidez, pois seu enredo é construído a partir da memória e dos sonhos do próprio Steinbeck. Além de entrevistas como essa é possível recuperarmos algumas críticas feitas por jornalistas e críticos literários do ano de

lançamento do livro, para podermos entender um pouco mais sobre a recepção desta obra do escritor estadunidense. A primeira que gostaríamos de destacar foi publicada no dia 25 de fevereiro de 1937, no jornal Monterey, escrita por James R. Oliver:

Of Mice and Men is a small book of only 185 pages, but it is a big in its accomplishment. Again Steinbeck convinces us that his is the mission to bring to reader the lives and minds of the lower class. [...] The plot is not great; nor are its characters great, but are both real and carried through to completion. It is a plot upon which the characterization and story are laid as effectively as flesh upon bone.¹⁷ (OLIVER, 2009, p. 5)

Nessa crítica, escrita no mês de publicação do livro, é possível perceber que Oliver tem uma visão dupla acerca da constituição da obra. Por meio do emprego do advérbio (novamente), inferimos que o jornalista considera que Steinbeck, assim como já vinha fazendo em suas obras anteriores, cumpre o seu papel de escritor engajado com as classes sociais marginalizadas, fazendo com que seus leitores reflitam sobre os problemas e sofrimentos dessas pessoas. Entretanto o articulista considera tanto o enredo, quanto os personagens, superficiais e alega que, ao menos, são reais e, desta forma, produzem um enredo realístico de “carne e osso”. Uma consideração semelhante podemos encontrar nesta segunda crítica que ressaltamos, publicada no dia 1 de março de 1937, no Columbus Enquirer, assinada por Maxine Garrard:

From the sordid lives of a cocky tramp and a balmy moron, John Steinbeck has written a drama of indescribable magic and heart-breaking futility. Even if you think you are tough and can “take it”, this book will cause an emotional upheaval. It is strong, it is powerful and it is wonderful, but unless you can swallow raw stuff – lay off.¹⁸ (GARRARD, 2009, p. 17-18)

Aqui o jornalista se vale de termos pejorativos para descrever os protagonistas do enredo, contudo reconhece que Steinbeck, a partir desses personagens, construiu um enredo de “magia indescritível” e comovente. Garrard, diferentemente de Oliver, emprega um discurso sarcástico para ilustrar sua impressão pessoal de Ratos e Homens afirmando que, para quem aceitar o desafio de ler esta obra, terá que estar preparado para um “abalo emocional” e que para quem não se sentir capaz de engolir esse enredo “cru”, seria melhor dispensar o livro. Tal visão elucida bem o teor de comoção que esta obra literária pode causar e que, tal catarse, foi despertada nele, já que antes de criticar o

¹⁷ Tradução nossa: “Ratos e Homens é um pequeno livro de apenas 185 páginas, mas é grande no seu cumprimento. Novamente Steinbeck nos convence de que a sua missão é a de levar o leitor às vidas e mentes da classe baixa. [...] O enredo não é ótimo; nem seus personagens são bons, mas são reais e levados até a sua conclusão. É uma trama sobre a qual a caracterização e a história são colocadas de forma tão eficaz como a carne sobre o osso.”

¹⁸ Tradução nossa: “A partir das vidas sórdidas de um vagabundo convencido e de um idiota agradável, John Steinbeck escreveu um drama de magia indescritível e de futilidade de quebrar o coração. Mesmo se você pensa que é resistente e pode “pegar isso”, este livro irá causar um abalo emocional. É forte, é poderoso e é maravilhoso, mas a menos que você possa engolir a coisa crua - dispense.”

livro, ele primeiramente o fruiu como um leitor-intérprete. Por fim, a última crítica que gostaríamos de expor foi publicada no dia 3 de março de 1937, na revista *New Republic*, de autoria de Harry T. Moore:

This story has that common denominator of most good imaginative writing, a shadow of the action that means something beyond the action. But the underlying theme (of the danger of dreaming) never clogs the primary story. The book is well contrived and effectively compressed, driving ahead with straight and rapid movement, as magnificently written as Steinbeck's other four California novels.¹⁹ (MOORE, 2009, p. 19)

Nesse último excerto verificamos que o crítico pauta a sua consideração no eloquente elogio à obra de Steinbeck e põe em causa um dos temas norteadores do enredo da obra literária, subvertendo-o, visto que afirma sobre o “perigo de sonhar”. Tal premissa expõe uma série de argumentos que o livro tenta levantar e criticar: os sonhos de “ratos” sempre caem por terra, já que nenhum personagem chega a concretizar o seu, e que sonhar é um privilégio concedido apenas aos homens, não aos ratos. Além dessa sacada genial, Moore também corrobora o bom planejamento de escrita presente em *Ratos e Homens*, marca esta que o escritor estadunidense revela em suas obras anteriores. Finalizada a contextualização da obra literária aqui estudada, passaremos agora para uma análise temática dos principais tópicos do livro.

2.2. Os homens como nós!

O título que nomeia esta seção faz referência a uma das falas iniciais de George, um dos personagens centrais da narrativa, e elucida muito bem o que trataremos neste subcapítulo – a contextualização dos protagonistas da história, bem como a relação vivida por ambos, marcada pela união e companheirismo, mas também por diversos conflitos internos. Primeiramente faz-se necessário introduzirmos alguns aspectos formais da obra para, em concomitância, podermos expor o tema aqui trabalhado. A novela se divide em seis capítulos, cada um se inicia com uma pormenorizada descrição do cenário onde os personagens se encontram, funcionando como uma espécie de didascália, visto que, como já dito, a obra foi escrita com o intuito de ser adaptada tanto para o teatro, quanto para o cinema.

¹⁹ Tradução nossa: “Esta história tem como denominador comum o máximo da boa escrita criativa, uma sombra da ação que significa algo além da ação. Mas o tema subjacente (do perigo de sonhar) nunca obstrui a história principal. O livro é bem planejado e eficazmente comprimido, conduzindo em frente com um movimento direto e rápido, magnificamente escrito como os outros quatro romances californianos de Steinbeck.”

No capítulo inicial é descrito a ambientação do enredo – o vale do rio Salinas, no município de Soledad, Califórnia – e são caracterizados os dois protagonistas da história: George Milton e Lennie Small. O primeiro “era pequeno e vivo, moreno de rosto, olhos inquietos e penetrantes e traços bem marcados. Tudo nele era definido: mãos pequenas e fortes, braços delgados, nariz fino e ossudo.”²⁰ (STEINBECK, 1968, p. 17). O segundo é caracterizado como o contraste do primeiro: “um homem enorme, de cara sem forma, grandes olhos pálidos e ombros largos e caídos. Caminhava pesadamente arrastando um pouco os pés, assim no jeito como os ursos arrastam as patas.” (ibid., p. 17-18).

A descrição de Lennie se assemelha muito à de um animal bruto, tanto que o narrador o compara a um urso. O processo de zoomorfização deste personagem continua a ser descrito logo em seguida: “[...] deixou cair o rôlo dos cobertores, atirou-se de borco no chão e começou a beber a superfície da laguna verde; bebia em grandes goles, resfolegando n’água como um cavalo.” (ibid., p. 18). Nesta cena podemos observar a dissemelhança entre os protagonistas; enquanto um tinha traços constituintes de um ser humano, o outro tinha características de um animal (urso e cavalo). São esses contrastes que servirão como base para a progressão do enredo, para a culminância dos conflitos e do clímax da história.

George e Lennie são dois amigos, trabalhadores itinerantes, que viajam juntos a procura de emprego nas fazendas. Além do contraste físico já analisado acima, eles também possuem diferenças comportamentais: aquele é baixo, inteligente e perspicaz; este é alto, forte e tem a mentalidade de uma criança. O narrador, em momento algum ao longo da narrativa, fala explicitamente, mas inferimos que Lennie tem um atraso mental significativo; o que ele mais gosta de fazer é acariciar coisas macias, por isso costuma andar com um rato morto dentro do bolso, para poder acariciá-lo a todo o momento. Sonha em ter coelhos de todas as espécies e cores, já que eles são maiores e mais resistentes do que os ratos e, assim, não morreriam tão facilmente pelas suas mãos de força descontrolada.

Se formos recuperar o significado etimológico dos nomes dos protagonistas, veremos que George Milton representa algo que encarna a própria constituição do personagem: George significa “o agricultor”, o homem que trabalha com a terra e, ao longo da narrativa, é isso que percebemos dele, já que o seu maior sonho, acima de

²⁰ Todas as citações feitas da obra literária estão de acordo com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Tanto a ortografia, quanto a acentuação foram atualizadas.

todos os outros, é ter o seu próprio pedaço de chão para poder lavrar a terra sem dever nada a ninguém. Seu sobrenome, Milton, é uma homenagem ao escritor John Milton, que Steinbeck muito admirava e em quem se inspirava para compor algumas de suas obras. Já Lennie – uma abreviação afetiva de Leonard – etimologicamente significa “leão corajoso”, revela um paradoxo de sua constituição, visto que o personagem é muito forte, assim como um leão, porém não é capaz de controlar por si só toda a sua força, sendo extremamente submisso a George, assim como um rato amedrontado. Paradoxo este também revelado no seu sobrenome (ou apelido) – Small – que traduzido do inglês significa pequeno, mas que na realidade, a partir das descrições do narrador, constatamos que ele é grande em estatura e em força. A partir disso, inferimos uma sutil ironia emanando em ambos os nomes, já que nem George realiza o seu sonho de tornar-se um bem-sucedido lavrador, vendo o seu maior sonho se esvaír completamente, nem Lennie sobrevive ao mundo devastador de opressão e desentendimento que acaba o esmagando como um rato. Tal aspecto onomástico é característica de quase todos os personagens da obra; Steinbeck não os nomeou de forma aleatória ou vil, mas quis veicular uma crítica através de cada nome.

A relação vivida por George e Lennie acaba sendo um dos temas norteadores desta obra literária, visto que em um período econômico extremamente difícil da história dos Estados Unidos, dois trabalhadores itinerantes, sem relação de parentesco algum, andarem juntos a procura não só de emprego, mas de uma vida em comum, era um fato pouco recorrente neste momento histórico, já que sustentar a si próprio constituía uma difícil tarefa, manter um companheiro com deficiência mental e que só causava problemas era um fato menos recorrente ainda. Neste sentido é que podemos dizer que a união e o companheirismo entre os protagonistas são uma marca da visão e crítica social de Steinbeck em relação a sociedade do seu tempo, como podemos observar no trecho abaixo, retirado do primeiro capítulo do livro:

Mais profunda se fez a voz de George. Repetiu as palavras ritmicamente, como se já as tivesse dito antes muitas vezes. “Os homens como nós que trabalham nas fazendas são os camaradas mais solitários do mundo. Não têm família. Não pertencem a nenhum lugar. Chegam a uma fazenda e trabalham até juntarem um pouco de dinheiro e depois vão à cidade e botam fora o dinheiro e então não têm outro remédio senão entrar sacudindo o rabo em outra fazenda. Não podem esperar nada do futuro.” Lennie estava encantado “É isso... é isso. Agora diz o que nós somos.” George prosseguiu: “Conosco não acontece o mesmo. Temos um futuro. Temos alguém com quem falar, alguém que pensa em nós. Não somos obrigados a ficar sentados num café, botando dinheiro fora só porque não há outro lugar para ir. Se esses outros sujeitos vão para a cadeia ficam por lá apodrecendo e ninguém se importa. Mas conosco é diferente.” “Mas conosco é diferente!” interrompeu Lennie. “E por quê? Porque... porque eu tenho a ti para cuidar de mim, e tu tens a

mim para cuidar de ti, por isso.” Soltou uma gargalhada de prazer. (STEINBECK, 1968, p. 38-39)

Observamos que, apesar de ser George a conduzir a exposição, é Lennie quem corrobora o fato de eles serem diferentes e de precisarem da companhia um do outro demonstrando, deste modo, a lúcida consciência do personagem que é considerado um bobo. Também é possível verificar neste excerto o retrato da solidão da maioria dos trabalhadores itinerantes daquele período e, em oposição a eles, estão os dois companheiros que se cuidam mutuamente e se preocupam um com o outro. Esta ajuda mútua, por ser uma característica muito incomum naquele ambiente, é tratada com estranheza entre os outros trabalhadores ao longo da narrativa como, por exemplo, pelo Patrão, ao julgar que George queria levar vantagem e ficar com o salário de Lennie: “Bom, é que nunca vi um homem se preocupar tanto com o outro. Eu só queria saber que interesse tem você nisso” (ibid., p. 55); ou ainda o personagem Magro que expressa sua admiração pelo fato de os dois viajarem juntos: “Não há muitos camaradas que viajam juntos – murmurou. – Não sei por quê. Decerto uns tem medo dos outros neste mundo danado.” (ibid., p. 77).

Ao meio da narrativa George explica o início de sua jornada junto a Lennie e informa a Magro as causas que o levaram a cuidar dele: “Nós dois nascemos em Auburn. Eu conheci a tia dele, a Dona Clara. Tomou conta de Lennie desde pequenininho e criou ele. Quando tia Clara morreu, Lennie saiu comigo a trabalhar, só isso. Com o tempo ficamos acostumados um com o outro.” (ibid., p. 86). A morte da única parenta de Lennie levou George a fazer a promessa de cuidar dele e, desde então, já com o intuito de trabalhar em conjunto, os dois começaram a viver juntos, se acostumando com a presença um do outro. Não sabemos ao certo em que período da vida dos dois isso ocorreu, porém, a partir de uma fala de George, nós inferimos que ambos se conheciam desde crianças. O protagonista comenta que quando eles eram pequenos, Lennie sempre era zombado pelos outros meninos por causa do seu jeito incomum, inclusive George cometia impropérios com aquele, mas ele nunca se zangava. Entretanto um fato mudou a posição de George acerca de Lennie; aquele comenta que em um determinado dia eles estavam com um grupo de colegas junto ao rio e ordenou este a se jogar na água: “E ele se atirou. Não sabia nadar nem duas braçadas. Esteve a ponto de se afogar antes que nós pudéssemos tirar ele da água. E ficou tão agradecido por eu lhe ter salvo a vida! Esqueceu que tinha sido eu quem mandou ele se jogar no rio.” (ibid., p. 87).

