

Raiane Frasson

**RETRATOS DO RETRATO:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E ADAPTAÇÕES
CINEMATOGRAFICAS DO RETRATO DE DORIAN GRAY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Evelyn
Martina Schuler Zea

Florianópolis
2015

Frasson, Raiane Retratos do retrato: tradução intersemiótica e adaptações cinematográficas do retrato de Dorian Gray / Raiane Frasson; orientadora, Evelyn Martina Schuler Zea Florianópolis, SC, 2015. 158 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Adaptação cinematográfica. 3. Tradução intersemiótica. 4. O retrato de Dorian Gray. I. Zea, Evelyn Martina Schuler. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Raiane Frasson

**RETRATOS DO RETRATO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
E ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO RETRATO DE
DORIAN GRAY**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de dezembro de 2015.

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Evelyn Schuler Zea
Orientadora e Presidente da banca

Prof^ª. Dr^ª. Mirian Ruffini (URFPR)

Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini (PGET/UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Aos meus pais, por serem os meus maiores e melhores exemplos de fé, determinação e amor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus que, por meio da minha fé, me deu forças para conseguir chegar até esta etapa de estudos e aprendizagem e que certamente me levará a muito mais longe.

Gostaria de agradecer imensamente à Professora Doutora Evelyn Martina Schuler Zea por todos os conhecimentos e auxílios prestados do começo ao fim da minha pesquisa como também por todas as orientações e todo o apoio que recebi. A você querida orientadora, muitíssimo obrigada.

Agradeço de coração aos meus pais e ao meu irmão, Irmo, Zulmira e William Frasson, por me ensinarem que uma das maiores riquezas que o ser humano pode ter é o conhecimento e por nunca deixarem de acreditar no meu potencial. Amo vocês.

Obrigada também ao meu amor, Filipe Eduardo Somariva, pelo apoio incessante e por toda a paciência e compreensão que recebi, minuto a minuto, do começo ao fim desta jornada.

Deixo aqui o meu muito obrigada por todos os ensinamentos recebidos às Professoras Doutoras Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Andréa Cesco, Luciana Wrege Rassier, Maria Lucia Barbosa de Vasconcellos e ao Professor Doutor Marco Antonio Esteves da Rocha.

Agradeço às Professoras Doutoras Andréia Guerini e Dirce Waltrick do Amarante pelas contribuições dadas à minha pesquisa.

Agradeço à Professora Doutora Mirian Ruffini por compartilhar referências bibliográficas relevantes a este trabalho.

Gostaria de agradecer também à minha amiga e ex-colega de trabalho, Patrícia Sofia, por contribuir com tudo o que estava ao seu alcance para me ajudar a transformar planos em realidade.

Agradeço à minha amiga Iara Alixandre e aos meus amigos e colegas de mestrado pelos constantes incentivos.

Por fim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste trabalho.

*“For every work of art is the conversion of
an idea into image.”*

Oscar Wilde

RESUMO

Essa dissertação busca descrever os procedimentos semióticos nas adaptações da obra literária *O retrato de Dorian Gray* para as obras cinematográficas de 1973 e de 2009, focando no modo como Dorian Gray foi retratado em ambas as produções fílmicas. O primeiro capítulo é uma introdução a este estudo, apresentando o retrato de Dorian como fio condutor da pesquisa, ou seja, como uma tradução intersemiótica do personagem. O capítulo inicial trata também de forma introdutória de movimentos artísticos da época relevantes nesta pesquisa, já que eles interferem de forma significativa no momento do estudo das adaptações. Já o segundo capítulo apresenta o referencial teórico a partir de considerações e conceitos de estudiosos como Linda Hutcheon, Linda Seger e Robert Stam, em particular no que diz respeito às concepções de tradução e adaptação como formas de transcodificação, como processos de transição de uma mídia para outra e das adaptações fílmicas como formas de tradução intertextuais e intersemióticas. No terceiro e último capítulo há um estudo descritivo a respeito das semelhanças e diferenças entre as obras adaptadas e a obra literária de Wilde, focando principalmente no personagem Dorian Gray e no seu retrato, no modo como se deu a adaptação intersemiótica de ambos.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica. Tradução intersemiótica. *O retrato de Dorian Gray*.

ABSTRACT

This dissertation aims to describe the semiotic procedures in the adaptations of the literary work *The picture of Dorian Gray* to the cinematographic works dated from 1973 and 2009, focusing on the way Dorian Gray was portrayed in both filmic productions. The first chapter is an introduction to this study, presenting the picture of Dorian as the main theme of this research, in other words, as an intersemiotic translation of the character. The initial chapter also presents as an introductory form artistic movements of the age which are relevant in this research, since they interfere significantly in the moment of the adaptations study. The second chapter presents the theoretic referential, from considerations and concepts of scholars as Linda Hutcheon, Linda Seger and Robert Stam, particularly related to conceptions of translation and adaptation as ways of transcodification, as processes of transition from one media to other and of filmic adaptations as ways of intertextual and intersemiotic translation. In the third and last chapter there is a descriptive study referring to the similarities and differences among the adapted works and the literary work of Wilde, mainly focusing on the character Dorian Gray and its picture, on the way their intersemiotic adaptation occurred.

Keywords: Cinematographic adaptation. Intersemiotic translation. *The picture of Dorian Gray*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Adaptações cinematográficas e televisiva da obra literária <i>O retrato de Dorian Gray</i>	25
---	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro <i>O retrato de Dorian Gray</i> publicado pela editora Ediouro no ano de 2006.	43
Figura 2 - Capa do livro <i>O retrato de Dorian Gray</i> publicado pela editora L&M Pocket no ano de 2001.	44
Figura 3 - Capa do livro <i>O retrato de Dorian Gray</i> publicado pela editora Martin Claret no ano de 2014.....	45
Figura 4 - Capa do livro <i>O retrato de Dorian Gray</i> publicado pela editora Landmark no ano de 2009.....	46
Figura 5 - Um dos raros exemplos de plano geral na produção de 1973.....	95
Figura 6 - Exemplo de plano aberto na produção de 1973.....	96
Figura 7 - Exemplo de plano médio na produção de 1973.....	97
Figura 8 - Exemplo de <i>close-up</i> na produção de 1973.	98
Figura 9 - Exemplo de <i>travelling</i> vertical na adaptação de 1973.	100
Figura 10 - Exemplo de <i>travelling</i> para trás na adaptação de 1973.	101
Figura 11 - Exemplo de <i>travelling</i> lateral na adaptação de 1973.	102
Figura 12 - Exemplo de <i>travelling</i> para frente na adaptação de 1973.....	103
Figura 13 - Exemplo de panorâmica expressiva na adaptação de 1973.....	104
Figura 14 - Cena que mostra o ambiente bem produzido esteticamente na adaptação fílmica de 1973.	112
Figura 15 - Cena que mostra <i>Lord Henry Wotton</i> , <i>Dorian</i> e <i>Alan Campell</i> no bordel na adaptação de 1973.....	114
Figura 16 - Retrato de <i>Dorian Gray</i> antes de sua morte na adaptação fílmica de 1973.....	115
Figura 17 - Cena do beijo entre <i>Basil</i> e <i>Dorian</i> no filme de 2009.	122
Figura 18 - Exemplo de plano geral na produção de 2009.....	123
Figura 19 - Uma das cenas de sexo entre <i>Dorian</i> e prostituta na adaptação de 2009.....	124
Figura 20 - Cena de sexo entre <i>Dorian</i> e a jovem <i>Celia Radley</i> na adaptação de 2009.....	125
Figura 21 - Exemplo de <i>travelling</i> vertical na adaptação de 2009.	126

Figura 22 Exemplo de <i>travelling</i> para trás na adaptação de 2009.	127
Figura 23 - Exemplo de <i>travelling</i> lateral na adaptação de 2009.	128
Figura 24 - Exemplo de <i>travelling</i> para frente na adaptação de 2009.....	129
Figura 25 - Exemplo de panorâmica na adaptação de 2009.	130
Figura 26 - Exemplo da valorização do esteticismo na adaptação fílmica de 2009.....	138
Figura 27 Cena exemplo de característica do decadentismo na adaptação fílmica de 2009.....	139
Figura 28 - Dorian Gray fazendo uso de substâncias ilícitas, marca do comportamento decadente do século XIX na adaptação fílmica de 2009.....	140
Figura 29 - O retrato do personagem Dorian, extremamente assustador, na adaptação de 2009.....	141

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	21
1. RETRATOS INTRODUTÓRIOS DE OSCAR WILDE E DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DE SEU ENTORNO ...	31
1.1. Um retrato de Oscar Wilde	36
1.2 Um retrato do movimento estético	47
1.3 Um retrato do movimento decadente.....	50
1.4 Um retrato do movimento gótico.....	53
2. REFERENCIAL TEÓRICO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COM ÊNFASE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	57
2.1 A adaptação fílmica como forma de tradução intertextual e intersemiótica.....	57
2.2 A adaptação sob outras perspectivas.....	71
2.3 A adaptação como processo de transição de uma mídia para outra	76
2.4 A importância do personagem na adaptação	80
2.5 Considerações acerca do paralelo entre narração, narrador e narrativa.....	83
2.6 Estudo descritivo do tema, estilo, atmosfera e tom.....	86
3. PROCEDIMENTOS INTERSEMIÓTICOS EM DUAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO RETRATO DE DORIAN GRAY: 1973 E 2009.....	91
3.1 Procedimentos intersemióticos na adaptação cinematográfica de <i>O retrato de Dorian Gray</i> de 1973.....	93
3.2 Procedimentos intersemióticos na adaptação cinematográfica de <i>O retrato de Dorian Gray</i> de 2009.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	157

APRESENTAÇÃO

Ao longo dos anos noventa, futuristas, tecnólogos e magnatas da mídia perseguiram o sonho da convergência entre computadores, internet e meios de comunicação. A palavra-chave era multimídia, materializada na caixa mágica que colocaríamos na sala de nossa casa e que, seguindo nossas instruções, nos abriria uma janela global a infinitas possibilidades de comunicação interativa em formato de vídeo, áudio e texto. (CASTELLS, 2001, p. 215)¹

A sociedade em que vivemos nem sempre esteve rodeada por diversos recursos tecnológicos: há muito tempo as pessoas não tinham ideia do que seria um telefone celular, um computador, um *Tablet*, um *iPhone*, um *iPad* ou outras tecnologias que fazem parte do nosso cotidiano. Diferentemente do que ocorria há algumas décadas, uma parte considerável das crianças de hoje, por exemplo, já a partir do momento que nascem, tem contato com telas interativas, máquinas fotográficas com diversos recursos extras, dentre outros objetos desenvolvidos depois de anos de estudos e aperfeiçoamentos.

Ao mesmo tempo em que é possível encontrar pessoas que não param sequer cinco minutos para ler uma notícia e acreditam ser mais cômodo assistir a um filme com duração de duas horas ou mais e ter apenas, em muitos casos, um conhecimento superficial acerca de uma história do que ler um livro, é fato o grande número de cidadãos que perderiam horas, ou até mesmo dias, lendo obras de trezentas, quatrocentas ou até quinhentas páginas.

No entanto, é bastante radical afirmar que aqueles que apreciam livros não gostam de cinema ou o contrário. Existem aqueles também que são amantes de livros e da mesma forma de filmes, sejam eles romances, dramas, ficções científicas, suspenses, fantasias, etc. Outros não apreciam livros. Outros não gostam e não tem paciência para assistir

¹ “A lo largo de los noventa, futurólogos, tecnólogos y magnates mediáticos persiguieron el sueño de la convergencia entre ordenadores, Internet y medios de comunicación. La palabra clave era multimedia, materializada en la caja mágica que pondríamos en el salón de nuestra casa y que, siguiendo nuestras instrucciones, nos abriría una ventana global a infinitas posibilidades de comunicación interactiva en formato de vídeo, audio y texto.”

seja lá o que for. Esta diversidade em paralelo acontece, pois “os públicos não nascem mas se formam, porém de modo diverso, quer se trate da era de Gutemberg ou da digital” (CANCLINI, 2008, p. 17).

Nos estudos sobre recepção do cinema, das novelas de televisão e espetáculos de música popular, comprovamos que os espectadores e os ouvintes são tão criativos e imprevisíveis como os leitores. As três cenas mostram obras que procuram receptores para animá-los ou consolá-los [...]. (CANCLINI, 2008, p. 51)

Devido a esta distinção de preferências é possível destacar que, a fim de pensar acerca de semelhanças e diferenças entre o meio literário e o meio cinematográfico, a presente pesquisa tratará de apresentar um estudo sobre o modo como o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, foi adaptado intersemioticamente para duas adaptações cinematográficas, datadas de 1973 e de 2009, dirigidas e produzidas respectivamente por Glenn Jordan e *Dan Curtis Productions*; e por Oliver Parker e *UK Film Council*.

A partir de tais considerações, os objetivos da análise aqui proposta podem ser apontados como procurar descrever os procedimentos semióticos nos processos de tradução intersemiótica que ocorrem; analisar descritivamente as mudanças entre a obra literária e as adaptações cinematográficas; enfatizar o modo como o personagem Dorian Gray foi retratado nos filmes e, por fim, demonstrar o vínculo existente entre o fio condutor da pesquisa, ou seja, a tradução do personagem Dorian para a pintura realizada pelo pintor Basil, e a análise proposta.

É importante lembrar que Wilde tem muitas produções além de *O retrato de Dorian Gray*, tais como contos, poesias, livros e afins, intitulados, entre outros: *A alma do homem sob o socialismo*; *A importância de ser prudente*; *A balada do cárcere de Reading*; *A tragédia de minha vida*, também conhecida como *De Profundis*, mais adiante também em evidência neste trabalho; *Aforismos ou mensagens eternas*; *Histórias de fadas*; *Histórias para aprender a sonhar*; *O fantasma de Canterville*; *O príncipe feliz* e *Salomé*.

E, então, pode surgir a pergunta “por qual motivo analisar justamente *O retrato de Dorian Gray*”, “porque as adaptações escolhidas foram justamente a de 1973 e a de 2009”. Ao que tudo

indica, existem cerca de vinte² adaptações fílmicas/televisivas de *O retrato de Dorian Gray*.

A primeira delas data de 1910 e é intitulada *Dorian Grays Portræt*, sendo dirigida por Axel Strøm.

A cena tem toda a alta tensão do melodrama ou filme mudo, e isto não é coincidência, da mesma forma que 1910 também foi o ano da primeira versão de todos os filmes da versão do PDG, *Dorian Grays Portræt*, dirigido por Alex Strøm para Regia Kunstfilm e apresentado em 6 de outubro de 1910 no Teatro Panoptikon em Copenhague. O filme de 35 milímetros, hoje não mais encontrado, tinha um tempo total de 24 minutos. (JOHANSEN, 2010, p. 237, tradução nossa)³

A segunda data de 1913 e já possui o nome *The picture of Dorian Gray*, tal como ocorre com as produções mais atuais. Tem como diretor Phillips Smalley; a terceira também intitulada *The picture of Dorian Gray* é dirigida por Eugene Moore e data de 1915, tendo como produtora Gertrude Thanhouser e foi produzida pela Thanhouser Film Corporation; em 1916 há a produção de mais um *The picture of Dorian Gray* sendo dirigido por Fred W. Durrant; em 1917 houve a produção alemã *Das Bildnis des Dorian Gray* que traduzindo é *O retrato de Dorian Gray*, dirigida por Richard Oswald; no ano de 1918 ocorreu a produção húngara *Az élet királya* que traduzindo poderia chamar-se *O rei da vida*, baseada também no romance de Oscar Wilde, sendo dirigida por Alfred Deésy.

Já, anos depois, na década de 40, mais precisamente em 1945, foi dirigido por Albert Lewin mais um filme *The picture of Dorian Gray*.

² Esta informação pode ser encontrada em endereços eletrônicos como <https://artislimited.wordpress.com/2014/03/27/picture-of-a-picture-of-dorian-gray-glenn-jordan-1973-full-television-movie/>, e <<https://leslilasblancs.wordpress.com/about/>> é possível verificar a grande quantidade de adaptações existentes. Acesso em 17 out. 2015.

³ “*The scene has all the high tension of melodrama or silent film, and this is no coincidence, as 1910 was also the year of the first ever film version of PDG, Dorian Grays Portræt, directed by Alex Strøm for Regia Kunstfilm, and shown on 6 October 1910 at the Panoptikon Theatre in Copenhagen. The 35mm film, now lost, had a total playing time of 24 minutes.*”

Nos anos 60, especificamente no ano de 1969, foi produzida uma série de televisão mexicana chamada *El retrato de Dorian Gray*, que se traduzida para o português se chamaria *O retrato de Dorian Gray*, dirigida por Ernesto Alonso e produzida pela Telesistema Mexicano S.A.

Em 1970 Massimo Dallamano dirigiu *Dorian Gray*, conhecido também como *The secret of Dorian Gray*, que em português seria *O Segredo de Dorian Gray*; Glenn Jordan, em 1973, dirigiu *The picture of Dorian Gray*, uma das obras aqui analisadas; em 1976 outra adaptação de *Dorian Gray*, intitulada como o romance, *The picture of Dorian Gray*, foi dirigida por John Gorrie; em 1977 *Le portrait de Dorian Gray*, ou *O retrato de Dorian Gray*, em português, foi dirigido por Pierre Boutron; no ano de 1983 foi lançado *The sins of Dorian Gray*, ou, em português, *Os pecados de Dorian Gray*, uma adaptação que tem como personagem principal uma mulher ao invés de um homem, dirigida por Tony Maylam.

A partir dos anos 2000 muitas adaptações ganharam espaço. No ano de 2001, Allan A. Goldstein dirige a produção fílmica *Dorian*, também conhecida como *Pact with the devil* ou, se traduzida, *Pacto com o diabo*; no ano de 2004 surgem mais duas adaptações. A primeira é intitulada *Dorian* e escrita e dirigida por Brendan Dougherty Russo e a segunda é chamada *The picture of Dorian Gray* e dirigida por David Rosenbaum; em 2006 foi lançado uma adaptação intitulada *The picture of Dorian Gray* dirigida por Duncan Roy; no ano de 2007 houve mais uma adaptação conhecida como *The picture of Dorian Gray*, mas esta foi dirigida por Jon Cunningham; já em 2009 houve mais duas adaptações da obra de Wilde. Uma intitulada *The picture (of Dorian Gray)*, dirigida por Jonathan Courtemanche e outra intitulada *Dorian Gray*, analisada nesta pesquisa, dirigida por Oliver Parker.

Quadro 1 – Adaptações cinematográficas e televisiva da obra literária *O retrato de Dorian Gray*.

ANO	TÍTULO DA ADAPTAÇÃO	DIREÇÃO
1910	<i>Dorian Grays Portræt</i>	Axel Strøm
1913	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Phillips Smalley
1915	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Eugene Moore
1916	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Fred W. Durrant
1917	<i>Das Bildnis des Dorian Gray</i>	Richard Oswald
1918	<i>Az élet királyá</i>	Alfred Deésy
1945	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Albert Lewin
1969	<i>El retrato de Dorian Gray</i> (para televisão)	Ernesto Alonso
1970	<i>Dorian Gray/The secret of Dorian Gray</i>	Massimo Dallamano
1973	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Glenn Jordan
1976	<i>The picture of Dorian Gray</i>	John Gorrie
1977	<i>Le portrait de Dorian Gray</i>	Pierre Boutron
1983	<i>The sins of Dorian Gray</i>	Tony Maylam
2001	<i>Dorian/Pact with the devil</i>	Allan A. Goldstein
2004	<i>Dorian</i>	Brendan Dougherty Russo
2004	<i>The picture of Dorian Gray</i>	David Rosenbaum
2006	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Duncan Roy
2007	<i>The picture of Dorian Gray</i>	Jon Cunningham
2009	<i>The picture (of Dorian Gray)</i>	Jonathan Courtemanche
2009	<i>Dorian Gray</i>	Oliver Parker

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

Optei por analisar descritivamente a obra de 2009 dirigida por Oliver Parker, já que era a mais recente disponível até o início do presente trabalho e mais voltada ao universo hollywoodiano, e a de 1973 dirigida por Glenn Jordan por ter um foco diferente, que seria tentar ser o mais próximo possível da obra literária. Obviamente entra em cena também o interesse em analisar a diferença dos recursos tecnológicos empregados nestas duas datas que não são tão distantes uma da outra e que apresentam distinções muito ricas, contudo, sublinho que minha intenção não é explicar o porquê da ocorrência dos recursos

tecnológicos utilizados pelos adaptadores, mas sim verificar quais ocorrem ou não nas adaptações cinematográficas.

Sendo mais específica a respeito da sequência dos estudos aqui apresentados, busco no primeiro capítulo falar sobre Oscar Wilde, relatando fatos a respeito de sua família, o seu período de estudos, a época o qual ele foi julgado e condenado por assédio, seus relatos sobre a prisão e as polêmicas que o envolviam. Apresento também o surgimento da obra *O retrato de Dorian Gray* e das especulações a respeito das aproximações entre o personagem Dorian e Oscar Wilde.

Outro fato evidenciado é o fio condutor desta pesquisa, a ocorrência, no próprio romance de Wilde, de uma tradução intersemiótica do personagem Dorian Gray para o retrato pintado por Basil Hallward e as diversas formas de interpretações que poderiam ser originadas e representadas na tela.

Procuo introduzir, no primeiro capítulo, também os movimentos que influenciaram na criação e composição do romance *O retrato de Dorian Gray*, desde o seu surgimento às suas características principais: o movimento estético ou esteticismo, o movimento decadente ou decadentismo e o movimento gótico. É importante desde já evidenciar que não houve pretensão de minha parte de falar detalhadamente destes movimentos, apenas fazer pequenos comentários acerca deles, já que eles são importantes para pensar a composição e análise do livro e dos dois filmes aqui em questão.

Já no segundo capítulo apresento e discuto aspectos teóricos relevantes à adaptação e à tradução, como a questão do clássico conceito oriundo de Jakobson (2003) da existência de três tipos de tradução distintos: “intralingual” ou “reformulação”; “interlingual” ou “tradução propriamente dita” e, por fim, “intersemiótica” ou “transmutação”. Reconhecendo a relevância da conceitualização de Jakobson, gostaria de frisar que considero que toda tradução é intersemiótica pela ocorrência de mudança de meios em cada ato tradutório.

Também apresento conceitos referentes à tradução e à adaptação como formas de transcodificação, incluindo discussões que indicam mudanças e variações possíveis no ato tradutório, principalmente no que se referem aos meios nos quais elas ocorrem, ou seja, apresento a flexibilidade existente na hora de se decidir fazer uma adaptação/tradução intersemiótica: a abrangência que há, tanto no modo de como proceder quanto para qual meio também: o adaptar de livro para filme; de filme para história em quadrinhos, etc, além do que pode ser mantido ou não pelo produtor/realizador.

Destaco que, embora o número de adaptações esteja aumentando progressivamente, ainda há muitos preconceitos sobre elas por parte do público alvo, que em grande número pensa que seu foco é obter maior destaque do que a obra que as inspiraram, o que não ocorre. Por isso, são apontados os preconceitos e críticas recebidos pela adaptação, o fato de ela ser julgada como algo inferior e a necessidade de o público entender que ela não é vampiresca, mas que em muitos casos acaba dando prestígio à obra de partida que anteriormente se encontrava esquecida pelo público. Também cito que fidelidade tradutória é algo que não pode ser alcançado por quem faz uma adaptação (nem por quem realiza qualquer tipo de tradução), já que a partir da mudança cultural e de meios, sempre há transformações.

Aponto, ainda, oito fontes de hostilidades expostas por Stam (2005) que, infelizmente, são muito comuns, como a valorização da antiguidade; o pensamento dicotômico, que pode ser caracterizado como a rivalidade existente, por exemplo, entre livro e filme; a iconofobia, que se trata do preconceito contra artes visuais; a logofilia, o fato de a arte escrita ser vista de forma superior a outras artes; a anti-corporalidade, que é quando a adaptação é mal vista por tentar tornar real o que é abstrato; o mito da facilidade, onde as adaptações são erroneamente vistas como fáceis de seres produzidas; o preconceito de classe ou o fato de a adaptação ser vista de forma inferior e, por último, o mito do parasitismo.

Enfatizo a discussão apontada por Benjamin (2008) sobre a contrariedade existente entre o desejo pela fidelidade tradutória, mas, ao mesmo tempo, a falta de liberdade que o tradutor vivencia. E também é exposto até que ponto se pode ou não alcançar esta tão discutida fidelidade e a importância do contrário ser feito: quais reações seriam possíveis de se esperar se o apreciador de obras diversas primeiro tivesse contato com adaptações e somente depois com obras de partida.

Exponho que as adaptações precisam e devem renunciar de muitas características de obras de partida para poderem ser executadas e que, embora haja aqueles que as critiquem, existem muitas pessoas que não perdem a oportunidade de entrar em contato com uma obra adaptada, mais recente e irreverente do que a que a inspirou, pois a adaptação consegue manter as relações dialógicas existentes na obra anterior a ela.

Como continuidade do segundo capítulo exponho o quanto são antigas as adaptações e que muitas histórias infantis atuais são adaptadas de contos populares. Também é exposto que as adaptações, até serem da

maneira que são na atualidade, passaram por diversas inovações ao que trata do seu modo de execução.

Abordo que em décadas como nas de 60 e 70 não havia espaço para o preconceito que existe atualmente, já que a maneira como a adaptação era vista não dava abertura para preconceitos e conceitos como a fidelidade que se tenta almejar hoje: as adaptações tinham seu valor bem reconhecido e eram tão valorizadas quanto suas obras de partida. Sendo assim, abordo também as teorias da transtextualidade e da intertextualidade, estas baseadas no dialogismo de Bakhtin e nos estudos continuados por Kristeva e Genette, e, também, exponho cinco relações transtextuais existentes: a intertextualidade, que pode ser definida como a relação de presença mútua entre textos; o paratexto, que seria o elemento de relação e conexão com o texto; a metatextualidade, que se trata de um comentário conector de textos; a hipertextualidade, que é a relação conectora de hipertexto e hipotexto, e, por último, a arquitextualidade ou analogia entre paratexto/texto e taxonomia. Enalteço ainda que quem desconstruiu a visão daqueles tempos para a que existe agora é Derrida juntamente a outros teóricos.

No segundo capítulo também trato da adaptação como processo de transição ou conversão entre mídias, por isso aspectos mais voltados a como ocorre esse procedimento são discutidos, como, por exemplo, condensações e expansões necessárias ao longo dos processos de conversões. Aponto também diferentes motivos para serem feitas adaptações, como interesses financeiros, políticos, etc.

Embora as adaptações abordem assuntos diversos, não necessariamente determinados públicos não terão acesso a elas. Para exemplificar, aponto quando se tem uma adaptação cultural, envolvendo assuntos religiosos. As adaptações são moldadas à medida que podem e conseguem atender às necessidades de seus públicos, desde seus nomes até a sua composição.

Enfatizo que adaptações podem ser vistas de maneiras diferentes, como uma entidade ou produto, como um processo de criação ou processo de recepção.

Com relação à adaptação vista como processo, destaco filmes mais especificamente “hollywoodianos”, ou seja, aqueles onde geralmente ocorre a existência de uma linha de ação dramática. Discuto também filmes que perseguem objetivos específicos e que não necessariamente um filme precisa ter começo, meio e fim, mas que muitos filmes utilizam a convencional divisão de três atos nas histórias propostas e os nesta pesquisa analisados são exemplos disto.

Enalteço, por meio de Hutcheon (2013), que o parecer do público a respeito de uma adaptação pode variar dependendo do seu resultado final e de como ela foi realizada. Além disso, a maneira como ocorre o engajamento do público para com a obra pode fazê-lo gostar mais ou menos dela. Assim, destaco e discutido três modos de engajamento: o modo “contar”, o “mostrar” e o “participativo”.

Como os personagens de *O retrato de Dorian Gray* ganharão bastante destaque na análise no capítulo 3, retomo a importância do personagem, seja ele cinematográfico, literário ou de outro meio, e de como escolher personagens; a necessidade de, em alguns casos, personagens serem condensados; como revelar personagens, etc.

Em seguida apresento um paralelo entre narração, narrador e narrativa, que me parece significativo para a análise comparativa/descritiva entre a obra escrita e as adaptações fílmicas. Optei em designar de forma bem ampla o conceito de narração, o papel do narrador (seja ele fílmico, literário ou outro) e o conceito também da narrativa.

Destaco que o narrador pode ou não ser parte da narrativa e que com sua função ele pode se tornar uma peça-chave no contexto que se insere. Também indico brevemente que as narrativas podem ocorrer tanto na cabeça dos personagens quanto na cabeça do público. E, finalizando o segundo capítulo promovo uma discussão breve a respeito do tema, do estilo, da atmosfera e do tom de adaptações, já que estes são elementos também importantes na análise proposta.

No terceiro e último capítulo analiso a tradução da narrativa literária *O retrato de Dorian Gray* para com os filmes *O retrato de Dorian Gray* (1973) e *Dorian Gray* (2009). A análise inicia com a obra fílmica mais antiga e depois com a mais recente. Na comparação entre o livro e os filmes foram observados praticamente todos os aspectos que fizeram parte dos dois capítulos iniciais da pesquisa, como os aspectos visuais utilizados nos filmes, tais como os ângulos e movimentos das câmaras; a questão do preconceito existente entre o que é tido como material/objeto de partida e o que é adaptação e a questão da adaptação e tradução intersemiótica. Busco realizar a análise me referindo à comparação dos personagens da narrativa literária e cinematográfica; do narrador, de que forma ele se apresenta; da questão de as obras possuírem ou não a clássica estrutura de três atos e começo, meio e fim em filmes.

Pensando em uma forma de unir literatura, filme, teorias e conceitos relacionados à tradução, por meio desta pesquisa disponibilizo ao leitor uma reflexão acerca do quanto livros e filmes podem ser

resultado de influências históricas, sociais ou do meio, da mesma forma que também podem influenciar gerações e do quanto o campo dos estudos da tradução pode ser abrangente. Procuo, ainda, destacar a necessidade de as adaptações serem vistas com novos olhares, a fim de serem valorizadas e compreendidas pelo público que com elas tem contato, evidenciando, principalmente pelo fio condutor desta dissertação, que a tradução não consegue tomar o lugar da obra ou ideia que foi responsável diretamente ou indiretamente pelo seu surgimento.

