

CINEMA E LITERATURA: UMA ANÁLISE DE *O RETRATO DE DORIAN GRAY*¹

Eliane Cardoso da TRINDADE (UFPA)²

Orientador Profº. Msc. Luís Guilherme dos Santos JUNIOR (UFPA)³

Resumo: Conceituar Literatura Comparada é compreender o que essa linha abrange e reconhecer o campo que a compõe. Nesse sentido, fazer a comparação entre literatura e cinema se torna mais difícil ainda, devido à discussão sobre a apropriação de textos literários para o cinema trazer críticas no que diz respeito ao uso específico da linguagem cinematográfica, como também em relação à fidelidade do filme no tocante à obra literária. O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre literatura e cinema através da adaptação filmica de *O retrato de Dorian Gray* do diretor Oliver Parker (2009), e a obra literária de Oscar Wilde (2006), evidenciando, assim, como se processa a relação entre linguagem cinematográfica e ficção literária, evidenciando que ambas as linguagens podem encontrar pontos de assimilação e, ao mesmo tempo, demonstrar diferenças que podem enriquecer as duas formas de arte. Para desenvolver essa análise, recorreu-se aos embasamentos teóricos de Carvalhal (2006), que aborda a Literatura Comparada e o campo histórico pelo qual ela perpassa. Eisenstein (2003) e Bazin (1991) que enfatizam a relação de cinema e da literatura.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Comparativismo.

1 – INTRODUÇÃO

A Literatura Comparada é o ramo dos estudos literários responsável por estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra, e/ou a tradução dela para outra esfera artística. Em vista disso, a Literatura Comparada pode ser abordada pensando-se ou não em tradução, embora a tradução possa ser considerada um elo entre as literaturas existentes no mundo. E uma das artes que tem uma relação hora harmoniosa e hora conflituosa são a literatura e o cinema que constantemente recebe novos olhares, abordagens e influencias pelo olhar de quem traduz ou de quem lê.

Em vista disso, neste artigo será feito uma análise comparativa entre literatura e cinema através da adaptação filmica de *O retrato de Dorian Gray* do diretor Oliver Parker (2009), e a obra literária de Oscar Wilde (2006), evidenciando, assim, como se processa a relação entre linguagem cinematográfica e ficção literária, evidenciando que ambas as linguagens podem encontrar pontos de assimilação e, ao mesmo tempo, demonstrar diferenças que podem enriquecer as duas formas de arte. A metodologia utilizada foi bibliográfica onde Foi realizado um estudo teórico de diversos autores que dominam o campo da literatura comparada e do cinema e literatura.

¹ Artigo valendo como nota para trabalho de conclusão.

² Acadêmica da Universidade Federal do Pará.

³ Professor da Universidade Federal do Pará .

2- PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: LITERATURA COMPARADA

Literatura comparada é a forma de investigação que designar confrontar duas ou mais literaturas. No entanto quando a mesma é aprofundada na direção de trabalhos classificados como estudos literários comparados essa denominação acaba por seguir pesquisas variadas que levam a fazer uso de metodologias diferenciadas e que pela diversificação dos objetos de análise, possibilitam a literatura comparada um vasto campo de atuação.

Há uma grande dificuldade de chegar há um consenso sobre a natureza da literatura comparada, devido ela ter uma diversidade e devido ao crescimento das leituras dos manuais sobre o assunto, e assim encontram-se muitas divergências de noções e de orientações metodológicas, como muitos examinam a migração de temas, mitos e motivos de diversas literaturas, buscam referencias de fontes e sinais de influencias e alguns que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literatura.

Falar de literatura comparada se torna mais difícil pelo fato de constatarmos que não existe apenas uma orientação a ser seguida que muitas vezes é adotada de condutas metodológicas diversas. E segundo estudos recentes, o método não antecede à análise como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Sendo assim Carvalhal (2006) coloca que “literatura comparada não pode ser entendida como sinônimo de comparação”. Isso porque esse não é um papel exclusivo do comparativista, e segundo Carvalhal (2006) “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)”.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura (CARVALHAL, 2006, p. 8). Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Para Carvalhal (2006) comparar, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. Deve-se ter em mente que a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim, pois ela vem possibilitar uma exploração adequada de seus trabalhos e o alcance dos objetivos a que se propõe.