Tal acontecimento foi marcante para George no sentido em que ele começou a perceber que tinha muita influência na vida de Lennie e, a partir daquele momento, começou a proteger e a cuidar deste. Contudo esse fato também serve para justificar a posição que muitos críticos tomam a respeito desta “suposta” relação amigável entre os dois companheiros. Alguns estudiosos desta obra literária afirmam que a relação entre George e Lennie estava longe de ser fraterna, visto que aquele mantinha o domínio sobre este e, de certa forma, se aproveitava dele. Mark Spilka é um dos que defende que George mantinha uma relação desleal com Lennie pelo fato de tratar este de forma superior e egoísta, apontando a cena de abertura do livro para corroborar a sua afirmação:

As many critics insist, he [George] uses Lennie selfishly, draws from him a sense of power, of superiority, which he sorely needs. If he is sensitive to Lennie's feelings – cares for and about him in demonstrable ways – he also “lords” it over him almost vengefully. The opening scene indicates nicely how much pretty satisfaction he takes in giving Lennie orders and complaining about the burden of thinking for him. But more than this: the scene creates a casual expectation – that one way or another Lennie will always feed this satisfaction, will always do, in effect, what George desires – which means that George himself invites the troubles ahead, makes things go astray, uses Lennie to provoke and settle his own quarrel with a hostile world.²¹ (SPILKA, 2009, p. 65)

Spilka, desta forma, indica que George manipula Lennie a realizar os seus próprios desejos e expõe que a tragédia que culmina no final da narrativa é causada por esse sentimento de posse e de superioridade. Tal manipulação é evidenciada ao longo da narrativa, principalmente, por meio da figura do coelho – George chantageia Lennie a se comportar bem com o argumento de que este somente cuidaria dos coelhos sob a condição de não causar problemas: “Lindo! É isso mesmo, Lennie! Acho que estás melhorando. Quando tivermos esses dois acres de terra eu te deixarei cuidar dos coelhos, tu vais ver. Especialmente se tu te lembrares das coisas como agora. Lennie estava sufocado de orgulho” (STEINBECK, 1968, p. 40-41). Já o sentimento de superioridade e posse é constatado no excerto abaixo, se localiza no momento em que George pede a Lennie que lhe dê o rato morto que este guardava em seu bolso:

A mão de George continuava imperiosamente estendida. Devagarinho, como um cão que não quer entregar a bola ao amo, Lennie se aproximou, recuou,

²¹ Tradução nossa: “Como muitos críticos insistem, ele [George] usa Lennie de modo egoísta, desenha a partir dele o senso de poder, de superioridade, que ele tanto necessita. Se ele é sensível aos sentimentos de Lennie - cuida dele de maneira demonstrável - ele também se faz de “senhor”, quase vingativo. A cena de abertura indica bem quanta satisfação ele tem em dar ordens a Lennie e reclama sobre o fardo de se pensar por ele. Mas mais do que isso: o cenário cria uma expectativa casual - que de uma forma ou de outra, Lennie sempre alimentará essa satisfação, sempre irá fazer, com efeito, o que George deseja - o que significa que o próprio George convida aos problemas futuros, torna as coisas perdidas, usa Lennie para provocar e estabelece a sua própria desavença com o mundo hostil.”

tornou a aproximar-se. George estralou os dedos como castanholas e, ao som agudo, Lennie pôs o rato na palma da mão do companheiro. (ibid., p. 29)

O emprego do advérbio (imperiosamente) que o narrador lança mão logo na introdução, nos remete ao sistema de vassalagem, onde George é o senhor, que ordena, e Lennie é o vassalo, que cumpre as ordens; tanto que a comparação com o cão e o seu dono não foi feita por acaso. Este sentimento também fica mais nítido através do uso de outras palavras que, a partir do seu campo semântico, denotam o meio a que cada personagem pertencia: “George estralou os dedos [...] e, ao som agudo, Lennie pôs o rato na mão do companheiro” (grifo nosso) situação essa que, novamente, remete ao sentido da servidão e da submissão.

A exposição de ambas as situações, tanto a relação de união e companheirismo entre os dois amigos, quanto ao sentimento de superioridade de George, serve para refletirmos acerca da própria constituição do ser humano. Analisando o enredo sob a perspectiva histórica, perceberemos que em um período extremamente difícil para se viver, duas pessoas pobres, marginalizadas pela sua condição e oprimidas pela sociedade, veem na união e na ajuda mútua a saída para conseguir sobreviver a esse meio. Verificamos assim que, apesar da própria opressão de George sobre Lennie, que pode ser explicada pelo viés do determinismo, de ele ser levado e influenciado pelo meio em que vive, a camaradagem é o sentimento que prevalece do início ao fim da obra, culminando no ato de misericórdia e de total compaixão de George ao fim do enredo.

Além disso, a narrativa pode nos levar a crer que somente Lennie é que precisa da companhia e dos cuidados de George, quando na verdade essa relação não é uma via de mão única, visto que em muitos momentos George reconhece que também precisa de Lennie, seja pela companhia, seja pela realização do sonho que construíram em conjunto, como podemos observar nesta resposta de George a Magro ao ser questionado se viajava junto a Lennie há muito tempo: “- Claro – respondeu George. Nós mais ou menos cuidamos um do outro. Mostrou Lennie com o polegar. – Esse não é muito inteligente. Em compensação trabalha como um demônio. É um bom tipo, mas não tem miolos.” (STEINBECK, 1968, p. 77).

2.3. Retratos de sonhos quebrados

Podemos afirmar que esta obra é uma compilação de diversos sonhos. Sonhos

que foram reunidos em um enredo composto por personagens comuns, simples e marginalizados, que sonhavam apenas com uma vida melhor da que levavam. O que iguala todos esses sonhos é o fato de nenhum deles se concretizar; todos acabam por desmoronar quando confrontados com a realidade em que viviam e com a sociedade no qual pertenciam. Deste modo, verificamos que este livro expõe a seus leitores retratos de sonhos quebrados de pessoas que apenas sobrevivem e que, encurraladas pelo destino, não puderam realizar os seus sonhos. Este é o tema a ser discutido nesta seção: o anseio dos personagens pelo Sonho Americano e o resultado, sempre negativo, desta busca pela felicidade. Neste sentido, faz-se necessário entendermos um pouco melhor o que seria este conceito do American Dream e como ele se reflete nos personagens da obra aqui em causa. Para esclarecer esse assunto, utilizaremos uma possível definição do próprio Steinbeck, publicado em seu livro *A América e os Americanos* (2004). No capítulo intitulado *Paradoxo e Sonho* o escritor afirma:

Também para os Americanos o sonho amplo e geral tem um nome. Chama-se “the American way of life”. Ninguém pode defini-lo nem indicar alguém ou algum grupo que viva deste jeito, mas ainda assim é muito real [...] Esses sonhos descrevem nossos vagos desejos sobre o que queremos ser e esperamos poder ser: sábios, justos, compadecidos e nobres. O simples fato de termos este sonho talvez seja uma indicação de sua possibilidade. (STEINBECK, 2004, p. 392)

Como podemos observar, não há uma definição exata para esse conceito e, como o próprio Steinbeck salienta, ninguém pode defini-lo, visto que se trata de uma concepção subjetiva, intrínseca a cada ser humano. Basicamente o Sonho Americano consiste em um ideal de prosperidade e mobilidade social alcançadas por meio do trabalho e do acesso a oportunidades em uma sociedade livre. Assim sendo, a conquista do sonho depende diretamente do esforço, da capacitação e do trabalho de cada um. Neste sentido, segundo a crítica Charlotte Hadella, em seu livro *Of Mice and Men: A Kinship of Powerlessness* (1995), dedicado a discutir e analisar a obra aqui estudada sob uma perspectiva sociocultural, afirma que o American Dream é um tema muito caro a Steinbeck, empregado em grande parte de suas obras da década de 1930 e, a seu ver, consiste em uma poderosa ilusão: “Of Mice and Men carries a social message that Steinbeck went on to develop in epic proportions in *The Grapes of Wrath*: the American dream is perhaps only an illusion, but it is an illusion that can empower or destroy those who seek to attain it.”²² (HADELLA, 1995, p. 15).

²² Tradução nossa: “Ratos e Homens carrega uma mensagem social que Steinbeck passou a desenvolver em proporções épicas em *As vinhas da Ira*: o sonho americano é talvez apenas uma ilusão, mas é uma ilusão que pode fortalecer ou destruir aqueles que buscam alcançá-lo.”

Nesta perspectiva, concebemos que O Sonho Americano é intrínseco a Ratos e Homens pelo fato de ser o ponto culminante do enredo, para onde todos os outros tópicos convergem. Steinbeck magistralmente constrói esses personagens embasado nos sonhos reais dos verdadeiros trabalhadores itinerantes daquela época, com quem conviveu durante a sua juventude. Ele não foi platônico ou descreveu algo inimaginável, mas com simplicidade e maestria construiu um sonho sonhado por muitos e é exatamente este fator que torna esta obra tão universal: “In this sense, their story is not just an American drama that takes place in a particular region of the country at a particular time in history; it is a human drama for all places and all times.”²³ (HADELLA, 1995, p. 7).

O sonho mais evidente ao longo da obra é o construído pelos protagonistas da narrativa. George e Lennie carregam consigo o desejo de terem o seu próprio pedaço de terra, um lugar onde não precisariam mais trabalhar para nenhum patrão que os explorassem e, assim, viveriam de seus próprios esforços, não laborando mais para sustentar a riqueza dos ricos. Podemos verificar que este é o sonho da maioria dos trabalhadores itinerantes daquele período, já que todos passavam pela mesma situação que os personagens aqui em causa: “Centenas de homens. Chegam e trabalham e vão embora. E cada um deles tem um pedaço de terra na cabeça. E nenhum desses desgraçados nunca conseguiu nada. É o mesmo que querer o céu. Todos querem um pedacinho de terra.” (STEINBECK, 1968, p. 147).

A aspiração de ter o seu próprio lugar para morar e poder plantar livremente para a sua subsistência é um tópico que podemos analisar sob o ponto de vista da independência – os peões, assim como George e Lennie, necessitavam sentir-se livres e não verem mais suas vidas se esvaírem no aumento da fortuna de seus patrões. Neste sentido, por seu caráter primordial no enredo, reproduzimos o trecho abaixo em que George, num momento de epifania, descreve com toda a emoção o seu sonho americano:

“Bom, só uns três acres. Vamos ter um moinho de vento, um galpãozinho e um galinheiro. Vamos ter cozinha, pomar cerejas, maçãs, pêssegos, damascos e um pouco de morangos. Vamos ter um lugar pra plantar alfafa e bastante água para o rêgo. E também um chiqueiro pros porcos...” “E coelhos, George.” “Não, agora não há lugar para os coelhos, mas não era muito difícil fazer uma coelheira e tu podias alimentar os coelhos com alfafa.” “Claro” animou-se Lennie. “Garanto como posso.” [...] Lennie contemplava com

²³ Tradução nossa: “Neste sentido, a história deles não é apenas um drama Americano que ocorre em uma determinada região do país em um momento particular da história; é um drama humano de todos os lugares e de todos os tempos.”

olhos muito abertos e Candy também olhava para George. O primeiro perguntou maciamente: “A gente pode viver a tripa fôrra?” “Claro” afirmou o amigo. “Podemos ter todas as verduras e, se quisermos, um pouco de whisky. Podemos vender uns ovos, ou qualquer coisa, ou um pouco de leite. Vamos morar lá. Aquela vai ser a nossa casa. Nada de andar dum lado pro outro, comendo comida de cozinheiro japonês. Não senhor, a gente tem a sua casa própria e não dorme em galpão.” “Fala da casa, George” pediu Lennie. “Claro, vamos ter uma casinha com um quarto para nós. Um bom fogão de ferro e no inverno temos sempre o fogo aceso. A terra não é muito grande e assim a gente não precisa trabalhar muito. Talvez seis, sete horas por dia. Mas nada de carregar sacos de cevada onze horas por dia. E quando chegar a colheita, lá estamos nós pra recolher ela. Assim vamos saber o resultado do que semeamos.” “E os coelhos” avançou Lennie, ansioso. “Eu cuido deles. Conta como vai ser George.” “Claro, vais para a plantação de alfafa com um saco. Enches o saco e pões a alfafa nas coelheiras.” “E eles vão comer, comer, com aqueles dentinhos. Eu sei como eles fazem, eu vi...” “De seis em seis semanas mais ou menos” prosseguiu o outro “as coelhas vão dar cria e nós temos coelhos de sobra pra comer e vender. E vamos ter umas pombas para elas fazerem ninho e voarem perto do moinho, como umas que eu vi quando era pequeno.” [...] George quedou-se absorto, extasiado diante do quadro que acabava de pintar. (STEINBECK, 1968, p. 115-119)

É interessante observar a riqueza de detalhes que George emprega em sua fala. Todo o seu discurso é baseado em um sonho aparentemente modesto, marcado pelo anseio às coisas simples e pela própria subsistência; o maior sonho de Lennie também é retratado nesse excerto – poder ter a sua própria criação de coelhos. Essa descrição pormenorizada do Sonho Americano pode ser interpretada como um desejo antigo de George de conquistar sua terra e seu lugar, visto que ele até mesmo se reporta à sua infância para detalhar ainda mais, absorto, o quadro que estava pintando.

Verificamos que este discurso é proferido por George três vezes ao longo de toda a obra – no início, ao meio e no fim da narrativa – cada momento com um significado em particular. No início para introduzir o leitor ao contexto do seu anseio junto a Lennie; a segunda vez, representada pelo excerto acima, como um momento de epifania e catarse do protagonista que, a partir de uma oportunidade surgida (a venda de uma propriedade, a baixo custo, de um casal de idosos), via a concretização do seu sonho. Por fim a terceira evocação acontece no final da história, agora com o objetivo de confortar Lennie antes de seu assassinato. Aqui tal discurso se torna irônico, visto que serve como um epitáfio que George profere a seu amigo, não mais a revisitação de um sonho, pois este já não se realizaria.