1. RETRATOS INTRODUTÓRIOS DE OSCAR WILDE E DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DE SEU ENTORNO

Para iniciar as discussões anteriormente abordadas, destaco a seguinte frase de Oscar Wilde, autor da obra literária que serviu como material de partida para as adaptações aqui estudadas e tantas outras já mencionadas:

Quero chegar ao ponto em que serei capaz de afirmar com simplicidade e sem fingimentos que os dois momentos decisivos da minha vida foram quando meu pai mandou-me para Oxford e quando a sociedade mandou-me para a prisão. (WILDE, 1982, p. 63)

E, de fato, pode-se dizer que o início da carreira estudantil de Wilde e a ida do escritor para a prisão foram os momentos mais cruciais de sua vida.

Aos dezesseis dias do mês de outubro de 1854, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, ou comumente conhecido como Oscar Wilde, nasce em Dublin, fruto do casamento de William Robert Wills Wilde, um médico bastante popular, e Jane Francesca Elgee, uma poetisa, ambos apoiadores da emancipação da Irlanda. Conforme Brito (1964, p. 7), sua mãe, inicialmente tendo dificuldades para aceitar que não teve uma filha mulher, fez com que seu filho fosse criado e trajado como menina até iniciar sua vida escolar. De acordo com Laver (*apud* MENDES, 1961, p. 14) ele teve também um irmão, William Wilde, nascido em 1863 e falecido em 1899.

Tal como indicado no início deste capítulo, a vida de Oscar Wilde pode ser dividida em duas etapas: o período antes da prisão e o depois. No primeiro, foi o tempo em que o jovem frequentou escolas irlandesas como Portora Royal School e Trinity College. Nesta época:

Conquista, com um ensaio sobre os poetas cômicos gregos, a medalha de ouro Berkeley; e, finalmente, no Magdallen College, da Universidade de Oxford, quando, ao fim do curso, ganha o Prêmio Newgate com um poema sobre Ravena, tendo antes visitado, durante as férias, a Itália e a Grécia. É o tempo, ainda, em que tem como mestres Mahaffy, Ruskin e Walter Pater,

que lhe infundiram o amor pela Hélade e pela arte hedonista e refinada. (BRITO, 1964, p. 07)

Após este período de estudos e conhecendo diversos escritores que o influenciaram, Wilde vive seus momentos de juventude em salões refinados, desfrutando dos mais diversos prazeres. É neste período de viagens que acaba se interessando pelo movimento estético de sua época e especialmente nas suas idas à França é quando tem maior contato com a escola “decadente” que conheceu na Inglaterra e que muito o fascina.

Como figura histórica e literária, o lugar de Wilde é singular. Como dizia ele próprio, vivia em relação simbólica com a sua época. Sem ele, nem o Movimento Estético dos anos de 1880, nem o Movimento Decadente dos anos de 1890, podem ser compreendidos. Na literatura da Inglaterra e na literatura do mundo, tem ele o seu nicho permanente. (LAVER, *apud* MENDES, 1961, p. 37)

Por estar envolvido com este mundo de aparências, experimentos e sensações, o próprio Wilde cita, a respeito de seus costumes, que “costumava levar uma vida inteiramente voltada para o prazer. Fugia de qualquer espécie de sofrimento ou dor. Odiava a ambos. [...] Não havia lugar para eles na minha filosofia” (WILDE, 1982, p. 67). Os movimentos previamente mencionados ganharão destaque ao longo deste capítulo, juntamente ao movimento gótico, que muito influenciou Wilde na escrita do livro *O retrato de Dorian Gray*.

Ainda de acordo com Brito (1964), devido ao destaque que ganhou quanto aos seus trabalhos, Wilde chegou a fazer exposições em cidades como Nova Iorque, Boston e Chicago e realizou publicações em meios como o *The Yellow Book*, o *The Savoy* e o *The Dome*. De todos os seus trabalhos o que mais ganhou destaque foi *O retrato de Dorian Gray*.

Em meio a todo o sucesso o qual estava vivendo, Oscar Wilde foi acusado de homossexualismo e de tentar seduzir Lord Alfred Douglas, filho do Marquês de Queensberry. Ao mesmo tempo o artista moveu um processo contra o Marquês por difamação, mas que acabou perdendo. A partir daí, “Wilde é declarado culpado e condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados e sob os rigores do silêncio, então obrigatório, nos presídios britânicos” (BRITO, 1964, p. 9). Do ano de 1895 em diante o fracasso tomou conta da vida de Wilde, muito mais rápido do

que talvez ele pudesse imaginar: além de ter que ficar preso durante dois anos, o escritor é desprezado tanto pela imprensa quanto pelos amigos que tinha. Só alguns poucos restaram, “como More Adey, Robbie, Robert Sherard, Frank Harris, Arthur Clifton” (WILDE, 1982, p. 92), que lhe deram todo o apoio que ele precisava. Infelizmente, os bens que possuía foram leiloados, sua falência foi decretada e sua mãe falece. Constance Lloyd, com quem se casou em 1884 (LAVÉR *apud* MENDES, 1961, p. 21), também pede a separação e o artista é impedido de educar seus filhos pela justiça que, inclusive, trocaram de nome.

A lei me privou não apenas de todos os meus bens: meus livros, móveis, quadros, os direitos de publicação de todas as minhas obras em prosa e verso e das peças teatrais, tudo na verdade, desde O Príncipe Feliz e O Leque de Lady Windermere, até os tapetes das escadas e as lixas que eu usava para polir as portas da minha casa, como de tudo aquilo que eu possa vir a ter no futuro. Para citar um exemplo, perdi até meus direitos legais ao dote que recebi por ocasião do meu casamento. Felizmente, consegui readquiri-los, graças aos meus amigos, do contrário, se minha mulher viesse a morrer, meus dois filhos ficariam tão pobres quanto eu. E creio que a próxima coisa que perderei serão meus interesses na nossa propriedade da Irlanda, que recebi como herança de meu pai. (WILDE, 1982, p. 105)

Durante o período que Wilde ficou preso, produziu uma carta para Alfred Douglas sobre o seu tempo de confinamento na cadeia, que posteriormente se tornou o livro intitulado *De Profundis*. Na sua carta, Wilde adota o pseudônimo C. 33, oriundo do número por ele recebido na prisão, a fim de manter seu anonimato e pede que Alfred também mude de nome, para que conseguissem continuar mantendo contato e para que fosse possível que ambos se reencontrassem, como de fato aconteceu, depois de 25 dias após sua libertação.

A obra *De Profundis*, conforme Brito (1964, p. 10), demonstra o quanto Wilde encontrava-se vulnerável e abalado por toda a situação por ele vivida. A carta serviu como forma de fazer com que o escritor revelasse e compartilhasse parte de seu sofrimento com Alfred, onde, ao mesmo tempo em que acusava seu amigo, também prestava justificativas. Ele, em seu relato, escreveu não só para seu ex-amante,

mas para todos que um dia tiveram e ainda terão a oportunidade de ler sua produção. O documento foi uma forma de exprimir revoltas, indignações e decepções vivenciadas, sentimentos estes que foram passageiros, caso não fossem, não teria ocorrido o reencontro de Wilde e Alfred.

De Profundis não foi revisado por Wilde, pois o escritor, devido às severas regras da prisão “só podia receber uma folha de cada vez e esta, uma vez preenchida, era retirada e substituída por outra”, segundo Holland (1949, *apud* WILDE, 1982, p. 07). Wilde gostaria que seu documento fosse recebido por um de seus amigos, Robert Ross, porém pelas leis da prisão isso não foi possível. Assim, somente aos dezenove dias do mês de maio de 1897 é que Wilde recebeu seu manuscrito, entregando-o a Robert, e, com o passar dos tempos, perdeu contato com sua produção.

A primeira publicação desta carta ocorreu somente após onze anos do decorrer dos acontecimentos. Posteriormente Alfred Douglas, o destinatário da produção no cárcere, recebeu uma cópia datilografada, acreditando ser a produção original de Wilde. Na ilusão de que ela era a detentora de seus problemas, resolveu destruí-la para se ver livre deles. Não contente com os rumos que toda a história da carta tinha tomado, tentou, inclusive por vias legais, lucrar às custas do manuscrito que a ele foi destinado, um dia.

Wilde tentou, muitas vezes, desfazer a amizade que tinha com Alfred Douglas, porém sem sucesso. Uma amizade que surgiu a partir de uma necessidade de Alfred para com Oscar, quando o estudante da renomada universidade inglesa precisava da aprovação de Wilde para uma de suas poesias. E Wilde buscou ajudá-lo. Nesta época escreveu uma carta (que não é *De Profundis* – esta só seria escrita quando ele estava na prisão). Como ele mesmo diz, “respondi com uma carta repleta dos mais fantásticos conceitos literários, na qual eu o comparo a Hylas, Jacinto, Jonquillo ou Narciso ou qualquer um daqueles a quem o deus da poesia favorecesse e honrasse com seu amor.” (WILDE, 1982, p. 33). No entanto a carta caiu em mãos erradas e:

Recebe as mais variadas interpretações, salvo a única verdadeira. A sociedade vibra com os absurdos rumores de que eu teria sido obrigado a pagar uma enorme soma por ter-lhe escrito uma carta infamante e ela acaba servindo de base a um dos piores ataques que seu pai lança contra mim. Apresento o original à Corte, para mostrar sua

verdadeira natureza. Os advogados de seu pai consideram-na uma revoltante e insidiosa tentativa de corrupção da inocência. Ela passa a ser uma das provas da acusação. A Corte a aceita como tal e o juiz, ao fazer o sumário das provas e argumentos apresentados, discorre sobre a carta demonstrando ter muito pouca cultura e demasiado moralismo. Finalmente, sou enviado à prisão por tê-la escrito. (WILDE, 1982, p. 33)

Conforme Wilde (1982, p. 34) em outras situações, acaba por afundar-se mais ainda devido à amizade que mantinha com Alfred, tais como ter alugado uma casa para que seu amigo morasse; escreve paradoxos para uma revista mal vista; defende trabalhos para Alfred que depois servem de provas para enviá-lo à prisão.

Em parte de seus relatos em *De Profundis*, ele costuma referir-se a seu amigo, realmente como amigo, bem como na passagem “a lembrança da nossa amizade é a sombra que me segue aqui, que parece não me abandonar nunca, que me acorda no meio da noite para contar sempre a mesma história [...]” (WILDE, 1982, p. 37). No entanto, em certos relatos, a relação entre ambos é apresentada de forma duvidosa, pois há declarações de amor que podem ser interpretadas de modos ambíguos.

Sei que há uma resposta para tudo aquilo que eu lhe disse e essa resposta é que você me amava: que durante aqueles dois anos e meio em que a sorte tecia um pano escarlate, unindo os fios de nossas vidas divididas, você realmente me amava. Sim, sei que me amava. Não importa qual tenha sido a sua conduta para comigo, sempre senti que, no fundo do seu coração, você me amava. [...] você me amava muito mais do que a qualquer outra pessoa. (WILDE, 1982, p. 37-38)

Apesar de tantas especulações sobre a relação que existia entre Wilde e Douglas e a sexualidade de ambos, há de se dizer que quem realmente ficou bastante prejudicado com tudo que aconteceu foi Oscar Wilde, já que durante o período que ele ficou preso, passou por situações bastante difíceis, além das já citadas neste capítulo. Ele relatou em outras duas cartas, estas direcionadas ao *Daily Chronicle*, e, diferentes das anteriormente citadas, que foi difícil ver crianças serem

maltratadas e passarem fome tão jovens. E, ainda, devido às péssimas condições do cárcere, com relação à limpeza e à alimentação, o escritor chegou a ficar doente, como ele mesmo argumenta, “na Penitenciária de Wandsworth, por exemplo [...] os carcereiros circulam duas ou três vezes por dia distribuindo remédios adstringentes para os prisioneiros, como uma coisa muito natural” (WILDE, 1996, p. 172).

Algo notório que ele também relata nestas suas cartas é que um fator que de certo modo torna-o “inferior” aos outros presos é que ele era alguém bastante conhecido. Não importa onde ele estivesse um dia, as pessoas saberiam que ele era Oscar Wilde, o escritor condenado corretamente ou não por assédio a outro homem. No entanto, ele mesmo aponta algo positivo sobre isto, quando diz “isso me obrigará a afirmar-me outra vez como artista tão logo seja possível” (WILDE, 1982, p. 65).

Após sair da prisão e de toda essa desgraça Oscar Wilde se muda para Berneval e adota o nome de Sebastião Melmoth, “prenome adotado em lembrança do Santo e das flechas bordadas nas roupas dos prisioneiros ingleses, e Melmoth retirado do título de uma novela de Archdeason, seu tio-avô” (BRITO, 1964, p. 9). Depois de muito viajar pelo continente europeu, principalmente à Itália, decide fixar residência em Paris, onde acaba por falecer aos 30 dias do mês de novembro de 1900 em um hotel chamado Hôtel d’ Alsace e enterrado no cemitério de Bagneux. Posteriormente, os restos mortais do escritor foram enterrados no Père-Lachaise e Jacob Epstein esculpiu um monumento sobre o túmulo de Wilde, com um epitáfio do falecido escritor. No seu exílio na França é que Oscar Wilde escreve as obras *A balada do cárcere de Reading* e *Aforismos*.

1.1 Um retrato de Oscar Wilde

Dando maior atenção às criações de Oscar Wilde, ou inspiradas nelas, e não ao escritor, pode-se dizer que os filmes *O retrato de Dorian Gray*, datado de 1973, dirigido por Glenn Jordan e produzido pela *Dan Curtis Productions* e *Dorian Gray* de 2009, dirigido por Oliver Parker e produzido pela *UK Film Council*, que serão analisados na presente dissertação de mestrado, são adaptações cinematográficas baseadas no romance homônimo do escritor irlandês. A obra aqui analisada é a tradução realizada por Marcella Furtado da primeira versão do romance de Wilde.

Conforme Cyrino (2012, p. 7) a obra literária é datada de 1890, e foi produzida para uma revista estadunidense, chamada *Lippincott’s Monthly Magazine*, pois no ano anterior, em 1889, um dos sócios da

revista estava em Londres em busca de romances e contos para publicação. A revista, em tempos anteriores, teve dois outros nomes diferentes, de acordo com Toffoli (2003, p. 11): *Lippincott's Magazine of Literature, Science and Education* entre os anos de 1868 e 1870 e *Lippincott's Magazine of Popular Literature and Science* entre os anos de 1871 e 1885. Nesta oportunidade J. M. Stoddart conheceu o escritor Oscar Wilde e encomendou com ele uma obra que “retratasse o pensamento do Esteticismo” (CYRINO, 2012, p. 8), um movimento artístico da época, que priorizava a valorização do estético e não dos valores sociais existentes. Nesta oportunidade, Wilde conheceu um pintor chamado Basil Ward, o qual estava pintando o retrato de um jovem. O escritor, surpreendido com tamanha perfeição da obra e do modelo ficou “ressentido” por um dia tal pessoa e tal criação envelhecerem. O pintor então teria dito que seria maravilhosa a inversão de papéis: o retrato envelhecer e o ser humano continuar jovem e belo. A partir destas palavras do pintor é que Wilde começou a escrever a obra *O retrato de Dorian Gray*.⁴

No entanto, a história apenas começa assim. Em 1891 a produção literária foi ampliada e sofreu alterações bem marcantes, sendo que de treze capítulos existentes, o livro passou a ter vinte. A segunda versão da obra literária também foi publicada: segundo Cyrino (2012, p. 9-10), foram inseridos os capítulos 3, 5, 15 e 18 e o capítulo 13 foi dividido em duas partes. Isso ocorreu devido à intenção da casa editorial inglesa *Wad, Lock and Bowden Company* querer “suavizar a trama, sem, contudo, perder o foco principal da história” (CYRINO, 2012, p. 9).

Uma intenção expressiva na segunda versão era amenizar as más influências que *Lord Henry Wotton* tivera sobre *Gray*, e também a relação entre personagens diversos da trama, especialmente a existente entre *Basil* e *Dorian*. Dentre as alterações existentes, no capítulo 3 houve a intenção de apresentar detalhes não especificados anteriormente sobre o personagem *Gray*, a fim de enfatizar as transformações psicológicas por ele sofridas, especialmente depois que conheceu e se tornou amigo de *Wotton*. Quanto à vida pessoal do personagem principal, *Cyrino* (2012) afirma que a mãe de *Dorian* fugiu para se casar

⁴ Mariani (2008) em seu artigo intitulado *Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen* assemelha a obra de Wilde ao mito grego de *Eco* e *Narciso*. Resumidamente, o mito trata da morte de *Eco* (por desgosto, já que não podia se comunicar nem se expressar, por causa de um feitiço da deusa *Hera*) e de *Narciso* (por não se distanciar do seu reflexo, reproduzido pelas águas de uma fonte, nem para se alimentar).

com seu marido. Ela era filha de um nobre inglês e seu pai, o avô de Gray, além de manipular a sociedade em busca do fim do relacionamento da sua herdeira, contratou alguém para desafiar seu marido e desta forma teve o genro morto. O desgosto da mãe de Gray foi tão grande que rapidamente ela acabou falecendo. Dorian, depois de todos os acontecimentos mencionados, teria sido criado pelo avô.

Já no capítulo 5 a família de Sybil Vane é apresentada e é incluído na história James Vane, o irmão da jovem atriz que não aparecera na versão de 1890. Segundo Cyrino:

Wilde o introduz na história para balancear a trama, enfatizando as diferenças entre as personalidades de Gray e James Vane, dando uma visão tipicamente vitoriana à história em uma tentativa de diminuir a controvérsia em torno do livro. (CYRINO, 2012, p. 10)

Um prefácio com vinte e quatro aforismos foi publicado na versão de 1891 e republicado em outras versões da obra que serviu de resposta aos críticos da época os quais consideravam a obra de 1890 uma composição repleta de imoralidades que costumavam ser associadas à vida de Wilde.

Pode-se retratar também que o sucesso da obra se deu, certamente, por esta ser uma produção única, não baseada em qualquer outra do tipo, já que, como o próprio escritor destaca, “a arte só começa onde termina a imitação” (WILDE, 1982, p. 86).

Quanto à presença do romance de Wilde no Brasil, Toffoli (2013) aponta que no cenário brasileiro, a obra de Wilde foi inicialmente traduzida e publicada no jornal *A Noite* no ano de 1911 e em formato de história em quadrinhos em 1958. Em formato de livro, sua publicação foi realizada pelo jornalista e escritor João do Rio no ano de 1923. Em seguida, outras mais vieram à tona, como a tradução de Oscar Mendes no ano de 1972 que ainda é reeditada e uma adaptação realizada por Clarice Lispector em 1974.

Vale notar que muitas evidências podem apontar para a existência de importantes paralelos entre a biografia de Oscar Wilde e Dorian Gray, em outras palavras, há chances de o personagem Dorian ter sido inspirado no próprio Oscar Wilde, sendo algumas características do personagem muito próximas às do autor. Talvez sua produção seja uma amostra de seus desejos, pensamentos e sentimentos.

A recepção crítica da época, em especial, a mais negativa, via na figura de Wilde (e sua suposta relação com os pecados terríveis do protagonista) a imoralidade de que o romance foi duramente acusado. Essa associação entre autor e personagem pode ser explicada pelo fato de que o próprio Wilde construía um tipo ficcional muito semelhante à sua própria imagem pública: os dandies que, como mencionado anteriormente, aparecem tanto em *O retrato de Dorian Gray*, com Lord Henry, quanto em várias de suas peças. (TOFFOLI, 2013, p. 5)

Para citar outro exemplo, em *De Profundis*, Oscar Wilde explicita que teve uma vida voltada aos prazeres e momentos intensos da vida os quais uma pessoa pode desfrutar. Isso também ocorreu com o personagem por ele criado, sendo que, para Dorian “o homem era um ser com uma miríade de vidas e sensações” (WILDE, 2012, p. 95). Dorian não tinha arrependimentos quanto à sua vivência e o modo como levava sua vida, da mesma forma que Oscar Wilde também não tinha e deixa isso claro aos seus leitores.

Não me arrependo por um instante sequer de ter vivido para o prazer. Vivi intensamente, não houve prazer que eu não experimentasse. Joguei a pérola da minha alma dentro de uma taça de vinho. Caminhei por caminhos orlados de prímulas, ao som de flautas. Alimentei-me de favos de mel. Mas continuar naquela vida teria sido um erro, pois ela me limitaria. Eu precisava ir adiante. O outro lado do jardim também tinha segredos para mim. Naturalmente, tudo isso é prenunciado e pressuposto em meus livros. (WILDE, 1982, p. 70)

Isso não quer dizer que Wilde tenha tido uma vida mundana como Dorian teve, mas sim que ele conheceu lados diversos da vida. Segundo Laver (*apud* MENDES, 1961, p. 26) “nenhuma de suas obras – conforme o seu próprio testemunho – deu a Wilde prazer tão grande ao ser escrita. E esta deu-lhe prazer porque pôde manifestar os seus próprios gostos”. O romance de Wilde, inclusive, foi usado contra ele em seu julgamento “como evidência do comportamento sexual de Wilde, considerado impróprio” (TOFFOLI, 2013, p. 3).

Um fato curioso, também, é que da mesma forma que existem especulações acerca do bissexualismo de Oscar Wilde, ocorre algo bastante parecido no seu romance, visto que “Dorian Gray é o primeiro dos livros de Wilde no qual se acha claramente indicado, embora jamais expresso, o tema do homossexualismo” (LAVÉR *apud* MENDES, 1961, p. 28).

Coincidência ou não, da mesma forma que é sugerido tal romance homossexual em *O retrato de Dorian Gray* e a existência de um bordel sempre frequentado por Dorian, Lord Henry e outros personagens, Toffoli (2013) destaca que houve a descoberta de um bordel masculino, pela polícia inglesa, na rua Cleveland, no ano de 1889. Este acontecimento ganhou notoriedade já que a *North London Press* noticiou o ocorrido. Ao que tudo indica, meninos eram recrutados para que mantivessem relações sexuais com homens pertencentes à burguesia.

Outra característica instigante é que da mesma forma que Henry Wotton conseguira influenciar Dorian, Alfred Douglas influenciava Oscar Wilde. Como o escritor revela (1982, p. 25-26), seu amigo conseguia transformar-lhe. Ligado a este fato, do mesmo modo que Dorian Gray ganhou um livro de Lord Henry Wotton que influenciou muito sua vida, Oscar Wilde recebera de Walter Pater o livro *Studies in the history of the Renaissance*, datado de 1873 e muito relacionado ao esteticismo, que nunca mais o fez ser o mesmo (MENDELSSOHN, 2007, p. 3).

Dentre muitos autores, Toffoli (2013, p. 77) destaca que o livro que possivelmente foi dado a Dorian Gray por Lord Henry tem tudo para ser a obra *À rebours*, também conhecido como *Às avessas*, de J. K. Huysmans. A seguinte passagem trata-se de uma fala de Dorian que apresenta uma descrição que supostamente se refere ao livro de Huysmans.

Era um romance sem uma trama e com apenas um personagem, sendo, de fato, simplesmente um estudo psicológico de certo jovem parisiense que passou sua vida tentando realizar, no século 19, todas as paixões e modos de pensamento que pertenciam a todos os séculos menos o dele, e para concentrar em si mesmo, como eram, os válidos climas pelos quais o espírito do mundo passara, enamorado pela simples artificialidade aquelas renúncias que os homens imbecilmente chamara de virtude, tanto quanto as rebeliões

naturais que os sábios ainda chamam de pecado. O estilo em que foi escrito era aquele curioso e rebuscado estilo, vívido e obscuro de uma só vez, cheio de gírias e arcaísmos, de expressões técnicas e de elaboradas paráfrases que caracteriza o trabalho de alguns dos melhores artistas da escola francesa dos Décadents. Havia metáforas tão monstruosas quanto orquídeas e tão más quanto todas as cores. A vida dos sentidos era descrita em termos de filosofia mística. (WILDE, 2012, p. 83)

A literatura de Huysmans teve grande influência na vida de Oscar Wilde enquanto estudante, principalmente relacionado aos seus estudos sobre o decadentismo e enquanto escritor pelo fato de *À rebours* e *O retrato de Dorian Gray* terem características bastante similares na sua composição/modo de escrita.

Algumas similaridades⁵ podem ser apontadas, como o fato de tanto Dorian Gray quanto Des Esseintes terem envolvimento apenas passageiros com o sexo feminino e a artificialidade, base do decadentismo, ser algo bastante marcante nas duas obras, tanto que a descrição de detalhes estéticos é bastante pertinente nas duas obras. Em *Às avessas*, como exemplo, tem-se a passagem:

Outrora, quando recebia mulheres em casa, havia preparado uma salinha onde, em meio a pequenos móveis esculpido no pálido canforeiro do Japão, sob uma espécie de tenda de cetim rosa das Índias, as cadeiras ganhavam um suave colorido às luzes filtradas pelo tecido. (HUYSMANS, 2011, p. 76)

E também o esteticismo ganha destaque em *Dorian Gray* como no trecho:

Estendido sobre um divã persa de largas almofadas, colocado a canto, fumando como era de seu costume inúmeros cigarros, lord Henry Wotton só conseguia vislumbrar as flores adocicadas e da cor-de-mel de um laburno, cujos

⁵ Essas similaridades são apontadas baseadas na pesquisa de Jacob Isaacc Birer Junior, presentes no seu *Estudo comparativo entre os romances “Às avessas”, de Huysmans e “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde*.

ramos trêmulos dificilmente pareciam ser capazes de sustentar o peso de uma beleza tão fulgurante quanto a deles; e de vez em quando, as fantásticas sombras dos pássaros em voo projetavam-se sobre o grande cortinado de seda que se estendia sobre a enorme janela, produzindo como que um momentâneo efeito japonês, levando-o a pensar naqueles pintores de Tóquio, de rostos pálidos e da cor de jade que através de uma arte que é necessariamente imóvel, procuram transmitir a sensação da velocidade e do movimento. (WILDE, 2012, p. 15)

Parece-me instigante observar que ambos os autores, coincidentemente ou não, nos trechos aqui enaltecidos, de alguma forma fizeram referência ao Japão em suas descrições. Para terminar de citar algumas características comuns em ambas as obras, *Des Esseintes* e *Dorian Gray* não tem necessidade de trabalhar, já que o que os mantém são heranças por ambos recebidas e, apesar de todo o dinheiro que os sustenta, tanto em *O retrato de Dorian Gray* quanto em *As avessas* os protagonistas morrem de forma trágica, pois, apesar de todo o dinheiro que Dorian e Des Esseintes possuíam, eles não conseguiram comprar sua vida/salvação.

Algo crucial nesta análise e que gostaria de destacar é que não podemos deixar de evidenciar o fio condutor da pesquisa: o retrato pintado por Basil Hallward é a expressão artística/tradução/meio visual do personagem Dorian Gray, ou seja, no próprio romance de Oscar Wilde já ocorre uma tradução intersemiótica em muitos casos despercebida pelo seu leitor. Isto é interessante, pois vem de encontro com a amplitude do campo de ação dos estudos da adaptação, que recentemente passou a:

Incluir não só conexões entre a palavra e a imagem em movimento em espaços diversificados – a tela do cinema, da televisão e até do computador – mas também outras relações intersemióticas, articuladas e transtextualizações de sentido. (DINIZ, 2003, p. 9)

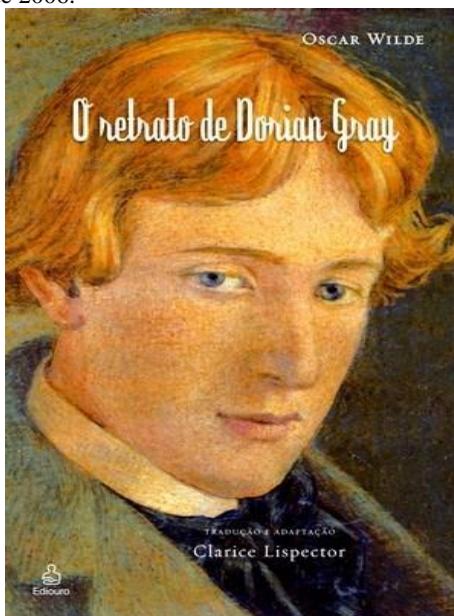
Ou seja, podemos considerar o quadro de Dorian como uma de tantas formas de interpretação possíveis do rapaz, realizada por um pintor que neste caso também poderia ser considerado como “tradutor”.

Isto pode ser avaliado como uma amostra de que a tradução não busca substituir a obra de partida, mas sim de que a:

Tradução intersemiótica incluiria, portanto, como em outros tipos de tradução, também a procura por equivalentes, ou seja, a busca, em um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos. (DINIZ, 2003, p. 9)

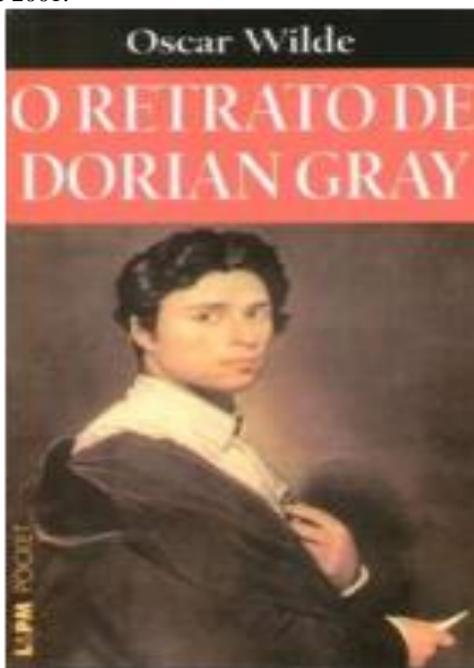
Certamente o personagem poderia receber diferentes interpretações: o pintor/tradutor poderia pintá-lo de forma realista ou não; poderia desenhá-lo; poderia, por meio da sua forma de expressão, mudar tonalidades do seu cabelo, dos seus olhos, da sua pele. Como exemplos próximos de comparação há a maneira particular como ocorreram algumas traduções/criações de arte do perfil estético do personagem descrito no romance de Wilde para as capas de livros que foram publicados por editoras brasileiras.

Figura 1 - Capa do livro *O retrato de Dorian Gray* publicado pela editora Ediouro no ano de 2006.