2.1 - Percursos históricos da literatura comparada

As origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica.

Um vislumbre pela história da constituição do comparatismo como campo de investigação nos estudos literários evidencia suas conexões, desde suas origens até as suas tendências contemporâneas, de seus estreitos vínculos com as políticas da produção cultural. Ao longo das últimas décadas, a literatura comparada ramificou-se, ampliando seu campo de forma a dar conta das relações entre culturas distintas, bem como dos diferentes extratos culturais de uma mesma comunidade discursiva identificada sob a égide da categoria *nação*. Nos seus mais recentes desdobramentos, os estudos comparatistas começam a questionar as definições hegemônicas e historicamente consagradas sobre os limites do campo literário, sobre a legitimidade dos discursos teóricos que tomam a literatura como objeto, e sobre o papel do ensino de literatura nas universidades (SCHMIDT, 2005, p. 113-130).

Conforme asserção de PICHOIS & ROUSSEAU *apud* CHEVREL (1997: 9), à literatura comparada cabe a abordagem de textos pertencentes a diferentes épocas, espaços, línguas e, de modo mais amplo, culturas. Na análise de uma possível aproximação de obras construídas em contextos (estéticos e histórico-sociais) díspares, entram todos os aspectos apontados pelos estudiosos franceses.

Numa visão ainda menos dogmática e, acredito pertinente quando se pretende estudar textos literários sob o comparatismo, são indispensáveis os juízos de CARVALHAL (2006, p. 85), que acredita na ênfase aos pontos históricos da análise em detrimento da noção de “literaturas nacionais”. Já nesse momento, há a superação de perspectivas de estudo da literatura comparada como as “histórias das relações literárias internacionais”, conforme propusera GUYARD (1956, p. 9), a privilegiar as noções de fonte e influência do ponto de vista da causalidade. Ou seja, mais relevante que observar a forma como o patrimônio literário de um país incide no de outro, é verificar como um indivíduo, ao produzir seus textos num dado meio cultural, dialoga com outros autores (no respectivo mundo). Também enfatizando a noção de reconstrução e evitando um caminho que privilegie a recuperação inócta de elementos, CARVALHAL (2006, p. 85-86) lança uma proposta que sigo com adesão irrestrita:

a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento das peculiaridades de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária.

[...] Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

Desde as primeiras décadas do século XIX, intelectuais do porte de Mme. De Staël preocuparam-se com a necessidade de se conhecer as literaturas e as culturas estrangeiras a partir de um viés que tomasse a comparação como princípio epistemológico. Se a noção de *Weltliteratur*, formulada por Goethe, pode ser questionada hoje pelas suas tendências eurocêntricas, nos princípios do século XIX (no apogeu das crenças positivistas) ela se mostrava como um primeiro passo em direção à compreensão da diversidade cultural, a partir de estudos sobre as questões de fontes, influências e pontos de contato entre diferentes literaturas nacionais.

O surgimento do termo “literatura comparada”, referindo-se a um campo de atuação específico nos estudos literários, deu-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre as questões de fronteira, cultura e identidade nacional. Cabe destacar, pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional.

Uma das discussões a permear o comparatismo desde seu nascimento até a contemporaneidade é a que diz respeito à sua definição como campo disciplinar, ao seu objeto de investigação e aos seus métodos e pressupostos (COUTINHO, 2001, p. 7-12).

Talvez por isso, alguns dos estudos e ensaios clássicos sobre o que hoje pode ser chamado de uma epistemologia comparatista deixem entrever, em seus títulos, uma vaga sombra de incertezas. Basta lembrar aqui de estudos como “O que é a literatura comparada?”, de Benedetto Crocce (1948, p. 71-76), do livro homônimo de Pichois e Rousseau (1971), ou ainda, do famoso artigo intitulado “Crisis in the Comparative Literature”, de René Wellek (1994, p. 108-119).