Outra representação do American Dream é o da personagem denominada esposa do Crespinho²⁴ (*Curley's wife* na versão original). Em todo o enredo da novela, que se

²⁴ Na edição da obra aqui utilizada faz-se uso do nome traduzido de três personagens: Curley para Crespinho, Slim para Magro e *Curley's wife* para esposa do Crespinho. Em outras traduções para a Língua Portuguesa é possível observar que as editoras mantiveram o nome original dos mesmos.

passa em um meio cuja predominância é masculina, ela é a única personagem feminina do livro. Do mesmo modo é, também, a única que não tem nome – o narrador a denomina apenas pelo papel social que cumpre naquela sociedade: ser esposa. No desenrolar da narrativa ela revela que se casou com Crespinho apenas para poder sair da casa de seus pais e que não nutria nenhum afeto pelo seu marido. A personagem expõe que o seu maior sonho era ser atriz em Hollywood e descreve uma oportunidade que teve em sua juventude para realizar este sonho: “Uma outra vez [...] conheci um homem que estava no cinema. Fui ao Palácio da Dança com ele. Ele me disse que ia me fazer trabalhar no cinema. Achava que eu tinha nascido pra artista. Logo que voltasse para Hollywood ia me escrever.” (STEINBECK, 1968, p. 173). Sonho este que era o desejo de muitas mulheres do mesmo contexto histórico da esposa do Crespinho, já que o Cinema estava em destaque naquele período e se tornou uma maneira de ascensão social pelo viés artístico.

Por fim temos outras duas manifestações de sonhos na obra aqui em causa; trata-se dos personagens Crooks e Candy. Apesar de serem secundários na narrativa, eles servem para corroborar o que afirmamos no início deste subcapítulo: o livro *Ratos e Homens* é uma compilação de diversos sonhos que não se realizam. Crooks é o único personagem negro da narrativa, ele trabalha e vive no estábulo, cuidando das mulas; anda sempre curvado por ter as costas quebradas depois de levar um coice de um dos animais. É excluído e marginalizado pelos outros trabalhadores e, por isso, vive só no seu quarto privado dentro do celeiro. Por este motivo, os livros são a sua única companhia; o narrador o descreve como um homem culto e que lia bastante, mas que sonhava em ter a companhia dos demais, não viver mais na solidão e poder ser integrado naquela sociedade que o marginalizava. Em um desabafo desse personagem com Lennie, ele comenta:

Imagine se não pudesse ir ao quarto dos peões jogar baralho por ser negro. Havia de gostar? Imagine se tivesse de ficar aqui sentado, lendo, lendo. Os livros não servem. Um homem precisa de alguém, alguém que esteja perto. A gente fica louco quando não tem ninguém. Não importa quem seja o outro, contanto que a gente esteja acompanhado [...] eu lhe digo que a gente se sente tão só que até fica doente. (STEINBECK, 1968, p. 145)

Este é o sonho de Crooks – poder ir ao quarto dos peões, jogar baralho com eles e não mais ser excluído de tudo e de todos por apenas ser negro. Por que não interpretar isso como mais uma crítica de Steinbeck a um tipo de Sonho Americano de uma população que ainda sofria pelo preconceito racial em plena a década de 1930. Para alguns o sonho de ser livre e integrado à sociedade parece simples e vulgar, mas para

Crooks, universalizado em todos os negros de seu período, era a conquista de viver com mais dignidade, de se sentir humano, de ser importante para alguém.

Já Candy, o velho personagem que, acidentalmente, perdeu uma das mãos no trabalho, a princípio já não sonhava mais. Achava que, pelo fato de ser idoso, já não prestava mais para serviço algum na fazenda e que, a qualquer momento, o patrão iria o demitir com uma mão na frente e outra atrás. Esse pensamento começou a mudar quando ele soube da possibilidade de realização do sonho de George e Lennie, ouvindo a notícia de que aquele havia encontrado uma fazenda a venda a baixo custo. Assim é que brota um sonho no velho Candy: se juntar na concretização do sonho dos dois companheiros. O velho afirma ter guardado 350 dólares no banco, mais da metade do dinheiro necessário para comprar a terra, que custava 600 dólares. O idoso, muito esperançoso com este mais novo sonho, afirma: “Se eu der o dinheiro, decerto vocês me deixam trabalhar na horta, mesmo depois que eu já não possa me mexer de tão velho. Vou lavar os pratos, cuidar das galinhas e fazer trabalhos assim. Mas estarei na nossa casa e poderei trabalhar na nossa terra.” (STEINBECK, 1968, p. 122).

A partir desse momento o pronome possessivo “nossa” ganha mais um integrante e os três acreditam que em breve estarão morando e trabalhando na tão sonhada “terra prometida”. Entretanto, como já levantado algumas vezes nesta seção, nenhum desses sonhos aqui expostos são concretizados. Eles apenas são expostos, sonhados, desejados e quistos, contudo o que prevalece são apenas retratos de sonhos quebrados, de sonhos que, por causa do destino, da sociedade e do meio em que foram concebidos, nunca chegaram a se concretizar. O Crítico Harry Moore comenta sobre esses sonhos frustrados dos personagens e afirma que:

[...] but most of them are susceptible to dreams. Some of them are lost in compensatory dream-images of themselves, others are set afire by the wish-dream of George and Lennie. But in one way or another all the dreams and some of the people (both good and bad) are smashed: a spirit of doom prevails...²⁵ (MOORE, 2009, p. 20)

Concordando com a afirmação de Moore, acreditamos que os personagens dessa obra literária são propensos a sonhar, como vimos, com uma vida melhor. Entretanto de alguma forma esses sonhos, usando as palavras do crítico, são esmagados e o que acaba prevalecendo é o espírito da desgraça e da desesperança, indiciada no clímax e desfecho

²⁵ Tradução nossa: “[...] Mas a maioria deles são suscetíveis a sonhos. Alguns deles são perdidos nas compensatórias imagens oníricas de si mesmos, outros são incendiados pelo sonho de George e Lennie. Mas, de uma forma ou de outra, todos os sonhos e algumas das pessoas (ambas boas e más) são esmagadas: o espírito da desgraça prevalece...”

da narrativa. Nenhum dos sonhos analisados até aqui têm um final feliz: George e Lennie não alcançam o sonho da “terra prometida”, pois este é morto no final da narrativa e aquele, depois de cometer o assassinio, volta para a fazenda totalmente desacreditado do seu futuro: “- Acho que eu sabia desde o princípio. Sabia que a gente nunca ia conseguir aquilo. Ele gostava tanto de ouvir falar nisso, que eu cheguei a pensar até que a gente ia fazer mesmo.” (STEINBECK, 1968, p. 184).

A esposa do Crespinho jamais chegou perto de realizar o seu Sonho Americano de ser uma atriz de sucesso em Hollywood; morre antes sequer de abandonar Crespinho e sair da fazenda. Podemos analisar sua morte como o pivô central do desastre de todos os outros sonhos, visto que a não-realização dos anseios dos outros personagens foi consequência do seu próprio assassinato. Como o sonho de Candy, por exemplo, que vê seu desejo de sair da fazenda com os dois amigos morrer junto com a mulher: “Eu podia cuidar da horta e lavar os pratos pra eles [...] e podíamos ter uma vaca e galinhas... e no inverno... o fogão... e a chuva no teto... e nós ali sentados. – As lágrimas lhe cegaram os olhos e o velho se voltou e saiu com passos fracos do celeiro...” (ibid., p. 186-187). Não é preciso expor que Crooks também não viu sua infeliz realidade de exclusão e solidão mudar para a melhor. Ele sequer aparece nas cenas finais do livro, dando a entender que a sua situação ficara na mesma.

Neste sentido, cabe retomar o que foi dito no início deste capítulo, quando afirmamos que Steinbeck se inspirou no poema *To a mouse*²⁶, do poeta escocês Robert Burns, para compor o título e a narrativa de *Ratos e Homens*. Este poema faz um retrato de sonhos destruídos e de projetos que nunca dão certo, comparando-os com a fragilidade e a pequenez de um rato, como é possível verificar neste trecho, em prosa, da sétima estrofe do poema de Burns, traduzido para o português por Otto Maria Carpeaux: “Os projetos melhor elaborados, sejam de ratinhos ou sejam de homens, fracassam muitas vezes e nos fornecem só tristeza e sofrimento, em vez do prêmio prometido.” (BURNS, 1785, apud CARPEAUX, 1968, p. 7). Como já discutido, nenhum dos personagens alcançam o prêmio prometido e veem seus projetos e planos fracassarem. Grande parte deles por causa do meio e da sociedade em que viviam, sociedade esta que será tratada no próximo subcapítulo.

²⁶ A versão original completa se encontra nos anexos deste trabalho.

2.4. Os Ratos e os (possíveis) Homens

Para iniciar este subcapítulo, faz-se necessário voltarmos ao questionamento que lançamos na primeira seção deste capítulo, do surgimento de duas novas classes sociais, onde as pessoas são classificadas em Ratos ou em Homens. Deste modo, surgem-nos algumas indagações: quem seriam os Ratos e quem seriam os Homens? E seria possível haver algum homem naquela sociedade retratada pelo livro? Tais questionamentos serão discutidos ao longo desta seção em concomitância com a exposição e descrição dos personagens que se enquadram nessas duas classificações.

O enredo de Ratos e Homens se passa na cidade de Soledad que, traduzido do espanhol, significa solidão. Se formos fazer uma análise semântica do que predomina ao longo da narrativa, chegaremos à conclusão de que grande parte da obra retrata a solidão, esta revelada de diversas formas, seja na individualidade dos trabalhadores da fazenda, seja no isolamento dos personagens Crooks e esposa do Crespinho, seja, também, na forma com que Crespinho e seu pai demonstravam viver. Além do tema da solidão ser recorrente, verificamos, também, que este é um livro sobre os defeitos – defeitos físicos, de caráter e psicológico. Neste sentido, podemos conceber que este era um ambiente propício para os Ratos viverem: trabalho pesado e com baixa remuneração, ambiente solitário e individualizado, predomínio de preconceitos e exclusão e diversas formas de exploração, que levam o homem a agir como um animal e, assim sendo, ser tratado como um animal.

Os primeiros Ratos da narrativa são George e Lennie, universalizados por todos os outros trabalhadores itinerantes explorados e marginalizados pela sociedade. Os dois vivem como ratos por não terem uma vida digna, não possuem um lugar próprio para morarem e viverem a cada dia apenas para sobreviverem aos tempos difíceis que aquela sociedade estava passando. Apesar de ambos serem classificados como Ratos, é Lennie quem mais se assemelha a um animal, devido as descrições de seu comportamento e ao processo de zoomorfização que lhe é atribuído no início da narrativa, como é possível observar no trecho em que pouco antes de eles chegarem à fazenda que trabalhariam, George diz a Lennie: “Fica parado e não digas nada. Se ele [o patrão] descobrir o imbecil que tu és, não conseguiremos o emprego, mas se ele te enxergar trabalhando antes de ouvir tua voz, estamos garantidos.” (STEINBECK, 1968, p. 24). O “animal” precisa agir como tal, os Ratos não podem reclamar, entretanto, como já discutido anteriormente, George reprimia seu amigo porque se preocupava com ele e era o

responsável por cuidar da “grande criança”, por isso agia dessa forma.

Outro Rato da narrativa é Crooks, descrito como um “[...] bom sujeito. Tem as costas tortas por causa do coice dum cavalo. O patrão faz o negro comer fogo quando fica brabo. Mas o peão não se importa. Lê muito. Tem livros no quarto.” (STEINBECK, 1968, p. 50). Como já dito anteriormente, ele mora dentro do estábulo, longe da casa dos outros peões, pois estes, além de serem preconceituosos pela sua raça, diziam que ele cheirava mal, por isso deveria morar isolado dos demais. O interessante é analisar que o único personagem negro da história também é o único que lia e possuía um ar de “intelectual”, fato este que contradizia todas as expectativas que a sociedade da década de 1930 esperaria de um não-branco, trabalhador rural e com as costas tortas. Um pouco mais adiante da narrativa, o narrador descreve o quarto e os pertences de Crooks:

Crooks era dono de vários pares de sapatos, de um par de galochas, um grande despertador e uma espingarda de cano simples. Tinha também vários livros, um surrado dicionário e um maltratado exemplar do código civil da Califórnia de 1905. Havia revistas muito sovadas e alguns livros sujos em cima da tarimba. De um cravo da parede, acima da cama, pendia um par de grandes óculos com aros de ouro. O quarto estava varrido e bastante limpo, pois Crooks era um homem orgulhoso e solitário. Conhecia o seu lugar e exigia que os demais se mantivessem no seu. (STEINBECK, 1968, p. 134-135)

A partir dessa descrição é possível formularmos a hipótese de que Crooks era um leitor assíduo, já que foi obrigado a ficar privado em sua solidão. Mas o intrigante é observar os livros possuídos por ele e que o narrador cita – um surrado dicionário e um código civil do Estado – isso demonstra que ele estudava e podia estar planejando mudar a sua vida por meio da educação. Da mesma forma é interessante detectarmos o material de que é feito os aros dos óculos do personagem: ouro. Este metal simboliza riqueza e luxo, outra contradição para o personagem mais marginalizado da história; Steinbeck conduz uma crítica à sociedade racista e discriminatória de seu tempo ao colocar Crooks num patamar mais elevado do que os outros trabalhadores, pois este lia, estudava e tinha um certo luxo.

A esposa do Crespinho é a personagem que mais frequentemente é comparada ao rato e vive, da mesma forma que Crooks, uma vida de exclusão e solidão. O crítico Henry Canby (2009) chega a compará-la como “[...] a poor little prostitute infected by egoism...”²⁷ (CANBY, 2009, p. 7). Como já discutido anteriormente, ela é a única personagem feminina da novela, também não possui um nome, apenas é identificada pelo papel social que cumpre naquela sociedade, ou seja, ser esposa. Esta personagem é

²⁷ Tradução nossa: “[...] uma pobre prostituta infectada pelo egoísmo...”

dotada de contradições e apelos múltiplos: ao mesmo tempo em que o narrador nos leva a crer que ela tem contornos de vilã, em outros momentos nos compadecemos da sua solidão e abandono. Neste sentido, a crítica Mimi Reisel Gladstein (2002) comenta sobre a importância desta personagem no enredo da obra e afirma que:

Curley's wife, the lone woman in Steinbeck's poignant tale *Of Mice and Men*, has been a source of question and query almost from her conception. George S. Kaufman, the play's Broadway director was the first to suggest that more was needed for her dramatic realization. He encouraged Steinbeck to enlarge her part: "The girl, I think, should be drawn more fully: she is the motivating force of the whole thing and should loom larger."²⁸ (GLADSTEIN, 2002, p. 205)

O fato de Steinbeck não dar nome à esposa de Crespinho nos leva a inferir que a mulher, nesse contexto machista, se torna um objeto, uma posse do seu marido, visto que é destituída de uma identidade própria e é exposta aos leitores por meio da função que cumpre junto ao seu esposo. Neste sentido, a teórica feminista Elisabeth Badinter afirma que: "Para o marido, a mulher tem, triplamente, o status de objeto. Ao mesmo tempo, é um instrumento de promoção social, eventualmente um objeto de distração, e um ventre do qual se toma posse." (BADINTER, 1986, p. 125). Neste ambiente de cultura patriarcal a mulher, como bem dito por Badinter, tem apenas o papel de distração e de promoção social frente aos outros machos do meio e é exatamente isso o que ocorre com a personagem feminina de Steinbeck: é desprovida de identidade, é tornada um objeto.