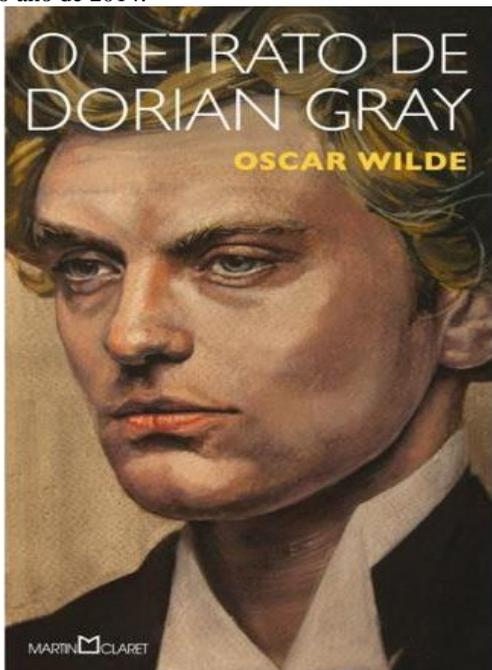
Fonte: <<http://www.saraiva.com.br/retrato-de-dorian-gray-1464827.html>>. Acesso em 25 nov. 2015.

Figura 2 - Capa do livro *O retrato de Dorian Gray* publicado pela editora L&M Pocket no ano de 2001.



Fonte: <<http://livraria.folha.com.br/livros/literatura-irlandesa/retrato-dorian-gray-oscar-wilde-1017142.html>>. Acesso em 17 out. 2015.

Figura 3 - Capa do livro *O retrato de Dorian Gray* publicado pela editora Martin Claret no ano de 2014.



Fonte: <<http://www.magazineluiza.com.br/o-retrato-de-dorian-gray-col.-a-obra-prima-de-cada-autor-2-ed.-2014-martin-claret/p/2109470/li/lown/>>. Acesso em 17 out. 2015.

Figura 4 - Capa do livro *O retrato de Dorian Gray* publicado pela editora Landmark no ano de 2009.



Fonte: <<http://www.saraiva.com.br/o-retrato-de-dorian-gray-bilingue-2624183.html>>. Acesso em 17 out. 2015.

Observando as imagens expostas, pode-se verificar que a interpretação da imagem de Dorian Gray, em todas as capas, é diferente: a primeira e a terceira capa mostram Dorian com cabelos loiros e olhos claros, enquanto a segunda e a quarta mostram o rapaz com olhos e cabelos escuros. O que mais chama atenção além das diferenças entre as artes das capas é que na última, diferentemente das três primeiras, o leitor não verifica a presença do nome de Oscar Wilde. É como se o personagem criasse vida, da mesma forma que ocorre com o retrato de Dorian no romance de Wilde e fizesse com que o autor da obra perdesse sua identidade. Pode-se dizer que existem grandes chances de tal fato ser uma estratégia publicitária a fim de evidenciar, realmente, o personagem da trama e os mistérios que o cercam, já que o momento histórico e sociológico que a adaptação mais recente de *O retrato de Dorian Gray*, de 2009, está inserida é diferente das demais.

Levando em consideração a ação da interpretação do personagem Dorian por meio do seu retrato, podem ser considerados alguns tópicos importantes entre este fato e qualquer outra ação tradutória geral. Muitos críticos negativos, principalmente, especulam que a tradução busca, em muitos casos, substituir a obra de partida ou ofuscá-la. No entanto, como veremos no capítulo 2 por meio de Stam e Hutcheon, ela pode também engrandecer a obra de partida. No caso do retrato de Dorian, este engrandeceu mais ainda o personagem, já que o pintor conseguiu, por meio de suas decisões, encontrar uma forma única para que conseguisse expressar uma beleza real por meio da arte, sendo esta, talvez, tão encantadora quanto o jovem. Com a tomada de decisão de Dorian de fazer o pacto de inversão de papéis, de o quadro envelhecer e ele continuar jovem, sua beleza foi mais ressaltada ainda, já que com o passar dos anos ele chamava mais ainda a atenção de todos que o cercavam por manter-se tão bem com o passar dos tempos. Por outro lado, embora o retrato tivesse envelhecendo a cada momento e, especialmente, a cada má ação de Dorian, a pintura não deixava de ser bela, embora a forma física assustadora do “jovem” fosse horripilante a quem teve a oportunidade de vê-la.

Como a proposta aqui não é já expor a análise quanto a Dorian, o retrato e todas as demais características presentes tanto no romance quanto nos filmes, deixarei maiores discussões para o capítulo 3.

1.2 Um retrato do movimento estético

Levando em consideração que a obra em destaque nesta pesquisa foi encomendada a Wilde por J. M. Stoddart para retratar o pensamento estético da época e o esteticismo foi um dos movimentos que bastante inspirou o autor de *O retrato de Dorian Gray*, é de extrema relevância que aqui seja comentado sobre o movimento estético. Assim sendo, conforme Abrams (1999, p. 3), o esteticismo foi um movimento originado na França, no final do século XIX, em resposta não somente ao pensamento científico existente naquela época, mas também à indiferença oriunda da classe média para com as artes que não estavam voltadas a valores morais. Para os escritores franceses que faziam parte deste “fenômeno”, entre todas as criações humanas a obra de arte é aquela cujo valor não se compara, pois além de ser independente, não possui cunhos morais ou formais fora de si, apenas existe com suas perfeições e imperfeições para ser apreciada, ou, muitas vezes, criticada. Talvez por isso é que a frase “arte pela arte” tenha se tornado o lema deste movimento.

Ainda pode-se destacar que:

O Esteticismo Francês é frequentemente datado a partir da defesa do dizer de Théophile Gautier o qual ele afirma que arte é inútil [...]. O Esteticismo foi desenvolvido por Baudelaire, que foi grandemente influenciado pela alegação de Edgar Allan Poe (no “The Poetic Principle”, 1850) que o trabalho supremo é um “poema por si”, “um poema escrito exclusivamente para o propósito do poema”; isso foi mais tarde mencionado por Flaubert, Mallarmé, e muitos outros escritores. (ABRAMS, 1999, p. 3)⁶

Abrams (1999, p. 3) expõe ainda que apesar do esteticismo ser desenvolvido por Baudelaire, o movimento chegou à Inglaterra Vitoriana graças a Walter Pater e que artistas e escritores daquela geração também compartilhavam suas mesmas ideias e conceitos. E, certamente, um deles foi Wilde.

Oscar Wilde utilizou os preceitos do decadentismo e do esteticismo em suas obras, pois, sua formação como escritor ocorreu inserida nos contextos literários dessas estéticas. No caso do esteticismo, Wilde almejou propor esse movimento literário com os preceitos de John Ruskin e Walter Pater. (RUFFINI, 2015, p. 60)

O retrato de Dorian Gray, por exemplo, tem tantas características estéticas e decadentes, pois foi escrito justamente em meio a todos esses conflitos de comportamentos e pensamentos de ambos os movimentos citados e depois de Wilde estar bastante envolvido com eles.

De acordo com Mendelssohn (2007, p. 3-5) o esteticismo, além de ter “invadido” a Inglaterra também chegou à América. Foi um movimento com cunho bastante comercial, que apesar disto, inclinava-

⁶ “French Aestheticism is often said to date from Théophile Gautier’s witty defense of his assertion that art is useless [...]. Aestheticism was developed by Baudelaire, who was greatly influenced by Edgar Allan Poe’s claim (in “The Poetic Principle”, 1850) that the supreme work is a “poem per se,” a “poem written solely for the poem’s sake”; it was later taken up by Flaubert, Mallarmé, and many other writers.”

se mais a tudo o que era relacionado à arte e cultura. Pode-se dizer que o lugar onde mais se fazia possível ver este tipo de arte e pessoas que com ela simpatizavam, em Londres, era na Grosvenor Gallery, fundada no ano de 1877. Inclusive, nomes como o de Oscar Wilde e John Ruskin estiveram presentes na inauguração desse espaço. O movimento estético surgiu na Inglaterra e na América, como sugere Mendelssohn (2007, p. 13) “em um momento excepcionalmente imprevisto na história britânica e americana, quando fato e ficção, mimese e artifício se tornaram parte de um contínuo que afetou todo aspecto da literatura e cultura”.⁷

Uma outra definição, bem mais abrangente, e vinda da origem da palavra, pode ser vista e entendida, por meio do dicionário de termos literários de Massaud (1974, p. 166):

Gr. *aisthetikós*, suscetível de perceber-se pelos sentidos; de *aísthesis*, sensação, percepção. Neologismo criado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) e que lhe serviu de título à obra com a qual principiou os estudos modernos na matéria. (*Aesthetica*, 2 vols., 1750-1758). O vocabulário designa, *lato sensu*, o conhecimento da beleza na Arte e na Natureza, a teoria ou filosofia do Belo, entendendo-se por belo o conjunto de sensações experimentadas no contato com a obra de arte ou manifestação da Natureza. *Stricto sensu*, equivale a teoria ou filosofia da Arte. Conquanto haja inventado o termo “estética”, Baumgarten não inaugurou a atividade correspondente: desde o século IV a.C., com Platão e Aristóteles, vêm sendo debatidos os problemas fundamentais da Estética, como, por exemplo, que é Arte?, que é Belo?, que é valor estético?, que é belo estético e belo natural?, etc. Até a primeira metade do século XIX, investigava-se a Estética da perspectiva filosófica. A partir de Gustav Fechner e a sua *Estética Experimental* (1871), passou a ser analisada também do prisma psicológico. Posteriormente, com o progresso da Sociologia, os estudos nessa

⁷ “At a uniquely fortuitous moment in British and America history, when fact and fiction, mimesis and artifice became part of a continuum that affected every aspect of literature and culture.”

área ganharam nova dimensão. (J.-M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1887; Roger Bastide, *Les problèmes de la sociologie de l'art*, 1948; Pierre Francastel, *Art et société*, 1948). Não obstante, a Estética permaneceu terreno dileto dos filósofos (John Dewey, *Art as Experience*, 1934). Atualmente, a Estética “oscila entre um método sociológico de extremo relativismo, uma análise psicológica geralmente muito subjetivista, e uma tendência metafísica fortemente atraída pelo dogmatismo (Huysman 1954: 119)”. (MASSAUD, 1974, p. 166)

Com base na definição exposta, há de se notar que o esteticismo é fundamentado a partir do resultado do experimento, sem interesse, de tudo que advém do belo; o conjunto de reações e sensações que, o que é caracterizado como atraente, principalmente aos olhos, provoca ao indivíduo, sendo este esplendor vindo de algo da natureza ou de algum tipo de arte plástica, por exemplo. Em geral, o esteticismo busca, basicamente, o prazer por meio das sensações e percepções oriundas do estético.

1.3 Um retrato do movimento decadente

Como não somente as características do esteticismo foram utilizadas nas obras de Wilde, mas também as do decadentismo tiveram extrema importância para as suas criações, o movimento decadente é muito importante e deve aqui ganhar notoriedade. Então, Moretto (1989 *apud* RUFFINI, 2015, p. 60-61) relata que o decadentismo francês, como o próprio nome diz, teve origem na França, assim como o esteticismo anteriormente citado, no final do século XIX, período histórico este marcado por grandes revoluções industriais.

Este movimento, conforme Ruffini (2015, p. 61) “formou-se a partir da negação do positivismo, das exigências políticas e sociais, das convenções e das obrigações da vida civilizada”. O decadentismo pode ser considerado uma contraposição a dois outros existentes, um anterior a ele e outro posterior: o naturalismo e o simbolismo.

Central ao movimento decadente estava a visão de que a arte é totalmente oposta a “natureza”, no sentido duplo de natureza biológica e de padrão, ou “natural”, normas de moralidade e

comportamento sexual. O completo escritor decadente cultivava alto artifício em seu estilo e, com frequência, o bizarro no seu assunto, recua da fecundidade e exuberância da natureza orgânica e instintual, prefere elaborar vestidos para o ser humano e cosméticos para o tom natural, e às vezes determina violar o que é comumente considerado “natural” na experiência humana recorrendo a drogas, desvio das normas de comportamento padrão, e experimentos sexuais, na tentativa de alcançar (em uma frase do poeta francês Arthur Rimbaud) “a disfunção sistemática de todos os sentidos.” O movimento alcançou seu ápice nas últimas décadas do século. [...] Esse período é também conhecido como *fin de siècle* (fim do século); a frase conota a lassidão, saciedade, e descontentamento expresso por muitos escritores do Decadentismo. (ABRAMS, 1999, p. 55)⁸

Conforme Zeferino (2006) uma das figuras mais importantes deste movimento foi Charles Baudelaire, personagem que ganhou grande relevância pelo fato de, por meio do seu livro intitulado *Fleurs du Mal*, datado de 1857, influenciar⁹ muitos poetas franceses e do ocidente. Esta influência foi um processo que durou diversas décadas, fazendo com que vários poetas franceses fossem internalizando os preceitos da obra de Baudelaire e de outros escritores. Ou seja, o que

⁸ “*Central to the Decadent movement was the view that art is totally opposed to “nature”, in the sense both of biological nature and of the standard, or “natural,” norms of morality and sexual behavior. The thoroughgoing Decadent writer cultivates high artifice in his style and, often, the bizarre in his subject matter, recoils from the fecundity and exuberance of the organic and instinctual life of nature, prefers elaborate dress over the living human form and cosmetics over the natural hue, and sometimes sets out to violate what is commonly held to be “natural” in human experience by resorting to drugs, deviancy from standard norms of behavior, and sexual experimentation, in the attempt to achieve (in a phrase echoed from the French poet Arthur Rimbaud) “the systematic derangement of all the senses.” The movement reached its height in the last two decades of the century. [...] This period is also known as fin de siècle (end of the century); the phrase connotes the lassitude, satiety, and ennui expressed by many writers of the Decadence.*”

⁹ Walter Benjamin escreveu o famoso e denso ensaio sobre *A tarefa do tradutor* como introdução aos *Tabelaux Parisiens* de Baudelaire.

ocorreu após este longo tempo de absorções é que “decadentes tomaram para si e fomentaram as ideias ou preceitos baudelairianos de artificialidade, busca do eu interior, individualismo, depreciação da natureza e etc” (ZEFERINO, 2006, p. 6). Com isso, Abrams (1999, p. 55) afirma que foi em torno do ano de 1860 que Algernon Charles Swinburne, por meio de seus poemas, começou a promover os ideias e comportamentos do decadentismo e em torno de 1890 outros autores/escritores como Oscar Wilde, por meio de *O retrato de Dorian Gray* e *Salomé*, Arthur Symons, etc.

O grupo intitulado “decadentes” era, na sua maioria, formado por jovens que se dedicavam à poesia e à escrita, que não se encontravam satisfeitos com a forma como o mundo era visto naquele tempo. Por isso, a fim de estabelecer novos ideais poéticos e revoluções voltadas ao tema é que eles publicaram revistas importantíssimas, tais quais “Le Decadent de Anatole Baju e La Décadence de Émile Georges Raymond” (ZEFERINO, 2006, p. 8), estas sendo fruto dos constantes encontros por eles promovidos. É importante ressaltar:

Neste ambiente de sentimentos degenerativos é que os Decadentes tomaram o caminho do combate ao status estabelecido do Naturalismo, cientificismo, racionalismo e o materialismo, porque nesta época estes estavam em proeminência. O racionalismo, o cientificismo, e a força do materialismo dominavam a filosofia e eles já não suportavam este mundo sem sonhos, racionalizante. [...] Eles precisaram buscar e encontrar a inspiração que necessitavam, buscar a ideia de decadência em outro lugar. Foi aí que encontraram o fim do império romano e a literatura latina desta época. Aceitando a decadência romana como um meio poético e de fuga para a realidade sufocante. [...] O que aconteceu é que os poetas decadentes junto a esse sentimento de decadência apropriaram-se de alguns pontos encontrados na poesia de Baudelaire. Os Decadentes viram em Baudelaire a valorização do artificial, a arte pela arte, a desqualificação estética da natureza [...]. (ZEFERINO, 2006, p. 9-10)

Foi a partir daí que os decadentes passaram a preocupar-se mais com o seu “eu”, com o que se passava dentro deles e experimentando a

eles próprios é que desvendaram coisas inimagináveis. Entretanto, ao mesmo tempo em que coisas novas eram a eles reveladas, muitas por eles mesmos, havia ainda a necessidade de descobrir o que a negatividade presente neles não permitia; o que os seus subconscientes não conseguiam tornar visível ou sensível.

Para encerrar as discussões quando ao movimento e definir melhor como era o comportamento de grande parte dos seguidores do decadentismo e as consequências das suas maneiras de viver, pode-se considerar que:

[...] na busca por sensações estranhas, um número de ingleses decadentes dos anos de 1890 experimentaram drogas e abraçaram o ilícito, ou aquilo que era convencionalmente considerado como extra-natural, modos de experiência sexual; muitos deles morreram jovens. (ABRAMS, 1999, p. 55)¹⁰

1.4 Um retrato do movimento gótico

Reconhecendo o papel relevante dos movimentos estético e decadente, não poderia deixar de comentar de outro que, devido às suas características tão marcantes no livro de Wilde, pode ser considerado uma peça-chave na obra *O retrato de Dorian Gray*. Explícito aqui a origem e continuidade do movimento gótico a partir de conhecimentos oriundos de estudiosos como Goldstein (1989) e Hogle (2002), deixando para entrar em detalhes em relação à obra aqui analisada no capítulo 3.

Conforme Goldstein (1989, p. 16) o termo “gótico” não se resume a uma exclusiva definição: ele está voltado a tudo que poderia ser descrito como medieval. Baseados nisso, estudiosos alemães alegam que sua definição inicial faz referência ao tempo de 250 a 600 d.C. quando o rei Ostrogotha foi reconhecido através de poesias heroicas antigas. O gótico não estava ligado ao que era clássico, mas sim ao Cristianismo e à arquitetura, principalmente ao que era tido como criativo e diferente do habitual. Atualmente, a definição de gótico é mais voltada ao horripilante, ao cruel, ao sobrenatural, etc.

¹⁰ “*In the search for strange sensations, a number of English Decadents of the 1890s experimented with drugs and espoused illicit, or what were conventionally held to be extra-natural, modes of sexual experience; several of them died young.*”

A partir do primeiro conto de ficção gótica medieval, intitulado *The Castle of Otranto* e lançado por Horace Walpole em 1774 e mais especificamente na década que o autor faleceu, em 1790, foi que explodiu o gótico “em todas as ilhas britânicas, no continente europeu, e rapidamente no novo Estados Unidos, particularmente para um público leitor feminino” (HOGLE, 2002, p. 1)¹¹, daí a ocorrência da popularidade do gótico, já que a maioria do público leitor era principalmente do sexo feminino. Goldstein (1989, p. 22) afirma que este trabalho de Walpole foi escrito em 2 meses e inspirado no seu amor pela arquitetura gótica clássica. A autora também comenta que por meio deste trabalho Horace:

Estabelece certos modelos os quais se tornaram padrões de tarifas góticas – o castelo gótico, a vila monomaniaca gótica, a passiva e suprimida heroína gótica cuja virgindade está sob ataque, acontecimentos supernaturais, e mesmo o nome ‘Gótico’. (GOLDSTEIN, 1989, p. 22)¹²

Walpole não foi somente bastante audacioso para aquele momento, como também teve muita sorte, pois rapidamente conseguiu popularidade e a partir de uma criação que se direcionava para caminhos divergentes dos do realismo e de restrições diversas. Clara Reeve, também escritora, tenta seguir os caminhos de Horace Walpole, mas acaba sendo menos conhecida e reverenciada do que ele.

Existiu também o assim chamado período do Gótico Vulgar, tempo este em que os romances góticos eram produzidos em grande quantidade, tanto que também ficaram conhecidos por “*penny dreadful*” e “*shilling shockers*” (GOLDSTEIN, 1989, p. 23), nomes estes que remetem a uma ficção sensacionalista barata. O gótico neste período não era apenas uma tendência literária, mas havia se transformado em uma “febre internacional”, já que textos eram traduzidos (principalmente) do alemão para o inglês e vice-versa. É importante sublinhar a seguinte passagem:

¹¹ “*Throughout the British Isles, on the continent of Europe, and briefly in the new United States, particularly for a female readership.*”

¹² “*Establishes certain patterns which have become standard Gothic fare - the Gothic castle, the monomaniac Gothic villain, the passive and suppressed Gothic heroine whose virginity is under attack, events of the supernatural, and even the name ‘Gothic’.*”

Olhando para a ficção gótica dos anos 1790, é importante ter em mente que não era um afloramento estranho de um gênero literário particular, mas uma forma que uma enorme variedade de influências culturais, de Shakespeare a ‘Ossian’, do medievalismo ao nacionalismo Celta, fluíram. (PUNTER, 1765 *apud* GAMER, 2000, p. 27)¹³

Ainda seguindo o raciocínio de Goldstein (1989), o gótico tem um momento de foco em obras históricas, quando obras principalmente sobre personagens marcantes foram publicadas, como *Recess* (1783), da autora Sophia Lee, sobre Elizabeth I.

Existiu ainda a Escola do Terror, período de influência na Era Vitoriana que teve como propulsora Ann Radcliffe, seguidora de Walpole, “publicando cinco romances góticos entres os anos de 1789 a 1797, combina as tradições do terror e o sentimento encontrado nesses jovens romancistas góticos” (GOLDSTEIN, 1989, p. 24)¹⁴, sendo que uma de suas principais características é explorar, em suas obras, lugares bastante exóticos. *O retrato de Dorian Gray* é um exemplo de romance onde podemos encontrar características oriundas do terror e do sentimento, mas também pode ser considerada uma prosa narrativa como aponta abaixo Hogle (2002).

Assim como os anos de 1790, os de 1890, ainda conhecidos hoje como fin de siècle, então viram um ressurgimento concentrado da ficção gótica, especialmente na narrativa em prosa, destacada por tais “Góticos” clássicos como a produção de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1890-91), a de Charlotte Perkins Gilman, *O papel de parede amarelo* (1892), a produção original de *Drácula* (1897), de Bram Stoker e a novela transformada

¹³ “In looking at the Gothic Fiction of the 1790s, it is important to keep in mind that this was not a strange outcropping of one particular literary genre, but a form into which a huge variety of cultural influences, from Shakespeare to ‘Ossian’, from medievalism to Celtic nationalism, flowed.”

¹⁴ “By publishing five Gothic romances between the years 1789-1797, combines the traditions of horror and sentiment found in these early Gothic novelists.”

em série, *A volta do parafuso* (1898). (HOGLE, 2002, p. 2)¹⁵

Outro momento do gótico foi caracterizado como o Terror Gótico, também conhecido como Período Romântico Gótico, quando inocência, pureza e demais sentimentos singelos não são encontrados. Aqui todo ser sobrenatural não é apenas coadjuvante, mas sim uma das peças principais existentes. Próximo ao final do movimento gótico clássico ocorre o surgimento de duas obras que lhe darão caráter bastante específico, sendo estas escrituras bastante relembadas até a atualidade: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley e *Northanger Abbey* (1820) de Jane Austen, sendo o primeiro mais voltado à promoção do científico e o segundo como última obra do gótico classificado como clássico na Inglaterra.

É importante ressaltar também que foi no período de 1900 que o gótico teve grande expansão (HOGLE, 2002, p. 2). Era possível encontrá-lo em filmes, histórias fantasmagóricas, romances, seres de televisão, musicais, peças teatrais, enfim, em toda forma de expressão artística e de comunicação.

Quanto ao declarado “fim” do gótico no século XIX pode-se afirmar que “a terceira das quatro partes do século dezenove ostentou de forma barata, mas acessível a ficção sensação que apelou aos nervos ao invés da imaginação” (GOLDSTEIN, 1989, p. 28).¹⁶

¹⁵ “Like the 1790s, the 1890s, still known today as *fin de siècle*, then saw a concentrated resurgence of Gothic fiction, particularly in prose narrative, highlighted by such now classic “Gothics” as Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* (1890-91), Charlotte Perkins Gilman’s “*The Yellow Wallpaper*” (1892), Bram Stoker’s original *Dracula* (1897), and Henry James’s serialized novella *The Turn of the Screw* (1898).”

¹⁶ “The third quarter of the nineteenth century flaunted inexpensive but affordable sensation fiction that appealed to the nerves instead of to the imagination.”

2. REFERENCIAL TEÓRICO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COM ÊNFASE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Partindo de considerações sobre *O retrato de Dorian Gray* e do seu autor Oscar Wilde, além dos movimentos literários que foram indispensáveis na composição do romance estudado juntamente às suas adaptações nesta pesquisa é que nos direcionamos a discussões mais específicas sobre tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica. Ao falar do campo da adaptação, pode-se destacar não apenas que arte, literatura e adaptação encontram-se interligadas, mas, de modo especial, como questões que emergem no campo da adaptação estão imbricadas com questões tratadas no campo dos estudos da tradução.

Diversos pesquisadores vêm trabalhando com os estudos da tradução e focando seus trabalhos na adaptação. Nesse capítulo, busco introduzir esse imbricamento de questões entre os estudos da tradução e os estudos da adaptação, seguindo em particular questões apontadas por estudiosos como Linda Hutcheon, Linda Seger e Robert Stam. Contudo, não serão deixadas de lado contribuições relevantes de outros estudiosos da área. Entre os assuntos abordados neste capítulo pode-se destacar a abordagem da tradução e adaptação como formas de transcodificação; adaptação como processo de uma mídia para outra; adaptações fílmicas como formas de tradução intertextuais e intersemióticas, dentre outros.

2.1 A adaptação fílmica como forma de tradução intertextual e intersemiótica

Faz-se importante que sejam expostos alguns conceitos e discutidas determinadas características existentes a respeito de aspectos linguísticos de tradução e de adaptação. Porém, vale lembrar que embora estejam aqui sendo abordados os estudos sobre a natureza, principalmente, intersemiótica da tradução, é válido ressaltar que, conforme sugere Gentzler (2014), o assunto aqui é pouco abordado, já que a tradução pode ser vista de maneira muito mais ampla do que estamos evidenciando sobre ela nesta pesquisa.

Dando início à discussão aqui proposta, retomo os três tipos de tradução propostos por Jakobson (2003, p. 64-65): “intra lingual” ou “reformulação”; “interlingual” ou “tradução propriamente dita” e, por fim, “intersemiótica” ou “transmutação”.

Segundo Jakobson (2003) a primeira classificação de tradução caracteriza-se por interpretar signos dentro de uma mesma língua, mas

de modos distintos. Por exemplo, a fruta “tangerina” pode ser também chamada de “laranja-cravo”, “mexerica”, “vergamota”, “bergamota”, enfim, nomes dos mais variados dependendo da região do Brasil, obedecendo a dialetos diferentes. A segunda ocorre quando signos são interpretados por meio de outro idioma ou língua. Por exemplo, “cachorro” na língua portuguesa pode ser traduzido na língua inglesa como “dog”.

Por fim, a última se dá quando signos verbais são interpretados por signos não-verbais¹⁷ ou vice-versa. Por exemplo, podemos apontar o caso do que acontece com a obra *O retrato de Dorian Gray*, quando um livro é traduzido para a forma de filme, ou seja, ocorre uma mudança de meios.

É possível frisar que o campo dos estudos da tradução traz críticas e reflexões cruciais para pensar a adaptação, pois, “as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2013, p. 40). Vale destacar também que tanto em uma tradução como em uma adaptação há a necessidade de o tradutor e o adaptador entenderem e interpretarem histórias para depois criarem o que lhes é almejado. De uma forma mais detalhada há de se considerar.

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, 2013, p. 9)

¹⁷ Diniz (1998) em seu artigo intitulado *Tradução intersemiótica: do texto para a tela* aponta que os diversos sistemas de signos não-verbais, como os que evidencio nesta pesquisa (planos, movimentos da câmara e outros), devem sempre ser analisados dentro de um sistema onde interagem entre si, a fim de criar sentidos diversos ao seu espectador.

Assim sendo, há de se considerar que a adaptação é uma forma de trabalhar obras não adaptadas e adaptações, já que estas podem ser readaptadas de formas similares e ao mesmo tempo diferentes. Similares porque muitas das características de uma farão parte da outra, tais como personagens, cenas específicas, o desenrolar da história, pelo menos em grande parte, dentre outros fatores, mas também diferente, pois em uma adaptação, nem tudo que era parte da obra de partida será mantido. Assim, por exemplo, cada personagem poderá receber um destaque diferente, mudanças de cenário ocorrerão, e, em muitos casos, fatos históricos ou polêmicos podem ser realçados ou não na adaptação. Vale destacar também que um livro, por exemplo, possui detalhes minuciosamente especificados de uma história que por questões de tempo não podem ser expressos em uma adaptação em função da diferença do tempo de um livro e de um filme.

A adaptação envolve mudanças e variações, por isso há a flexibilidade de uma obra escrita ser transformada em filme, um filme vir a ser um jogo de videogame, um conto virar um livro, músicas serem peças teatrais, poesias se tornarem musicais, etc. Portanto, quase tudo pode ser adaptado, por exemplo, peças teatrais, livros, filmes, músicas, história em quadrinhos, telenovelas, poemas e poesias, óperas, quadros, danças, jogos de videogame, musicais, covers de bandas distintas, além de inúmeras opções com diversas mídias eletrônicas existentes.

Apesar de todos estes tipos de adaptações e muitas outras aqui não citadas ainda, há um grande equívoco, por parte da população leiga, em pensar que as adaptações ocorrem somente com livros e filmes, as quais geralmente são as mais populares e divulgadas. As adaptações abrangem até mesmo as paródias, que podem ser consideradas um ramo específico de adaptação, sendo consideradas “uma divisão irônica da adaptação, quer envolva mudança de mídia ou não” (HUTCHEON, 2013, p. 226).

É crucial observar que pode haver um paralelo entre obras não traduzidas e traduzidas, e obras adaptadas e não adaptadas. Da mesma forma que muitos costumam comparar uma obra de partida e uma obra traduzida, isto ainda ocorre com as obras referentes à adaptação, como a obra de partida e a própria adaptação. Muitas vezes a variedade de possibilidades proporcionadas por uma adaptação faz com que ela não seja bem vista e criticada como “inferior”.