De acordo com Henry H. H. Remak (1980, p. 429-437), a literatura comparada pode ser compreendida como o estudo da literatura para além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e de outras áreas do conhecimento (as artes, a filosofia, a sociologia), de outro. O comparatismo configura-se como o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, na medida em que umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo. A esta definição, que remonta a Paul Van Tieghem (1951), Remak acrescenta a aproximação de cunho interdisciplinar, posto que sugira ser importante para o comparatismo o confronto entre literatura e outros domínios do conhecimento.

René Wellek grande estudioso defende a ideia de que a literatura comparada definiu-se por sua perspectiva e espírito, ao estudar “qualquer literatura de uma perspectiva internacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiências literárias”, independentemente de qualquer fronteira linguísticas, étnicas e políticas. Criticando Paul Van Tieghem com seus estudos ANAIS - I Colóquio de Letras da FALE/CUMB, Universidade Federal do Pará - 20, 21 e 22 de fevereiro de 2014. ISSN

fundamentados no positivismo que via a literatura comparada como uma disciplina particular que se situa entre as histórias literárias de uma nação e a história mais geral.

René Etiemble, em *Comparaison n'est pas raison* (1963), foi um dos primeiros comparatistas que se preocupou com questões relacionadas ao colonialismo que uma literatura ou cultura exercia sobre outra(s). Etiemble defendia a necessidade de que os estudos comparatistas dedicassem atenção às literaturas ditas marginais no debate comparatista, tais como as latino-americanas e as africanas, partindo do pressuposto de que o projeto de uma *Welt literaturou* de uma literatura geral jamais poderia ter a pretensão de representatividade se incluísse apenas as literaturas europeias e norte-americanas. Pode-se afirmar, pois, que Etiemble foi uma voz pioneira na denúncia do eurocentrismo metropolitano nos interstícios do comparatismo.

A literatura comparada tem uma trajetória muito rica que passa por três tendências a francesa, a americana e dos países do leste europeu, com premissas de ordem positivista, fenomenológica da obra literária e dialética entre a sociedade e a literatura, respectivamente. E assim pode ser visto que a literatura comparada não se resume somente em paralelismo binários movidos somente como um ato de “comparar por comparar” os elementos, mas sim com a finalidade de interpretar questões mais gerais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. Em síntese CARVALHAL (2006, p 88) enfatiza:

O comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe a perseguição de imagem/ miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom termo com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de decorrer para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas.

Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. É por isso que a literatura comparada se integra as demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular.

3 - AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E LITERATURA

Diversos cineastas se ocuparam em refletir sobre o que envolve as relações entre a palavra literária e a imagem cinematográfica. Sergei Eisenstein, membro da escola soviética, por exemplo, começou a se envolver com o cinema na revista LEF2, para a qual escreveu o manifesto *Montagem de atrações*, no qual expõe sua teoria da montagem de forma sucinta. De acordo com Eisenstein, a

montagem de atrações consiste na montagem de “ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir certo efeito temático final” (EISENSTEIN, 2003, p. 191).

Eisenstein se preocupou também com a literatura. Analisando a adaptação para o cinema do romance *Uma Tragédia Americana*, lamentou as escolhas feitas pelo estúdio Paramount, alegando que elas retiraram o conteúdo trágico da trama original (EISENSTEIN, 2003); Além disso, foram excluídas da versão definitiva das cenas nas quais tenha sido empregado o recurso do monólogo interior. Já em um texto da maturidade, sua concepção de montagem foi ampliada de forma a abranger artes tão distintas quanto o cinema, a música, a pintura e a poesia. Eisenstein defendia que, a despeito dos elementos formais inerentes a cada uma delas, a montagem se sobressaía como instrumento organizador. Para exemplificar seus argumentos, o cineasta esboçou adaptações de algumas estrofes de poemas (de Púchkin a Blake), apontando como os versos poderiam ser transformados em planos cinematográficos (EISENSTEIN, 1990).