A primeira aparição da esposa de Crespinho na narrativa da obra acontece no momento em que George e Lennie chegam à fazenda e se acomodam em seus aposentos; neste momento Candy informa aos protagonistas que o filho do patrão havia se casado há apenas duas semanas e que, por isso, andava mais agressivo, pois sua mulher ficava "metida com os peões". Logo a seguir é descrita a cena de aparição da mulher entrando no rancho dos trabalhadores e o narrador, heterodiegético, a caracteriza como:

Uma garota de lábios cheios, encarnados de batom, olhos muito separados e muito pintados. Suas unhas eram vermelhas. Os cabelos pendiam em pequenos cachos enrolados que lembravam salsichas. Trazia um vestido de algodão e chinelas vermelhas enfeitadas de pequenos ramalhetes de pernas de avestruz encarnadas. (STEINBECK, 1968, p. 70)

²⁸ Tradução nossa: "A esposa de Crespinho, a mulher solitária no conto comovente *Ratos e Homens* de Steinbeck, tem sido uma fonte de dúvidas e perguntas quase que desde a sua concepção. George S. Kaufman, diretor da peça encenada na Broadway, foi o primeiro a sugerir que era preciso mais para a sua realização dramática. Ele encorajou Steinbeck a ampliar a sua parte: "A mulher, eu penso, deve ser elaborada mais completamente: ela é a força motivadora da coisa toda e deve ser ampliada."."

Logo na cena de apresentação ela é caracterizada como sedutora: as unhas e os aparatos de cor vermelha que usava indicam isso. Esse indício sugere qual será o comportamento dela ao longo da narrativa. De igual modo, ela também é descrita como uma mulher que não tinha muitos afazeres, vivia sozinha e vagava pela fazenda a procura de alguém que quisesse conversar. Foucault toca neste tema e diz que: “uma das primeiras [personagens] a ser “sexualizada” foi, não devemos esquecer, a mulher “ociosa”, nos limites do “mundo” – onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais” (FOUCAULT, 1998, p. 114).

Maltratada pelo marido ela não tem com quem conversar e busca refúgio por detrás de sua beleza e sedução: “Pois afasta-te dela, porque aquilo é pior do que ratoeira.” (STEINBECK, 1968, p. 73). Ao longo do percurso da narrativa, percebemos que é desta maneira que a esposa de Crespinho é vista pelos trabalhadores: como um perigo iminente, a quem todos devem se afastar, já que não seria boa ideia arrumar atritos com o filho do patrão. Contudo o que circunda com mais profundidade na narrativa não são os traços de vilã e de pessoa má da personagem, mas sua personalidade perturbada pela solidão e pela carência: “-Mas eu não estou fazendo nada. Pensam que não gosto de falar com alguém de vez em quando? Pensam que gosto de estar sempre metida em casa?” (ibid., p.154).

Ela era proibida, pelo marido, de falar com os trabalhadores; ele a prendia dentro da casa e a mantinha isolada de todos, neste sentido, percebemos que a mulher fica enclausurada dentro do seu próprio casamento e inferimos que tal instituição só se perdura sob duas condições: “a primeira é que o casamento guarde o significado de uma troca de mulheres; a segunda, ela própria condição da primeira, que a assimetria entre os sexos seja mantida, em outras palavras, que as mulheres continuem assimiladas à categoria de objetos.” (BADINTER, 1986, p. 130). Neste sentido, tornada objeto de seu marido e sendo obrigada se excluir (in)voluntariamente das demais pessoas, a esposa de Crespinho é um exemplo claro de mais um Rato naquela sociedade tecida por Steinbeck. Tanto ela, quanto Crooks, são os personagens que melhor representam essa classificação, ambos são excluídos pela própria constituição do seu ser: “[...] both Curley’s wife and Crooks are obviously starved for companionship and acceptance as both are systematically ostracized from the ranch community – Crooks because of race

and Curley's wife because of gender.²⁹” (HADELLA, 1995, p. 58).

Por fim temos Candy, outro personagem marginalizado naquela sociedade; a exclusão acontece aqui pelo fato de ele ser idoso. O velho informa a George, em certo ponto da narrativa, que perdeu uma de suas mãos no trabalho daquela fazenda, por isso o seu único trabalho consistia em varrer as imediações da casa dos peões e tratar do seu velho cachorro descrito como cego, sem dentes e que fedia muito por causa da sarna espalhada por todo o corpo. Um dos momentos mais tocantes do livro é a descrição da cena do sacrifício do seu cão. Pelo fato do animal já estar muito velho e mal cheiroso, os outros trabalhadores não suportavam mais a presença do cachorro no quarto e pediram a Candy que o sacrificasse, porém este não teve coragem de realizar tal ato e acaba deixando que um dos outros trabalhadores o fizesse com um tiro “indolor” na nuca. Nesta mesma cena Magro se vira para o velho e diz: “Esse cachorro vive sofrendo. Eu queria que alguém me metesse uma bala quando eu ficasse velho e inutilizado.” (STEINBECK, 1968, p. 96). Essa expressão é uma metáfora e a realização de mais uma crítica, desta vez contra a discriminação da pessoa idosa, veiculada pelo escritor. A partir desta cena o velho Candy começa a refletir sobre o seu futuro e se indaga se a morte do seu cão teria sido um presságio sobre a sua vida dali por diante.

Para concluir, resta-nos a indagação da existência de Homens naquela sociedade. A princípio poderíamos dizer que Crespinho e seu pai seriam os personagens que se encaixam nesta classificação, visto que eram os donos da fazenda, eram ricos, respeitados e temidos. Entretanto verificamos que ambos possuem as mesmas características dos outros personagens anteriormente discutidos. O pai de Crespinho também não tem nome, do mesmo jeito que a mulher, ele é conhecido por seu papel social naquela sociedade: o patrão. Também vive solitariamente, apesar desse fato não ser descrito diretamente na narrativa, inferimos pelo contexto da vida que levava. Crespinho, do mesmo modo, não parece levar uma vida diferente da dos Ratos, visto que em grande parte da narrativa ele passa apenas a procura de sua esposa. Nos momentos em que não está fazendo isso, ele gasta o seu tempo implicando com os trabalhadores e procurando briga. Neste sentido podemos conceber que nesta sociedade descrita por Steinbeck somente existiam Ratos, encurralados pelo meio em que viviam e a mercê de um destino que estava disposto a sempre acabar com o sonho de todos.

²⁹ Tradução nossa: “[...] ambos, a esposa do Crespinho e Crooks são, obviamente, famintos de companhia e aceitação como ambos são sistematicamente condenados à rejeição por parte da comunidade da fazenda - Crooks por causa da raça e a esposa do Crespinho por causa do gênero”

CAPÍTULO 3 – (RE)CRIAR A LITERATURA NO CINEMA

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.

(CARVALHAL, 2006, p. 54)

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 línguas³⁰.

No contexto brasileiro podemos citar a adaptação de *Ratos e Homens* para o palco, cuja direção foi feita por Augusto Boal e tradução/adaptação de Brutus Pedreira. A peça foi apresentada no Teatro Arena, em 1956, tendo no elenco grandes nomes do teatro brasileiro, tais como Gianfrancesco Guarnieri, Riva Nimitz e Milton Gonçalves. Essa adaptação, que foi a primeira direção teatral de Boal, lhe rendeu o Prêmio de revelação de direção da Associação Paulista de Críticos de Artes daquele ano. Somente no Brasil, há três tipos diferentes de tradução da obra de Steinbeck: a primeira foi feita no ano de 1940, pelo escritor Érico Veríssimo, a segunda na década de 1990, por Myriam Campello e, a mais recente, feita por Ana Ban, em 2005.

³⁰ Estatísticas sobre as diversas traduções da novela disponíveis em:

<http://muse.jhu.edu/journals/steinbeck_studies/v015/15.1holmes01.html%3E> Acesso em 12 nov. 2015

Neste capítulo iremos abordar, especificamente, as adaptações cinematográficas da obra aqui em questão. Primeiramente será feita uma análise crítica-estrutural de ambas as películas, passando pela recepção das mesmas, para assim podermos confrontar as duas produções. A seguir serão verificados os principais processos de (re)criação da obra literária para ambos os filmes, expondo e interpretando tais mudanças sob a luz da teoria da adaptação e da tradução intersemiótica. Por fim investigaremos as mudanças e ajustes feitos no aspecto cultural de ambas as adaptações fílmicas, estando atentos ao fato de que as duas obras foram produzidas com uma larga margem de distância temporal e tendo a consciência de que toda adaptação acarreta, necessariamente, a uma tradução cultural.

3.1. Ratos e Homens sob o olhar de Milestone e de Sinise

Antes de nos atentarmos à análise crítica-estrutural dos dois filmes aqui estudados, cabe-nos fazer a indagação a respeito de quem seria o adaptador no contexto de uma adaptação fílmica, visto que o cinema é uma arte colaborativa e depende de um conjunto de pessoas para ser realizado. Linda Hutcheon discorre sobre esta questão e afirma que nas mídias performáticas – como o cinema, a televisão, o teatro ou a ópera – ocorrem maiores controvérsias nesta caracterização. Para a autora o principal impasse na definição do verdadeiro adaptador de uma obra cinematográfica consta em saber se a atribuição é dada ao roteirista, muitas vezes esquecido e apagado pela figura do diretor, ou ao diretor, que possui a figura de “chefe” e comanda todos os outros profissionais, tendo o seu nome atribuído à produção do longa-metragem, ou ainda aos outros profissionais que trabalham por detrás das câmeras e são de crucial importância para a realização da película. A este respeito Jean-Claude Bernadet comenta que

No início da história do cinema, o trabalho requerido por um filme era feito por umas poucas pessoas, uma mesma pessoa pensava o filme, filmava-o, montava-o. À medida que a indústria foi-se implantando, maior rigor foi imposto ao planejamento do filme e as funções foram-se dividindo [...] Então não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto. O roteirista, ou equipe de roteiristas, não intervirá na filmagem; o diretor receberá um roteiro detalhado que ele não alterará, e ele não intervirá na montagem, trabalho do montador. (BERNADET, 1994, p. 153)

Todavia o nosso impasse não para por aí. Já detectamos que o roteirista, bem como os atores e podemos citar ainda o editor, o compositor, o figurinista, o cinegrafista, os maquiadores, enfim, todos podem representar, em partes, a figura do adaptador. Entretanto “há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo – história,

estilo, design, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final” (ONDAATJE, 2002, apud HUTCHEON, 2011, p. 121). Este “Rei-Sol” de quem o autor fala é a alegoria do diretor/cineasta que, passando por cima de todos os adjetivos soberanos que o caracterizam, é quem coordena e organiza todos os demais artistas e deve ter plena confiança neles para poder realizar o seu trabalho com sucesso adaptando, recriando e transformando a obra adaptada em algo novo.

Deste modo podemos inferir que no contexto da Sétima Arte pensar em um único adaptador é cometer um equívoco, pois: “As artes performativas como o cinema são, de fato, definitivamente colaborativas: como no caso da construção de uma catedral gótica, há vários trabalhadores e, por conseguinte, pode-se dizer, vários adaptadores.” (HUTCHEON, 2011, p. 121). Assim, na construção dessa arte, cada colaborador tem o seu papel crucial na edificação de algo maior. Por isso, na adaptação cinematográfica, podemos dizer que todos os que estão trabalhando por detrás das câmeras são tão adaptadores quanto os que estão sendo filmados. É preciso, no entanto, que o talento do “Rei-Sol” não brilhe mais do que a sua própria adaptação, fruto da interiorização de seus intertextos particulares.

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 Óscar daquele ano (melhor filme; melhor som; melhor trilha sonora 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. O diretor de fotografia ficou a cargo de Norbert Brodine e edição de Bert Jordan. A música do filme foi de responsabilidade de Aaron Copland e direção artística de Nicolai Remisoff. Produzido por Lewis Milestone e distribuído pela Hal Roach Studios. A película tem duração de aproximadamente 106 minutos e é classificada como pertencente ao gênero Drama. O elenco foi composto por Burgess Meredith no papel de George, Betty Field atuando como Mae (esposa do Crespinho), Lon Chaney Jr. Interpretando Lennie, Bob Steele como Crespinho, Roman Bohnen fez o papel de Candy e Leigh Whipper interpretou Crooks.

Lewis Milestone nasceu no dia 30 de dezembro de 1895 na cidade de Kishinev, Rússia. Radicado nos Estados Unidos, foi o primeiro cineasta a ganhar o Óscar na categoria de melhor diretor, tal prêmio se deu pela direção do filme *Two Arabian Knights* (1927). Foi um renomado diretor no cenário hollywoodiano, dirigindo os premiados filmes *All Quiet on the Western Front* (1930) e *Les Misérables* (1935). Além de *Carícia Fatal*, dirigiu outra adaptação da obra de Steinbeck para o cinema – *The Red Pony* (1949). De tendência política de esquerda, Milestone sofreu perseguição no período da Grande Depressão. Faleceu em Los Angeles, Estados Unidos, em 1980.