A língua convencional da crítica da adaptação tem frequentemente sido profundamente moralista, rica em termos que implicam que o cinema tem de

alguma forma feito um mau serviço à literatura. Termos como “infidelidade”, traição, deformação, violação, bastardização, vulgarização, e profanação proliferam no discurso da adaptação, cada palavra carregando sua mudança específica de opróbrio. Infidelidade carrega implicações de puritanismo vitoriano; traição evoca perfídia ética; “bastardização” conota ilegitimidade; “deformação” implica desgosto estético e monstruosidade; “violação” chama à mente violência sexual; “vulgarização” invoca a degradação de classe; e profanação intima sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2005, p. 3)¹⁸

Como Stam (2005) destaca, são diversas as palavras ofensivas com relação à adaptação, minimizando-a a algo feito através da falta de pudor, caráter. Falam da adaptação como se fosse algo bizarro, que violasse a arte como meio de expressão de forma bem lapidada e fosse algo de modo grotesco e sem pudores, sem precauções, sem cuidados. Felizmente ou infelizmente as adaptações sempre estarão carregando a comparação com a obra previamente existente. Mesmo sendo únicas, “é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 28), já que não há como criar uma adaptação sem uma primeira obra.

São muitas as pessoas que ignoram a arte da adaptação, sempre com o mesmo “discurso” de que a adaptação é algo inferior à obra de partida, que as adaptações têm como objetivo ganhar destaque por meio do prestígio já recebido pela obra que a originou, etc. No entanto, vale ressaltar, que “a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a [...] Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra

¹⁸ “The conventional language of adaptation criticism has often been profoundly moralistic, rich in terms that imply that the cinema has somehow done a disservice to literature. Terms like “infidelity”, “betrayal”, “deformation”, “violation”, “bastardization”, “vulgarization”, and “desecration” proliferate in adaptation discourse, each word carrying its specific charge of opprobrium. “Infidelity” carries overtones of Victorian prudishness; “betrayal” evokes ethical perfidy; “bastardization” connotes illegitimacy; “deformation” implies aesthetic disgust and monstrosity; “violation” calls to mind sexual violence; “vulgarization” conjures up to class degradation; and “desecration” intimates religious sacrilege and blasphemy.”

maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 234), já que muitos julgam a adaptação como uma imitação a fim de se beneficiar de uma obra previamente criada.

O que é certo afirmar é que mudanças em uma história sempre ocorrem na adaptação e muitas delas se valem e “valeram-se do material original simplesmente como um ponto de partida” (SEGER, 2007, p. 25). A explicação para tamanho preconceito com relação às adaptações “pode ser parcialmente explicado pelo fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances significantes são medíocres e mal orientadas” (STAM, 2005, p. 4)¹⁹. Embora o preconceito exista, conforme está sendo aqui abordado e esteja sendo combatido por muitos estudiosos, tais como os que estamos aqui enaltecendo neste panorama sobre arte e adaptação, Stam (2005) enalteceu oito hostilidades comuns, voltadas ao universo da adaptação.

A primeira fonte de hostilidade por ele evidenciada é a valorização da antiguidade, a qual existe o enaltecimento de que as artes mais antigas são de melhor qualidade e mais respeitáveis, cuja “a venerável arte da literatura, dentro desta lógica, é vista como inerentemente superior à jovem arte do cinema, que é sozinha superior até mesmo à jovem arte da televisão, e assim por diante e infinito” (STAM, 2005, p. 4).²⁰

A segunda fonte de hostilidade é derivada do pensamento dicotômico, que aponta a existência de rivalidade entre filme e literatura, a qual se acredita que o que se ganha em um, se perde no outro. Muitos apontam a existência da perda de características da literatura na adaptação cinematográfica. No entanto, não é comum que o público reflita o quanto o cinema tende a contribuir com a obra literária, desde sua disseminação à atração de público e prestígio, se não mais prestígio pelo trabalho do adaptador, do que pelo do autor.

A terceira fonte de hostilidade é a iconofobia, “esse preconceito cultural profundamente enraizado contra as artes visuais” (STAM, 2005, p. 5)²¹. E, quando é falado aqui de artes visuais, é algo muito mais antigo do que se pode imaginar: é algo não só relacionado aos ícones religiosos existentes e proibidos como em muitas igrejas protestantes

¹⁹ “*Can be partially explained by the undeniable fact that many adaptations based on significant novels are mediocre and misguided.*”

²⁰ “*The venerable art of literature, within this logic, is seen as inherently superior to the younger art of cinema, which is itself superior to the even younger art of television, and so forth ad infinitum.*”

²¹ “*This deeply rooted cultural prejudice against the visual arts.*”

atuais e, como Stam afirma, no universo muçulmano, diferente do que ocorre na igreja católica apostólica romana, mas também ao mundo das aparências “dentro da visão platônica, enquanto isso, a sedução irresistível do espetáculo submerge a razão” (STAM, 2005, p. 5).²²

A quarta fonte de hostilidade é a da logofilia, “ou a valorização do verbal, típico de culturas enraizadas na palavra sagrada das ‘religiões do livro’” (STAM, 2005, p. 6)²³. A valorização do verbal ocorre, pois a arte escrita é vista como uma forma superior de expressão e comunicação perante outras artes.

A quinta fonte de hostilidade é a anti-corporalidade, a qual julga a adaptação por interpretar de forma palpável o que na arte não se pode tocar, apenas sentir. Ou seja, a adaptação é julgada inferior por “materializar” algo teoricamente abstrato.

A sexta fonte de hostilidade é o mito da facilidade, a qual há a grande ilusão de que as adaptações são mais fáceis de serem produzidas do que as obras não adaptadas. Existe a crença de que na adaptação o adaptador tem que passar para a tela ou para outras formas de arte algo que já está pronto, preparado, mas o que acontece não é exatamente isto: há a necessidade de cautela com relação a cada cena, a cada *close*, a cada personagem escolhido, e a muitos outros aspectos teóricos e técnicos necessários.

A sétima fonte de hostilidade é o preconceito de classe, o qual é uma forma de preconceito que vê o cinema como inferior, como fonte de desprestígio que prestigia obras iniciais por meio de seu trabalho, e não algo como fonte de arte independente.

A oitava e última fonte de hostilidade destacada por Stam é a carga de parasitismo: “adaptações são vistas como parasitas na literatura; elas se atravessam no corpo do texto fonte e roubam sua vitalidade” (STAM, 2005, p. 7)²⁴.

É surpreendente que, mesmo com o passar de tantos anos o preconceito voltado às adaptações siga existindo, mesmo com elas se tornando cada vez mais familiares em nossa sociedade. As adaptações são alvo do já mencionado desprezo por parte de certos críticos, que não entendem que os adaptadores não estão utilizando técnicas novas para

²² “*Within the Platonic view, meanwhile, the irresistible allure of the spectacle overwhelms reason.*”

²³ “*Or the valorization of the verbal, typical of cultures rooted in the sacred word of the ‘religions of the book’.*”

²⁴ “*Adaptations are seen as parasitical on literature; they burrow into the body of the source text and steal its vitality.*”

contar histórias, que eles só contam as histórias aos seus modos, fazendo as seleções necessárias.

Eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar ou roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24)

Walter Benjamin (2008), em seus estudos, destaca algo bastante pertinente: a contrariedade entre termos/conceitos como “fidelidade” e “liberdade” que tanto se fazem presentes nas discussões acerca de tradução e adaptação e que estimulam ainda mais a existência de tantos preconceitos e hostilidades como as já abordadas. Certos autores, críticos e principalmente pessoas leigas ainda fazem uso do termo “fidelidade” como dever dos tradutores e adaptadores nos processos de traduções e/ou adaptações. No entanto, este uso se dá de forma bastante equivocada, já que o tradutor/adaptador não tem a função de simplesmente reproduzir algo ou uma ideia, mas sim de fazer com que a tradução/adaptação ganhe maior destaque do que a obra de partida, ou então a evidencie ainda mais. Portanto, há de se considerar que termos como este “já não parecem ser de utilidade para uma teoria que tenha outras aspirações que esta de reproduzir o significado” (BENJAMIN, 2008, p. 37).

Plaza (2003) também apresenta argumentos a favor do respeito à tradução/adaptação e a favor da liberdade necessária à sua produção, abordando o fato de que ela:

Movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais, como ainda observa W. Benjamin. Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentem parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da imagem. É por isso que, ao se referir a uma relação íntima e oculta entre as línguas “como sendo aparentadas e análogas naquilo que pretendem exprimir”, Benjamin deixa entrever uma relação íntima que também pode se dar entre sistemas de signos os mais distintos. Por se tratarem de códigos de representação, os sistemas de signos podem se aparentar na empresa comum de aludir a um mesmo referencial icônico. (PLAZA, 2003, p. 29-30)

Retomando Benjamin (2008), o autor, a partir de suas palavras, aborda que o ideal de “fidelidade” buscado por muitos tradutores é inalcançável, pois há a necessidade de novas escolhas e opções para que algumas características imprescindíveis sejam mantidas e novas experimentadas. Partindo dessa discussão é que se pode levar em consideração a existência de preconceitos com as adaptações devido à expectativa do fã de que a adaptação seja o mais parecida possível com a obra que ele(a) já conhece, e isto, comumente não acontece (e, parte das críticas recebidas podem ser — e geralmente são — originadas a partir da não aceitação de diferenças pelo espectador). O fã acredita que estará tendo contato novamente com uma obra pronta, a qual ele já estava familiarizado, apenas como uma repetição do que ele já conhecia, mas de modo pouco diferente. Em muitos casos, se a adaptação é similar à obra de partida é criticada por ser uma “cópia” a fim de obter lucros; ao mesmo tempo, se é diferente, dirão que a criação não foi bem feita por não corresponder às expectativas do público.

Um filme “fiel” é visto como sem criatividade, mas um filme “infiel” é uma traição vergonhosa do original. Uma adaptação que atualiza o texto para o presente é repreendida por não respeitar o período da fonte, mas dramas de época respeitáveis são acusados de falha de um nervo em não “contemporizar” o texto. Se uma adaptação rende as passagens sexuais do romance

fonte literalmente, ela é acusada de vulgaridade; se ela falha quanto a isso, é acusada de covardice. O adaptador, ao que parece, nunca pode vencer. (STAM, 2005, p. 8)²⁵

Como foi possível observar no que foi anteriormente citado, entre tantos impasses já mencionados e discutidos, há ainda a constatação da questão da produção e reprodução de cenas que podem ser consideradas vulgares e covardes, principalmente aquelas voltadas a passagens sexuais. Mas, em telenovelas diversas, não há crítica por grande parte da sociedade por terem em seus meios de comunicação visual cenas de sexo em horários acessíveis a crianças e adolescentes que não deveriam ver tais produções.

Conforme Stam (2005, p. 14), levando em consideração aspectos como temas, personagens, estilo da obra de partida, recriações feitas, etc, é que muitos utilizam os termos “fiel” e/ou “fidelidade” com o intuito de querer dizer que a adaptação não foi “ao pé da letra”, algo que nunca ou pouquíssimas vezes será. Desta forma, estas palavras e talvez conceitos podem e devem ser sempre questionados.

Tentando promover uma analogia entre teorias e fatos concretos sobre traduções/adaptações a fim de que seja entendido de que a “fidelidade tradutória” é dispensável, Benjamin argumenta:

Do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem que corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais infinitas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem

²⁵ *“A “faithful” film is seen as uncreative, but an “unfaithful” film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not “contemporizing” the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win.”*

reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas. (BENJAMIN, 2008, p. 38)

Enquanto alguns adaptadores e tradutores prezam por manter detalhes e especificidades de uma obra em uma tradução ou adaptação, outros prezam mais pelo propósito comunicativo e cultural existente em ambas as obras. Sem contar que as variações linguísticas brasileiras seriam difícilísimas de serem adaptadas para um idioma como a língua inglesa. Outra comparação a ser enfatizada é a de que não seria possível que uma obra traduzida para a língua inglesa fosse idêntica em todos os detalhes à obra prévia na língua portuguesa já que existem muitas falas e conhecimentos de mundo voltados ao universo brasileiro que não seriam compatíveis ao do leitor/público estrangeiro.

Há a necessidade de o público receptor de um trabalho adaptado, como exemplo a obra de Oscar Wilde, saber que sua qualidade não pode ser baseada em até que ponto ela foi semelhante ao que já havia sido produzido antes, mas sim de que modo a produção conseguiu aproximar o público à obra e se foi proporcionado a ele o despertar de interesse alimentado através de suas expectativas prévias.

Mais uma vez é válido ressaltar que o uso de determinados termos serve como forma de apagar a frustração por a obra adaptada não apresentar determinado momento ou cena da obra de partida que possa ter cativado seu público. É certo que obviamente algumas adaptações são melhor trabalhadas e melhor desenvolvidas que outras, e por isso fazem mais ou menos sucesso que as obras que serviram para sua inspiração, mas há a necessidade de o público saber que a noção de “fidelidade” é de muito se duvidar.

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Em meio a tantas discussões e tantos preconceitos existentes por primeiro o público-alvo ter contato com obras impressas, por exemplo, Stam (2005) realça algo importante: se acontecesse o processo oposto, de primeiro haver o contato do apreciador de uma obra com a adaptação e somente depois com a de partida, nem sempre haveria tanto preconceito, tanta difamação da adaptação. Isso poderia acontecer por que uma adaptação bem trabalhada pode proporcionar tanto encanto e prazer como uma leitura, e até mais. Há aqueles que ficariam, talvez, desapontados por não ver nas páginas dos livros os efeitos e sensações que conseguem obter por meio dos efeitos das grandes telas, através de suas cores e imagens diversas, seus efeitos sonoros, as reações dos personagens. O leitor pode pensar que muitas informações adicionais são apresentadas na obra, servindo apenas para dar volume à produção, e, com relação ao conteúdo em si, deixando a desejar.

Em toda a discussão até aqui proposta fica nítido que termos como “fidelidade” e “infidelidade” são inadequados ao processo de adaptação. Por isso, Stam (2005) sugere o modelo *Pygmalion*, cujo foco é mostrar que a adaptação traz à tona a vivacidade de obras que um dia foram esquecidas, de personagens presos a páginas diversas e seu resultado final como criação única.

A teoria da adaptação até agora tem disponível um arquivo bem abastecido de tropos e conceitos para explicar a mutação de formas através da mídia: a adaptação como leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, reanimação, transfiguração, atualização, transmodalização, significado, desempenho, dialogismo, canibalismo, reimaginação, encarnação, ou reacentuação. (STAM, 2005, p. 25)²⁶

Como já falado, a adaptação é algo vivo, por isso muda e recria tanto. Da mesma forma que o ser humano se forma e transforma, combina e recombina pensamentos e atitudes. Sendo assim, é possível

²⁶ “*Adaptation theory by now has available a well-stocked archive of tropes and concepts to account for the mutation of forms across media: adaptation as reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvisioning, incarnation, or reaccentuation.*”

fazer uma analogia entre o ser humano e as obras adaptadas: da mesma forma que pais tem filhos que não são suas cópias, mas sim derivam deles, possuindo características específicas e traços marcantes, sem contar os processos de amadurecimento que ocorrem com o passar dos anos, da mesma forma ocorre com as adaptações. Elas, de certa forma, podem ser categorizadas como filhas das obras previamente encontradas, ou seja, são outra obra.

Na adaptação, por mais que houvesse tentativas diversas de torná-la o mais idêntica possível à obra de partida, isto não aconteceria. Existem algumas diferenças as quais na passagem da obra de um meio a outro, fazem com que ela perca parte de seus traços marcantes. Por exemplo, enquanto que o escritor, em seu trabalho solitário, precisa apenas de papel e caneta, muitas vezes, no máximo um computador para digitar o que lhe convém, a fim de criar uma obra, o cineasta precisa de câmeras, atores, luzes, enredo, aparelhos que possam produzir efeitos de luz e sonoros diversos, etc. Sem contar os gastos que muitas vezes uma produção deste tipo exige, que com certeza não são as mesmas necessárias para a edição de um livro. “Com o romance, questões como a infraestrutura do material entram somente no ponto de distribuição, enquanto no cinema elas entram no início da produção [...]” (STAM, 2005, p. 16).²⁷

A partir de todas estas análises, é justo dizer que traduções e adaptações necessitam “renunciar em grande parte ao simples propósito de comunicar algo, e o original passa a ser-lhe essencial apenas na medida em que pelo fato de já existir, dispensa o tradutor da fadiga e do sistema ou ordem daquilo que é comunicado” (BENJAMIN, 2008, p. 38). Adaptações são diferentes, por mais que sejam detalhadamente produzidas e baseadas em um material de partida.

É importante ressaltar que enquanto na literatura, nos romances e outras escrituras, tudo parece ser abstrato, nos filmes e nas produções artísticas de modo geral, tudo parece realmente existir. O que está aqui sendo apresentado não tem como objetivo algum desmerecer obras escritas e literaturas, muito pelo contrário: está em busca de enfatizar que as adaptações merecem menos desprezo e mais respeito por parte do público que tanto a critica.

Outro tópico bastante relevante é que aspectos verbais são muito bem trabalhados em obras escritas. No entanto, estes aspectos podem ser

²⁷ “*With the novel, questions with the material infrastructure enter only at the point of distribution, while the cinema they enter at the very start of the production [...].*”

trabalhados na mídia visual por meio de expressões que não tão impactantes quando reproduzidas na literatura, como determinados tons de voz, olhares com significados diversos, expressões faciais e corporais, etc. Por isso, é importante destacar que “em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que se pode comunicar existirá algo não comunicável” (BENJAMIN, 2008, p. 39).

Em geral, pode-se considerar que entre tantas falácias e críticas, há os que preferem as adaptações pela magia e o encanto que elas proporcionam, saindo do comum e encantando a muitos. E este é, ainda, o foco principal, nas adaptações: chamar a atenção de uma forma diferente, do público alvo. Hutcheon (2013) ressalva que quando adaptações fazem sucesso, seja nas grandes telas ou em outros meios, poucas são as pessoas que realçam a comparação entre obra e adaptação, especialmente se a adaptação for algum tipo de homenagem a alguma pessoa célebre²⁸ e respeitada pela sociedade.

Obviamente que há certa preocupação por parte dos adaptadores com relação às relações dialógicas entre as obras iniciais e adaptações, mas “as obras, independentemente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política na intertextualidade” (HUTCHEON, 2013, p. 12).

Se os estudos da adaptação à primeira vista parecem um campo menor e periférico dentro da teoria e análise cinematográfica, em outro sentido podem ser vistos como bastante centrais e importantes. Não somente as adaptações literárias formam uma porcentagem muito alta de filmes realizados (e especialmente alta proporção de produções de prestígio e vencedores de Oscars), mas também quase que todos os filmes podem ser vistos de certos modos como “adaptações”. Enquanto os estudos da adaptação frequentemente assumem que os textos fonte são adaptações literais, as adaptações podem também ter fontes sublitterárias ou paralitterárias. (STAM, 2005, p. 45)²⁹

²⁸ Como tantos livros (dentre eles *Ayrton Senna* de Marleine Cohen) e o filme *Senna* criados sobre o ex-piloto de Fórmula 1, Ayrton Senna, falecido em um acidente em plena competição no ano de 1994.

²⁹ “*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*

Ou seja, a adaptação tem muito mais a contribuir do que a ser julgada e é muito mais importante do que parece, já que “como membros do público, necessitamos de memória para experienciar tanto a diferença quanto a semelhança” (HUTCHEON, 2013, p. 47). Assim como o já conhecido é bom, o novo pode tornar-se ainda melhor aos nossos olhos. E, se mesmo recebendo tantas críticas as adaptações continuam vivas em nossa sociedade e ainda assim têm tantos admiradores, é fato que a rápida disseminação de informações por meio dos *websites*, das redes sociais e *blogs* têm grande influência nisso. Sem contar que cada fã, cada pessoa curiosa em saber como será a obra adaptada contribui, voluntariamente ou involuntariamente, para o seu sucesso, como, por exemplo, o sucesso na venda de bilheterias de obras cinematográficas em todo o país, obras as quais são ganhadoras de Oscars e outros prêmios. Além disso, por meio das adaptações, muitas transformações positivas para as obras de partida e para autores, diretores e adaptadores podem ocorrer.

Finalizando este subcapítulo, há de se dizer que a adaptação cinematográfica, como a ocorrida com o romance *O retrato de Dorian Gray*, baseia-se no que é escrito na obra previamente encontrada. A partir das escrituras existentes, as cenas são planejadas, os personagens escolhidos, os atores ensaiam, as falas são memorizadas, a gravação começa. Há uma flexibilidade muito maior por parte do cinema em lidar com a cronologia de uma história, por exemplo, e se necessário retratar cenas e fatos do passado do que na literatura.

Resumindo, o filme é equipado de forma ideal, graças à sua natureza multiformato e multipista, para magicamente multiplicar tempos e espaços. Como uma tecnologia de representação, o filme tem a capacidade de misturar diversas temporalidades e espacialidades. Produzido dentro de uma constelação de tempos e espaços, a ficção de tempos e espaço, a ficção encena ainda uma outra constelação diegética de tempos e espaços, e é recebida ainda em outro tempo e espaço (teatro,

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”. While adaptation studies often assumes that the source texts are literary, adaptations can also have subliterary or paraliterary sources.”

casa, sala de aula). A panóplia de técnicas cinematográficas multiplica ainda mais as possibilidades. Diferente de uma novela, um filme pode ser reproduzido de frente para trás. (STAM, 2005, p. 21)³⁰

Estas considerações sobre o universo fílmico podem também ser aplicadas a telenovelas, docudramas, curta-metragens e outros meios os quais é necessário que seja realizada sua gravação e sua edição. E, o que todo eles têm em comum, além disso, é buscar ter respeito e prestígio oriundos do público e a ele fascinar.

2.2 A adaptação sob outras perspectivas

Pensar que as adaptações são processos recentes é um equívoco frequente. As adaptações são muito mais antigas do que podemos imaginar. As histórias bíblicas são adaptações oriundas de histórias populares, escritas e reescritas por diversas pessoas até a forma atual do livro sagrado que temos. William Shakespeare adaptou histórias de seus tempos em formas de poesias e livros como *Romeu e Julieta*, por exemplo, que foram adaptadas novamente como filmes e peças teatrais. Os Irmãos Grimm adaptaram da literatura oral para contos escritos como *João e Maria*, por exemplo, ou *Chapeuzinho Vermelho*, os quais eram marcados por violência e sangue que, em sua grande parte, foram ainda adaptados pelos estúdios de Walt Disney, sendo muitíssimo suavizados, recebendo finais felizes e românticos, muito diferentes dos finais originais, e que mesmo assim fizeram e ainda fazem sucesso.

De acordo com Cintas (2008), em se tratando da tradução audiovisual/adaptação cinematográfica, mais especificamente como prática profissional, esta ganhou maior notoriedade a partir da década de 1990, graças aos materiais digitais que impulsionaram sua divulgação e expansão. No entanto é importante ser observado que tudo isto começou:

³⁰ “*In sum, film is ideally equipped, thanks to its multitrack and multiformat nature, to magically multiply times and spaces. As a technology of representation, film has the capacity to mingle very diverse temporalities and spatialities. Produced within one constellation of times and spaces, the fiction of times and space, the fiction stages yet another diegetic constellation of times and spaces, and it is received in still another time and space (theater, home, classroom). The panoply of cinematic techniques further multiplies the possibilities. Unlike a novel, a film can be played backwards.*”

Há muito tempo, na véspera do século 20, com a invenção do cinematógrafo pelo francês Louis Lumière em 1895. Essa nova engenhoca marcou o início da era da figura em movimento e com isso a ilusão que o cinema poderia se tornar um tipo de Esperanto universal, capaz de viajar através das fronteiras linguísticas e ser entendido por todos no mundo graças à universalidade inequívoca da imagem. (CINTAS, 2008, p. 1)³¹

A prática da tradução intersemiótica/adaptação cinematográfica, que no início parecia ser independente de artes como literatura, fotografia e até mesmo de palavras, com o tempo foi se mostrando carente de tais elementos e foi progressivamente melhorando até chegar ao formato atual.

Voltando a falar da adaptação de forma abrangente, é importante que sejam observados conceitos e práticas de décadas cujo trabalho tão importante era tratado de forma bem diferenciada. Conforme Stam (2005), tanto os desenvolvimentos teóricos estruturalistas quanto os pós-estruturalistas tiveram grande impacto sobre os estudos da adaptação, pois nas décadas de 60 e 70 a semiótica estruturalista, corrente de pensamento que buscava estudar “a vida dos signos no seio da vida social” (SAUSSURE, 2004, p. 24), via que “todas as práticas significantes como sistemas de signos compartilhados produtores de ‘textos’ dignos do mesmo cuidadoso escrutínio como os textos literários, assim abolindo a hierarquia entre romance e filme” (STAM, 2005, p. 8)³². Duas teorias da época davam maior ênfase às trocas de texto e mídia, diferente da valorização atual da obra “fiel”.

Estas teorias são conhecidas como teoria da intertextualidade e teoria da transtextualidade e são baseadas no dialogismo do pensador

³¹ “A long time ago, on the eve of the 20th century, with the invention of the cinematographe by the Frenchman Louis Lumière in 1895. This new contraption signaled the start of the motion picture era and with it the illusion that cinema could become a sort of universal Esperanto, able to travel across linguistic borders and to be understood by everybody in the world thanks to the ‘unequivocal’ universality of the image.”

³² “All signifying practices as shared sign systems productive of ‘texts’ worthy of the same careful scrutiny as literary texts, thus abolishing the hierarchy between novel and film.”

Mikhail Bakhtin, já que para ele o discurso acaba por ser a ponte entre dois indivíduos. Este estudioso afirma:

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva. [...]. Ao mesmo tempo, as réplicas são ligadas umas às outras. Ora, a relação que se estabelece entre as réplicas do diálogo — relações de pergunta-resposta, asserção-objeção, afirmação-consentimento, oferecimento-aceitação, ordem-execução, etc. — é impossível entre as unidades da língua (entre as palavras e orações), tanto no sistema da língua (no eixo vertical), quanto no interior do enunciado (no eixo horizontal). Esta relação específica, que liga as réplicas do diálogo é apenas uma variante da relação específica que liga enunciados completos durante o processo da comunicação verbal. Essa relação só é possível entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes. Pressupõe o outro (em relação ao locutor) membro da comunicação verbal. (BAKHTIN, 1997, p. 295-296)

Partindo destes princípios, Julia Kristeva, em 1966, continua trabalhando com o dialogismo, mas segundo Samoyault (2008, p. 15), não utiliza mais essa palavra e sim dá início à utilização da terminação “intertextualidade” em dois artigos: um nomeado *A palavra, o diálogo, o romance* e em seguida a outro chamado *O texto fechado* datado de 1967, ambos publicados em um periódico conhecido como *Tel Quel*. Sendo assim, não só nestes trabalhos, como em muitos outros, Kristeva continua difundindo as ideias voltadas à intertextualidade.

Mais adiante ocorreu o desenvolvimento da teoria da transtextualidade ou também conhecida teoria da transcendência textual, pelo francês Gérard Genette. Segundo ele, a transtextualidade pode ser definida como “tudo que põe o texto em relação, manifesta ou secreta,

com outros textos” (GENETTE, 1989, p. 9-10)³³. Devido a isto o autor aponta a existência de cinco tipos específicos de relações transtextuais: a intertextualidade; o paratexto; a metatextualidade; a hipertextualidade e, por último, a arquitextualidade.

A intertextualidade, como aqui já explícito, estudada e investigada por Julia Kristeva, pode ser definida de modo restrito, como ela alega, como uma relação de presença mútua entre dois ou mais textos. Já o paratexto, que envolve títulos, subtítulos, prefácios, notas diversas, etc, é um elemento que serve de conexão e para manter relação com o texto que faz parte do todo de uma obra escrita. A metatextualidade é um comentário que conecta um primeiro texto a um segundo. A hipertextualidade é a relação que liga um hipertexto a um hipotexto, mas não sendo um comentário. Finalmente, a arquitextualidade é basicamente a analogia entre paratexto/texto e taxonomia.

Nesta época de Bakhtin, Kristeva e Genette, não havia a visão equivocada da adaptação como uma arte que apenas queria se apropriar do que já existe e disto obter ganhos. A visão vampiresca dela, neste momento em questão, não existia. Tanto o material de partida quanto o de chegada eram interessantes, pois “em uma perspectiva de Derrida, o prestígio aurático do original é criado pelas cópias, sem a qual a própria ideia de originalidade não tem sentido” (STAM, 2005, p. 8).³⁴

Anos depois, Jaques Derrida foi um dos principais responsáveis pela desconstrução do que havia sido teorizado até então, juntamente a outros nomes como o da própria Julia Kristeva e o de Michel Foucault.

Ao final da década de 1960, o modelo saussuriano e a semiótica estruturalista dele derivada passaram a ser alvo de ataques – especialmente por parte da desconstrução de Derrida – conduzindo, assim, ao pós-estruturalismo. O movimento pós-estruturalista compartilha a premissa estruturalista do papel constitutivo e determinante da linguagem, bem como o pressuposto de que a significação é fundada na diferença. Rejeita, porém, o “sonho da cientificidade” do estruturalismo, seu desejo de estabilização do jogo

³³ “*Todo lo que pone al texto em relación, manifiesta o secreta, con otros textos.*”

³⁴ “*In a Derriderian perspective, the auratic prestige of the original is created by the copies, without which the very idea of originality has no meaning.*”

das diferenças no interior de um sistema mestre-abrangente. Baseando-se na obra de Friedrich Nietzsche e da fenomenologia de Husserl e Heidegger, o pós-estruturalismo percebeu que a busca pela sistematização, típica do estruturalismo, deveria ser confrontada com tudo aquilo que por ela era excluído e reprimido. (STAM, 2003, p. 202)

Enquanto o estruturalismo e o pós-estruturalismo aqui em destaque derrubavam qualquer possibilidade de existência de preconceito entre a adaptação e/ou produção cinematográfica, que é o caso da presente pesquisa e nosso foco de interesse, eis que surge outra concepção, oriunda das ideias de Bakhtin, conhecida como “proto pós-estruturalista”. É a partir disto que se tem a desvalorização do que antes era tido como material de partida. Este processo defendido por Bakhtin é conhecido como “construção híbrida”.

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices (gramaticais) sintáticos e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertencente simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons [...]. (BAKHTIN, 2002, p. 110)

Ou seja, a partir destes conceitos é que se tem um aumento da valorização de obras iniciais em comparação com adaptações. Stam (2005) apresenta uma colocação bastante relevante sobre as obras, em geral. Quando chamadas por nomes cujos limites são mais imprecisos, como “textualidade”, “literário” e outros, a questão da adaptação “se

torna simplesmente uma outra ‘zona’ em um mapa maior e mais variado” (STAM, 2005, p. 9).³⁵

Levando em consideração que anteriormente a adaptação não era vítima de preconceitos, certamente há a esperança entre os adaptadores e o seu público apreciador de que a situação atual mude em oportunidades futuras.