Outros cineastas se ocuparam das relações entre cinema e literatura, buscando conciliar o poder estético da película e a apropriação (ou mesmo aproximação) de elementos poéticos do romance, do conto e do poema. Jean Epstein, por exemplo, acentuou a proximidade entre a literatura moderna e o cinema. O cineasta francês defendeu superposição de estéticas literárias e cinematográficas como prerrogativa para sua sobrevivência mútua, elencando sete aspectos. Dentre eles se destacam a estética de sugestão – “Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção” (EPSTEIN, 2003, p. 271) –, rejeitando assim a narrativa linear e de compreensão fácil; e a estética momentânea, ancorando a produção do romance e do filme no tempo e evitando metáforas de eternidade: “Sempre a escrita envelhece, mais ou menos rapidamente. A escrita atual envelhecerá muito depressa. (...) O filme, como a literatura contemporânea, acelera metamorfoses instáveis” (EPSTEIN, 2003, p. 274-275).

Andre Bazin crítico francês, um dos primeiros a tratar de forma consistente e coerente a linguagem cinematográfica, exerceu forte influência sobre os cineastas da Nouvelle Vague, advogava pela existência de um cinema impuro, construído a partir da contribuição de outras linguagens artísticas. Não que qualquer fusão seja válida, mas é importante considerar as apropriações frutíferas realizadas pelo cinema a partir do teatro e da literatura. Ora, as adaptações são “uma constante na história da arte” (BAZIN, 1991, p. 84), o que distingue o cinema em relação ao teatro e à literatura, por exemplo, da pintura renascentista em relação à escultura gótica é a conjuntura técnica e sociológica na qual surgiram. No que concerne ao problema da fidelidade, Bazin observa que o desafio do cineasta não é transpor a estrutura do romance para o filme, e sim oferecer soluções criativas e inventivas. Além disso, ele afirma:

Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (BAZIN, 1991, p: 969).

Bazim preconizava que não havia dano ou prejuízo algum para os textos literários se estes fossem transpostos para o cinema. A literatura, em sendo discurso escrito, em sendo narrativa, pelo menos na sua forma tradicional, suscita imagens e o receptor, no ato da leitura, dialoga incessantemente com outras áreas do conhecimento e com outras artes. A visualidade é um viés que, mesmo que queiramos, não poderia ser negligenciado ou desconsiderado.

Segundo Cardoso (2011) há muito sabemos que as artes se correspondem. Os textos inexistem de forma estanque. Um texto, qualquer que seja ele, dialoga com outros muitos textos, com muitas outras linguagens, criando uma teia que, interpenetrando-se, interfere na compreensão e apreensão textual. Palavra e imagem se cotejam间断地. Se a palavra gera, consciente ou inconscientemente, uma imagem imediata; a imagem, por sua vez, para ser apreendida, instaura discursos, se explicita através da palavra.

A principal diferença que se estabelece entre filme e livro dizem respeito à linguagem: uma visual e outra literária. George Bluestone (1973) descreve tal disparidade com a diferença entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Em relação à obra cinematográfica, as adesões são sempre mais fáceis e mais simples; já em relação à segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê, “uma colaboração criativa, de cor subjetiva e emocional muito forte, que pode dar ao leitor até uma ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou (o que dá em propensão para achar as transposições empobrecedoras)” (Lopes, 2004).

Cabe ressaltar que a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem filmica não é como uma palavra é mais como uma frase ou uma série de frases. A ampliação da ação é indispensável ao filme; o romance também amplia a ação, por meio da experiência dos personagens e pela descrição e análise dos eventos narrados. Entretanto, “a experiência audiovisual tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção; é mais variada e viva” (Lawson, 1967. p, 366).

Uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso filmico é de ordem quantitativa, quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde algo de muito grande no texto literário (uma frase, ou trecho longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode equivaler um elemento diminuto – como uma palavra – na literatura. Mas isso não faz tanta diferença, pois o que importa é a emoção que ambos repassam levando quem ler a querer ver o filme ou quem assiste a querer ler a obra literária como diz Cardoso (2011)