Charlotte Hadella, grande estudiosa da obra de Steinbeck, afirma que Milestone, após ler o livro de Steinbeck e assistir à adaptação da *Broadway*, ficou ansioso para angariar os direitos de levar *Ratos e Homens* para o cinema. O diretor nutria grande apreço às obras de Steinbeck, pois tinha a mesma visão social e esquerdista que o escritor. Mesmo assim a adaptação de Milestone não foi um grande sucesso de bilheteria, Hadella comenta que a United Artists, famosa companhia de cinema a qual a produtora do filme pertencia, com o intuito de aumentar o volume das bilheterias, chegou a divulgar a adaptação com um certo tom erótico da única personagem feminina do enredo, acreditando que assim o filme faria maior sucesso:

Released in Hollywood on 22 December 1939, the film was not a hit at the box office. To boost ticket sales, United Artists even tried to sell the picture as a sex film, with posters depicting Betty Field (Curley's wife) in seductive poses. When judged on its artistic merits, however, the film was highly successful [...] shot their film in 42 days. The final cost, under \$300,000, makes *Of Mice and Men* the most economical Grade A movie to come out of Hollywood in a decade.³¹ (HADELLA, 1995, p. 76)

Se por um lado a adaptação não teve um grande retorno do público, por outro a crítica especializada, em sua grande maioria, teceu diversos comentários favoráveis em relação à versão de Milestone, como Hadella revela acima. As quatro indicações ao Óscar, incluindo a de melhor filme, revelam o grande êxito artístico que o filme alcançou, resultado de uma boa direção, de um roteiro criteriosamente elaborado e da extraordinária atuação do elenco que, mesmo não sendo composto pelos mais famosos, conseguiu transmitir a verdadeira essência do livro de Steinbeck, conforme explicita uma crítica do jornal *Variety*, publicada em 31 de dezembro de 1939: “Despite the lack of box-office names in the cast set-up, the players have been excellently selected.

³¹ Tradução nossa: “Lançado em Hollywood em 22 de dezembro de 1939, o filme não foi um sucesso de bilheteria. Para impulsionar as vendas de ingressos, a própria United Artists tentou vender a imagem como um filme erótico, com cartazes que aludiam Betty Field (esposa de Crespino) em poses sedutoras. Quando avaliado pelos seus méritos artísticos, no entanto, o filme foi um grande sucesso [...] gravou seu filme em 42 dias. O custo final, inferior a \$ 300.000, fez de *Carícia Fatal* o filme mais econômico que saiu de Hollywood em uma década.”

Burgess Meredith is capital as George, and Lon Chaney Jr dominates throughout with a fine portrayal of the childlike giant.³²”.

Porém o tópico que perpassa a maioria das críticas em relação a adaptação fílmica de *Milestone* é o fato de ela ter sido muito fiel ao texto de Steinbeck. Não tomando a fidelidade como critério valorativo, mas como respaldo para analisar a película, os críticos afirmam que o cineasta não ousou fazer mudanças consideráveis que interferissem no texto original, declaram, ainda, que o longa-metragem permaneceu extremamente realista, assim como a novela foi concebida. Tais considerações são explicitadas no excerto abaixo, retirado de um artigo publicado no jornal *The New York Times* no dia 17 de fevereiro de 1940, assinada por Frank S. Nugent:

Book and play have been followed as literally as the screen demands and the Hal's office permits. There is a short prologue; the camera enlarges the play's vista to include the fields where the barley-buckers worked, the messroom, the town cafe where the hands might spend their wages; but nothing has been added that does not belong, nothing has been removed that was important to the proper telling of the story [...] We noted but one flaw in Mr. Milestone's direction; his refusal to hush the off-screen musicians when Candy's old dog was being taken outside to be shot [...] that's the only fault we can find with Mr. Steinbeck's second Hollywood-to-New York contribution.³³

Como podemos observar, para Nugent, filme e livro foram fielmente seguidos e, segundo ele, nada foi retirado ou acrescentado ao texto-fonte, confirmando o que já havíamos dito acima. O crítico também corrobora o fato do longa-metragem permanecer com o tom realista e verossímil da novela, dando conta dos cenários presentes no enredo de Steinbeck. Somente uma falha é apresentada pelo articulista: o fato de *Milestone* manter os ruídos externos à cena do sacrifício do cão de Candy, fato este que está em consonância com o objetivo do diretor em dar o tom realista necessário ao filme.

A segunda adaptação de *Ratos e Homens* para o cinema foi lançado nos Estados Unidos no ano de 1992, sob a direção de Gary Sinise e adaptação do premiado roteirista Horton Foote. Teve como diretor de fotografia Kenneth MacMillan e edição de Robert

³² Tradução nossa: “Apesar da falta de nomes de sucesso de bilheteria na formação do elenco, os atores foram excelentemente selecionados. Burgess Meredith é vital como George e Lon Chaney Jr domina por completo com um belo retrato do gigante infantil.”. Artigo completo disponível em: <<http://variety.com/1938/film/reviews/of-mice-and-men-1200412014/>>. Acesso em 05 dez. 2015.

³³ Tradução nossa: “Livro e filme foram seguidos tão fielmente quanto a tela pede e as licenças do escritório da Hal permitem. Há um curto prólogo; a câmera amplia a vista da peça para incluir as cenas do rancho dos trabalhadores, o refeitório e o café da cidade onde os lavradores podem gastar seus salários; mas nada foi acrescentado à história original, nada foi removido do que era importante para a narração adequada da história. [...] Nós notamos, entretanto, uma falha na direção do Sr. Milestone; sua recusa em abafar os ruídos de fora da tela quando o cão do velho Candy estava sendo levado para fora para ser sacrificado. [...] essa é a única anomalia que podemos encontrar na segunda contribuição do Sr. Steinbeck para Hollywood e Nova York.”. Artigo completo disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C07E7DD1E31E43ABC4F52DFB466838B659EDE>> Acesso em 05 dez. 2015.

L. Sinise. Música de Mark Isham e desenhista de produção David Gropman. Produzido por Russ Smith e Gary Sinise; lançado e distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. O longa-metragem tem duração de aproximadamente 115 minutos e é enquadrado no gênero Drama. O elenco foi composto pelo próprio Gary Sinise atuando como George Milton, John Malkovich interpretando Lennie Small, Casey Siemaszko desempenhando o papel de Crespinho, Sherilyn Fenn executando a esposa de Crespinho. Ray Walston interpretou Candy e Joe Morton fez o papel de Crooks.

Gary Sinise nasceu no dia 17 de março de 1955 em Blue Island, no Estado norte-americano de Illinois. Em 1975, em conjunto com mais dois amigos, fundaram a Companhia de Teatro Steppenwolf, atuante até os dias de hoje. Foi nessa Companhia que Sinise conheceu Malkovich e juntos apresentaram a peça teatral adaptada de Ratos e Homens, doze anos antes de atuarem no filme. Foi a partir daí, somado à admiração que ele desde criança nutria por Steinbeck, que Sinise criou o desejo de dirigir e atuar em um longa-metragem da novela do escritor e, assim, em 1992, surge o filme Ratos e Homens, segunda película dirigida por Sinise que, na época, estava ascendendo em sua carreira como ator em Hollywood.

As críticas que giraram em torno da direção de Gary Sinise foram, em sua maioria, positivas, frequentemente elucidando que a nova versão havia sido melhor do que a de Milestone, tanto pelo novo formato que a trama tomou, quanto pelo brilhantismo e grande atuação do elenco. Também é de se destacar que o diretor tinha grande conhecimento e experiência do material com que estava trabalhando, visto que além de ser um assíduo leitor das obras de Steinbeck, anos antes ele já havia trabalhado com a mesma obra adaptada para os palcos. Sinise, em algumas entrevistas, evitava comparar o seu trabalho com a adaptação de 1939 e declarava que tentou fazer uma obra nova, fiel e transparente com a novela de Steinbeck. Em concomitância com este pensamento, o teórico Robert Stam afirma que as “adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível.” (STAM, 2008, p. 22) e isso, segundo a visão do cineasta, só seria possível sendo ele próprio o protagonista e diretor do longa-metragem.

Apesar de Sinise permanecer silente a toda e qualquer comparação do seu trabalho com o de Milestone, a crítica não deixa de fazer esse confronto, visto que a adaptação de 1939 é considerada um clássico do cinema estadunidense. Neste sentido, a

primeira crítica que gostaríamos de destacar foi feita pelo crítico especialista em cinema Owen Gleiberman, em 16 de outubro de 1992. O texto se concentra, especialmente, no relato de que Sinise interpretou bem o tom de protesto que Steinbeck sutilmente povoou sua narrativa e que aquele soube, muito bem, transferir esse tema para o filme por meio do personagem Lennie, interpretado aqui por John Malkovich. Gleiberman convida o público a assistir ao filme apelando a diversos elogios:

[...] The new film version of John Steinbeck's *Of Mice and Men* is lyrical, stirring, and beautifully acted — a seamless adaptation of a novel many will recall with almost too much familiarity. The 37-year-old director-star, Gary Sinise, evokes the cleansing sparseness of Steinbeck's world. The best reason to see the movie, though, is that Sinise also grasps — and revels in — the story's hefty pop hook. He understands that the key to *Of Mice and Men*'s endurance as a social-protest saga lies in the freakish appeal exerted by the character of Lennie, the sweet-souled simpleton who literally doesn't know his own strength.³⁴

A crítica de obras cinematográficas Susan Granger também comenta a respeito do lançamento do longa-metragem e diz que ele é: “Flawless, a miracle of movie-making. This exceptional drama is one of the best in many years. John Malkovich and Gary Sinise deliver great, powerhouse performances.³⁵”. Este pequeno excerto serve para compreendermos a relevância que esta nova adaptação da obra de Steinbeck teve no panorama de adaptações fílmicas da década de 1990; Granger chega a chamar a película de milagre do cinema, atribuindo esse feito à poderosa atuação de Sinise e Malkovich. Por fim, expomos um último trecho de uma crítica, publicada mais recentemente, escrita pela escritora e acadêmica Holly E. Ordway, no dia 4 de março de 2003. Aqui a autora centra o seu comentário no relato da excelente performance do elenco, se dedicando a elogiar mais a atuação de Malkovich, que teve que se “desdobrar” para poder alcançar um tipo de representação que esse ator não está acostumado a fazer. Ordway afirma, ainda, que esta “adaptação de alto nível” provavelmente fará com que as pessoas que a assistirem, mas que não tiveram acesso à obra original de Steinbeck, tenham o gosto de o fazer após a apreciação do filme:

³⁴ Tradução nossa: “[...] A nova versão do filme de John Steinbeck *Ratos e Homens* é lírica, comovente, e com belas atuações - uma adaptação perfeita de um romance que muitos lembrarão com quase excessiva familiaridade. O diretor-estrela, de 37 anos, Gary Sinise, evoca a salvadora purificação do mundo de Steinbeck. A melhor razão para se assistir ao filme, no entanto, é que Sinise também capta - e deleita-se - com o forte gancho pop da história. Ele compreende que a chave para a permanência de *Ratos e Homens* como uma saga de protesto social reside no apelo bizarro exercido pela personagem de Lennie, o simplório de alma doce que, literalmente, desconhece sua própria força.” Artigo completo disponível em: < <http://www.ew.com/ew/article/0,,20166287,00.html>>. Acesso em 07 dez. 2015.

³⁵ Tradução nossa: “Impecável, um milagre do cinema. Esse drama excepcional é um dos melhores em muitos anos. John Malkovich e Gary Sinise nos entregam grandes e poderosas atuações.” Excerto do artigo disponível em: <<http://college.swankmp.com/publicity/Synopsis/0013145.html>>. Acesso em 07 dez. 2015.

Gary Sinise's 1992 film of John Steinbeck's classic novel is an example of top-notch adaptation: anyone who enjoyed the novel will appreciate this very well-done rendition for the screen, and those viewers who haven't read the original may very well want to pick it up after seeing the film. John Malkovich and Gary Sinise turn in outstanding performances in this story of friendship and the search for happiness; even apart from the film's other virtues, it's worth seeking out just for Malkovich's incredible performance in a role very different from his usual type.³⁶

Após a análise de todas essas críticas, de ambos os filmes, resta-nos dizer que é perceptível que cada adaptação tem o seu mérito, seja por ser fiel ao texto de Steinbeck, seja pela grande atuação do elenco, seja por representar uma parte da cultura do período em que foi publicada ou seja pelas mudanças, sutis ou não, que tiveram de ser feitas ao longo do processo de tradução intersemiótica ou como fruto da criatividade interpretativa dos diretores. Neste sentido, entendemos que as refilmagens da obra de Steinbeck são repetições carregadas de subjetividades intrínsecas ao diretor, cada qual com o seu motivo específico de querer adaptar: “[...] há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.” (HUTCHEON, 2011, p. 28). Tais tópicos, de grande relevância nos estudos sobre adaptação, serão abordados com maior profundidade nas seções a seguir.

3.2. RE CRIAR AÇÃO: criatividade e subjetividade nas adaptações

Neste subcapítulo, como o título sugere, iremos explorar os principais processos de (criar) (novamente) a (ação) da obra literária para os dois longas-metragens aqui estudados. Serão priorizadas as mudanças centrais que ocorreram em ambos os filmes e que interferem diretamente no enredo do texto-fonte de Steinbeck, representando, assim, um indício de criatividade e subjetividade dos diretores das películas. Deste modo estaremos atentos ao que o teórico Brian McFarlane denominou de *adaptation proper*, ou adaptação criativa, já que “In the study of adaptation, one may consider to what extent the film-maker has picked up visual suggestions from the novel in his

³⁶ Tradução nossa: “O filme de 1992, de Gary Sinise, baseado no clássico romance de John Steinbeck, é um exemplo de adaptação de alto nível: qualquer um que tenha gostado do romance, apreciará essa adaptação para a tela do cinema, e aqueles espectadores que não leram o original, poderão, muito provavelmente, querer fazê-lo após terem visto o filme. John Malkovich e Gary Sinise nos entregam atuações espetaculares nessa história de amizade e busca pela felicidade; até deixando de lado outras virtudes do filme, vale a pena procurar apenas pela atuação incrível de Malkovich em um papel muito diferente de seus tipos usuais.”. Artigo completo disponível em: <<http://www.dvdtalk.com/reviews/5737/of-mice-and-men-se/>>. Acesso em 07 dez. 2015.

representation of key verbal signs – and how the visual representation affects one's 'reading' of the film text.³⁷” (MCFARLANE, 1996, p. 27).

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. Os estudos feministas resultantes da segunda onda do Feminismo (década de 1970), olharam atentamente para a representação da mulher na era do Cinema clássico americano, que se inicia na década de 1920 e se estende até o período de lançamento do filme de Milestone, em 1939. Tais pesquisas ressaltam que a mulher não possuía um lugar de destaque nas produções cinematográficas, o que havia era o reforço do voyeurismo masculino, além da defesa dos “ideais do imaginário ocidental” para o papel secundário e submisso das mulheres. A este respeito Giselle Gubernikoff comenta:

A partir da segunda onda do movimento feminista, ocorrida na década de 70, a teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 65-66)

Neste sentido podemos destacar que a esposa de Crespinho, interpretada na adaptação de 1939 pela atriz estadunidense Betty Field, não condiz com a representação tradicional da mulher do cinema hollywoodiano daquela época. Apesar de manter os traços originais descritos na novela de Steinbeck, ela 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, indício de uma modesta sensualidade.