2.3 A adaptação como processo de transição de uma mídia para outra

A adaptação é um “processo de transição ou conversão de uma mídia para a outra. Assim, o material original sempre oferecerá uma certa resistência à adaptação” (SEGER, 2007, p. 18), porque o trabalho da adaptação exige mudanças das mais variadas, entre elas a condensação e/ou expansão do material. Ao condensar materiais, por exemplo, é necessário cortar histórias secundárias de uma criação, a fim de que as atenções se foquem no enredo principal.

Em muitos outros trabalhos, ao contrário da condensação, se fazem necessários acréscimos nas adaptações. Normalmente são contos que possuem poucos personagens, ou um enredo que pode ser expandido, e, novas cenas, situações e personagens são acrescentados a fim de complementar espaços vazios em meio aos acontecimentos existentes na produção. Um exemplo a ser citado e “solução” é que muitas vezes o adaptador tem intenção de adaptar uma obra curta, uma peça de teatro de uma hora, a qual não possui uma história, mas sim somente reflexões acerca de um assunto específico. Conforme Seger (2007), neste caso se faz necessário ampliar esta obra, como se a tivesse reescrevendo ou então se pode tentar ampliá-la, ambas criando uma linha de ação dramática, assunto a ser discutido posteriormente.

Muitos podem perguntar por qual motivo se faz uma adaptação. Pode-se alegar que existe interesse financeiro nestas produções, como o fato de tentar lucrar com obras diversas já existentes, mas este não necessariamente é o foco principal. Também pode ser considerada a ideia de tentar expandir o público-alvo de certa produção artística, além de muitas vezes por meio de obras famosas tentar promover profissionais dentro e fora das telas, dos palcos, dos CDs e DVDs. Podem ser considerados, ainda, interesses políticos e pessoais nas adaptações, como protestar contra as ideias de um governo, tentar conscientizar a população sobre algo específico, etc.

³⁵ “*Becomes simply another ‘zone’ on a larger and more varied map.*”

É de extrema importância destacar que as adaptações além de terem um cunho específico também são processos culturais. As adaptações como processos culturais ocorrem pelo fato de terem como público pessoas diversas de inúmeros lugares. Começando por um exemplo simples: a adaptação de nomes de filmes. Quem nunca comparou o nome de um filme na língua inglesa com um na língua portuguesa e notou a diferença expressiva que existe entre um e outro. Isto ocorre porque as obras são criadas, recriadas e transformadas, ou seja, adaptadas, para públicos com religiões diferentes, costumes diferentes, hábitos diferentes.

Outro exemplo de adaptação cultural leva em consideração obras voltadas ao público islã. Filmes norte-americanos, por exemplo, fazem muito sucesso, dentro e fora do seu país. No entanto, muitos possuem cenas relacionadas a sexo, violência e religião que não seriam permitidas para o público de diversos países islâmicos. Estes filmes não necessariamente serão banidos naqueles países. Muitas vezes, filmes, novelas e seriados são adaptados conforme a cultura de um lugar: “não quer dizer que não haja adaptação nas tradições judaico-islâmicas, mas sim que, ao lidar especialmente com textos ou figuras religiosas, algumas complicações obviamente desaparecem” (HUTCHEON, 2013, p. 231).

Ainda conforme Hutcheon (2013), a adaptação pode ser vista de três formas diferentes, tais como: uma entidade ou produto, pela série de mudanças que podem ocorrer entre as obras e adaptações, como de mídia, gênero, foco ou do real para o ficcional; processo de criação, pelo envolvimento de reinterpretações e recriações, ou apropriações e recuperações; e processo de recepção, pela forma que obras como estas são recepcionadas pelo público-alvo e também pela conexão com a obra previamente existente.

Quando tratamos de filmes americanos ao estilo hollywoodiano, como principalmente a adaptação de 2009 aqui analisada e mais especificamente discutida nos próximos capítulos, fazemos referência àqueles filmes ou adaptações, vistos como entidades ou produtos, que buscam recorde de bilheterias, sucesso absoluto e interesse por parte de seus produtores em prêmios internacionais. Nestes tipos de criações algumas características bem específicas podem ser observadas: da mesma maneira como ocorre em *O retrato de Dorian Gray* (2009), em filmes/adaptações deste tipo há foco em uma linha de ação dramática, que é quase imperceptível aos olhos do público, pois ela “está oculta nos detalhes dos personagens, nas declarações temáticas, nas informações e descrições contidas no material” (SEGER, 2007, p. 103).

As linhas de ação dramática podem estar explícitas ou implícitas em uma obra. Normalmente existe uma linha central, conhecida como linha de enredo, a qual é a história principal em uma obra, e outras linhas dramáticas secundárias, as quais são histórias paralelas, cujo adaptador não deve ter mais do que três ou quatro na obra, para que o público não perca o foco principal. Porém é importante destacar que assim como as linhas dramáticas existem, há outros aliados delas: os arcos dramáticos, os quais promovem a ligação do começo do filme com o seu final, carregado de direção e movimento.

De acordo com Seger (2007), histórias como as aqui analisadas, que possuem um objetivo a ser perseguido, tendem a não serem adaptações tão difíceis como outras que não almejam nada em específico. Já, se não é possível estabelecer um objetivo característico, há a possibilidade de fazer uma obra acontecer voltada a conflitos ou questões importantes às quais pedem resoluções. O adaptador pode tentar localizar “primeiro o meio da história [...] a seguir faça perguntas que possa ajudá-lo a encontrar o começo da linha dramática da história [...]. Por último, faça perguntas que o ajudem a encontrar o desfecho da história [...]” (SEGER, 2007, p. 108).

A regra de começo, meio e fim aqui exposta não pode ser levada como obrigatória a todos os tipos de adaptações, lembrando o que há pouco foi dito: são peculiaridades especialmente de filmes hollywoodianos, já que em muitas fábulas e/ou enredos, por exemplo, esta cronologia não é seguida. Na adaptação fílmica datada de 2009 de *O retrato de Dorian Gray* foi possível verificar três atos principais e, nesta situação, importantes.

O primeiro ato é aquele que apresenta a história, introduz os personagens, define o conflito [...], e fornece as informações que o expectador precisa saber antes que a história possa progredir. O segundo ato é o responsável pelo desenvolvimento da história e dos relacionamentos [...]. O terceiro ato é aquele que fecha, conclui a história. (SEGER, 2007, p. 109)

É no primeiro ato que a história é apresentada: conhecemos a história de vida de Dorian Gray e o que ele sofreu quando criança; o quanto sua beleza chama atenção de todos ao seu redor; a tamanha admiração que o pintor Basil Hallward tem sob o jovem, etc; sabemos quem são os personagens, como Dorian Gray, Basil Hallward, *Lord*

Henry, Sybil Vane, dentre outros; começamos a entender como a história seguirá: as palavras de Dorian na frente do seu retrato; o início das alterações na sua pintura e quais rumos serão tomados, como exemplo, o fato de Dorian realmente compreender o que está acontecendo e o seu por que.

Durante o segundo ato, é o momento o qual toma a maior parte de uma obra, seja ela qual for, e que os conflitos são explicitados, os personagens mostram quem verdadeiramente eles são e o que pretendem fazer, quais problemas surgirão e que desafios a história apresentará: o fato de Dorian se mostrar uma pessoa com comportamentos bem diferentes dos do início do filme; as alterações grosseiras no retrato.

Já durante o terceiro ato, sendo este o mais curto dos três aqui citados, conseguimos ver os desfechos da história, as soluções para os problemas levantados e os finais felizes ou tristes os quais foram traçados, tais como a inquietação vivenciada por Dorian, seu desespero em meio a tantas mentiras, a morte do rapaz. E, neste último momento, muitas vezes, é quando o público pode se dizer satisfeito ou insatisfeito com a obra, já que ele teve contato total com ela.

Muitos são os fatores que podem influenciar no parecer final do público a respeito da adaptação, já que o sucesso de uma obra depende, de modo expressivo, não só da curiosidade do público e da disseminação de informações quanto à obra no mercado, mas também do modo como o produto final e o processo são desenvolvidos, e do quanto se é pensado no seu público-alvo e, de que forma, este público estará imerso e interagindo com a obra apresentada a eles, ou seja, o engajamento do público para com a obra apreciada. Hutcheon (2013) diferencia basicamente três tipos de engajamento: o modo “contar”, o modo “mostrar”, e o modo “participativo”.

No modo contar, “nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem ao texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual” (HUTCHEON, 2013, p. 48). É um tipo de engajamento que podemos controlar relativamente, dependendo, por exemplo, da nossa disponibilidade de tempo e da nossa curiosidade em saber o seguimento da história. E vale ressaltar que interagir com uma história contada não é a mesma coisa do que lê-la: a leitura é uma atividade que exige outra concentração.

“O modo mostrar (peças e filmes) nos faz interagir através da percepção auditiva e visual” (HUTCHEON, 2013, p. 48). Pelo conforto de conhecer uma obra e o desconforto de vê-la de modo distinto, em uma adaptação, é que muitas pessoas não conseguem imergir na obra

adaptada e sentem certo desconforto e estranhamento ao ter acesso a ela. Mas, há outras que ficam tão fascinadas com os efeitos e mudanças na obra adaptada que sua imersão ocorre de forma plena.

Por fim, “o modo participativo (videogames) nos faz imergir de forma física e cinestésicamente” (HUTCHEON, 2013, p. 48). Este, se comparado aos outros, é o que mais fascina crianças, pelo modo o qual ele torna-se mais interativo do que os demais citados aqui, sem contar o fato da quantidade de adultos que contam com videogames em casa, dos mais diferentes tipos e marcas para divertir a si mesmo e a toda a família. A interação proporcionada pelos videogames pode ser considerada, maior ainda, se compararmos os jogos de primeira pessoa às outras mídias, pois ao jogar estes tipos de jogos, nós incorporamos o personagem e temos que seguir adiante ou recuar sempre que necessário, estando dentro e fora do jogo ao mesmo tempo.

Mesmo com a existência das novas tecnologias 3D, no modo mostrar, nenhuma delas consegue propor a imersão do expectador no filme e o seu poder de persuasão sobre os personagens ou sobre um personagem, como ocorre com os jogos em primeira pessoa. Todas estas interações variadas foram proporcionadas graças às novas tecnologias que “redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação – em vez da óbvia fidelidade à realidade –, indo além das técnicas prévias de animação e efeito especiais” (HUTCHEON, 2013, p. 55). Vale levar em consideração que cada um destes modos de interação especificados tem um propósito, podendo conquistar públicos específicos mais facilmente que outros.

A partir de tudo que foi comentado até o momento, pode-se afirmar que os processos de tradução e adaptação são muito mais ricos do que simplesmente serem considerados processos de conversões entre meios e mídias. Inúmeros detalhes são levados em consideração, já que todo um conjunto de fatores e características pode contribuir para que sejam obtidos excelentes resultados. A seguir, veremos exemplos de itens que podem ser decisivos na composição de obras diversas, como os personagens, as questões voltadas à narração, ao narrador e à narrativa e ao tema, ao estilo, à atmosfera e ao tom.

2.4 A importância do personagem na adaptação

Há algo ou alguém que merece aqui ganhar destaque, pois pode ser a peça-chave em uma adaptação: o personagem. Uma obra pode ou não ter um personagem principal ou talvez dois, três, ou mais, mas os

personagens podem, em muitos casos, serem decisivos para que o público alvo seja conquistado, pois:

[...] um personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana. Relacionamos com os personagens como se fossem reais, mas eles são superiores à realidade. Seus aspectos são feitos para serem claros e reconhecíveis. (MCKEE *apud* VARGAS, 2014, p. 7).

Devido à tamanha representatividade que cada personagem pode ter, seja ele cinematográfico, teatral, tele novelístico, etc, certamente é difícil para o adaptador ter que fazer a escolha de qual, ou quais, personagens farão parte da sua produção. Isto é algo de extrema importância, pois em qualquer produção há a necessidade do equilíbrio, já que personagens demais, por exemplo, podem comprometer o sucesso de uma obra, caso ela não seja, por este motivo, bem compreendida, afinal “todos nós já passamos pela experiência de ler um livro que tem tantos personagens que precisamos estar sempre voltando algumas páginas para lembrar quem é quem” (SEGER, 2007, p. 149), e não há nada mais entediante num processo de leitura ou em qualquer outro meio de interação, pois quebra o raciocínio contínuo do enredo, quando ele existe. Obviamente o contrário também pode não ser interessante, pois poucos personagens podem restringir a história demasiadamente a eles, deixando-a monótona.

Sendo assim, a partir do momento o qual já foi feita a escolha de personagens para determinada obra, há a necessidade da averiguação de quais personagens serão combinados, cortados, modificados e outros personagens adicionais que podem ser criados, para “deixar a trama mais clara” (SEGER, 2007, p. 149). Há de se levar em conta que:

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise,

pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista. (BRAIT, 2010, p. 68)

Certamente sabe-se que a construção de personagens pode ser dada a partir de outros meios além do texto, no caso de uma adaptação cinematográfica a ser refeita. Mas é certo que todo personagem criado é pensado e repensado a fim de satisfazer as expectativas do seu produtor/adaptador para com a produção/adaptação.

O primeiro passo para que se efetue a escolha de personagens, é definir se haverá um personagem principal ou não e quem ele(a) será. É importante também que sejam definidas as suas funções, para, a partir disto, pensar na existência de mais personagens no desenrolar da história, se houver. É importante destacar:

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. (BRAIT, 2010, p. 28)

Ou seja, na adaptação quando se pretende fazer a escolha de personagens vale observar quais tiveram êxito na obra de partida ou não e, principalmente, quais foram considerados peças-chave quanto a ela. Apontar o caminho para cada personagem também pode ser interessante, já que os personagens poderão ir adquirindo funções específicas na adaptação. Dentre as muitas funções que os personagens podem ter, Seger (2007) destaca: ajudar a contar a história; ajudar a revelar os personagens principais; revelar, personificar ou falar sobre o tema; acrescentar colorido e textura à história. A autora também assinala que se houverem personagens demais com a mesma função, vale combiná-los, como sendo a melhor alternativa existente. É possível juntar as qualidades de dois personagens em um único, através da criação de um terceiro personagem diferente dos outros dois analisados ou “cortar um dos personagens, preservando dele somente uma fala ou uma ação, que é passada a outro personagem” (SEGER, 2007, p. 158).

Os personagens escolhidos em qualquer adaptação devem ser envolventes, devem despertar a curiosidade e a atenção do público. Normalmente aqueles que mais despertam simpatia e antipatia do público-alvo são os que fazem maior sucesso. Bons exemplos são os vilões de telenovelas: em muitos casos os atores precisam até mesmo ter cuidado ao saírem na rua para que não sejam agredidos por pessoas que não sabem diferenciar personagem de ficção e pessoa real, assim como muitos são tão bem recebidos pelos espectadores que, durante muitos anos, são lembrados pelo público não pelo seu nome real, mas pelo nome daquele que foi interpretado por ele(a). Daí a importância de se pensar e repensar como escolher/adaptar/trabalhar os personagens.

2.5 Considerações acerca do paralelo entre narração, narrador e narrativa

Entrando aqui nos assuntos voltados à narração, ao narrador e à narrativa, iniciamos a discussão abordando que, de acordo com Aumont; Marie (2003, p. 208), a narração designa-se como:

Fato e maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a “fábula”, no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a “trama” dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 208).

O responsável pela função da narração é o narrador. Certamente algumas histórias, sejam cinematográficas ou literárias, podem dispensar esta figura “oculta”, principalmente se for constituída apenas de diálogos. Mas, quando falamos de histórias cujo narrador é indispensável há de se considerar que este pode ser um personagem da narrativa ou não. Portanto, de forma geral, pode-se afirmar que existem dois tipos de narradores: o narrador intradiegético e o extradiegético, e que “o termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é associado” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 40).

O que é interessante de ser observado é que “a relação entre narrador e personagem determina diferentes pontos de vista, em particular os efeitos de focalização” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 208).

Sendo assim, este será um dos focos da análise do narrador para com o autor e o personagem principal da obra *O retrato de Dorian Gray* no capítulo 3 desta pesquisa, a qual verificará de que forma e quais funções são adquiridas pelo narrador tanto na obra literária como nas obras fílmicas de Wilde, pois:

O narrador é o autor, o narratário é o público (ouvintes, leitores, espectadores). A finalidade do narrador é a de satisfazer, seduzir ao público, fazê-lo ver algo novo. Isso pode parecer óbvio, mas estranha umas consequências, na trama mista das histórias, que são menos evidentes. (BONITZER; CARRIÈRE, 1998, p. 115)³⁶

Considerando particularmente o meio fílmico, foi D. W. Griffith quem elaborou, no ano de 1915, “a forma de narrativa cinematográfica que vai servir de modelo a todo o classicismo hollywoodiano e europeu” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 25). Em se tratando da narração literária, acredita-se que ela é muito mais antiga, pois o surgimento da escrita, se comparado a esta data, ocorreu muito tempo antes e poderíamos considerar a existência da narração literária, ainda, nos próprios relatos bíblicos.

Fazendo referência às diferentes designações de narrativa temos:

Num primeiro sentido – que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum –, narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos [...]. Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. [...] Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele

³⁶ “El narrador es el autor, el narratario es el publico (oyentes, lectores, espectadores). El fin del narrador es el de complacer, seducir al público, hacerle ver algo nuevo. Eso puede parecer obvio, pero estraña unas consecuencias, em la trama mista de las historias, que son menos evidentes.”

que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo. (GENETTE, 1972, p. 23-24)

A partir das designações apontadas, é possível levantar alguns dados relacionados às características gerais de todas as definições de narrativa até aqui expostas. Conforme Aumont; Mariè (2003, p. 209) a narrativa costuma ser composta de começo, meio e fim, apresentando uma história geralmente em formato linear. Como a narrativa não tem vida sozinha, certamente ela é escrita/produzida por alguém, assim sendo, há uma certa equivalência entre narrativas de sequência de acontecimentos similares, sejam elas cinematográficas, escritas ou em outro formato.

Algo importante de ser observado é que talvez possa existir uma grande diferença entre uma história propriamente dita e uma narrativa, onde pode variar “a maneira que os acontecimentos e os dados da história se colocam ao conhecimento do público” (CHION *apud* BONITZER; CARRIÈRE, 1998, p. 116)³⁷. Isso é fato se observarmos, por exemplo, a diferença na maneira como ocorreu a morte de Sybil Vane na produção literária e nas adaptações aqui analisadas, onde maiores detalhes serão expostos na análise proposta no capítulo 3.

É interessante observar que histórias, de um modo geral, podem ser divididas a partir das relações existentes entre narrador e narratário. Esse narrador pode ser “parte da história” ou então até mesmo um leitor ou espectador, ou seja, intradiegético ou extradiegético. Dessa forma, podemos abordar em paralelo os tipos principais de história e quem as conta, sugerindo a existência de:

Três tipos principais de história: a de alguém que a conhece e conta a pessoas que também a conhecem [...]; a de alguém que a conhece e conta a pessoas que não a conhecem [...]; finalmente, aquela em que alguém conta uma história que não conhece a pessoas que não sabem dela mais que ele. (BONITZER; CARRIÈRE, 1998, p. 116-117)³⁸

³⁷ “La manera em que los acontecimientos y los datos de la historia se ponen en conocimiento del público.”

³⁸ “Três tipos principales de historia: la de alguien conoce y cuenta a gentes que también la conocen [...]; la que alguien conoce y cuenta a gentes que no la

A partir disto temos que o narrador, quando parte integrante de uma produção, pode ser uma peça diferencial que faz com que ocorra um maior ou menor engajamento do público para com a obra por meio de como relata o que a ele chega, principalmente se ele for intradieético. Portanto:

A função do narrador, no cinema, não é uma simples transposição desta função na literatura. Não é uma voz desligada. É sobretudo, o que se chama na literatura de <<anti-herói>>, ou seja, a transformação moderna do herói clássico, nem heroico nem neurótico. O narrador não <<leva>> a história, é a história que chega a ele. (BONITZER; CARRIÈRE, 1998, p. 123)³⁹

Vale destacar ainda que produções e adaptações podem se diferenciar entre aquelas que ocorrem na cabeça do público e as que ocorrem na cabeça do personagem, (BONITZER; CARRIÈRE, 1998). As primeiras são aquelas muito irreais como o que ocorre em filmes como *Avatar*, datado de 2009, de James Cameron. As segundas aquelas cujos acontecimentos são facilmente convincentes ao público de sua existência, tal qual o filme *Titanic*, datado de 1997 e, assim como *Avatar*, também dirigido por James Cameron.

Poder-se-ia dizer que *O retrato de Dorian Gray* seria uma obra, independente de ser fílmica ou literária, que ocorre na cabeça do personagem, pois apresenta mais características que a aproximam da realidade do que do fantástico. Mas, veremos na análise dos filmes e do livro mais detalhes sobre isto.

2.6 Estudo descritivo do tema, estilo, atmosfera e tom

Finalizando a sequência de discussões até aqui propostas antes do momento de análise, temos a abordagem quanto ao tema, ao estilo, à

conocen [...]; finalmente, aquella em la que alguien cuenta una historia que no conoce a gentes que no saben de ella más que él."

³⁹ *"La función de narrador, en el cine, no es pues una simple transposición de esta función en literatura. No es una voz em off. Es, más bien, lo que se llama en literatura el <<anti-héroe>>, es decir, la transformación moderna del héroe clásico, no heroico ni neurótico. El narrador no <<leva>> la historia, es la historia la que llega a él."*

atmosfera e ao tom. Para iniciar, podemos verificar uma ampla definição do que seria o tema:

Gr. *théma*, pelo lat. *thema*, proposição. Não raro confundido com “assunto”, “argumento”*, “motivo”*, *leitmotiv** e cognatos, o vocábulo “tema” apresenta diversa conotação* conforme se refira à arte oratória* ou à prosa* de ficção e ao teatro*: no primeiro caso, designa o tópico central em torno do qual se organiza o discurso*; no segundo, designa a ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto*, novela*, romance* ou peça teatral, visto concretizar-se na ação que sustenta essas modalidades narrativas. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária. E, proporcionalmente à complexidade da obra, vários temas podem concorrer ao mesmo tempo e dar margem a controvérsias. Assim, por exemplo, em *Dom Casmurro* (1899), o tema da suspeição ou do ciúme mescla-se ao do mistério ou desconhecido que envolve toda relação humana. Da perspectiva linguística, há quem proponha que se deva entender o tema como “um certo ‘elemento primário’ de que o texto literário é derivado”, uma informação que veicula “as mais caras ideias, emoções, predileções, atitudes, etc. do autor (Sceglov e Zolkovski 1976: 207, 208). (MASSAUD, 1974, p. 445)

Associando o que acima foi exposto à adaptação, o tema costuma ser o tópico ou ideia central, que rege a produção, neste caso, cinematográfica. O tema é a informação que faz com que exista o desenrolar da história principal. Apesar de o tema ser encontrado nas mais variadas obras, ele ganha maior destaque em livros e peças, pois em obras como estas há a questão de a disponibilidade de tempo deixar que o(s) tema(s) seja(m) bem explorado(s). Já os filmes, por exemplo, são mais voltados à(s) história(s) nele existente(s).

Seiger (2007, p. 172) evidencia exemplos de temas os quais uma obra pode explorar, como o bem e o mal, a natureza do amor, os riscos da vida moderna, etc. O fundamental é que o tema seja encontrado e depois bem cultivado, pois ele é que envolve a história do seu início ao fim. A pesquisadora ainda lista formas de como encontrar o tema de

uma história, como pela narrativa do escritor, onde ele acaba por deixar o tema implícito em sua obra, ou discute aspectos diversos sobre ele, promovendo reflexões acerca do mesmo; pelos diálogos existentes, já que por meio dos diálogos os temas ganham destaque na obra, pois são bem explorados; através das escolhas feitas pelo escritor no que diz respeito à história, afinal, dependendo do tema explorado e do final de uma história, o autor da adaptação pode conferir a ela temas diferentes; pelas escolhas feitas pelos personagens, sendo que, muitas vezes, as decisões dos personagens de uma história expressam o tema nela existente; e, por fim, pelas imagens usadas nas descrições do livro: as imagens podem trazer consigo temas, tais como por meio de imagens claras e alegres a bondade, ou imagens escuras e opacas, o mal.

Uma boa opção para o adaptador tentar acertar na escolha do tema é observar ocorrências na obra não adaptada que possam promover a reflexão do público ao ter contato com a adaptação. Assim, se estas ocorrências estiverem evidentes o adaptador saberá se o tema existente é de importância relevante para ser utilizado na adaptação. Sobre a escolha do tema:

Muitos autores e produtores buscam material para filmes em livros e peças de teatro, justamente por possuem temas mais profundos, mais complexos, e mais singulares do que em muitos roteiros. Mas sobretudo no cinema, mais do que em qualquer outra mídia, o tema precisa ser cuidadosamente equilibrado com a história e os personagens. Se o tema for apresentado de forma abstrata, ou se tiver mais peso do que a ação, o filme se tornará lento, prolixo, ou parecerá excessivamente filosófico, pedante ou intelectual demais. Trabalhar o tema através das imagens, ações e revelações dos personagens pode tornar o filme bem mais acessível, envolvente, e em última análise, mais bem-sucedido. (SEGER, 2007, p. 182)

Além do tema, temos aqui a importância e relevância do estilo, da atmosfera e do tom em uma adaptação. Em uma designação mais voltada ao campo dos estudos da adaptação, “estilo” é definido como “o próprio modo de escrever” (MASSAUD, 1974, p. 167), ou seja, pode ser considerado como a forma a qual uma adaptação é realizada; como ela é

criada e apresentada ao seu público, junto com o grande conjunto de elementos indispensáveis à obra pela qual ela é composta.

O tom de uma obra é a atitude apresentada nela, ou seja, pode-se dizer que “abrange a atitude que temos em relação a nós mesmos, a atitude que os outros tem em relação a nós, e até mesmo a atitude que um mero espectador possa ter em relação a alguma coisa que observa” (SEGER, 2007, p. 194). A mesma autora argumenta que é por meio do tom que acontecem as respostas a cada situação e imagem de uma obra, mas não as respostas emocionais, pois estas ocorrem por meio da atmosfera presente na adaptação. O modo como o estilo, a atmosfera e o tom são trabalhados em uma produção, podem fazer com que ela ganhe características mais ou menos marcantes, fazendo com que o público-alvo se aproxime da obra ou se afaste dela. Normalmente, filmes com estilo realista são os que mais tendem a fascinar o espectador e a ganhar credibilidade por meio dele.

A partir disto, cabe ao adaptador saber de que forma trabalhar com estes tópicos aqui destacados, a fim de que não torne a adaptação algo pesado ao seu público, ou sem encantos, muitas vezes, ou então que não o atraia. Em muitos casos, ironias na obra adaptada devem ser deixadas de lado, piadas, animações ou farsas. A música tem que ser cuidadosamente escolhida. Cada cena, seja esta escrita, filmada ou ensaiada deve ser cuidadosamente pensada, assim como cada detalhe existente.

3. PROCEDIMENTOS INTERSEMIÓTICOS EM DUAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DO RETRATO DE DORIAN GRAY: 1973 E 2009

Utilizando-nos de conceitos em evidência até o momento, além de outros mais que farão parte deste capítulo para nos servirem de base ao estudo proposto nesta dissertação de mestrado, partiremos a partir de agora para a análise das adaptações cinematográficas do romance literário de Oscar Wilde. Para iniciar esta etapa, pode-se dizer que apesar da existência do conceito clássico de que existem três tipos de tradução — “intra lingual” ou “reformulação”; “interlingual” ou “tradução propriamente dita” e “intersemiótica” ou “transmutação” —, defendidos por Jakobson (2003), toda tradução pode ser considerada como intersemiótica, já que fazem parte deste processo mudanças de meios e de características entre as produções. Como dizer que não ocorre mudança de meios/tradução intersemiótica entre o que na nossa mente é pensado e, em seguida, por meio do nosso aparelho fonador e dos nossos mecanismos de produção de sons é verbalizado. Ou então, como dizer que algo que teve origem por meio da fala e foi produzido no meio escrito não pode ser considerado como traduzido intersemioticamente. Até mesmo algo pensado e posteriormente falado, ou, então, um livro que foi adaptado para filme apresentam mudanças de meios e, desta forma, não devem e não podem ganhar outra caracterização se não a nomenclatura “tradução intersemiótica”.

Sendo assim, nesse capítulo busco apresentar e refletir de forma descritiva como ocorreu a tradução/adaptação da obra literária à obra cinematográfica de *O retrato de Dorian Gray* para os filmes datados de 1973 e de 2009, além dos procedimentos semióticos específicos utilizados. Estes procedimentos podem ser elementos visuais que traduzem imagens verbais existentes e/ou elementos particulares voltados ao meio cinematográfico.

Sabe-se que um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela —

começando pela impressão de movimento que a última dá. (AUMONT, 2009, p. 19)

Ou seja, a partir disso podemos dizer que o filme apresenta uma tradução por meio do visual e do sonoro. No caso dos filmes aqui analisados, eles apresentam uma tradução, cada qual à sua maneira, da narrativa literária de Oscar Wilde.

Considerando que “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos” (AUMONT, 2009, p. 15), busco descrever aqui a articulação entre a tradução intersemiótica, a obra aqui estudada, o meio cinematográfico o qual ela foi adaptada e o valor estético presentes nos tempos antigos de Londres: a reflexão existente sobre o movimento estético no século XIX desencadeou uma repercussão acerca do “parecer” e não do “ser”. O “parecer” era o que tinha significação maior nesta época, o que movimentava a vida das pessoas daquele tempo e o seu comportamento. Isso, naquele período, além de ser um estilo de vida era um fenômeno artístico: o modernismo, que surgia no final do século XIX, em contrapartida principalmente à industrialização, mas que aqui não será detalhado já que este não é o foco da pesquisa.

O movimento estético era o estudo da aparência como arte, da mesma forma que “a estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas” (AUMONT, 2009, p. 15). Vale ressaltar ainda a existência da seguinte diferenciação estética no cinema.

Uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido plano do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia. (AUMONT, 2009, p. 15-16)

O foco aqui será promover a apresentação da versão cinematográfica de 1973 e da de 2009, comparando-as separadamente com a obra literária para, posteriormente, em conjunto, compará-las entre si.