No caso do cinema e a literatura, às vezes, a aproximação é positiva. Um texto filmico, por exemplo, pode, entre outras possibilidades, estimular o espectador à leitura do livro

adaptado, como, aliás, muitas vezes tem acontecido. Há, nesse caso, uma volta benéfica ao texto original. Outras vezes, no entanto, as imagens levam vantagem, deixando num segundo plano o texto de origem. Estimulando a fantasia, a imaginação, a leitura suscita imagens. Nesse universo predominantemente marcado pelo imediatismo do visual, a literatura contemporânea, em seu fascínio narcísico pela própria imagem, pelas técnicas virtuais de representação, incorpora técnicas dos meios audiovisuais, sobretudo do cinema. CARDOSO (2011, p. 3)

Já que literatura e cinema se aproximam naturalmente no processo de fruição, podem também aproximar-se no estudo, no ensino e na pesquisa. Portanto, contrapor dialogicamente duas linguagens artísticas pode proporcionar o aprimoramento da sensibilidade estética e ampliar consideravelmente as dimensões da leitura.

Robert Richardson (1973) demonstra que a literatura, por incrível que pareça, é uma arte visual e lista uma série de pontos comuns entre a obra literária e a cinematográfica: a dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um dado episódio ou personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho apurado com imagens; a elipse suprimindo o supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora pode achar equivalentes em determinados procedimentos prosódicos etc. Sendo assim cinema e literatura são inteiramente independentes, mas, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas.

Para Cardoso (2011) a linguagem cinematográfica sempre se apropriou do repertório da literatura. Hoje, literatura e cinema estabelecem um namoro não se restringe apenas aos temas, às histórias fornecidas pelos escritores, mas as técnicas do cinema incorporaram o fazer literário.

A relação entre Literatura e Cinema se caracteriza como uma confluência, como um ponto de encontro (ou não), mas, inegavelmente e sempre, como possibilidade permanente de correspondências e trocas entre as duas artes. Embora continuem como textos independentes, do processo comparativo entre os textos, com certeza, o receptor, caso tenha tido acesso a ambos os textos o anterior e o atual -, é que vai sair ganhando. O que antes, como literatura, se encontrava somente no imaginário do leitor, transforma-se em outro texto plurissignificativo, centrado agora na imagem, no som, no movimento, na representatividade do imaginário do diretor, quando este traduz o texto anterior em imagens cinematográficas. O discurso do texto original, mesmo que repetido literalmente, ganha, no texto de chegada, novo contexto, novas nuances, e, quiçá, novos significados.

4 - O RETRATO DE DORYAN GRAY: A OBRA LITERÁRIA

O retrato de Dorian Gray, a obra cuja será analisada, é um romance surpreendente de Oscar Fingal O' Flahertie Wills Wilde que nasceu na Irlanda em 1854. Foi um estudante brilhante das ANAIS - I Colóquio de Letras da FALE/CUMB, Universidade Federal do Pará - 20, 21 e 22 de fevereiro de 2014. ISSN

línguas e literaturas, o que lhe rendeu uma bolsa de estudos para Oxford em 1874. Foi crítico e implacável em sua vida acadêmica e participou do movimento estético que se opôs às artes e literatura Vitoriana.

Publicou vários contos e novelas, como *O fantasma de Canterville*, e *O príncipe feliz* e outras histórias, marcados por seu humor cruel e ironia tão apreciada por leitores. Teve uma vida pessoal conturbada por manter uma relação íntima com o jovem lorde Alfred Douglas. Foi julgado, condenado a dois anos de trabalhos forçados e ao sair da prisão sua família o abandonou. Entrou em decadência entregando-se ao absinto na França e morreu em 1900 aos 46 anos.

A famosa história de Wilde “O retrato de Dorian Grey” apareceu primeiramente em junho de 1890, somente no em abril de 1891 foi publicada com a versão revisada. Nele além dos capítulos complementares, foi adicionado o seu famoso prefácio, onde o autor exprime sua teoria sobre a arte e a moralidade em revide à obtusidade da crítica, com passagem como:

Revelar a arte é ocultar o artista e a finalidade da arte [...] Um livro não é, de modo algum, moral o imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo [...] Nenhum artista tem simpatias estéticas. A simpatia ética num artista constitui um maneirismo de estilo imperdoável [...] Toda arte é completamente inútil. (WILDE, 1979, P: 9)

Wilde (apud PIRES, 2005, P17) reconheceu que o romance tinha muito de si: “Basil Hallward (o pintor do quadro de Dorian) é o que penso ser: Lorde Henry que o mundo pensa de mim: Dorian o que eu gostaria de ser- em outra época talvez.”