Outro aspecto interessante 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 circundam revela, além da inocente pureza infantil, um elevado grau de carência.

³⁷ Tradução nossa: “No estudo sobre adaptação, pode-se considerar em que medida o cineasta pegou sugestões visuais a partir do romance em sua representação dos signos verbais-chave - e como essa representação visual afeta a ‘leitura’ do texto do filme.”

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 que tal personagem se encontrava. A esposa de Crespinho, no momento do jantar, demonstra sua vontade de ir à cidade assistir à um filme, porém tanto Crespinho, quanto seu pai, não demonstram o desejo de dirigirem-se até ao centro da cidade apenas para irem ao cinema. Eles julgam que tal evento não seria uma atitude apropriada para eles, homens viris, que estão preocupados apenas em fazer lucro e concentrados somente na rusticidade da vida no campo. Essa 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 e, logo após, a câmera foca, em primeiríssimo plano, a cara de tédio da mulher que está tomada de indignação pela selvageria e incompreensão do marido, enquanto Crespinho e seu pai fazem ruídos ao comer, demonstrando tamanha rusticidade dos dois.

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 patriarcal; aqui ela se humaniza, tendo uma identidade própria, um nome que a represente e que a faça ser uma pessoa como qualquer outra. Gladstein, em seu interessante artigo, 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 wife. [...] By giving her a name, she is humanized, achieving the same status as the men in the story. She becomes the subject of her own story with an identity other than the one given her by marriage to Curley.³⁸ (GLADSTEIN, 2002, p. 208-209)

Deste modo percebemos a importância, em todos os seus sentidos, de Milestone

³⁸ 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. [...] Ao dar-lhe um nome, ela é humanizada, alcançando o mesmo status que os homens na história. Ela torna-se o sujeito de sua própria história, com uma identidade diferente daquela dada a ela pelo casamento com Crespinho.”

ter dado um nome, uma identidade à esposa de Crespinho para que ela, como bem disse Gladstein, se tornasse sujeito de sua própria história e assumisse o mesmo status de um personagem masculino da novela. Tal processo adaptativo se torna coerente quando pensamos na situação das mulheres daquele período e também no papel social que o Cinema cumpre na conscientização do seu público para as diversas desigualdades presentes em nossas sociedades.

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 looks.”³⁹ (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 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

³⁹ 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.”

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 own.⁴⁰ (GLADSTEIN, 2002, p. 213)

Outra tomada que gostaríamos de destacar sobre a personagem feminina corresponde ao episódio que ocorre a aproximadamente uma hora e dezessete minutos do tempo do filme e consiste em, após a saída de George e Lennie do celeiro, os dois amigos se deparam com a esposa de Crespinho vindo em direção a eles. A princípio ela é somente uma voz em meio a escuridão da noite e, aos poucos, vai se revelando por meio de um jogo de luz e sombra. Primeiramente a cena é filmada em primeiro plano, ela pergunta se eles haviam visto Crespinho, os mesmos respondem que não. A mulher chega mais perto e a câmera, por meio do zoom, filma-a em primeiríssimo plano, ficando somente o rosto ocultado nas trevas e, novamente, a voz despeja apenas solidão: ela diz que se sente sozinha e que ninguém pode conversar com ela, tendo que ser privada até mesmo de ouvir os seus discos prediletos, já que Crespinho havia quebrado todos. Neste momento ela aparece por inteiro, mergulhada de volta na luz, os seus olhos brilham e assim percebemos felicidade em seu rosto. Agora ela estava liberta do seu cativo solitário, ela voltava a ser alguém por apenas ter a atenção de outrem.



Figura 1 – Cena da Esposa de Crespinho mergulhada na escuridão. Técnica do jogo de luz e sombra. Fonte: Ratos e Homens [filme-vídeo], 1992.

⁴⁰ 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.”

Essa cena se torna muito interessante pelo tom que ela passa aos espectadores. No longa-metragem a mulher de Crespinho é mais solitária, os ares de vilã que tinha no livro, transformaram-se em contornos de tristeza no filme. Se naquele ela tinha atitudes racistas, aqui ela age conforme o meio em que vive: uma mulher que procura nos outros aquilo que seu marido não lhe dá – carinho, afeto, diálogo. Sherilyn Fenn soube mudar muito bem esses contornos de vilã para vítima do meio, “Nevertheless, the male gaze continues to dominate the camera in the 1990s as it did in the original film and Steinbeck’s text. Curley’s wife, named or not, is still circumscribed by her position in relation to the men – a wife to Curley, a danger to the men.”⁴¹ (GLADSTEIN, 2002, p. 219). É interessante observar que esta mudança de perspectiva do caráter da personagem foi feita em ambos os filmes – os dois diretores quiseram dar um maior destaque a esposa do Crespinho, retirando dela toda e qualquer mácula de vilã, deixando em destaque apenas a solidão e o vazio de uma vida sem sentido.

Pelo fato de se tratar de uma cena polêmica, largamente discutida pela crítica, e também por ser um dos mais explícitos processos de recriação, voltamos nossa atenção novamente para a tomada do quarto de Crooks e da omissão da fala racista da esposa de Crespinho, porém agora analisada sob a perspectiva de Crooks e não mais da personagem feminina, como já foi discutida anteriormente. A fala discriminatória da esposa de Crespinho, já transcrita anteriormente, foi suprimida em ambas as adaptações fílmicas, nos dois filmes essa mudança resultou em um abrandamento, uma sacralização da personagem feminina, porém, essa intervenção também afetou diretamente o personagem Crooks que, segundo o crítico Daniel Griesbach, sofreu um apagamento no roteiro de ambos os filmes e, deste modo, ele foi “reduzido a nada” por duas vezes – a primeira pelas palavras ofensivas da esposa de Crespinho e a segunda pelo próprio roteiro dos filmes, como podemos constatar abaixo:

But in both of these films, Crooks visibly fades, first into his seat when George enters the room and then into the background when Curley’s wife arrives [...] By fading into the background seemingly naturally (without a specific cause), Crooks is again “reduced to nothing”. But now he is reduced not by Curley’s wife’s words, but by the film script itself.⁴² (GRIESBACH, 2009, p. 269-270)

⁴¹ Tradução nossa: “No entanto, o olhar masculino continua a dominar a câmera na década de 1990 assim como foi feito no filme original e no texto de Steinbeck. A esposa de Crespinho, nomeada ou não, continua circunscrita por sua posição em relação aos homens - a esposa de Crespinho, um perigo aos homens.”

⁴² Tradução nossa: “Mas em ambos os filmes, Crooks visivelmente desaparece, primeiro dentro do seu espaço, quando George entra no quarto e, em seguida, como pano de fundo, quando a esposa de Crespinho chega [...] Desvanecendo no plano de fundo aparentemente natural (sem uma causa específica), Crooks é novamente ‘reduzido a nada’. Mas agora ele não é reduzido pelas palavras da esposa de Crespinho, mas pelo próprio roteiro do filme.”

É interessante analisar como a leitura do diretor e do roteirista de um filme adaptado de uma obra literária acarreta a uma série de mudanças de perspectivas nos personagens do livro, como o que aconteceu neste episódio, a este respeito Charles Johnson comenta: “Why Steinbeck, and such screenwriters, as Eugene Solow [...] and Horton Foote, took out this speech, I do not know, because the fact that she does say this in the novel has great implications for the portrayal of Crooks.”⁴³ (JOHNSON, 2009, p. 247). Tal consideração não desmerece o trabalho dos diretores e roteiristas dos filmes, só corrobora o que já temos discutido ao longo deste trabalho – analisar a adaptação fílmica como uma obra autônoma e como fruto de um processo interpretativo e subjetivo dos adaptadores. Assim sendo, “As refilmagens invariavelmente são adaptações por causa das mudanças de contexto. Assim, nem todas as adaptações envolvem necessariamente uma mudança de mídia ou de modo de engajamento, embora isso ocorra em inúmeros casos.” (HUTCHEON, 2011, p. 226)

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 acarícia-lo por causa de sua maciez.

Graziela Pinheiro, em um interessante 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

⁴³ Tradução nossa: “O motivo de Steinbeck, e os roteiristas, tais como Eugene Solow [...] e Horton Foote, retirarem essa fala, eu não sei, porque o fato de ela dizer isso na novela traz grandes implicações para o retrato de Crooks.”

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, inicialmente em primeiro plano⁴⁴, revela somente o olhar de incerteza do personagem; por meio do zoom passa-se para o primeiríssimo plano, 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.

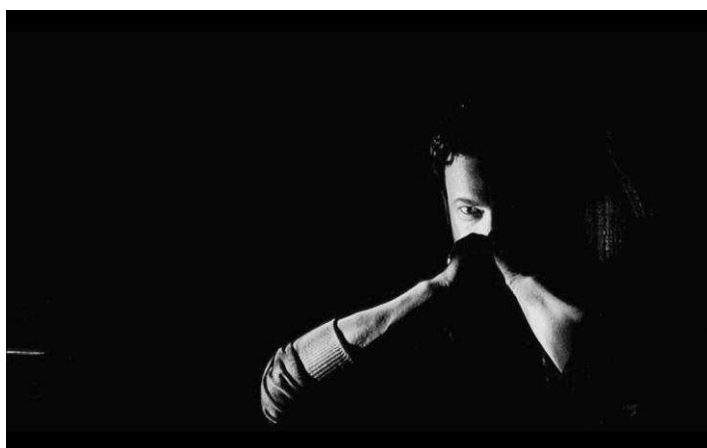


Figura 2 – Cena de abertura de George dentro do trem. Fonte: Ratos e Homens [filme-vídeo], 1992.

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 ao meio da narrativa e ser contada por um personagem específico, no caso George contando para o Magro o

⁴⁴ 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.

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 filmicas 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.” (ibid., 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 ao 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 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 interessante 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 a 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 passou o enredo do longa-metragem.

Outro acontecimento interessante, que gostaríamos de destacar, 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.



Figura 3 – George exercendo seu poder de controle sobre Lennie. Fonte: Carícia Fatal [filme-vídeo], 1939.

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.

3.3. Transfiguração cultural

Em consonância com o que disse Thaís Flores em seu livro *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*: “Quando a cultura se traduz de um texto para outro, tanto o passado como o presente estarão permeando o texto” (DINIZ, 1999, p. 14), nesta seção iremos explorar como foi feito o processo de tradução cultural em ambos os filmes, estando atentos às mudanças e às invenções criativas que os dois cineastas lançaram mão para expressar os ajustes derivados de um período socio-histórico específico, ao qual cada obra cinematográfica aqui estudada se insere. Em consenso a isso verificamos que, além do aspecto cultural relativo ao período socio-histórico ao qual os longas-metragens se enquadram, há também o fator cultural intrínseco e subjacente aos diretores, que influencia diretamente na composição e produção das películas. Robert Stam aponta este fato e cita como exemplo uma possível adaptação de

As Vinhas da Ira, também de John Steinbeck, afirmando que se fossem feitas cinco adaptações diferentes dessa mesma obra, por cinco diretores fiéis e realistas, o resultado seria a produção de cinco filmes distintos, com “uma infinidade de diferenças sutis”:

If one were to take a canonical realist novel such as *The Grapes of Wrath* and ask five “faithful” and “realist” directors to adapt it, the results would vary widely, for a very simple reason. Filmmaking generally, and adaptation in particular, involves thousands of choices, concerning performers, budget, locale, format, props, and so forth. It is unimaginable, therefore, that the five adaptations, even by directors with similar aesthetic inclinations, would even closely resemble one another: there would be an infinity of subtle differences.⁴⁵ (STAM, 2005, p. 17)

Para termos alguns dados concretos a respeito da disposição cronológica das três obras aqui estudadas, sabemos que o filme de Milestone foi lançado dois anos após a publicação original de *Ratos e Homens*; já a película de Sinise foi produzida com uma distância de cinquenta e cinco anos do livro de Steinbeck, a partir disso constata-se que cinquenta e três anos separam os dois longas-metragens. Neste sentido, o primeiro destaque que fazemos a respeito do tema desta seção concerne a adaptação feita em 1939 que, nas cenas iniciais, traz uma severa crítica a respeito da desigualdade social presente na época. Logo após os protagonistas descerem, maltrapilhos, do ônibus que os levariam até a fazenda que iriam trabalhar, George, extremamente irritado pelo fato de o motorista os ter enganado, joga uma pedra em um outdoor cujo letreiro anunciava ao público um novo trem com ar-condicionado.

Novidade para o período, tal veículo era artigo de luxo na época, frequentado apenas por aqueles que tinham dinheiro para pagar tal conforto. Esse detalhe, que é um processo de recriação do filme de Milestone, pode ter passado despercebido por olhos desatentos, mas é um forte indício da marca que o cineasta quis empregar em seu filme, não deixando de lado a crítica social que Steinbeck quis expressar em seu livro. Em consonância a essa característica do diretor, Tetsumaro Hayashi expõe um trecho de uma fala de Milestone a respeito de sua adaptação e afirma:

As he observed, “Throughout my career I’ve tried not so much to express a philosophy as to restate in filmic terms my agreement with whatever the author of a story I like is trying to say.” He also said, “My approach, my style is governed by the story, not the story by my style” [...] Both Milestone and screenwriter Eugene Solow were so devoted to the project that they wrote the

⁴⁵ Tradução nossa: “Se fosse para pegar um romance realista canônico, como *As Vinhas da Ira*, e pedir a cinco diretores ‘fiéis’ e ‘realistas’ para adaptá-lo, os resultados seriam amplamente variados, por uma razão muito simples. Geralmente fazer um filme, e uma adaptação em particular, envolve milhares de opções, relativas a artistas, orçamento, local, formato, adereços e assim por diante. É inimaginável, portanto, que as cinco adaptações, feitas até mesmo por diretores com inclinações estéticas semelhantes, sequer se assemelhem entre si: haveria uma infinidade de diferenças sutis.”

entire script on speculation, risking their own time and money.⁴⁶ (HAYASHI, 1993, apud, PINHEIRO, 2015, p. 109)

Nesta citação podemos constatar o apreço que Milestone nutria por esta obra de Steinbeck. É interessante observar como ele expõe o fato de se deixar governar pelo texto-fonte e não o contrário, como acontece com muitos diretores de filmes adaptados de obras literárias. Tal envolvimento foi tão grande que ele e Solow se arriscaram, escrevendo o roteiro sob a pressão de especulações da United Artists, colocando suas próprias contas em risco.