3.1 Procedimentos intersemióticos na adaptação cinematográfica de *O retrato de Dorian Gray* de 1973

A primeira adaptação da narrativa literária *O retrato de Dorian Gray* é o filme com o mesmo nome, dirigido por Glenn Jordan e tendo o personagem principal, Dorian Gray, interpretado por Shane Briant.

Considerando a adaptação de 1973, me parece possível perceber que o foco principal do adaptador foi, com efeito, selecionar as cenas e momentos mais marcantes da obra escrita e adaptá-las ao meio fílmico. Sendo assim, concordo com Bahiana (2012) quando ela afirma:

A lei da necessidade dá ao roteirista a disciplina para escolher, entre todas as vertentes possíveis para sua narrativa, aquelas que realmente impulsionam a história, explicam o mundo interior dos personagens, justificam suas ações, esclarecem o universo físico e emocional em que vivem, criam tensões, enigmas e paradoxos que tornam a história mais envolvente e interessante. (BAHIANA, 2012, p. 24)

O filme em questão é bastante parecido ao livro, apesar de haver a diferença de ele estar “sob a forma de uma imagem plana e delimitada por um quadro” (AUMONT, 2009, p. 19), já que utiliza frases e falas bem próximas às presentes na obra literária.

Como alguns exemplos, na adaptação, temos a cena em que Henry vê o retrato pintado por Basil e diz “[...] isto é excelente, realmente, excelente. Eu penso que isto deve ser a melhor coisa que você já fez [...]” (*The picture of Dorian Gray*, 1973, 00h02min29s-00h02min38s)⁴⁰, que se compara ao trecho do livro o qual ele comenta “este é o seu melhor trabalho, Basil, a melhor coisa que você já fez” (WILDE, 2012, p. 126)⁴¹. Outro momento o qual mostra que há similaridades entre o livro e o filme nas falas é quando, na adaptação, há outra fala de Henry dizendo “[...] você faz tudo no mundo para ganhar uma reputação. Uma vez que você a tem, você parece querer jogá-la fora. Isto é muito idiota da sua parte. Há uma coisa pior do que ser comentado, é não ser comentado [...]” (*The picture of Dorian Gray*,

⁴⁰ “[...] *this is excellent, really excellent. I think it may be the best thing you’ve ever done [...].*”

⁴¹ “*It is your best work, Basil, the best thing you have ever done.*”

1973, 00h03min10s-00h03min24s)⁴², que se compara ao trecho da obra escrita.

Você faz tudo no mundo para ganhar uma reputação. Logo que você tem uma, você parece querer jogá-la fora. Isto é muito bobo da sua parte, para isso há apenas uma coisa pior do que ser comentado, e isso é não ser comentado. (WILDE, 2012, p. 126)⁴³

A adaptação também mantém muito de suas características, que serão descritas posteriormente. Esta é uma produção fílmica convencional, considerada bidimensional e, portanto, este seu formato artístico promove certa limitação aos seus admiradores.

Partindo para uma análise iniciada a partir do visual e do sonoro, vale ser dito que o ângulo o qual uma cena é filmada, o modo como a filmagem ocorre, o movimento exercido pela câmara, tudo isto tende a engrandecer ou não momentos, evidenciar ou não personagens e atitudes, dar mais brilho ou não a lugares que fazem parte da situação fílmica encontrada.

Não é muito comum presenciar neste filme a existência do plano geral, que “mostra onde estamos, o local onde a ação vai se passar” (BAHIANA, 2012, p. 51). Um dos únicos exemplos que ocorre no filme é quando Dorian e Sybil Vane andam juntos em um pequeno barco a remo antes de um piquenique de ambos.

⁴² “[...] you do anything in the world to gain a reputation. Once you have, you seem to want to throw it away. It’s very foolish of you. There is one thing worse than being talked about, and that is not being talked about [...].”

⁴³ “You do anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about.”

Figura 5 - Um dos raros exemplos de plano geral na produção de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 25m36s.).

No entanto, a obra tem maior incidência da ocorrência de segundos planos, plano aberto e plano médio, ou *close-ups*. Exemplificando o plano aberto, que é “ainda amplo, porém mais próximo que o geral. Mostra a informação essencial, o clima, o ambiente” (BAHIANA, 2012, p. 51), pode-se citar quando *Lord Henry Wotton* chega à casa de *Dorian* de carruagem para levá-lo a uma festa.

Figura 6 - Exemplo de plano aberto na produção de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 14min17s.).

A ocorrência do plano médio, que é “também conhecido como plano americano: a câmera se aproxima enquadrando os personagens do quadril ou da cintura pra cima” (BAHIANA, 2012, p. 51) ocorre bastante na adaptação datada de 1973. Um exemplo é o momento que Dorian Gray conversa com a sobrinha de Basil Hallward, no estúdio do pintor, antes de ela dormir.

Figura 7 - Exemplo de plano médio na produção de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 10min31s.).

Dando continuidade aos exemplos de tipos de planos, pode-se notar também a ocorrência dos *close-ups* em grande número, ou seja, quando no enquadramento é dada ênfase ao rosto do personagem. Como exemplo tem-se o momento que Dorian ao ver seu retrato tão magnífico e saber que ele jamais iria envelhecer, diz que daria tudo para que o contrário acontecesse: o retrato envelhecesse e ele permanecesse jovem.

Figura 8 - Exemplo de *close-up* na produção de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 13min32s.).

Conforme o desenrolar do filme e das imagens nele apresentadas, pode-se sugerir que a ocorrência de poucos planos gerais e mais planos médios e *close-ups* talvez tenha ocorrido com a intenção de despertar maior suspense no espectador com relação a cada acontecimento na adaptação. Além disso, poderia-se dizer que a criação fílmica desta forma parece ser mais sombria do que as que possuem planos gerais e abertos com maior frequência.

As formas como o filme e o livro interagem com o espectador são diferentes, mas ambos provocam reações e emoções que despertam sentimentos únicos. No filme é possível ver claramente a intensidade do olhar, do choro, as risadas. Fica bastante evidente nos personagens suas emoções e reações. É certo que quanto mais o público interage com uma obra fílmica, mais ele tende a se envolver com ela e mais instigado ele ficará para saber a respeito do seu desenrolar e do seu final.

O filme é criado, do começo ao fim, para conversar com você. Essa conversa pode ser uma

sedução, uma piada, uma provocação, uma discussão, um berro, um abraço, um desafio, uma agressão, um enigma. O espectador deve poder ser seduzido ou não, revidar, retrucar, se fechar, chorar, recordar, raciocinar. Este é o sentido do filme. A obra que não conversa com você não presta – esta é a regra mais simples para apreciar de verdade o trabalho de dezenas, centenas de pessoas que passam meses, às vezes anos, planejando e realizando projetos cinematográficos. (BAHIANA, 2012, p. 136)

Todas essas considerações são apontadas, certamente, não desvalorizando jamais o livro, afinal de contas, em muitos casos, ele é o “pai” da produção fílmica adaptada e muitas pessoas o preferem por terem a sensação de, por meio dele, serem parte da história e sentirem-se íntimos dos personagens: imaginar vozes, feições, etc. Outro motivo também de um maior interesse por produções literárias é porque as pessoas tendem a sentirem-se frustradas com versões fílmicas que não atingiram suas expectativas acerca da criação previamente conhecida.

Geralmente, a forma como ocorre a interação entre o espectador e o filme ou o leitor e a obra literária é particular da obra e de quem a aprecia. Diante disto, é particular de cada espectador ou leitor sua(s) preferência(s).

Retomando a análise fílmica proposta, além dos tipos de planos, há extrema importância à valorização dos movimentos da câmara. O primeiro a ganhar destaque aqui é o *travelling*, que é definido como “um deslocamento do pé da câmara, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção” (AUMONT, 2009, p. 39). Ele pode ser dividido em: vertical; para trás; lateral e para frente. Como ocorrências na adaptação de 1973 podemos citar a cena do momento em que o irmão de Sybil Vane sobe as escadas da casa onde Dorian mora, pois ele está à procura do retrato do jovem que ele considera culpado pela morte de sua irmã.

Figura 9 - Exemplo de *travelling* vertical na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 01h34min35s.).

Quando *Lord Henry* sugere um brinde à vida longa depois que, no estúdio de Basil, Dorian diz que daria tudo pela sua juventude.

Figura 10 - Exemplo de *travelling* para trás na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 13min53s.).

O momento em que aparece Dorian sendo filmado enquanto conversa com Henry sobre Beatrice (sobrinha de Basil) que gosta dele desde criança e quer se casar com o “jovem”, depois de muitos anos sem se verem.

Figura 11 - Exemplo de *travelling* lateral na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 01h19min04s.).

E, por fim, quando Dorian responde a Basil se gostou do retrato feito pelo pintor, e ele responde que daria tudo, inclusive sua alma, para ver a pintura envelhecer e seu corpo continuando jovem.

Figura 12 - Exemplo de *travelling* para frente na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 12min01s.).

O segundo a ser enaltecido é a panorâmica, que é um “giro da câmara, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo” (AUMONT, 2009, p. 39). Da mesma forma que o *travelling*, ela também pode ser subdividida. Aumont (2009) argumenta que existe a panorâmica descritiva, que explora espaços diversos existentes em uma gravação; a expressiva, sugerindo conclusões a respeito do que está sendo apresentado ao espectador e dramática, estabelecendo vínculos entre personagens.

Um exemplo de cenas em que ocorre a panorâmica é quando o irmão de Sybil caminha dentro da casa de Dorian Gray, quando vai até lá escondido. Poder-se-ia dizer que este exemplo é uma panorâmica expressiva, pois por meio de todo o suspense existente na cena, juntamente com a tensão expressa pelo personagem, o espectador tem a ideia de que algo ruim acontecerá com James Vane.

Figura 13 - Exemplo de panorâmica expressiva na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 01h34min18s.).

Através de recursos de filmagem como estes é que o filme pode gerar ao espectador “uma impressão de realidade [...] que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade” (AUMONT, 2009, p. 21). No cinema:

Estamos no escuro, mas de olhos bem abertos. Se o filme for realmente bom, se ele for tudo o que uma película pode ser, conversará conosco, exigindo do nosso cérebro, alma, espírito, corpo astral ou seja lá o que se quiser chamar a contrapartida de preencher lacunas, absorver o que é apenas intuído, mas não é visto por completo, associar som e imagem, e, dentro dessa última, cor, textura, ritmo e luminosidade. É um sonho, mas proposto por outra pessoa: cabe a nós torná-lo nosso sonho. Ou não. A isso eu chamo ver e não assistir. Passar do estágio de plateia passiva – a que se deixa sequestrar pelo filme – para o de

plateia ativa – que colabora com os realizadores acrescentando ao filme sua percepção, memórias e emoções de espectador. (BAHIANA, 2012, p. 04)

Estabelecendo mais uma comparação entre filme e livro, seria possível revelar que embora não seja a intenção do leitor, ele, mais do que o espectador, se deixa sequestrar pelo enredo que tem contato. O leitor acaba involuntariamente sendo mais passivo do que o espectador, pois tende a ter menos medos e/ou menos sustos, por exemplo, como quando se assiste a um filme de terror ou cenas assustadoras.

Fazendo referência aos personagens, nesta análise de estruturas dinâmicas presentes na adaptação, pode-se dizer que eles são peças fundamentais da história. Segundo Seger (2007, p. 149) “sempre é difícil saber quais personagens são imprescindíveis para contar uma história, quais devem ser incluídos e quais devem ser deixados de lado”. No entanto, aqui os realmente relevantes, no sentido de serem indispensáveis à história, foram mantidos, como Dorian Gray, Lord Henry Wotton, Basil Hallward, Sybil Vane, Alan Campbell e Victor. Outros personagens foram acrescentados, tais como Beatrice, sobrinha de Basil não citada no livro. Entretanto, a mãe de Sybil é um exemplo de personagem que é citada na produção escrita, mas não aparece na produção fílmica e o irmão de Sybil Vane aparece na adaptação cinematográfica, porém não é retratado na obra literária que está servindo também como objeto de análise nesta dissertação de mestrado, pois tal produção literária é baseada na versão reduzida de *O retrato de Dorian Gray*, datada de 1890, e não na ampliada de 1891 onde então ele é um dos personagens integrantes do romance. É válido evidenciar que, Dorian Gray, além de ser personagem nesta adaptação, assume posição de narrador, diferentemente da obra literária. Ele também é retratado fisicamente muito parecido ao que o livro expõe.

Quero aqui também mostrar algumas semelhanças e diferenças entre adaptação e obra literária com relação a atitudes dos personagens e/ou características que são partes indispensáveis desta análise. Na adaptação de 1973, Dorian e Sybil mantêm contatos íntimos que não são descritos no livro. A menina, na obra escrita, também não aparece em bares e/ou bordéis de Londres nem possui uma segunda profissão além de ser atriz, como sua função de *barmaid* no bar/bordel que os personagens masculinos sempre costumavam frequentar. O irmão de Sybil ganha o nome de James Vane e pode ser que ele tenha sido escolhido para fazer parte da obra cinematográfica no lugar da mãe da garota para dinamizar mais a história, já que há aqui a pressuposição de

que mulheres, na época em que se passa *O retrato de Dorian Gray*, eram mais frágeis que homens e, provavelmente, não iriam tentar promover vinganças significativas. Tanto que o irmão de Sybil, depois de sua morte, na produção fílmica tenta primeiro chantagear Dorian e depois matá-lo com uma faca. Há diferença também na morte de Sybil: enquanto no livro a garota morre por ingerir substâncias tóxicas, neste filme ela se suicida jogando-se em um rio. Dorian, influenciado por *Lord Henry*, pouco se abalou com a morte de sua amada, e a maneira como ele recebeu esta notícia difere também nas duas produções: no livro o jovem rapaz recebe jornais e um livro, conforme indícios anteriormente apresentados nesta pesquisa, *À rebours* de Huysmans, presenteado por *Lord Henry*, sendo importante relatar que o livro que Dorian ganhou de presente de Henry ao receber a notícia da morte de Sybil não foi retratado na obra fílmica, sendo que este, segundo o que consta na literatura, foi um dos grandes culpados, além do próprio Henry, pelas mudanças de comportamento de Dorian e em seguida a notícia da morte de Sybil vinda de seu amigo. Na adaptação, ele não recebe jornais e livros, mas é *Lord Henry* quem o conta o que aconteceu. No livro também foi aberto inquérito policial para ser verificado o motivo da morte de Sybil, que foi constatada como acidental, enquanto no filme não.

Falando especificamente sobre Dorian, no livro ele é descrito e apresentado de forma suave se comparado a como vemos-lo no filme. Na adaptação, o espectador consegue ter uma noção maior, se comparado ao livro, do quanto Dorian se transforma com o decorrer dos fatos. Por isso, este personagem poderia ser definido como um “personagem em desenvolvimento” (DESMOND; HAWKES, 2005, p. 20)⁴⁴ já que ao longo da história apresenta mudanças de ações e comportamentos. Além de beber e fumar, comportamento evidente na obra literária, na adaptação Dorian também faz uso de outras substâncias. Sobre sua vida amorosa, no livro ele possivelmente teve um romance com Hetty Ashton, enquanto no filme ele se casa com Beatrice, sobrinha de Basil, que ele conheceu quando pequena. A maneira como Dorian morreu e acabou com seu retrato é diferente entre o livro e o filme: enquanto no livro ele usou uma faca e deu vários golpes na pintura, morreu e posteriormente foi encontrado e reconhecido por sua empregada, na versão de 1973 ele também destruiu a figura com uma faca, no entanto, quem o reconheceu foi sua então esposa Beatrice. Apesar de Beatrice ser uma personagem inexistente no livro *O retrato de Dorian Gray*, no

⁴⁴ “Developing character.”

filme ela é uma das peças chave para mostrar o quanto os anos se passaram, já que Dorian a conheceu quando criança e depois de muitos anos ela reaparece no filme já mulher.

Partindo para Basil como objeto específico de análise neste momento, o leitor e/ou espectador consegue perceber que o pintor tem grande apreço por Dorian, mas nada especificamente definido como comportamento homossexual. É possível notar que ele tem ciúmes do rapaz, mas poderia ser alegado que ele tem um amor por Dorian como um pai ama a um filho, e tem o interesse de cuidar e proteger, talvez sendo até superprotetor.

Tanto no livro quanto no filme Basil é morto por Dorian: na obra literária ele foi atingido por uma única facada no pescoço, e na adaptação foi morto a marretadas. Enquanto no livro todos os pertences de Basil foram queimados e seu corpo foi desfeito pelo químico Alan Campbell e nunca encontrado, na produção fílmica seus pertences também foram desfeitos pelo fogo, mas o corpo de Basil foi enrolado em um tapete e levado por dois homens. É interessante observar também que enquanto no livro Dorian e Basil foram apresentados sem nunca terem algum contato anterior, no filme não é mostrado de que forma eles se conheceram.

Como já mencionado, no livro, Alan Campbell ajudou a decompor o corpo de Basil, mas é significativo evidenciar que com tamanho peso na consciência pelo o que fez, ou melhor, pelo o que foi chantageado por Dorian a fazer, ele se suicidou. Na versão de 1973 ele ajudou a sumir com o corpo do irmão de Sybil, mas não cometeu crime algum contra si, não de forma evidente.

Sobre *Lord Henry*, no livro ele é chamado tanto de Henry, pelo narrador oculto, quanto de Harry, pelos personagens. Na adaptação ele também é chamado de Harry. Quanto à sua vida pessoal, no livro ele se separa, mas na adaptação não.

No que diz respeito ao retrato pintado por Basil, pode-se dizer que tanto no livro quanto na adaptação, ele só começou a sofrer mudanças depois do desentendimento entre Dorian e Sybil e foi a partir de quando o protagonista da história percebeu isto que ele resolveu escondê-lo de todos. Tanto na obra literária quanto na cinematográfica o retrato é guardado tampado. Victor, funcionário de anos da família de Dorian, foi demitido tanto no livro quanto no filme, já que Gray acreditou que seu empregado já sabia demais de sua vida e que poderia lhe causar problemas futuros com relação ao seu retrato.

Para que houvesse a montagem cinematográfica desta obra, ocorreu “a arte da combinação e da organização” (AUMONT, 2009, p.

53). Por isso, é importante ressaltar que no espaço fílmico ou cena fílmica de uma produção visual/adaptação não conseguimos ter uma visão completa da imagem, e este espaço que não vemos fora da imagem é o conhecido fora de campo, que:

Está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele [...]. (AUMONT, 2009, p. 24)

Em se tratando do que está vinculado à produção do filme, à equipe de criação e à aparelhagem técnica, chamamos de fora de quadro. Está sendo falado disso, pois grande parte do sucesso de uma produção fílmica se dá graças ao trabalho vindo de onde nossos olhos não enxergam ou não percebem e este trabalho é demasiadamente importante: a sonoplastia.

Cenas com efeitos sonoros bem produzidos podem acarretar muitas indagações a respeito da continuação de uma obra ou do destino de personagens do que outras as quais apenas imagens são vistas. O foco aqui é engrandecer a vivacidade que efeitos sonoros podem trazer a produções cinematográficas e é importante evidenciar também que, por exemplo, o tão popular cinema mudo não merece ser desvalorizado, muito pelo contrário, já que mesmo nele ocorria a existência de música. Elas não tinham “o princípio da correspondência rigorosa imagem-som sido realizado tecnicamente nem reconhecido esteticamente” (MARTIN, 2005, p. 152), pois estas eram músicas compostas para filmes específicos, o que na verdade não era algo tão comum como se pode imaginar.

Enquanto na atualidade filmes como os que nesta pesquisa estão sendo analisados só possuem som, na época do cinema mudo e início da introdução do som, as salas de cinema tinham músicos para poder tocar as melodias de cada situação fílmica que as pedissem. Mesmo com tantas mudanças ao longo dos anos, ao que se refere aos filmes, “o músico cinematográfico tornou-se hoje uma personagem respeitável e, juntamente com o diretor de fotografia, é o principal criador da plástica cinematográfica” (MARTIN, 2005, p. 153).

A música nos filmes tem dois papéis específicos:

A imensa maioria dos fundos musicais são concebidos como um acompanhamento permanente e servil, animado por pretensões dramáticas ou líricas. E a isso chamo música-paráfrase, que se resolve sempre na criação de uma repetição sonora e incessante da linha dramática visual, constituindo desta maneira um pleonasma. [...] a música deveria apenas atuar como totalidade e não se limitar a dobrar e amplificar os efeitos visuais. É a isso que chamo música ambiente. (MARTIN, 2005, p. 160)

Na adaptação fílmica datada de 1973 é possível perceber a música como papel rítmico quando, no final do filme, ocorre a substituição do grito da esposa de Dorian pelo fundo musical que, antes em volume baixo, já embalava a cena do instante que ela viu seu esposo como um monstro caído no chão, morto.

Pode-se sublinhar a ocorrência da música também como papel dramático neste filme, quando dentro do bordel que Dorian costumava frequentar ele socorre um amigo que passa mal enquanto o restante do público masculino provavelmente está se entretendo com as prostitutas e dançarinas do local.

A música também pode ser vista no filme de 1973 como papel lírico quando tem o potencial de “reforçar poderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um ato, conferindo-lhe uma dimensão lírica que ela é especificamente capaz de engendrar” (MARTIN, 2005, p. 159), como no caso de quase sempre ser uma melodia específica que toma espaço nas cenas de sexo de Dorian.

Sempre que falamos de sons, temos que lembrar que ele está diretamente associado à montagem cinematográfica. Sendo assim, este “pode, dependendo do caso, ser conduzido simultaneamente ou após a montagem definitiva da trilha da imagem” (AUMONT, 2009, p. 54).

Seguindo alguns conceitos de Martin (2005, p. 144-146), o que se pode reparar é que o adaptador da obra literária de Wilde teve o desafio de, por meio dos personagens, fazer com que os sons fossem percebidos. Além disso, por meio do som também se pode notar uma continuidade de percepções e sensações na obra. Como exemplo, na produção de 1973, bailarinas do bar/bordel que Dorian frequentava dançavam ao som das melodias que lá eram tocadas. Estes são detalhes que diferem obras relativamente mais atuais do antigo cinema mudo, referido anteriormente, no qual “a banda de imagens era obrigada a assumir,

sozinha, um pesado encargo explicativo que se acrescentava à sua significação própria [...]” (MARTIN, 2005, p. 143).

Outra colaboração proporcionada através do som para com a adaptação foi a impressão, levada ao espectador, de algumas cenas serem reais, como no caso de quando Dorian está prestes a mostrar as mudanças sofridas no quadro pintado por Basil ao pintor.

É visto na adaptação aqui em evidência que não houve a necessidade do uso de legendas, exceto quando uma citação de Oscar Wilde aparece como provável recurso empregado, a fim de que a mensagem se tornasse marcante ao público e, assim, também caracterizasse o que ocorre na obra fílmica: “Aqueles que vão abaixo da superfície o fazem também com o perigo” (*The Picture of Dorian Gray*, 1973, 01h49m58s-01h50m05s).⁴⁵

O que também ocorre é a omissão de som ou de imagem em determinadas situações na adaptação, já que em muitos casos ambos paralelamente não se fazem necessários. Como exemplo, tem-se o momento que Dorian sugere a Sybil que ela vá à casa dele: ela compreendeu que Dorian pretendia manter relações com ela, antes do casamento, o que não agradou a moça. Por isso ela manteve-se em um curto período de silêncio e sua expressão facial mostrou sua contrariedade, insatisfação e provavelmente dúvida para com o convite recebido.

Por fim, outro fato é a “justaposição da imagem e do som em contraponto ou contraste, a não coincidência realista ou não, o som fora de campo permitem a criação de todas as espécies de metáforas” (MARTIN, 2005, p. 146). Exemplificando, há a cena de quando Sybil decide ir à casa de Dorian para que tivessem sua primeira noite de amor juntos. A música que embalava a ambos era algo parecido com terror e suspense, talvez a fim de mostrar que embora o momento fosse romântico, Dorian tinha más intenções e consequências negativas viriam após a decisão de Sybil de ceder à pressão feita pelo rapaz.

Mudando o foco da análise para ao que se refere à presença de características voltadas/relacionadas aos movimentos estético, decadente e gótico, muito há de ser considerado. Primeiramente, há de se constatar aspectos da narrativa literária que expressam o esteticismo, como na passagem.

Era, a seu modo, uma sala bem encantadora, com seu alto lambril almofadado, de carvalho

⁴⁵ “*Those who go beneath the surface do so at their peril.*”

manchado de oliva, seu friso cor de creme, o teto de elevado trabalho em gesso, e seu tapete de veludo cor de tijolo alternado com tapetes persas de seda e longas franjas. Em uma pequena mesa de cetim, havia uma estatueta de Clodion e ao seu lado estava uma cópia de “Les Cent Nouvelles”, compilado para Margaret de Valois por Clovis Eve, polvilhado com margaridas douradas que a rainha selecionou para seu livro. Alguns grandes jarros chineses, cheios de tulipas cor de cenoura, estavam espalhados pelo consolo da lareira, e através das pequenas vidraças chumbadas, jorrava a luz cor de damasco de um dia de verão em Londres. (WILDE, 2012, p. 36)

Isso é só uma amostra de que no livro, em muitos momentos, ocorre a valorização do “parecer” ao invés do “ser” de forma bastante evidente, não só para com lugares, mas para com personagens também. A obra não mede esforços para evidenciar o belo, o diferente, como quando detalhes de lugares e feições são expostos.

Na narrativa fílmica pode-se verificar que os ambientes são bem produzidos com cortinas, tapetes, flores/plantas, sofás com cores e tecidos diferenciados, tentando reproduzir o que consta nos detalhes do livro.

Figura 14 - Cena que mostra o ambiente bem produzido esteticamente na adaptação fílmica de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 23min26s.).

Além do cuidado visual que os adaptadores tiveram na narrativa fílmica de 1973 pode-se verificar, como anteriormente já citado, que fizeram questão de manter muitas falas dos personagens. Sendo assim, aquele que mais caracteriza a questão do esteticismo por meio de suas palavras, é principalmente *Lord Henry Wotton*, quando diz, por exemplo, que “ser natural é simplesmente uma pose e a mais irritante pose que eu conheço” (WILDE, 2012, p. 17). Certamente Dorian, com o passar da obra também valoriza tais aspectos, mas isso se deu à influência que recebera.

Ao que se refere ao movimento decadente, este toma bastante espaço, se não mais do que o anteriormente enaltecido. No livro podemos constatar falas como a de Wotton que segue:

Somos punidos pelas nossas recusas. Cada impulso que lutamos para estrangular remói em nossas mentes e nos envenena. O corpo peca uma

vez e se contenta com seu pecado, pois a ação é um modo de purificação. Nada permanece então além da lembrança do prazer ou da luxúria de um remorso. O único modo de se livrar da tentação é ceder a ela. Resista e sua alma cada vez mais adoece com o anseio pelas coisas que ela mesma se proibiu com o desejo pelo o que suas leis monstruosas tornaram monstruosas e ilegais. (WILDE, 2012, p. 27)

Esta é uma das falas pertencentes ao livro de Wilde, mas na adaptação pode-se verificar que, se não iguais, as falas tentam se aproximar bastante do material impresso que originou o filme. É típico do decadentismo também todo o requinte verificável nas falas e narrações apresentadas tanto no livro quanto no filme.

Isto que citei até aqui é importante, mas posso dizer que o principal reforço apontado na adaptação pode ser a dupla ocorrência de cenários que consegue caracterizar ao mesmo tempo o esteticismo e o decadentismo, isso porque os personagens frequentam não só lugares bastante requintados, com luxo e pessoas de poder, como também buscam bares/bordéis onde possam satisfazer seus desejos carnis e mostrar todo o lado decadente que possuem, onde não precisam manter/prezar os bons costumes, mas sim mostrar alguns dos seus sentimentos que acabam sendo reprimidos diante da alta sociedade que vivem/frequentam.

Figura 15 - Cena que mostra *Lord Henry Wotton*, *Dorian* e *Alan Campell* no bordel na adaptação de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 17min20s.).

Em momentos como este da figura pode-se constatar que há uma mistura do decadentismo com o esteticismo, já que ao visitarem bordéis os personagens vivenciam reações e sensações proporcionadas por mulheres que, ao seu julgamento, são bonitas e que podem lhes proporcionar prazeres diversos.

Dando continuidade a este estudo e aqui enaltecendo a questão do gótico, é possível afirmar que ele é uma das composições que mais tornam *O retrato de Dorian Gray* atraente, seja no livro ou no filme. Isto ocorre, pois na obra literária há ênfase à questão do sobrenatural, desde o momento que Dorian professa as palavras:

Como isto é triste! Deverei envelhecer, e ficar horrível e assustador. Mas este retrato sempre permanecerá jovem. Nunca ficará mais velho do que neste dia particular de junho... se fosse ao contrário! Se fosse como eu sempre ficar jovem e o retrato envelhecer! Por isto – por isto – eu daria

qualquer coisa! Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria! (WILDE, 2012, p. 33)

Da mesma forma ocorre no filme, onde a partir de tal momento o retrato passa a envelhecer no lugar de Dorian. É interessante observar que há toda uma monstruosidade descritiva do retrato. Ele não é só visto como a forma de Dorian que vai se tornando idosa, de cabelos grisalhos, mas sim de um monstro que vai tomando conta da pintura, pelas ações cometidas pelo jovem e que, de certo modo, passa a atormentar não só a vida do rapaz, mas a todos aqueles que de uma forma ou de outra se encontram intrigados a respeito de onde a obra está, por qual motivo ela não está exposta, etc.

Figura 16 - Retrato de Dorian Gray antes de sua morte na adaptação fílmica de 1973.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Glenn Jordan. (1973, 01h47min30s.).

Embora muitos não consigam perceber, o “monstro” gótico deste romance/ficção não se encontra apenas no retrato de Dorian Gray, afinal o rapaz também passa por uma “mutação” oriunda de suas palavras. Ao

mesmo tempo que o fantasmagórico toma conta do retrato também o faz com a aparência de Gray.

Apesar de a tradução intersemiótica do romance *O retrato de Dorian Gray* para o filme de 1973 ter sido realizada com bastante cautela por parte dos adaptadores, que, conforme a análise que segue até o momento, tentaram deixá-la o mais parecida possível com a obra literária, jamais seria possível explicitar por meio do filme todos os detalhes existentes no livro por diversos motivos já discutidos ao longo desta pesquisa, como a extensão do material impresso ser muito maior do que a do filme. Por isso, mudanças ocorreram, gerando assim certas diferenças, mas também semelhanças, entre livro e filme, já apontadas no decorrer da análise, como condensações e expansões, principalmente no que concerne aos personagens.