O romance tem início no atelier do pintor Basil Hallward, que recebe seu amigo dos tempos universitário Lorde Henry Wotton, e um jovem de beleza extraordinária Dorian Gray, que é o objeto de inspiração do artista e tema do quadro onde ele tem trabalhado. É evidente que o pintor nutre pelo rapaz uma grande adoração.

Lorde Henry também fica bastante interessado em Gray e não esconde sua intenção de influenciá-lo através de suas ideias hedonistas, pregando que a vida deve ser experimentada intensamente enquanto se tem juventude e beleza. O jovem fascinado com seu próprio retrato e com a sabedoria de Lorde, expressa o desejo de permanecer eternamente jovem, mesmo que, para tanto, fosse necessário vender sua alma. A partir de então Dorian passa a explorar lugares e experiências inéditas. Em um de seus passeios noturno por Londres, conhece a atriz Sibyl Vane, deslumbra-se com a sua beleza e seu talento ao interpretar heroínas Shakespearianas. Eles se apaixonam e, precocemente, planejam casamento. Porem quando o amor entre eles se consuma, Sibyl perde sua habilidade artística, sua capacidade de interpretar, e Dorian a abandona de forma cruel e impiedosa, afirmando que sem a sua arte a atriz não teria valor. Essa valorização da beleza artística é evidente em todo o romance, reafirmando faceta esteticista do autor.

A jovem acaba cometendo suicídio e Dorian detecta que seu retrato passa a estampar um toque de crueldade na expressão. Grey fica devastado com a morte da atriz, porém Lorde Henry o persuade que o fato pode ser interpretado e apreciado como uma experiência valiosa. A partir deste momento, Dorian se despe de qualquer sentimentalismo e inicia sua busca incessante pelo prazer, entregando-se a devassidão, aos vícios e pecados. E à medida que cometem seus crimes, o retrato passa a absorver toda sua carga negativa, refletindo seu real estado de degeneração e de sua alma, enquanto que sua própria aparência permanece jovem e bela. Ele é fortemente influenciado por um livro recebido de Henry, o qual descreve uma personalidade que mergulha nos seus desejos e vaidades excessivas. Sua fama em Londres se espalha, porém o rapaz continua a frequentar os círculos sociais londrinos, sua aparência e situação financeira privilegiada basta para inocentá-lo frente à hipócrita sociedade vitoriana.

Seu amigo Basil o visita com o objetivo de recuperá-lo da degradação frente a sociedade este encontro resulta na exposição do quadro a Hallward e posteriormente no assassinato do pintor por Dorian. Ele permanece conduzindo sua vida baseada nos prazeres, porém, após alguns anos, ele cansa e tem o desejo de recuperar sua vida. Acaba resistindo à tentação de seduzir uma menina ingênuas, com o intuito de que sua ação modifique o positivamente o retrato. Entretanto, ao analisar o quadro ele verifica que não há sinais de recuperação, mas sim um olhar de cinismo e hipocrisia, sua atitude não passava de uma expressão do seu egoísmo. Ao perceber isso, ele tenta destruir a pintura com um punhal, o que resulta na sua própria morte. O retrato volta a sua forma original, mostrando a aparência jovem e bela do rapaz, enquanto Dorian está velho, irreconhecível com um rosto repugnante.

5 - DA LETRA À IMAGEM: ANÁLISE COMPARATIVA

A mais recente versão fílmica do romance que foi lançada em 2009 com direção de Oliver Parker apresenta traços do gênero drama, suspense e fantástico. Apresenta uma direção de arte e produção de figurino de acordo com a época ambientada, além de usufruir de tecnologias de alto nível para a reconstrução da Londres do século XIX caracterizadas pelas chaminés e pela aparência lúgubre daquele período. A fotografia apela para os tons de azul de cinza para ilustrar o clima sombrio e gótico da obra original.