Figura 4 – Os companheiros passando ao lado do outdoor que anunciava o trem com ar-condicionado.
Fonte: Carícia Fatal [filme-vídeo], 1939.

Outro exemplo de tradução cultural que detectamos nesta versão fílmica, e que também se revela como um processo de adaptação criativa de Milestone, é o fato de, por duas vezes, Mae revelar que não poderia regressar à casa de sua mãe quando abandonar Crespinho, já que a mesma não a aceitaria de volta, pois “não era decente se divorciar”, lançando mão das próprias palavras da personagem ditas na película. Tal fato evidencia o grande moralismo acerca do pertencimento da mulher naquela sociedade patriarcalista e naquele período histórico dos Estados Unidos, visto que na adaptação de 1992 esse apelo não existe, muito menos o divórcio entre os dois personagens. Esse processo de recriação no filme de Milestone desempenha uma importante crítica a favor da luta feminista que, como já vimos, estava em alta naquele período, mas também serve para

⁴⁶ Tradução nossa: “Como ele observou: ‘Ao longo da minha carreira eu não tenho tentado muito expressar uma filosofia para reafirmar, em termos cinematográficos, o meu acordo com tudo quanto o autor de uma história que eu gosto está tentando dizer.’ Ele também disse: ‘A minha abordagem, o meu estilo é governado pela história, não a história pelo meu estilo’ [...] Ambos, Milestone e o roteirista Eugene Solow, eram tão devotos ao projeto que eles escreveram o roteiro inteiro sob especulações, arriscando seu próprio tempo e dinheiro.”

corroborar o fato de que o filme estava em consonância com os apelos de mudanças urgentes daquela sociedade.

No longa-metragem de Gary Sinise não verificamos inclinação à luta feminista. Na década de 1990 esse Movimento já tinha alcançado ganhos e visibilidade resultantes da segunda virada da luta, ainda na década de 1970. Mesmo assim essas mudanças não ecoaram nesta versão fílmica, assim como é possível verificar na primeira adaptação. Tanto que, como já discutido anteriormente, na adaptação de Sinise a esposa de Crespinho transmite uma maior imagem de solidão e submissão do que o retrato feito por Mae – destemida e audaciosa – de Milestone. Um aspecto relevante a se destacar na adaptação de 1992, apesar de não ser uma influência direta do fator cultural, mas que revela uma sociedade mais individualista e solitária que surge com o advento da informática, é o fato de, no filme de Sinise, George adquirir características mais solitárias e descrentes, se comparado às descritas no livro de Steinbeck e no filme de Milestone. A esse respeito Charlotte Hadella comenta:

Foot takes a page from the original screenplay by opening with a prologue before the credits, but goes even further than either of the other films to feature George's isolation and his stern understanding both of the hopelessness of Lennie's condition and the illusiveness of the land dream.⁴⁷ (HADELLA, 1995, p. 78)

Esse aspecto descrito por Hadella, e salientado ao longo da película de Sinise, é verificado, principalmente, no início e no desfecho da obra que, como já analisado, exprime grande solitude da parte de George. Abrir o filme e, posteriormente, fechá-lo com a mesma cena do personagem sozinho, na escuridão e expressando um olhar perdido, de completa incerteza, foi uma sacada do diretor em dar maior enfoque em um George sozinho e infeliz, já que o ciclo se encerra do mesmo modo que começa. Outra cena que podemos detectar tal aspecto é a tomada da morte de Lennie. Aqui Sinise não fez nenhuma mudança considerável no texto-fonte, exceto suprimir a cena anterior do livro em que Lennie tem um delírio e, por meio de uma escrita totalmente fantástica, o personagem sonha que está conversando com sua falecida tia e também com um coelho gigante, ambos o repreendem pelo ato criminoso que havia acabado de praticar (matar a esposa de Crespinho). Talvez pela complexidade de gravar tal cena, ou pelo fato de ela não causar grandes mudanças no enredo, o diretor achou por bem retirá-la do enredo. Mesmo corte observado, também, no filme de Lewis Milestone.

⁴⁷ Tradução nossa: “Foot pega a página a partir do roteiro original, abrindo com um prólogo antes dos créditos, mas vai ainda mais longe do que qualquer um dos outros filmes para caracterizar o isolamento de George e sua austera compreensão, tanto da desesperança da condição de Lennie, quanto da ilusão do sonho do pedaço de terra.”

Do mesmo modo a cena posterior a esta é marcada pela bela atuação de John Malkovich e de Sinise-ator que souberam muito bem levar para a tela do cinema com a mesma – ou maior – intensidade de comoção aquilo que Steinbeck propôs em sua obra. No longa-metragem podemos observar as hesitações, as mãos trêmulas e o grande sofrimento de George em “sacrificar” o seu melhor amigo. Por meio do olhar cheio de lágrimas do ator, inferimos a sua dupla indignação: estar livrando seu companheiro de um sofrimento maior e vendo o seu sonho, construído junto com seu amigo, ir embora junto com o rio que passa a sua frente e não volta mais. Se formos comparar esta última cena do filme de Sinise com a de Milestone, verificaremos que aquela possui uma maior carga de comoção do que esta, visto que a câmera foca, em primeiríssimo plano, as mãos, os olhos e a expressão de tristeza do personagem, também é mostrado o corpo estirado de Lennie na beira do rio, demarcando assim uma maior realidade a ação.

Por fim resta-nos dizer que em ambas as adaptações fílmicas pudemos constatar a permanência das críticas sociais propostas no livro de Steinbeck. Mais do que isso, elas foram revigoradas e atualizadas em cada versão fílmica, pois “[...] no processo de adaptação, alterações de enredo e de personagens são necessárias e que a observação do tempo histórico permite estabelecer atualizações necessárias para se manter o vigor temático da obra literária nas telas.” (FLORES, 2015, p. 95). Assim sendo, inferimos que as adaptações fílmicas conduzem o público a um olhar específico, a um ponto de vista particular que os cineastas se valeram para traduzir o texto-fonte e isto, segundo o teórico Umberto Eco, é o que a crítica, propriamente dita, costuma fazer: dar uma das possíveis leituras do texto de partida:

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)

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 nesta pesquisa. 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.

Neste sentido, retomando a epígrafe inicial deste capítulo, entendemos que a repetição, tida aqui pelas duas adaptações cinematográficas, atualizaram, reinventaram e sacudiram a poeira do texto literário de Steinbeck, prestando uma homenagem a 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).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Além das divisas

Interpretação e tradução têm a ver com o significado e transferência do significado. [...] textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico.

(CLÜVER, 2006a, p. 150)

Conforme delineado ao longo desta pesquisa, constata-se de modo clarividente que toda adaptação fílmica, produzida a partir de uma obra literária, não poderá ser estritamente fiel ao seu respectivo texto-fonte, visto que este sofrerá processos de mudanças em decorrência da troca de sistemas semióticos distintos. Portanto, para a boa análise de uma adaptação fílmica, é necessário verificarmos e interpretarmos tais ajustes levando em consideração a autonomia da mesma. Tal constatação se tornou evidente ao longo do confronto feito neste estudo, já que verificamos a correspondência semântica do texto-fonte transcrita em ambas as adaptações fílmicas, permeada por mudanças criativas advindas da leitura dos diretores e roteiristas, por ajustes ocasionados pela troca de sistemas semióticos distintos e pelos processos de (re)criação sucedidos pela tradução cultural de obras produzidas em períodos, sociedades e contextos diversos.

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. Tendo essa concepção em mente, urge-nos uma indagação: qual seria a real motivação do cineasta em adaptar uma obra literária para o Cinema?

Há vários caminhos que levam à escolha de adaptar um livro para a Sétima Arte. Um deles, o mais recorrente em nossa contemporaneidade, visa ao lucro, pois apoia-se em best-sellers para existir, gozando de seu efêmero prestígio para lotar as bilheterias dos cinemas com a legião de fãs que esperam ver a mera reprodução na tela grande daquilo que leram nas páginas do livro. Porém há também um motivo, digamos mais

“nobre”, para transpor um texto literário para Cinema. Muitas vezes uma obra canônica antiga, que já não faz mais parte dos livros que são frequentemente lidos ou estudados, acaba caindo em desuso e sendo fadada ao anonimato. Nestes casos a adaptação fílmica dessa obra literária pode fazer com que ela sobreviva, sendo novamente lembrada e, conseqüentemente, volte a ser lida. Sobre este aspecto, em uma interessante analogia metafórica, Linda Hutcheon relata:

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2011, p. 234)

A adaptação fílmica de textos literários também pode ser promovida pela questão pedagógica: as adaptações podem servir como uma ferramenta para o professor de literatura incutir em seus alunos o gosto pela leitura, pois, como sabemos, o desinteresse pela leitura, não só entre os jovens, mas em todas as idades e camadas sociais no Brasil, se torna cada vez mais um problema social. Dados de uma pesquisa realizada em 2012, pelo Instituto Pró-Livro, revelaram que “o brasileiro lê em média quatro livros por ano e apenas metade da população pode ser considerada leitora”. A presidente do referido instituto ressaltou que o preço do livro não apareceu como fator de impedimento da leitura, mas o desinteresse e a falta de conhecimento do prazer de ler, pois, como observou, “quando a pessoa diz que não tem tempo para ler, na verdade, ela tem tempo para outras coisas, como ver televisão”⁴⁸. O ambiente familiar com estímulo à prática da leitura é importantíssimo, mas a escola tem um importante papel a cumprir para vencer esta realidade de baixo nível de letramento dos jovens brasileiros em idade escolar.

Podemos detectar que o problema acima descrito não se restringe apenas ao Brasil ou aos países subdesenvolvidos, mas em boa parte da juventude mundial que carece de incentivo e gosto pela leitura. Pensando nisso é que surgiram, muito recentemente, as “indústrias educacionais”, que têm por objetivo oferecer materiais voltados para o campo pedagógico aos alunos que precisam ser estimulados a ler a obra literária e aos professores que estão sedentos de incutir em seus alunos o gosto tanto pela literatura, quanto pelo cinema:

⁴⁸ Ver Jornal da Ciência on-line, disponível em:
<<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=81780>>. Acesso em 1 fev. 2016.

Hoje em dia, as adaptações televisivas dos romances ingleses dos séculos XVIII e XIX também podem representar o desejo de extrair benefícios do prestígio cultural das obras adaptadas [...] Relaciona-se a esse desejo de mudar de posição cultural o impulso pedagógico por trás de várias das adaptações literárias para cinema e televisão. Um dos maiores mercados para essas obras inclui os estudantes de literatura e seus professores, desejosos de estimular a imaginação cinematográfica de seus alunos. Confira os sites virtuais de quaisquer filmes ou adaptações para o palco que tenham ‘pretensões’ educacionais: há hoje uma indústria educacional secundária dedicada a ajudar alunos e professores a ‘retirar o máximo’ das adaptações. (HUTCHEON, 2011, p. 132)

De fato há várias razões que levam um diretor a adaptar uma obra literária para o Cinema, seja para resgatá-la do anonimato, prestar-lhe homenagem ou ainda angariar fama e sucesso de bilheteria em cima de um best-seller. Percebemos, também, que a adaptação fílmica pode ser empregada como um recurso pedagógico e de incentivo à leitura. Neste sentido, verificamos que as duas adaptações fílmicas aqui analisadas, de certo modo, seguem algumas dessas motivações. Lewis Milestone era um seguidor assumido de Steinbeck e quis, por meio de seu filme, prestar uma homenagem ao escritor que detinha os mesmos ideais que ele. Além disso o cineasta se aproveitou do grande sucesso que *Ratos e Homens* estava fazendo na época para poder lançar a sua adaptação fílmica em menos de dois anos após a publicação do livro.

Situação semelhante ocorreu na película de Gary Sinise que, do mesmo modo, é um grande admirador de toda a obra do escritor estadunidense. O diretor já havia estrelado, no palco, algumas obras de Steinbeck e, a partir da direção e atuação no seu filme, quis reviver novamente a obra do autor, conferindo-lhe mais uma leitura desta obra que foi adaptada dezenas de vezes para as mais variadas mídias. Nesta pesquisa 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 e dos Estudos Interartes.

Tantas adaptações feitas a partir de uma única obra corrobora dois fatos: a primeira evidencia que *Ratos e Homens* é um livro que conquistou e continua conquistando legiões de apreciadores de uma história que marcou uma geração da sociedade dos Estados Unidos. Esse grande sucesso se deve, em grande parte, ao tom realístico que a novela emana e que fez e faz com que as pessoas se identifiquem com a tragédia no Éden e se comovam com os retratos dos sonhos quebrados de tantos Georges e Lennies existentes mundo a fora. A segunda evidência, e a mais explícita, é o fato, já discutido nesta pesquisa, de Steinbeck ter escrito essa novela em um formato inovador que se tornou um de seus gêneros experimentais, a *play-novelette*, ou um romance escrito nos moldes para ser encenado. Tal característica torna o livro mais plausível e atraente para ser adaptado a outras mídias.

Para finalizar este trabalho urge-nos, novamente, lançar mão da linguagem metafórica para anunciar que nos encontramos além das divisas de ambos os sistemas semióticos aqui estudados. Isso ocorre pelo fato de já termos analisado e demarcado o território pertencente a Literatura e ao Cinema, verificando as especificidades de cada manifestação artística e expondo como e a partir de que momento se deu a conjugação dessas duas artes. Cruzamos essas fronteiras, também, por termos empreendido uma análise comparativa entre a novela de Steinbeck e suas respectivas adaptações fílmicas, visando realizar muito além de um confronto, mas uma interpretação crítica dos processos de (re)criação da obra literária para a Sétima Arte, fato este primordial e que deve ser tomado como central em todos os estudos sobre adaptação.

Por fim resta-nos dizer que esta pesquisa se trata de um trabalho dentro da área de Estudos Literários e, por o ser, não procuramos analisar as adaptações fílmicas sob a ótica de um crítico de cinema, mas conjugamos em nosso estudo os ensinamentos deste, alicerçado nas teorias supracitadas. Neste sentido, podemos concluir que a obra de Steinbeck foi criada e recriada em ambas as adaptações fílmicas, permanecendo a originalidade e o cunho crítico veiculados no enredo do livro. Assim sendo, tanto *Milestone*, quanto *Sinise*, muito além de produzirem uma obra cinematográfica

independente, prestaram uma homenagem a esta novela do escritor estadunidense que, seja pelo cunho social ou pelo tom trágico, emocionou e continua emocionando muitos leitores que se deixam conduzir pela genialidade do escritor e pela simplicidade de sua escrita, tão verdadeira e expressiva.