Estas mudanças podem ter gerado, principalmente na época que a adaptação foi lançada, diversos comentários e críticas negativas ao seu respeito, mas os estudos da tradução, progressivamente, vêm melhorando com o decorrer dos tempos.

É possível observar que os propósitos comunicativos foram mantidos, principalmente no que se refere ao desenrolar da história; ao mantimento da clássica estrutura de três atos já existente na obra literária; ao começo, meio e fim da história bem definidos, conforme ocorre no livro e a linha de ação dramática bem definida, que é o problema que Dorian arruma para ele mesmo com as palavras que pronuncia diante do seu retrato.

Com isso, poder-se-ia dizer que da mesma forma que obras iniciais e adaptações eram valorizadas nas décadas de 60 e 70, isto também deveria acontecer com esta produção que de forma bem trabalhada, apesar de menos recursos tecnológicos do que os disponibilizados no cinema atual, conseguiu passar ao espectador a lição de moral por Wilde, talvez não intencionalmente proposta, de que nem tudo é válido para conseguir o que o ser humano deseja.

Pode-se dizer ainda que a narrativa fílmica de 1973 por meio dos modos de engajamento “contar” e “mostrar” faz com que o seu público não a veja somente como uma entidade ou produto, mas sim também como um processo de recepção, já que ela pode tocar sentimentalmente àquele que a ela tem contato, por meio do seu tema, que poderia ser apontado como “os riscos da busca pela juventude eterna”; do seu estilo, que seria romance-ficção; da sua atmosfera, que se define como uma mistura de suspense com terror e do tom, uma reflexão por meio da obra promovida de como estamos vendo a nós mesmos.

Para finalizar as discussões propostas na análise da obra de 1973 quero aqui apontar mais dois assuntos relevantes: o narrador, tanto na obra literária quanto na fílmica e o personagem Dorian Gray e o seu retrato/sua tradução.

Em se tratando do narrador, na versão literária ele costuma se posicionar em terceira pessoa, apresentando-se como extradiegético, ou seja, não fazendo parte do grupo de personagens da narrativa, conforme se pode constatar na passagem adiante:

Por cerca de dez minutos ele ficou ali, imóvel, com lábios separados e os olhos estranhamente brilhantes. Ele estava levemente consciente do que impulsos inteiramente novos estavam em operação dentro dele e pareciam-lhe que tinham nascido realmente nele. As poucas palavras que o amigo de Basil lhe dissera – palavras ditas ao acaso, sem dúvida, e com um voluntário paradoxo embutido – tinham ainda tocado algum acorde secreto, que nunca fora tocado antes, mas que ele sentia estar vibrando e pulsando agora em curiosas palpitações. (WILDE, 2012, p. 28)

No entanto, em muitos momentos ele aparece em primeira pessoa, de acordo com o seguinte trecho:

Há poucos de nós que, às vezes, não acordam antes da aurora, tanto depois de uma destas noites sem sonhos que fazem alguém quase se enamorar da morte ou uma destas noites de horror e alegria desfigurada, quando através das câmaras do cérebro vagam fantasmas mais terríveis do que a própria realidade e aptos com aquela vívida vida que espreita em tudo o que é grotesco e que empresta à arte gótica sua resistente vitalidade, esta arte sendo, pode-se imaginar, especialmente a arte daquelas mentes que foram perturbadas com a doença da imaginação. (WILDE, 2012, p. 87)

A partir disto podem-se constatar dois fatos iniciais: o primeiro é que o narrador não assume uma única posição no romance literário. Ora ele está em terceira pessoa, ora ele está em primeira pessoa. O segundo é que, de acordo com diversos indícios, esta obra pode ter uma relação bem próxima com a vida de Oscar Wilde, portanto, pode-se levar em

consideração que o próprio autor do romance poderia ter a intenção de, por meio da narração, manifestar seus desejos, pensamentos e teorias voltados aos assuntos abordados na narrativa literária: o narrador poderia ser o próprio Oscar Wilde, de forma “mascarada” para não provocar polêmicas. No entanto, estas são apenas especulações.

Uma terceira característica a respeito do narrador da obra escrita é que, em alguns casos, embora ele esteja usando a terceira pessoa, por um mínimo descuido, o leitor pode se confundir e acreditar que é Dorian quem está tomando a palavra, conforme segue.

Ela parecia encantadora enquanto saía ao luar. Isso não poderia ser negado. Mas a teatralidade de sua interpretação era insuportável e ficava pior na medida em que ela prosseguia. Seus gestos se tornaram absolutamente artificiais. Ela exagerava na ênfase de tudo o que tinha de dizer. (WILDE, 2012, p. 54)

Esta incerteza com relação ao papel de quem tem a importante função de não somente contar a história, mas sim mostrar diferentes facetas dela, de forma de certo modo imparcial, faz com que o leitor não consiga tomar posições a respeito dos personagens e dos acontecimentos da trama.

Diferentemente do que aqui é mostrado no cenário literário, na adaptação fílmica verifica-se que o narrador é intradiegetico, ou seja, é parte da narrativa e é o personagem Dorian Gray. Ele, por ser o narrador da narrativa no meio cinematográfico, consegue expor suas opiniões e impressões a respeito dos personagens, como faz logo no início do filme.

Se compararmos ambas as obras quanto ao importante detalhe do narrador, a adaptação fílmica ganharia certa vantagem por situar bem seu público quanto ao que acontece e quanto a quem está a lhe passar as informações (e até que ponto se poderia contestá-las ou não).

Ao que se refere ao personagem Dorian Gray, há de se dizer que muitas transformações estão voltadas a ele. Primeiramente, este, como já mencionado, é um “personagem em desenvolvimento” (DESMOND; HAWKES, 2005, p. 20)⁴⁶, ou seja, um personagem que apresenta mudanças com o decorrer tanto da narrativa literária quanto da fílmica. Ao início de ambas ele era mostrado como um rapaz inocente, como a

⁴⁶ “*Developing character.*”

própria passagem escrita por Wilde no seu romance cita que “toda a candura da juventude estava ali, assim como toda a jovem pureza apaixonada. Podia-se sentir que ele se mantivera intacto pelo mundo. Não era de surpreender que Basil Hallward o venerasse. Ele fora feito para ser cultuado” (WILDE, 2012, p. 25). No entanto, ao longo da história ele começa a sofrer influências ruins, não só do personagem *Lord Henry Wotton*, um dos responsáveis diretos pela sua mudança de comportamento e de caráter, mas por todo o meio social o qual ele fazia parte.

É evidente que Dorian se interessou, no livro e na adaptação, especialmente pelos assuntos de *Lord Henry Wotton* por eles serem pessoas bastante diferentes e terem conhecimentos de mundo muito distintos, o que despertou a curiosidade do rapaz em conhecer melhor seu mais novo amigo e ouvir suas histórias e sugestões. Enquanto Dorian estava despertando para a vida adulta, Wotton frequentava bordéis, tinha sexo fácil com diversas mulheres, fazia uso de substâncias ilícitas das mais variadas, além de não se importar com o que os outros iriam pensar, sentir ou falar.

Toda a influência e as mudanças na cabeça do jovem Gray se deram durante, principalmente, o período o qual Basil pintava Dorian, pois este curto prazo foi suficiente para que Henry, por meio de sua conversa, conseguisse fazer florescer parte da personalidade de Dorian que estava escondida ou fazer brotar no coração e na alma do rapaz o que não existia. Pode-se constatar pelo seguinte trecho parte da transformação do garoto.

Por cerca de dez minutos ele ficou ali, imóvel, com os lábios separados e os olhos estranhamente brilhantes. Ele estava levemente consciente de que impulsos inteiramente novos estavam em operação dentro dele e pareciam-lhe que tinham nascido realmente nele. As poucas palavras que o amigo de Basil lhe dissera – palavras ditas ao acaso, sem dúvida – tinham tocado algum acorde secreto, que nunca fora tocado antes, mas que ele sentia estar vibrando e pulsando agora em curiosas palpitações. (WILDE, 2012, p. 28)

Talvez a partir desse momento Dorian foi despertado do seu mundo para um novo e desconhecido, que ele aos poucos foi ganhando mais e mais informações até completamente, literalmente, se envolver. Tanto é que ao ver seu retrato pronto, no livro e no filme, ele ficou

desnortado e começou a crer que Basil apreciava mais a sua arte do que o próprio jovem. Este pode ter sido um fator significativo, que fez com que Dorian aos poucos ouvisse mais Henry do que Basil, já que o pintor demonstrava extrema admiração pela obra que produziu.

Pode-se considerar a existência de algo muito marcante no motivo de o pintor gostar tanto da obra que ele mesmo pintou: pelo fato da pintura representar não só a beleza do jovem Dorian Gray, mas também seu modo de parar, de olhar, seu semblante, etc. Sem contar que uma pintura como esta pode ter muitos mais significados do que se pode a um primeiro momento imaginar.

Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos. Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas “como linguagens” em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas. (DINIZ, 1999, p. 31)

Toda esta aproximação de Basil para com a tradução de Dorian para o retrato pode ser pensada pelo pintor ter usado seus próprios sentimentos, que no livro e na adaptação são mostrados bastante intensos, e seus dons artísticos para retratar não só expressões ou produzir e reproduzir traços característicos do jovem, mas sim manter a relação entre Gray, visto como “obra” de partida, e a obra envolvendo elementos desde sua estética à sua personalidade, ou seja, um personagem em dois meios diferentes. Isto se conjuga, dentro da história, seja no meio literário ou fílmico, da tradução como “um texto alusivo a outro(s) texto(s), que detém com ele determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo” (DINIZ, 1999, p. 30). No caso de Gray, o texto não seria o escrito, mas sim o que a obra cinematográfica pode transmitir ao seu admirador a respeito daquele que a deu origem.

É por fatores como estes que considero esta tradução intersemiótica/adaptação de Gray como fio condutor da presente

pesquisa. Algo também muito instigante aqui é que o foco da tradução, diferentemente da forma mais convencional existente, não faz alusão àquela tradução de textos, mas sim de meios diferentes, onde há um grande interesse pela semiótica dos meios, já que ela “se ocupa também em tentar analisar textos visuais, explorando as ramificações da distinção peirceana entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, ou ainda discutindo a natureza de representação” (DINIZ, 1999, p. 30).

O retrato de Dorian Gray detém não só a sua beleza e juventude eterna, mas parte da vida⁴⁷ do jovem rapaz, já que um retrato condensa um conjunto de momentos e sensações até ali vivenciadas de uma história existente. O que Dorian Gray talvez não refletiu sobre a obra que tinha de si, e foi neste momento que proferiu as palavras que começaram a fazer da sua vida uma história de monstruosidades, é que ela jamais o substituiria⁴⁸, da mesma forma que uma adaptação jamais substituirá uma obra de partida, já que ambas são diferentes.

3.2. Procedimentos intersemióticos na adaptação cinematográfica de *O retrato de Dorian Gray* de 2009

A segunda adaptação da narrativa literária *O retrato de Dorian Gray* é o filme chamado *Dorian Gray*, dirigido por Oliver Parker e tendo o personagem principal, Dorian Gray, interpretado por Bem Barnes.

Na adaptação de 2009, pode-se dizer que além de selecionar e apresentar ao espectador o que julgou como mais importante, o adaptador tratou de evidenciar ainda mais ao seu público-alvo detalhes da história: por exemplo, o quanto Dorian foi influenciado por *Lord Henry* e mudou sua personalidade. A interpretação de Dorian e de suas atitudes foram extremamente marcantes se comparadas ao modo brando como ele foi apresentado no livro. As cenas podem ser caracterizadas

⁴⁷ Em todo momento que o personagem escondia a imagem ou se vingava de alguém (como fez com Basil), ele não estava odiando somente ao outro, mas a si mesmo, por tudo que ele foi responsável por ter causado. Ele tentava esconder não só a sua imagem física, mas aquilo que ele fazia de bom e de ruim a todos a sua volta, que refletia sua pintura de forma negativa, em quase todas as vezes.

⁴⁸ Cesaro (2012) traz uma abordagem interessante a respeito do retrato de Dorian Gray, definindo-o pertencente ao que ela designa como “mito do duplo”, ou seja, ela caracteriza a obra como sendo uma narrativa que consegue legitimar o processo sobrenatural e “mágico” de Dorian ter sua alma vinculada ao seu retrato.

como “fortes” de um modo geral. Como exemplo, tem-se um beijo entre Basil e Dorian, na sala da casa onde morava o rapaz.

Figura 17 - Cena do beijo entre Basil e Dorian no filme de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*, Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 53min08s.).

Esta adaptação se assemelha ao livro, mas pode ser considerada como similar, de forma parcial. Não vemos falas da obra na produção cinematográfica nem características físicas dos personagens sendo as mesmas, como Dorian loiro de olhos claros.

Apesar de apresentar restrições como “presença de quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial [...]” (AUMONT, 2009, p. 21), ou seja, ocorrência de limite de quadro, o público recebeu a obra de modo satisfatório. Produções fílmicas mais modernas já estão com tecnologias 3D e 4D, e, possivelmente, outras mais estarão ganhando destaque futuramente, talvez até as próximas adaptações inspiradas nas obras de Wilde.

Iniciando nossa análise a partir dos planos cinematográficos, é, antes de tudo, relevante evidenciar que “a noção muito difundida de

plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT, 2009, p. 39). Vemos que nesta obra ocorre variação entre os planos gerais e segundos planos, como o plano aberto e o plano médio, ou *close-ups*; os segundos planos e *close-ups* ganhando maior destaque. Um exemplo de plano geral que ocorre nesta obra é quando Sybil Vane está em cena, no teatro, interpretando Ophelia, em *Hamlet*.

Figura 18 - Exemplo de plano geral na produção de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 21min58s.).

Falando especificamente sobre o plano, já que alguns tipos foram apontados, é possível dizer que:

Tecnicamente falando [...] ele é, do ponto de vista das filmagens, o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmara começa a trabalhar e aquele em que para. Do ponto de vista do montador, é o pedaço

de filme que fica entre duas tesouradas, depois entre duas colagens; do ponto de vista do espectador, [...] é o pedaço de filme entre duas conjunções. (MARTIN, 2005, p. 177)

Segundo Martin (2005, p. 58) “existe uma função encantatória dos movimentos da câmara e que eles correspondem, no plano sensorial (sensual) aos efeitos da montagem rápida sobre o plano intelectual (cerebral)”. Assim, quando aparecem cenas de sexo na adaptação, por exemplo, as filmagens são de ângulos diversos e as câmaras efetuam movimentos bem distintos também, diferentes dos movimentos e dos ângulos obtidos em uma conversa entre personagens, por exemplo.

Figura 19 - Uma das cenas de sexo entre Dorian e prostituta na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 33min37s.).

E, nesta adaptação, as cenas de sexo são frequentes.

Figura 20 - Cena de sexo entre Dorian e a jovem Celia Radley na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 47min10s.).

Como estratégia de aproximar o espectador do filme, a adaptação de 2009 recorre com frequência ao *travelling* e à panorâmica, que são movimentos da câmara. Como *travelling* vertical temos a cena do momento em que é deixado de filmar a carroça cujo personagem principal da história aqui analisada está e é filmada a casa para onde ele vai, lugar o qual ele irá morar durante o tempo que ficará em Londres.

Figura 21 - Exemplo de *travelling* vertical na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 04min40s.).

Como *travelling* para trás posso exemplificar a cena do momento que Dorian, depois de acordar, em um de seus pesadelos, percebe que Emily, filha de Henry, garota a qual ele teve um envolvimento e se casou posteriormente, não está em sua cama e ele está sem a chave do local onde fica escondido seu retrato.

Figura 22 - Exemplo de *travelling* para trás na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 01h35min22s.).

Como *travelling* lateral tem-se quando Dorian é filmado saindo da igreja depois de ir se confessar para tentar “salvar” sua alma.

Figura 23 - Exemplo de *travelling* lateral na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 01h27min13s.).

Como exemplo de *travelling* para frente pode ser citada a cena que mostra Dorian entre estar dormindo e acordando de seu pesadelo, depois de se envolver com Emily.

Figura 24 - Exemplo de *travelling* para frente na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 01h35min13s.).

Por fim, como exemplo de panorâmica pode-se citar o momento que Sybil caminha até Dorian quando estão no lago da casa do jovem.

Figura 25 - Exemplo de panorâmica na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 25min02s.).

Algo característico de produções cinematográficas mais modernas e que pode ser visto nesta adaptação de 2009 é a presença de *flashbacks* e *flashforwards*. O *flashforward* existente no início da adaptação também poderia ser caracterizado como *foreshadowing* por além de estar antecipando uma informação posterior da obra, este dado é parte de um dos clímaxes da história.

[...] (literalmente, sombreamento antecipado) é um elemento tipicamente cinematográfico, de notável eficiência. *Foreshadowing* é mostrar antes, de forma simples ou resumida, algo que será de enorme importância mais adiante, no clímax ou na resolução da trama. (BAHIANA, 2012, p. 33)

Em comparação ao livro, na produção literária não há *flashforwards*, mas há um *flashback* sobre Dorian contando a *Lord Henry* do momento que viu Sybil pela primeira vez, que não aparece no filme. Bahiana (2012) também apresenta sua definição sobre tais, onde

“um elemento do passado (flashback) ou do futuro (flashforward) da trama é revelado, sob a forma de lembrança, especulação ou simplesmente como uma interferência na narrativa ‘presente’” (BAHIANA, 2021, p. 33).

Quando falamos de câmara, registros e imagens é possível levar em consideração, conforme Martin (2005, p. 69) uma estrutura plástica da imagem e uma estrutura dinâmica. Na primeira “a imagem se aparenta, de início, com um quadro ou uma gravura” (MARTIN, 2005, p. 69) e a segunda ganha tal definição “porque assistimos a uma dinamização progressiva de pontos de vista” (MARTIN, 2005, p. 69). E, a partir destas definições, é evidente que o papel da adaptação de 2009 foi de apresentar a obra *O retrato de Dorian Gray* como uma estrutura dinâmica ao seu espectador, certamente capaz de envolvê-lo.

Sobre os personagens:

Não é suficiente ter personagens que despertem simpatia – eles também precisam ser interessantes. Os livros, peças e biografias que conseguem prender nossa atenção geralmente o fazem devido à riqueza de detalhes de certos personagens que nos arrastam história adentro. (SEGER, 2007, p. 160)

Talvez tenha sido por isso a opção do realizador da obra de 2009 em manter Dorian Gray, Lord Henry, Basil Hallward, Sybil Vane, Alan Campbell e Victor do livro para a adaptação. Como exemplo de personagem acrescido nesta adaptação, pode-se citar Emily, filha de Lord Henry. O irmão de Sybil Vane, da mesma forma que na adaptação de 1973, foi escolhido para integrar a produção fílmica de 2009 no lugar da mãe da menina, que faz parte do livro aqui utilizado na presente pesquisa e que é baseado na versão “reduzida” de *O retrato de Dorian Gray* de 1890, já que ele foi personagem na edição ampliada de 1891 da produção literária de Oscar Wilde.

O propósito desta parte da análise é comparar personagens e especificidades entre a obra literária e a adaptação. Começando a falar sobre Dorian Gray, ele é esteticamente retratado no filme e na adaptação de maneiras diferentes, pois no filme ele tem olhos e cabelos escuros e na adaptação cabelos e olhos claros, o que é comum de acontecer entre obras de partida e adaptações. Um trecho da obra literária assinala Dorian de modo bem específico, vejamos:

Lord Henry olhou para ele. Sim, de fato ele era maravilhosamente bonito, com seus lábios escarlates finamente encurvados, seus olhos azuis diretos e seu cabelo dourado e revoltado. Havia algo em seu rosto que fazia alguém confiar nele imediatamente. Toda a candura da juventude estava ali, assim como toda a jovem pureza apaixonada. Podia-se sentir que ele se manteve intacto pelo mundo. Não era de surpreender que Basil Hallward o venerasse. Ele fora feito para ser cultuado. (WILDE, 2012, p. 25)

Dorian Gray além de ter sua beleza evidenciada é descrito com grande pureza. Embora Dorian no início da adaptação também demonstre sua ingenuidade, ele é retratado ao longo dela de uma forma mais fria do que na obra escrita. Como ele é um personagem que muda e se transforma, ele não pode ser classificado como um “personagem estático” (DESMOND; HAWKES, 2005, p. 20)⁴⁹, pois para ser assim descrito precisaria manter ao longo das obras suas mesmas maneiras de ser e de pensar, como ocorre com Basil Hallward e *Lord Henry*.

No filme de 2009, ele é mostrado bastante promíscuo, muito mais do que no livro, e, inclusive, esta produção cinematográfica é repleta de cenas de sexo e momentos de masoquismo e sadomasoquismo. Além disso, é mostrado o envolvimento de Dorian com álcool e cigarros, e é possível vê-lo consumindo outras substâncias não identificáveis. Embora ao longo da produção literária o leitor consiga perceber o lado “não envergonhado” de Dorian, no filme esta parte de sua personalidade é muito mais evidente, pela riqueza de detalhes das cenas.

Ainda falando especificamente sobre Dorian, na adaptação é enaltecida sua habilidade de tocar piano, o que também ocorre na produção literária, mas de forma bem mais discreta. Algo único no filme de 2009 é que confuso em meio a tantas angústias em sua vida, este personagem decide ir se confessar com um padre. Outra informação é que enquanto na obra literária o leitor não tem ideia sobre o paradeiro da família de Dorian, na produção fílmica de 2009, detalhes são destacados quanto aos pais e ao avô de Dorian Gray, tais como profissão, problemas familiares, etc e há certa especulação sobre Dorian talvez ter sido vítima de maus tratos quando criança a partir de *flashbacks* existentes.

Quanto à sua vida amorosa, Dorian fica noivo de Sybil no filme de 2009, eles mantem relações sexuais e ela acaba engravidando, sem

⁴⁹ “*Static character.*”

ele saber, algo que não aparece no livro, já que na produção literária é insinuado apenas que, além de ter se apaixonado por Sybil, ele possivelmente teve um romance com Hetty Ashton. No filme ele acaba se casando com Emily, filha de seu amigo *Lord Henry* que nasceu bastante tempo depois de se conhecerem e que não era parte do elenco de personagens do livro. A partir disto, fica evidente para o espectador quanto tempo transcorreu ao longo da obra.

No que diz respeito à morte de Dorian, no filme ele foi trancado por *Lord Henry Wotton* no local onde o quadro ficava guardado/escondido e se deixou matar queimado, já que ele poderia ter se salvado já que tinha a chave do local. Além de ter ficado trancado, Dorian deu vários golpes de espada no retrato e depois que o incêndio da sala cessou, o retrato permaneceu intacto e Dorian estava deitado no chão, morto, em sua forma idosa, diferentemente do livro onde ele se mata usando uma faca para destruir sua pintura.

Dando destaque à personagem Sybil Vane, não é falado nada sobre a presença da garota em bares e/ou bordéis no livro. Na adaptação fílmica ela é vista em um local como este acompanhada de seu irmão Jim.

Sybil no filme de 2009 se mata, jogando-se em um rio após perder sua virgindade com Dorian e ele começar a ignorá-la, diferentemente do livro que ela morre depois de acidentalmente ser envenenada segundo inquérito policial realizado. Jim Vane, irmão da jovem, é quem revela a Dorian, no filme, que ela está morta, indo até a casa dele sem ao menos eles se conhecerem, diferentemente do que ocorre no livro onde ele descobre que Sybil faleceu ao receber jornais e um livro de Henry, mais sua visita. Depois da morte de Sybil, Dorian visita seu túmulo na adaptação cinematográfica, no livro não. Na adaptação, o momento de luto, por parte de Dorian, foi bastante rápido, mostrando somente o quanto ele havia se tornado uma pessoa fria e sem sentimentos e valores, talvez sendo este um dos motivos existentes para que Jim tentasse matar Dorian com um revólver.

Fazendo referência ao pintor Basil Hallward, na obra literária é evidente o apreço que ele tem por Dorian Gray, ou até mesmo ciúme. No entanto, na adaptação de 2009 há uma grande ênfase no lado homossexual do pintor, especialmente porque há uma cena em que há a insinuação de que ele e Dorian tem algum tipo de contato sexual. Como já foi mencionado nesta pesquisa, muitos indícios apontam que *O retrato de Dorian Gray* é baseado na vida de Oscar Wilde.

Tanto no livro como no filme, Dorian assassina Basil: no livro Basil ganhou uma facada certeira no pescoço e na adaptação Dorian

matou-o com vários golpes com um caco de um espelho que ficava na mesma sala/sótão que o seu retrato. No livro e no filme os pertences de Basil foram queimados, mas na adaptação seu cachecol ficou cheio de sangue e guardado na sala/sótão o qual ele foi morto.

O corpo de Basil na versão de 2009 foi cortado em pedaços e colocado dentro de um baú, para depois ser jogado no rio. Posteriormente seus restos mortais foram descobertos, mas ninguém teve ideia do acontecido até *Lord Henry* ver o lenço de Basil na sala/sótão de Dorian, que Gray seria o culpado pela morte do pintor. Dorian foi tão frio que quando teve o funeral ao pintor, fez parte do cortejo e fez diversas homenagens a Basil, como se nada fosse culpa dele. Lembro aqui que no livro o corpo do pintor foi destruído por Alan Campbell.

Outro tópico importante a ser enfatizado é que no livro quando Basil e Dorian foram apresentados eles não se conheciam, e no filme o pintor já admirava a perfeição estética do rapaz e o conhecia de vista, pois criava diversos desenhos dele de apresentações de piano do jovem Gray que costumava assistir.

No que diz respeito ao *Lord Henry*, chama atenção que a grande maioria dos personagens chamam-no de Henry, enquanto alguns preferem chamá-lo de Harry, algo um tanto quanto diferente da obra escrita onde a maioria dos personagens chamam-no de Harry e apenas o narrador chama-lhe de Henry. Sobre sua vida, no livro este personagem se separa e na adaptação de 2009 ele fica viúvo de *Lady Victoria*. É instigante que na adaptação *Lord Henry* tem bastante desconfiança a respeito da juventude de Dorian e a relação que ela pode ter com o retrato, o que não ocorre no livro. Tempos depois, no filme, ele confirma sua suspeita de que a “fonte da juventude” de Gray é oriunda do pacto que seu amigo fez mais por insistência de Henry do que por ideia dele próprio.

Tanto na obra escrita quanto no filme de 2009 o retrato começou a apresentar alterações depois da briga de Sybil e Dorian, por isso que Gray decidiu escondê-lo e nesta adaptação o retrato não foi guardado tapado como no livro.

No livro *Lady Radley* é tida como uma senhora distinta e jamais trairia seu marido, diferente do que acontece na versão fílmica aqui em destaque onde ela tem um envolvimento com Dorian e, inclusive, a filha dela também.

Victor, o mordomo do jovem destaque da obra e filme, foi demitido por seu patrão no livro e na adaptação por ele pensar que seu

empregado já tinha muitas informações a respeito dele e que isto poderia ser algo que lhe desfavorecesse no futuro.

Voltando o foco da análise às articulações necessárias para a criação do filme, pode-se constatar que sabendo que “um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, sons, e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis” (AUMONT, 2009, p. 53) este atuou de forma parcialmente independente da obra de partida, não se prendendo à sequência de cenas e acontecimentos exatos da criação de Wilde. Todo filme, e este não é exceção, “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção” (AUMONT, 2009, p. 54), sendo assim ocorreu a seleção de informações necessárias para a construção da ideia a ser transformada em obra, o agrupamento de informações e ou materiais necessários para que ela fosse concretizada e então o seu feitiço, que entra como junção: até o momento vimos que a soma de escolhas de ângulos das câmaras com personagens selecionados quase que a dedo, geraram o visual que consegue ser apelativo o suficiente para conectar o espectador ao que ocorre na obra, de forma relaxante.

Outro ponto a ser destacado na análise sobre a adaptação de *O retrato de Dorian Gray* diz respeito à relevância dos sons na composição fílmica em questão. É válido ressaltar:

O fato de a cena fílmica não se definir apenas por traços visuais; em primeiro lugar, o som nela desempenha um grande papel; ora, entre um som emitido “dentro do campo” e um som emitido “fora do campo”, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro. Por outro lado, o desenvolvimento temporal da história contada, da narrativa, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para o fora de campo, portanto, sua comunicação imediata. (AUMONT, 2009, p. 25)

O som, ruídos e afins não são algo considerado como inferior, até porque “seria, com efeito, errado fazer do som um meio de expressão à parte, ou considerá-lo como uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico” (MARTIN, 2005, p. 137). Tais elementos são essenciais na produção fílmica, pois dificilmente serão capturados todos os detalhes sonoros do local onde a criação e recriação está se

passando, como exemplo, o som dos pássaros que se encontram em uma cena que se passa em ambiente aberto, pois certamente apenas uma parte deles será capturada pelos gravadores das câmaras.

A música pode assumir empregos muito relevantes. Algumas de suas funções podem ser conferidas na adaptação de *O retrato de Dorian Gray* de 2009 como o seu papel rítmico, por exemplo, na cena que, com o decorrer de uma orgia/festa na casa de Dorian, o barulho dos instrumentos musicais se transforma no barulho de Basil batendo na porta da casa do jovem Gray, querendo falar com ele.

Outra função importante da música é seu papel dramático, pois “ao criar o ambiente e ao sublinhar-lhe as peripécias, a música pode sustentar uma ação ou duas paralelas, conferindo a cada uma delas uma tonalidade particular” (MARTIN, 2005, p. 158). Verifica-se este fato na adaptação de 2009 quando ela embala os convidados da festa de aniversário da filha dos Radley ao mesmo tempo em que a mãe da garota está preocupada à sua procura no andar superior da casa, onde depois *Lady Radley* acaba se envolvendo com as palavras de Dorian e a partir deste momento, a música que estava com volume bem baixo para de ser ouvida no andar superior para dar lugar a outra melodia da cena específica a qual há uma cena de sexo entre ambos. A música que entra nesta cena, no momento do sexo, é uma de muitas que ocupa na narrativa um papel lírico, por reforçar o lado não ingênuo de Dorian, principalmente por ele estar se relacionando com uma mulher casada e mãe daquela que, embaixo da cama, estava a se esconder para não receber punições pelo seu ato, talvez impensado.