Na adaptação o único sentimento, o do medo, marcante em todas as etapas do roteiro, faz a ação avançar de forma inesperada. Dorian tem medo de envelhecer, lorde Henry (intelectualmente arrogante), de se tornar medíocre, e Basil, do resultado de sua própria obra. O que fez o filme acontecer, então, foi um conjunto de medos que ilude os protagonistas e os empurra na direção de

situações imaginárias desconectadas da realidade. Exatamente como na obra original de Oscar Wilde.

O filme se inicia com o assassinato de Basil. Dorian livra-se do corpo, jogando-o no rio dentro de um baú preto com as iniciais DG, de Dorian Gray. Neste momento o objeto transforma-se num baú branco com as mesmas iniciais sendo carregada na estação de trem, durante a chegada de Dorian a Londres. Há então o retorno de um ano antes do assassinato do pintor, e o que visualizamos é um jovem belo, de aparência ingênua que porta um baú branco, que pode ser aqui entendido enquanto signo que representa a pureza, a imaculação. Já o baú negro simboliza a corrupção, a maldade e a modificação de valores pela qual Dorian passou ao longo da trama. É pertinente ressaltar que a metáfora relacionando o preto com a sujeira, o ruim, e o branco com a pureza está fortemente ligada à perspectiva ocidental sobre o bem, o mal e suas representações.

As cores também são bem visíveis no filme, no início quando Dorian chega à cidade usa roupas claras, e o ambiente ao seu redor está sempre claro, a luz do dia e muito forte nesses momentos mostrando que Dorian ainda possui uma pureza e que não conhece nada da vida. Observa-se isso quando ele está com Basil no seu atelier, nos consertos de piano, nos momentos que está com Sybil e até mesmo o ambiente em sua casa e muito iluminado. Porem no momento em que Dorian começa a perder essa pureza esse ambiente começa a se tornar escuro, sombrio. Suas roupas agora são geralmente pretas, à noite e o momento que ele mais aparece, quando frequenta as boates, bares, as festas.

Ao longo da trama, Dorian utiliza vários ternos brancos e de cores claras, numa tentativa de manter externamente a pureza perdida. A personagem Sybil também utiliza roupas brancas, sua pele também é muito clara, representando a jovem de forma angelical, pura, imaculada.

Os recursos visuais como as roupas, o baú, a pele clara corporificam a ideia expressa no livro por Wilde sobre a dualidade da alma, a *doublelife*, isto é, uma aparente beleza externa que esconde uma podridão interna, uma sordidez, que personifica-se nas formas assumidas pelo retrato.

No filme vemos um cenário bem iluminado que evidencia os traços da face angelical do jovem. Temos um plano em profundidade que parece ampliar com o quadro que Basil faz duplicando a imagem de Dorian como fazendo reverberar a beleza para durar na continuidade do tempo. Há uma luz em primeiro plano que ilumina diretamente a face, que é o segundo ponto de claridade na composição do quadro. Na adaptação esses traços são mostrados através de efeitos, pois na obra literária essas sinestesias são mais fáceis de serem repassadas. Como diz Cardoso

Há metáforas que pertencem à literatura, à arte da palavra, e permanecem, como tais, intraduzíveis. Como transpor em imagens para o cinema as metáforas literárias expressas pelos sintagmas. O cinema, expondo suas metáforas visuais (que se aliam a outros recursos,

sobretudo os sonoros), também se torna inapreensível pela universo das palavras. (CARDOSO, 2011, p. 7).

Sendo assim, o recurso sinestésico, segundo Latuf (2010) pode dar o tom das correspondências entre as artes, há de situar-se, precisamente, na instância metafórica, ao invés de operar uma contaminação entre as diversas linguagens artísticas, que defenderiam, em prol da utópica pureza de cada arte, uma autonomia do meio específico de expressão. Destarte, a sinestesia ultrapassa a retórica da analogia, enriquecendo a experiência estética.

Nota-se os traços da ingenuidade de um jovem encantado por sua imagem tão bela e esplêndida em uma moldura que a eternizará. Ela será a testemunha de sua juventude e beleza, enquanto que seu corpo se deteriorará com o passar do tempo, deixando apenas lembranças de algo que já se foi. Nesse momento, aparecem os discursos sobre a beleza e a vida eterna. Desde os primórdios das civilizações, a beleza sempre foi vista como algo fundamental ao ser e também como poder encantador sobre os outros.