Nesta mesma acepção, fechamos a nossa dissertação com as palavras de Tânia Franco Carvalhal que resume muito bem a essência desta pesquisa – levantar a bandeira da diferença, da criatividade e da subjetividade, pois é a re-criar-ação que nos insere no novo: “Contra os riscos da analogia, as armas do contraste, pois é a diferença que permite nossa inserção no universal.” (CARVALHAL, 2006, p. 77).

REFERÊNCIAS

Impressos

AMORIM, Marcel Alvaro de. **Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação:** uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakespearianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles. 2010. 167f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ANDREW, J. Dudley. **As principais Teorias do Cinema:** uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARAGAY, Mireia. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. In: _____. (org.). **Books in Motion:** Adaptation, Intertextuality, Authorship. New York: Rodopi, 2005.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica.** Trad. Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro.** Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor.** Trad. Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema? In: BERNADET, Jean-Claude et al. **O que é jornalismo, editora e cinema.** Coleção primeiros passos, vol. 10. São Paulo: Círculo do Livro, 1994. p. 123-188.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência:** uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRITO, João B. B. de. Literatura, Cinema, Adaptação. In: **Revista Graphos.** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, vol. 1, n. 2, p. 9-28, 1996.

BROGAN, Hugh. **The Penguin History of the United States of America.** New York: Penguin Books, 1985.

BURNS, Robert. **50 poemas.** Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

CANBY, Henry Seidel. Casuals of the Road. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's:** Of Mice and Men. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 7-8.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169-191

- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. In: STEINBECK, John. **Ratos e Homens**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1968, p. 5-13.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CLÜVER, Claus. Da Transposição Intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006a. p. 107-166.
- CLÜVER, Claus. Inter textos / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. In: **Aletria**. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006b.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 369-378.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- ECO, Umberto. As fortalezas da solidão. In:_____. **Viagem na irre realidade cotidiana**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- FARIA, Johnwill Costa. **Of Mice and Men, de John Steinbeck: a oralidade na literatura como problema de tradução**. 2009. 220f. Dissertação (Mestrado em estudos de tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- FLORES, Fulvio Torres. Adaptação Cinematográfica: princípios básicos e questões relevantes para a análise de Querô, de Plínio Marcos. In: FIORUCI, Wellington R.; WOLKOFF, Gisele G. (org.). **Correspondências: Literatura e Cinema**. Curitiba: Editora

CRV, 2015. p. 83-96.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRANCIS, Vanoye et al. **Ensaio sobre análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1998.

GARRARD, Maxine. Of Mice and Men by John Steinbeck. Powerful and Absorbing Novel. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 253-275.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GLADSTEIN, Mimi Reisel. 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.

GRIESBACH, Daniel. Reduced to nothing: race, lynching, and erasure in the theater revision of Steinbeck's Of Mice and Men. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 253-275.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. In: **Conexão: Comunicação e cultura**. Caxias do Sul: UCS, Universidade de Caxias do Sul, v.8, n. 15, p. 65-77, jan./jun. 2009.

HADELLA, Charlotte Cook. **Of Mice and Men: A Kinship of Powerlessness**. New York: Twayne Publishers, 1995.

HOBBSBORN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio et al. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

JOHNSON, Charles. Reading the character of Crooks in Of Mice and Men: a black writer's perspective. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 236-250.

- MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009.
- MILLER, Arthur. **A Morte do Caixeiro-Viajante**. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MODRO, Nielson Ribeiro. **Nas entrelinhas do Cinema**. Joinville, SC: Univille, 2008.
- MOORE, Harry Thornton. Of Mice and Men. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 19-20.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2013.
- NOGUEIRA, Ruth Persice. Sonhos Americanos. In: NUÑEZ, Carlinda Pate et al. **Letras em Tese**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- OLIVER, James Ross. Book News and Views. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 5-6.
- PARINI, Jay. **John Steinbeck: uma biografia**. Trad. Alda Porto e Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.
- PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Decio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PINHEIRO, Graziela Maria Lisboa. Sobre Ratos e Homens: experimentos formais da peça-novela ao cinema. In: FIORUCI, Wellington R.; WOLKOFF, Gisele G. (org.). **Correspondências: Literatura e Cinema**. Curitiba: Editora CRV, 2015. p. 97-111.
- PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 173-276.
- RAY, Robert. B. The Field of Literature and Film. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROYOT, Daniel. **A literatura americana**. Trad. Maria H. V. de Araújo. São Paulo:

Ática, 2009.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005

SANTOS, Luis A. B.; OLIVEIRA, Silvana P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHILLING, Voltaire. **América: a história e as contradições do império**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SKYLAR, Robert. **História social do cinema americano**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SPIILKA, Mark. Of George and Lennie and Curley's wife: sweet violence in Steinbeck's Eden. In: MEYER, Michael J. (org). **The Essential Criticism of John Steinbeck's: Of Mice and Men**. United States of America: Scarecrow Press, 2009. p. 62-72.

SPILLER, Robert E. **The Cycle of American Literature: an Essay in Historical Criticism**. New York: Macmillan Company, 1956.

STAM, Robert. Introduction: The Theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. (orgs.) **Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. United States of America: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation. In: CORRIGAN, Timothy. (org.) **Film and Literature: An Introduction and Reader**. 2ª ed. New York: Routledge, 2012.

STEINBECK, John. **Ratos e Homens**. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, 1968.

STEINBECK, John. **A América e os Americanos**. Trad. Maria B. de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.

STEINBECK, John. **Of Mice and Men: a play in three acts**. New York: Penguin Books, 2009.

STEINBECK, John. **As Vinhas da Ira**. Trad. Virgínia Motta. Lisboa: Livros do Brasil, 2011a.

STEINBECK, John. **O Inverno do nosso descontentamento**. Trad. João B. Viegas. Lisboa: Livros do Brasil, 2011b.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

Websites

Alguns dos principais Reviews da versão fílmica de 1939 estão no compêndio on-line Movie review query engine disponível em:

<http://www.mrqe.com/movie_reviews/of-mice-and-men-m100038826>. Acesso em 07 dez. 2015.

Alguns dos principais Reviews da versão fílmica de 1992 estão no compêndio on-line Movie review query engine disponível em:

<http://www.mrqe.com/movie_reviews/of-mice-and-men-m100010688>. Acesso em 07 dez. 2015.

SCLIAR, Moacyr. Steinbeck descobre a América. **Veja on-line**, edição 1857, 9 de junho de 2004. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/090604/p_160.html> Acesso em 01 jul. 2015.

WOOLF, Virgínia. **The movies and the reality**. The New Republic, 4 de Agosto de 1926. Disponível em:

<<http://www.newrepublic.com/article/120389/virginia-woolf-movies-and-reality>>.

Acesso em 03 jul. 2015

Filmes

ADAPTAÇÃO. [Filme-vídeo]. Direção: Spike Jonze. Produção: Edward Saxon, Jonathan Demme, Vicent Landay. Intérpretes: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Maggie Gyllenhaal e outros. Roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman. Culver City – Califórnia: Columbia Pictures, 2002. DVD, 114 min. color. son.

AS VINHAS DA IRA. [Filme-vídeo]. Direção: John Ford. Produção: Darryl F. Zanuck. Intérpretes: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, John Qualen e outros. Roteiro de Nunnally Johnson. Culver City – Califórnia: 20th Century Fox, 1940. DVD, 130 min. P & B. son.

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.

O GRANDE GATSBY. [Filme-vídeo]. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Baz Luhrman e Catherine Martin. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Tobey Maguire, Carey Mulligan, Joel Edgerton, e outros. Roteiro de Baz Luhrmann e Craig Pearce. Culver City – Califórnia: Warner Bros. Pictures, 2013. DVD, 142 min. color. 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.

ANEXOS

➤ Imagens da adaptação fílmica de 1939



Fig. 1 - Lon Chaney Jr., Betty Field e Burgess Meredith



Fig. 2 - Lon Chaney Jr e Bob Steele



Fig. 3 – Capa original do filme



Fig. 4 - Betty Field e Lon Chaney Jr.



Fig. 5 - Lon Chaney Jr. e Burgess Meredith



Fig. 6 - Roman Bohnen, Burgess Meredith, Betty Field e Leigh Whipper

➤ Imagens da adaptação fílmica de 1992



Fig. 1 – Gary Sinise Diretor



Fig. 2 – Gary Sinise e John Malkovich



Fig. 3 – John Malkovich e Sherilyn Fenn

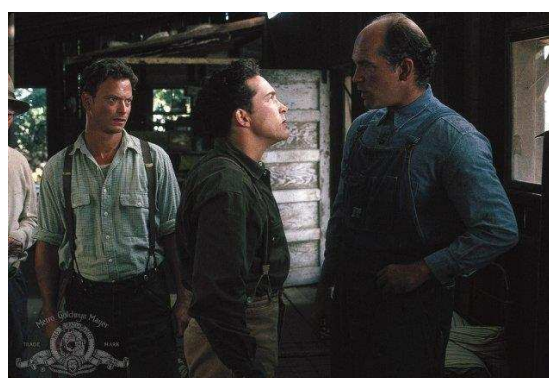


Fig. 4 – Sinise, Casey Siemaszko e Malkovich



Fig. 5 – Joe Morton



Fig. 6 – Ray Walston

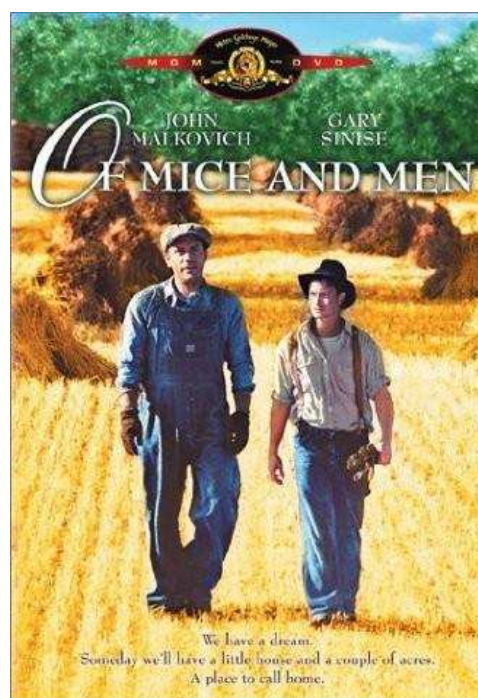


Fig. 7 – Capa original do filme

To a Mouse

On Turning her up in Her Nest with the Plough, November 1785

Wee, sleekit, cowrin, tim'rous beastie,
O, what a panic's in thy breastie!
Thou need na start awa sae hasty,
Wi' bickerin brattle!
I wad be laith to rin an' chase thee,
Wi' murdering pattle!

I'm truly sorry Man's dominion
Has broken Nature's social union,
An' justifies that ill opinion
Which makes thee startle
At me, thy poor, earth-born companion
An' fellow-mortal!

I doubt na, whyles, but thou may thieve;
What then? poor beastie, thou maun live!
A daimen icker in a thrave
'S a sma' request;
I'll get a blessin wi' the lave,
An' never miss't!

Thy wee-bit housie, too, in ruin!
It's silly wa's the win's are strewin!
An' naething, now, to big a new ane,
O' foggage green!
An' bleak December's win's ensuin,
Baith snell an' keen!

Thou saw the fields laid bare an' waste,
An' weary winter comin fast,
An' cozie here, beneath the blast,
Thou thought to dwell,
Till crash! the cruel coulter past

Out thro' thy cell.

That wee bit heap o' leaves an' stibble,
Has cost thee monie a weary nibble!
Now thou's turned out, for a' thy trouble,
But house or hald,
To thole the winter's sleety dribble,
An' cranreuch cauld!

But Mousie, thou art no thy lane,
In proving foresight may be vain:
The best laid schemes o' Mice an' Men
Gang aft agley,
An' lea'e us nought but grief an' pain,
For promis'd joy!

Still, thou art blest, compared wi' me!
The present only toucheth thee:
But Och! I backward cast my e'e,
On prospects drear!
An' forward, tho' I canna see,
I guess an' fear!⁴⁹

⁴⁹ BURNS, Robert. **50 poems**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 74-79.

A um Camundongo

Ao revirá-lo no seu ninho com o arado, novembro 1785

Suave, encolhido, tímido animalzinho,
Oh, que terror se aperta em teu peitinho!
Não precisas te precipitar
Em temerosa corrida!
Eu não desejava te arreliar e perseguir
Com enxadão assassino!

Sincero lastimo a humana dominação
A quebrar da natureza a social união,
E a justificar tão má opinião
Que o faz saltar
Longe de mim, teu pobre companheiro
Terreno e mortal!

Não duvido, tu és o meu ladrão;
E então? animalzinho, precisas sobreviver!
Um grãozinho de milho num monte de grãos
É pequena requisição;
Será uma dádiva o que me deixares
Nunca sentirei o que me roubares!

E tua casinhola, também em ruínas!
Seus tolos muros pelos ventos carregados!
E nada já para construir-te uma nova,
Mesmo de áspero capim!
E em dezembro, as invernais ventanias
Aparecem, cortantes e severas!

Tu viste os campos desertos, devastados,
E o árido inverno rápido chegando,
E, comodamente, sob os vendavais,
Aqui pensaste em habitar!
Até que um som cruel cortou numa fatia

Crash! A tua morada.

Este feixe de folhas e restolhos,
Como te custou exaustivos bocados,
Agora foste expulso, apesar dos cuidados,
Sem abrigo nem casa ter,
A suportar chuvosa e fria geada,
E a terra sentir congelada!

Mas camundonguinho, tu não estás sozinho
Ter precaução pode ser algo bem vão:
Os melhores planos de ratos e homens
Por vezes se arruínam
Deixando-nos imersos em tristeza e dor
Em lugar da prometida alegria!

És contudo feliz se comigo comparado!
Pois tão-somente o presente observas:
Enquanto eu, oh! quando para trás olho
Só planos frustrados enxergo!
E quando olho para frente nada vejo,
Senão maus augúrios, e estremeço!⁵⁰

⁵⁰ BURNS, Robert. **50 poemas**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 74-79.