Na adaptação de 2009, da mesma forma que na de 1973, pode-se constatar a intencionalidade do adaptador de “representar visualmente a percepção de um som pelo personagem” (MARTIN, 2005), quando *Lord Henry* dançava sarcasticamente para Basil ao insinuar para a senhora Radley que sua filha estaria em um momento íntimo com Dorian.

Seguindo novamente alguns conceitos de Martin (2005, p. 144-146) já mencionado sobre as contribuições proporcionadas pela sonoplastia a uma produção fílmica, pode-se afirmar que na obra de 2009 constatou-se a ocorrência de falsas sensações de realismo e continuidade sonora, por exemplo, como no momento que Dorian está tocando piano, em uma apresentação logo no início da adaptação e todos, ou quase todos, ficam estagnados prestando atenção nele e isto pode, de certa maneira, ser uma dupla intenção do adaptador: tanto em mostrar que mesmo com o passar do tempo, as pessoas ainda continuariam prestando atenção tanto em Dorian (por sua beleza) como

nas suas ações, assim como o tempo também passa durante uma apresentação artística e as pessoas não deixam de prestar atenção na beleza da música proporcionada pelo piano. É importante destacar aqui que em nenhum momento utilizou-se legenda na adaptação para a compreensão de qualquer informação exposta ao espectador.

O silêncio é uma contribuição que pode exercer função dramática extremamente respeitada e considerada, bem como “as elipses possíveis do som e da imagem, graças ao seu dualismo” (MARTIN, 2005, p. 145). Exemplificando, temos a cena de quando Dorian e *Lord Henry* se conhecem, quando Henry deixa o jovem tão encabulado por tudo o que diz, revelando sua maneira de pensar, que Gray fica em silêncio, sem ter o que falar durante algum tempo.

Finalizando a análise dos sons aqui exposta, tem-se a ocorrência de quando imagens e sons se contradizem. Como exemplo, pode-se citar quando Dorian e Sybil estão em frente a um lago juntos e o som que toca é de suspense, contradizendo o momento romântico de ambos.

Focando as atenções agora não mais aos sons, mas sim ao modo como os movimentos estético, decadente e gótico fizeram parte da adaptação cinematográfica de 2009, podemos citar que, da mesma forma como o esteticismo é evidenciado na obra fílmica também ocorre na literária, mas de formas diferentes. No livro podemos ver citações como:

Uma longa fila de garotos, carregando cestas de tulipas listradas e de rosas amarelas e vermelhas, desfilou diante dele, traçando seu caminho através das enormes pilhas de legumes verdes como o jade. Sob o pórtico, com seus pilares cinza descoloridos pelo sol, vadiava uma tropa de garotas sujas sem chapéu, esperando que o leilão terminasse. Depois de algum tempo, ele chamou um trole e seguiu para casa. O céu era de opala puro agora e os telhados das casas cintilavam contra ele como prata. (WILDE, 2012, p. 58)

No filme de 2009 não temos acesso a tais palavras, mas o meio visual se compromete bem em transmitir a base de tal movimento artístico através de imagens, que transmitem a beleza e o requinte dos lugares em geral frequentados pelos personagens da obra de Wilde, claro que com exceção do bordel e dos subúrbios londrinos que aparecem na adaptação, ornamentados por flores, cortinas das mais elegantes, poltronas, estatuetas, ornamentos, luminárias, etc.

Figura 26 - Exemplo da valorização do esteticismo na adaptação fílmica de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 30min18s.).

É notória na adaptação a ocorrência da valorização muito mais evidente do meio estético do que do caráter dos personagens, por exemplo. Com relação aos personagens, *Lord Henry Wotton* é uma figura bastante marcante, por suas falas e citações que demonstram bem esta falta de preocupação com o caráter dos indivíduos na obra, por meio de falas suas como quando cita que “a beleza, a verdadeira beleza, termina onde uma expressão intelectual começa. O intelecto é, em si mesmo, um exagero e destrói a harmonia de qualquer rosto” (WILDE, 2012, p. 16).

Outra frase bastante marcante de *Lord Henry* com relação ao culto estético e desvalorização do intelectual é quando o personagem comenta:

As pessoas dizem, às vezes, que a Beleza é apenas superficial. Pode ser que seja. Mas, pelo menos, não é tão superficial quanto o pensamento. Para

mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. São apenas as pessoas superficiais que não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível. (WILDE, 2012, p. 30)

Ou seja, mais uma vez há a demonstração que os sentimentos têm menos relevância do que a boa aparência diante de tudo e de todos pelo menos nesta obra de Wilde. Relacionado a isto, o movimento decadente também pode ser aqui considerado, pelo desprezo por tudo que pertencia à moral e aos bons costumes. A começar, pode ser citado o trecho, referente ao livro, quando *Lord Henry Wotton* argumenta que “a moda de nossos dias é detestável. É tão sombria, tão deprimente. O pecado é o único elemento colorido que resta na vida moderna” (WILDE, 2012, p. 35).

No filme pode-se notar a ocorrência clara de elementos decadentistas na obra nas diversas cenas de sexo que podem ser vistas. Um exemplo é quando *Lord Henry*, *Dorian Gray* e *Basil Hallward* estão no bordel e veem uma prostituta mantendo relações com um cliente de forma bastante explícita ao espectador.

Figura 27 - Cena exemplo de característica do decadentismo na adaptação fílmica de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 16min.06s.).

Outro fato que aponta a ocorrência do decadentismo na adaptação fílmica, baseado na narrativa literária, é Wilde visitar os subúrbios de Londres, mas também fazer uso de substâncias ilícitas.

Figura 28 - Dorian Gray fazendo uso de substâncias ilícitas, marca do comportamento decadente do século XIX na adaptação fílmica de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 32min35s.).

Continuando a análise ainda com relação aos movimentos artísticos da época do romance de Oscar Wilde, não pode ser deixado de lado o movimento gótico, já que ele ganha destaque no romance de Wilde por estar presente nas obras literária e fílmica graças ao culto ao monstruoso e sobrenatural oriundo do “pacto com os demônios” de Dorian para que sua juventude fosse mantida. É dada ênfase à monstrosidade do retrato de Gray e às mudanças que ocorrem nele, principalmente depois de más ações realizadas por Dorian.

No livro é enfatizado o quão horroroso se encontrava o retrato de Dorian Gray, quando é dito que “a coisa ainda era asquerosa – mais asquerosa, se possível, do que antes – e a umidade escarlate que manchava a mão parecia mais brilhante, mais ainda com sangue recém-derramado” (WILDE, 2012, p. 121). No filme o retrato também é asqueroso, conforme a imagem abaixo:

Figura 29 - O retrato do personagem Dorian, extremamente assustador, na adaptação de 2009.



Fonte: Cena do filme *The picture of Dorian Gray*. Direção de Jonathan Courtemanche. (2009, 01h42min24s.).

Da mesma maneira que ocorre na obra de 1973, aqui há de se considerar que o retrato não ganha destaque por mostrar Dorian somente de forma envelhecida, mas de forma em parte considerada diabólica por aprisionar nele reflexos de todas as ações maléficas cometidas pelo jovem.

A forma como ocorreu a transcodificação do meio literário ao meio fílmico se deu com base no livro, mas fica evidente que não há tentativas de deixar ambas as obras extremamente parecidas. O filme é uma versão hollywoodiana de algo até então, de certa forma, clássico,

ou seja, há a intenção, implícita, até onde se pode verificar pelas características da obra, de que ela foi realizada a fim de ganhar além de notoriedade do público, fama e sucesso financeiro.

As principais informações e principais personagens foram mantidas, ocorrendo como em qualquer adaptação condensações e expansões, principalmente ao que se refere a personagens. A adaptação utiliza-se de recursos tecnológicos bastante recentes, que promovem ao espectador efeitos visuais que complementam a narrativa fílmica no processo de recepção entre filme e público.

Certamente, por esta ser uma obra bastante inovadora se comparada às outras, talvez por ser mais recente, principalmente com relação às cenas de sexo, deve ter enfrentado muitos preconceitos por não seguir à risca o que antes era levado ao espectador. Mas isto é o propósito da adaptação: levar ao público algo já existente de forma diferenciada, não querendo se beneficiar do prévio, mas querendo promovê-lo e se autopromover.

Contudo, pode-se considerar que da mesma forma que o livro, o filme de 2009 apresenta uma linha de ação dramática também bem definida, ou seja, o segredo de Dorian; um objetivo a ser perseguido, que é Dorian conseguir manter seu retrato a salvo de curiosos, vivendo sua vida livremente; e uma estrutura de três atos, com começo meio e fim da história, conseguindo a atenção do espectador por meio de engajamentos como o mostrar e o contar.

Esta é uma adaptação que, da mesma forma que a adaptação de 1973, tem como tema “os riscos da busca pela juventude eterna”; como estilo um “romance-ficção”, como atmosfera uma mistura de suspense e terror e como tom, promove também a reflexão de como estamos vendo a nós mesmos.

Falando sobre o narrador, temos que lembrar que a origem da adaptação de 2009 é a mesma da de 1973: o livro *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Deste modo, aqui também teremos que levantar a questão do narrador literário apresentar-se em terceira pessoa, como extradiegético, conforme segue.

Estava claro para ele que o método experimental era o único meio pelo qual se poderia chegar a qualquer análise científica das paixões; e certamente Dorian Gray era um assunto adequado à sua aptidão, e parecia prometer resultados ricos e frutíferos. (WILDE, 2012, p. 95)

No entanto, o narrador em primeira pessoa também é visto no livro. E, além de ser visto, ele de certo modo conversa com o leitor da obra.

Mesmo as virtudes cardeais não podem desculpar primeiros pratos frios, como lordes Henry observou uma vez, discutindo o tema; e há, possivelmente, muito a ser, os mesmos da arte. A forma é essencial à sociedade. Deveria ter a dignidade de uma cerimônia, assim como sua irrealidade, e deveria combinar o personagem insincero de uma peça romântica com o gênio e a beleza que fazem tais peças charmosas. A insinceridade é uma coisa tão terrível? Acho que não. É apenas um método pelo qual podemos multiplicar nossas personalidades. (WILDE, 2012, p. 95)

Mais uma vez, enalteçemos a questão do narrador não assumir uma posição específica, seja ele de personagem/intradiegético ou não-personagem/extradiegético, oscilando entre primeira e terceira pessoa. Sem contar que em alguns casos ainda o narrador se mostra de forma neutra, como no trecho: “Fez-se silêncio. A noite escurecia a sala. As sombras arrastavam-se para dentro, vindas do jardim, sem barulho, com seus pés de prata. As cores se desvaneciam das coisas com cansaço”. (WILDE, 2012, p. 67).

Novamente também evidenciamos que o leitor pode distanciar-se da obra pela falta de credibilidade das informações passadas, pois não se sabe se a visão mostrada a ele é parcial ou imparcial dos fatos. Afinal, quem será o narrador em questão? Seria Dorian? Seria um narrador oculto? Seria o próprio autor? Mais uma polêmica, de tantas voltadas à produção de Wilde.

O que se pode afirmar é que na adaptação fílmica de 2009 não há um narrador: a produção é realizada por meio de falas e imagens, dando uma dimensão mais real ao que o espectador tem acesso, ou seja, a adaptação cinematográfica sai à frente da obra literária.

Com relação ao personagem Dorian na adaptação de 2009, pode-se notar que ele não é muito próximo ao descrito no livro, visto que o modo como ele é retratado no filme é muito mais “extremo” ou talvez “intenso”. Suas atitudes são retratadas de forma que parecem ser mais fortes do que as da obra literária, sua aparência é bem diferente daquele jovem com aspecto angelical que é relatado no material impresso.

A impressão que o filme transmite ao espectador, se comparado à narrativa literária, é que Dorian perdeu sua ingenuidade de forma mais rápida e mais intensa, principalmente depois da tradução que ele sofreu para o retrato pintado por seu amigo Basil.

Talvez o fato de Dorian não sofrer as consequências do tempo foi um fator decisivo para fazer com que fosse despertado um lado do seu caráter não evidente, quando ainda era jovem e tido como inocente. Há chances também de essa sua “tradução”, ou seja, a existência do seu retrato, ser o que faltava para que fosse dado o pontapé inicial para sua transformação, ou seja, um fator determinante para a prevalência deste outro Dorian Gray que a todos surpreendeu. Da mesma forma, pode-se considerar que mesmo com a inexistência do retrato, tempos depois, ele poderia mudar de personalidade a partir de experiências positivas e, mais ainda, negativas ao longo de sua vida.

A questão do quadro de Dorian, depois do seu desejo, ser o assustador portador de sua alma, indica apenas que a produção artística manteve consigo a aura do “Dorian de partida” e, ao mesmo tempo, o personagem Dorian conservou a boa aparência e a fictícia ou não ingenuidade que era parte do seu retrato antes do “pacto” por ele feito: ocorreu uma troca de ambos, da mesma forma como ocorre em qualquer tradução/adaptação. Segundo Diniz:

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. Essa transformação pode ocorrer a partir da cultura receptora, que passa a ser o foco das atenções, e se distancia da cultura de origem. Mas pode ocorrer numa via de mão dupla, partindo simultaneamente das duas culturas, a receptora e a produtora. (DINIZ, 1999, p. 38)

Essa semelhança entre ambos se deu não só a um trabalho cuidadosamente feito, mas também pelo pintor, antes de executar sua arte, estudar os melhores ângulos, a melhor posição, as melhores luzes, tudo a fim de aproximar mais Dorian e o retrato. Da mesma forma ocorreu com *Lord Henry* no seu processo de amizade e “lapidação” da personalidade de Gray: ele precisou saber de seus gostos, seu comportamento, o que o rapaz pensava, como se comportava. O jovem rapaz também se analisou, se estudou e tentou testar a si próprio em

diversas situações. Suas mudanças não foram porque ele se deixou ser persuadido, mas sim por ele ter a curiosidade do que o novo tinha a lhe oferecer. Um exemplo mostrado é quando ele tem a oportunidade de não se deixar envolver, principalmente pelo livro que conseguia mexer com suas emoções, mas não quis se desvencilhar.

Por anos, Dorian Gray não pôde se libertar da memória desse livro. Ou, talvez, seria mais preciso dizer que ele nunca procurou se libertar dele. Ele solicitou, de Paris, nada menos que cinco cópias em tamanho grande da primeira edição e as encadernou em cores diferentes, para que pudessem combinar com seus vários humores e mutantes fantasias de uma natureza sobre a qual ele parecia, às vezes, ter perdido inteiramente o controle. (WILDE, 2012, p. 84)

É interessante observar que o livro acima não fez parte da adaptação de 2009, talvez pelas especulações apontarem ser a obra literária de Huysmans e, desta forma, os adaptadores quererem evitar possíveis problemas com relação à compra de direitos autorais ou algo do tipo, ou seja, somente o livro acima não poderia ser citado como fonte de transformação de Dorian, pois, aos olhos dos adaptadores, ele não foi relevante para a adaptação fílmica.

Como estamos aqui falando não só do personagem Dorian, mas também do seu retrato, é interessante observar que a tradução:

É um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro(a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico-sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. (DINIZ, 1999, p. 44)

Por isso, pode-se dizer que a tradução do personagem protagonista do romance de Wilde foi feita para ele mesmo, mas o modo como sua pintura foi vista foi distorcido por *Lord Henry* e internalizado por Dorian. O retrato foi feito a fim de retratar o jovem rapaz por meio de um sistema visual que não tinha intenção de copiá-lo, mas sim de engrandecê-lo.

A criação do retrato foi complexa, da mesma forma que sua aceitação pelo modelo que posou para que ele surgisse, pois os contextos histórico-sociais o fizeram ver que sua pele não se manteria jovem por tanto tempo quanto a pintura sobre a tela vinculada a ele existente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo da vida de Oscar Wilde foi possível conhecer melhor o processo de criação/escrita da narrativa literária *O retrato de Dorian Gray*. O conhecimento dos movimentos estético, decadente e gótico foi indispensável para compreender não só o autor, como também a sua maneira de pensar, de escrever e o seu romance aqui mencionado.

A partir disso, foi dado foco ao estudo de como ocorrem os processos voltados à tradução intersemiótica, lembrando que considero todo tipo de tradução como intersemiótica, apenas utilizo esta nomenclatura para me fazer melhor compreendida, e como é possível que seja realizado o processo da adaptação fílmica/cinematográfica. Para isto, autores como Linda Hutcheon, Linda Seger e Robert Stam foram imprescindíveis não só para compreender esta mudança de meios, mas também para que fossem apontadas as hostilidades voltadas às adaptações, que ainda se fazem persistentes em meio ao público que com elas tem contato, de forma equivocada, e que devem ser deixadas de lado, afinal, conforme já citado ao longo desta dissertação, a adaptação, independente do meio o qual ela ocorre, não serve para ofuscar a obra de partida, até mesmo porque nas décadas de 60 e 70 as adaptações, diferentemente do que ocorre na atualidade, eram bastante valorizadas e respeitadas pelos seus espectadores.

Foram abordadas considerações a respeito da importância que tem o personagem, seja ele literário, fílmico ou de outros meios e também foi realizado um paralelo entre narração, narrador e narrativa, incluindo discussões sobre o tema, o estilo, a atmosfera e o tom de uma obra.

Portanto, considerando que as adaptações são criações diferentemente daquelas que as deram origem, pude analisar de forma descritiva os filmes *O retrato de Dorian Gray* e *Dorian Gray*, datados de 1973 e de 2009, dirigidos, respectivamente, por Glenn Jordan e Oliver Parker, sendo produzidos pela *Dan Curtins Productions* e pela *UK Film Council*.

Considerando todas as características e teorias abordadas ao longo desta pesquisa, pude constatar que os filmes aqui analisados seguem as características principais do livro, mas como já mencionado não são traduções “fiéis” a ele, até porque o termo “fidelidade tradutória” é bastante questionável, podendo-se afirmar que ele é inalcançável.

No entanto, o filme de 1973 tenta preservar características bem parecidas às do livro, como a descrições dos personagens, falas,

características dos ambientes. Foram analisados também os traços dos movimentos que fizeram parte da construção do romance como a preocupação com a parte estética e refinada dos personagens, o decadentismo presente em muitos dos pensamentos e, principalmente, ações de Dorian e *Lord Henry Wotton*. O terror gótico também é mantido por meio de toda a repercussão gerada pelo retrato pintado por Basil Hallward, tradução do personagem Dorian Gray.

Já o filme de 2009 é uma criação mais hollywoodiana, com tecnologias mais recentes que promovem efeitos visuais dos mais variados, a fim de manter a atenção do espectador e provocar nele as mais variadas sensações. Neste filme é visto que há um apelo sexual muito grande, principalmente o que se refere aos momentos íntimos de Dorian Gray. São também mantidas aqui as características dos três movimentos artísticos já citados, em questões como na estética dos lugares, personagens e paisagens, no decadentismo presente onde ao mesmo tempo que Dorian e *Lord Henry* visitam lugares dos mais refinados estão também sempre nos subúrbios londrinos e na questão do horror gótico, mais uma vez, vinculado ao retrato/tradução de Dorian e às ações desencadeadas no personagem pela sua não aceitação propriamente dita.

Em ambas as adaptações há acréscimos e condensações, principalmente no que se refere a acréscimos de personagens e condensações de cenas do livro, como a omissão com relação ao possível livro de Huysmans, presenteado a Dorian por Henry. Nos filmes, da mesma forma que no livro, é mantida uma estrutura de três atos, com começo, meio e fim, seguindo uma linha de ação dramática sobre Dorian e seu retrato.

Algo bastante marcante foi notar que o narrador, no livro, hora está participando da história hora não, já que ocupa posições em terceira e primeira pessoas ao longo do romance literário. Diferentemente, na obra de 1973 o narrador é o próprio Dorian Gray e na de 2009 ele é inexistente. Pela indefinição do narrador na narrativa literária pode-se dizer que não há como julgar se o personagem Dorian Gray seria o “mocinho” ou “vilão” do romance. Com relação às adaptações de 1973 e de 2009, há de se constatar que ele foi facilmente influenciado especialmente por *Lord Henry Wotton*, mas que o próprio meio social o qual ele estava inserido contribuía para sua quebra de caráter e personalidade, algo que provavelmente já fazia parte de sua personalidade, mas ainda não havia sido evidenciado.

Apresentando considerações a respeito do fio condutor desta pesquisa, o retrato de Dorian Gray como tradução do personagem, já

que desde sempre está sendo falado aqui de traduções que ocorrem em meios diferentes e na própria história analisada isto é pertinente, há de se dizer que cuidadosamente, em ambas as adaptações, o retrato foi feito como forma de Basil presentear Dorian. É certo que o que desencadeou o interesse do pintor foi a beleza do personagem principal das adaptações e do livro, mas em nenhum momento Basil teve a intenção de mostrar para Dorian que a beleza do retrato seria permanente e a dele não. De qualquer forma, as palavras proferidas por Gray na frente do seu retrato fizeram, a partir daquele momento, transparecer todos os seus sentimentos e a sua personalidade, suas ações e consequências.

Analisando este processo como forma de tradução, considero que não houve perdas e ganhos, mas sim Dorian Gray foi engrandecido ao longo do tempo graças ao seu retrato, já que o objeto envelhecia e o homem se mantinha jovem, o que surpreendia a todos. A pintura, ainda, trazia aspectos do “Dorian de partida” que era surpreendente a quem o via. Ocorreu a troca necessária para engrandecer o personagem e o seu retrato, reciprocamente, caracterizando os dois magnificamente, cada uma a sua maneira. Por Dorian não aceitar sua adaptação, ele deu fim a si mesmo, o que originou o fim não só da tradução do rapaz, mas também dele, que dialoga com o princípio de que sem as adaptações as obras de partida não têm a mesma significância diante da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. **A Glossary of literary terms**. Boston: Cornell University, 1999.

ART IS LIMITED WORDPRESS. Disponível em:
<<https://artislimited.wordpress.com/2014/03/27/picture-of-a-picture-of-dorian-gray-glenn-jordan-1973-full-television-movie/>>. Acesso em: 17 out. 2015.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. SP: Papyrus, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAHIANA, Ana M. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
_____. **Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor** de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português. Org. de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BONITZER, Pascal; CARRIÉRE, Jean-Claude. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2010.

BRASIL. Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 20 set. 2015.

BRITO, Mário da Silva. Apresentação. In: WILDE, Oscar. **A tragédia de minha vida**. Tradução revista por Zuleide Faria de Melo. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1964.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CASTELLS, Manuel. **La galáxia internet**. Madrid: Areté, 2001.

CESARO, Patrícia S. S. **O mito do duplo em retratos**. 2012, 118f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2012. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3196/5/Cesaro,%20Patr%C3%ADcia%20Souza%20Silva-2012-disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

CINTAS, Jorge D. Audiovisual translation comes of age. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christiane; BUCARIA, Chiara (Ed.) **Between text and image: updating research in screen translation**. Amsterdam, John Benjamins, 2008. p. 1-10.

COHEN, Marleine. **Ayrton Senna**. São Paulo: Globo, 2006.

CYRINO, Fábio. Prefácio editorial. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução Marcella Furtado. Porto Alegre: Landmark, 2012.

DESMOND, John M; HAWKES, Peter. **Adaptation: Studying film and literature**. Boston: McGraw Hill, 2005.

DINIZ, Thaís F. N. Apresentação. In: **Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica**. DINIZ, Thaís F. N (Org.). Revista da Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, 2003. p. 9-17.

_____. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**. Revista da Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis: Pós-graduação em Estudos da Tradução, 1998. p. 313-338.

FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à Linguística: Objetos Teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002.

GAMER, Michael. **Romanticism and the Gothic: Genre, reception and canon formation**. Cambridge University Press, 2000. Disponível em <<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99059886.pdf>>. Acesso em 07 agosto 2015.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa: ensaio de método**. Tradução Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.
_____. **Palimpsestos: la literatura em segundo grado**. Tradução Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GENTZLER, Edwin. Translations without borders. In: **Translation, an interdisciplinary journal**. Disponível em: <<http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>>. Acesso em 30 nov. 2015.

GOLDSTEIN, Norma Walrath. **Thomas Hardy's Victorian Gothic: Reassessing Hardy's Fiction and His Gothic Sensibility**. 1989. P.h. D Thesis. University of Rhode Island, 1989. Disponível em: <<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED305660.pdf>>. Acesso em 07 agosto 2015.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to the Gothic Fiction**. 2002. em: <<http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002020172.pdf>>. Acesso em 07 agosto 2015.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às Avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2001. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85029.pdf>>. Acesso em 18 out. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOHANSEN, Lene Østermark. From Continental Discourse to “A Breath from a Better World”: Oscar Wilde and Denmark. In: **The reception of Oscar Wilde in Europe**. Edited by Stefano Evangelista. London: Continuum, 2010.

JUNIOR, Jacob I. B. Estudo comparativo entre os romances “Às avessas”, de Huysmans e “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde. IN: II CLUERJ, 2005, São Gonçalo. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/13/jacobisaaccbirerjr.pdf>>. Acesso em 28 out. 2015.

LES LILAS BLANCS WORDPRESS. Another World of Oscar Wilde’s The Picture of Dorian Gray by None Other than erik gould [Internet]. 2010 março. Disponível em: <<https://leslilasblancs.wordpress.com/about/>>. Acesso em 17 out. 2015.

MARIANI, Sérgio Luis Soares. Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen. In: ENCONTRO PARANAENSE, Congresso Brasileiro, Convenção Brasil/Latino – América, XIII, VIII, II, 2008, Curitiba. Disponível em: <<http://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais%202008/Sergio%20Mariani.pdf>>. Acesso em 27 nov. 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENDELSSOHN, Michèle. **Henry James, Oscar Wilde and aesthetic culture**. Edinburg: Edinburg Press, 2007.

MENDES, Oscar. **Oscar Wilde**: Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro**: paratexto e O retrato de Dorian Gray. 2015. 238f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/teses_e_dissertacoes.php>. Acesso em 26 jul. 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2004.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus. 2003.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. Malden: Blackwell, 2005.

TOFFOLI, Tânia. **O retrato de Dorian Gray**: um romance em três tempos. 2013, 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2013.

Disponível em:

<http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/tese_tania.pdf>. Acesso em 19 agosto 2015.

VARGAS, Gilka P. Direção de arte: a imagem cinematográfica e o personagem. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem, 2014, Londrina. Disponível em <<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/DIRECAO%20DE%20ARTE%20A%20IMAGEM%20CINEMATOGRAFICA.pdf>> Acesso em 20 set. 2015.

- WILDE, Oscar. **A tragédia de minha vida**. Tradução Zuleide Faria de Melo. Rio de Janeiro: BUP, 1964.
- _____. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução Clarisse Linspector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.
- _____. **De profundis**. Tradução Júlia Tettamanzy. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- _____. **O fantasma de Canterville**. Tradução Otto Schneider. São Paulo: Tecnoprint/Ediouro, 1983.
- _____. **Histórias de Fadas**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. **A alma do homem sob o socialismo & escritos do cárcere (De profundis e cartas para o Daily Chronicle)**. Tradução Heitor Ferreira da Costa, Júlia Tettamanzy e Maria Ângela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- _____. **A importância de ser prudente**. Trad. de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. **A balada do cárcere de Reading**. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- _____. **Histórias para aprender a sonhar**. Tradução Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.
- _____. **Aforismos ou mensagens eternas**. Tradução Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2000.
- _____. **O príncipe feliz**. Trad. de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Ediouro, 2005.
- _____. **Salomé**. Tradução Doris Goettens. Porto Alegre: Landmark, 2011.
- _____. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

ZEFERINO, Janier Saulo. **Às avessas e o Decadentismo No Hospício de Rocha Pombo**. Curitiba, 2006. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2014/07/Janier_Zeferino.pdf>. Acesso em 26 jul. 2015.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AZ ÉLET király. Direção: Alfred Deésy. Hungria: Star Film, 1918. Preto e branco. Sem narrativa.

DAS BILDNIS des Dorian Gray. Direção: Richard Oswald. Alemanha: Richard Oswald Produktion, 1917. Preto e branco. Sem narrativa.

DORIAN. Direção: Allan A. Goldstein. Inglaterra: Co-Production UK-Canada/Cinema 4 Films Inc./ Dream Rock, 2001. (89min.): Color. Inglês.

DORIAN. Direção: Brendan Dougherty Russo. EUA: Royle Productions, 2004. Color. Inglês.

DORIAN Gray. Direção: Massimo Dallamano. Inglaterra/EUA/Alemanha: American International Pictures, 1970. (101min.), (ING/EUA 93min.). Color. Inglês.

DORIAN Gray. Direção: Oliver Parker. Inglaterra: UK Film Council, 2009. (112min.): Color. Inglês.

DORIAN Grays Portræt. Direção: Axel Strøm. Dinamarca: Regia Kunstfilm, 1910. Preto e branco. Sem narrativa. Formato: 24mm.

EL RETRATO de Dorian Gray. Direção: Ernesto Alonso. México: Telesistema Mexicano S.A, 1969. (30 min.). Preto e branco. Castelhana.

LE PORTRAIT de Dorian Gray. Direção: Pierre Boutron. França: Les Productions du Daunou/Société Française de Production/TF1, 1977. (105min.): Color. Francês.

SENN. Direção: Asif Kapadia. Inglaterra: Universal Pictures, 2010. (97min.): Color. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Albert Lewin. EUA: Metro-Goldwyn Mayer, 1945. (110min.): Preto e branco. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: David Rosenbaum. EUA: AWP/Steven Gordon/Methodius Petrikov/Reyna Rosenshein, 2004. (90min.): Color. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Duncan Roy. EUA: Third Rock Films, 2007. (87min.): Color. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Eugene Moore. EUA: Tanhouser Company Film Preservation Inc., 1915. Preto e branco. Sem narrativa.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Fred W. Durrant. Inglaterra: Barker Neptune, 1916. Preto e branco. Sem narrativa.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Glenn Jordan. Inglaterra: Dan Curtis Productions, 1973. (111min.): Color. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Jon Cunningham. EUA: The Middle Box Co., 2007. Color. Inglês

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: John Gorrie. Inglaterra: BBC One, 1976. (100min.): Color. Inglês.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Jonathan Courtemanche. Ireland: Independent Theatre Ensemble Indiana USA. 2009.

THE PICTURE of Dorian Gray. Direção: Phillips Smalley. EUA: New York Motion Picture, 1913. Preto e branco. Sem narrativa.

THE SINS of Dorian Gray. Direção: Tony Maylam. EUA: Rankin Bass Productions, 1983. (95min.): Color. Inglês.