O filme também expõe cenas bastantes “sexualizadas” explicitando momentos da vida devassa de Dorian para os padrões vitorianos, que envolve orgias, situações de sadomasoquismo e uso de substâncias químicas.

Algumas alterações importantes foram feitas da obra literária original de 1890 à obra cinematográfica de 2009. Furtado (2003) reforça o fato de que a ordem em que as informações aparecem no cinema ou na literatura são totalmente diferentes, e, além disso, as significações podem ser múltiplas, o que é preciso levar em consideração durante o processo de adaptação/tradução de uma obra literária para o cinema, haja visto que isso pode ocorrer por diversos motivos, inclusive aspectos culturais e/ou ideológicos.

A história tem início no livro com um diálogo entre Lord Henry e Basil, no ateliê do pintor, ocasião em que a primeira tenta convencer o segundo a expor o quadro que, sem dúvidas, é sua obra prima. Já na obra cinematográfica o ponto de partida se dá num *flash-forward* (cena reveladora parcial de algo que acontecerá no tempo presente) de Dorian assassinando Basil e livrando-se do corpo. A aparição de Dorian na cena inicial se dá por meio de um *fade in*, onde inicialmente aparecem recortes da pintura em breves *flashes*, que aos poucos vão dando lugar à pintura inteira que, posteriormente, transforma-se na figura humana do personagem em questão.

Na obra literária, Dorian é descrito como um jovem louro como mostra o trecho “era, sem dúvida, extraordinariamente formoso, com os lábios rubros de contornos bem delineados, o olhar franco de uns olhos azuis, o cabelo loiro e ondulado.” (WILDE, 2000, p. 14). Já na versão de 2009, Dorian possui cabelos escuros.

O romance entre Dorian e Basil não é retratado na obra literária, aparecendo inclusive como uma recusa de Dorian, ao passo que Basil vive um amor platônico. No filme, ambos têm uma breve relação física.

Após constatar que o retrato envelhecia e adquiria as expressões de seus próprios atos e após a morte de Sybil Vane, Dorian interessa-se pelo estudo das artes, das pedras preciosas, literatura. Envolve-se em noites boêmias e, muitas vezes, passa dias longe de casa. Isso é o que nos transmite o livro, porém no filme o que se percebe é apenas a segunda parte, das festas e orgias, inclusive realizadas pelo protagonista.

O irmão de Sybil, que vai tirar satisfações com Dorian após o suicídio da mesma, não é descrito na primeira versão da obra, o que ocorre apenas no filme e na segunda versão do livro de 1892, onde James Vane aparece como uma figura persecutória. Dorian acaba por fugir de Londres para refugiar-se.

Na obra cinematográfica passam-se incontáveis anos e Dorian envolve-se com a bela, sagaz e independente filha de Lord Henry. No livro, o passar do tempo é menor e Lord Henry não possui filhos, ou eles não são mencionados, apenas sua esposa aparece e acaba fugindo com outro homem. Essa fuga é trocada por sua morte, no filme.

A morte de Basil é diferente em ambas as obras, principalmente pelo fato de que na obra cinematográfica é Dorian quem se livra do corpo com o intermédio de um guarda que ajuda-o a colocar o baú na carruagem, porém, sem saber seu conteúdo, jogando-o no rio. Já no livro ele recorre a um personagem chamado Alan Campbel, que não aparece de forma alguma no filme. Alan “desaparece” com o corpo utilizando-se de produtos químicos, chantageado por Dorian que ameaça revelar um segredo importante, caso o amigo não colabore.

No filme, no dia em que Dorian decide mostrar o talento de sua futura esposa aos amigos, ela representa Ofelia, de *Hamlet* de Shakespeare, já no livro Sybil dá vida a Juliet de *Romeo AndJuliet*, do mesmo autor. A morte da personagem também é diferente em ambas as obras. Enquanto na obra cinematográfica ela morre afogada, jogando-se num rio, na obra literária ela ingere um veneno em seu camarim, assim como a personagem Juliet na obra de Shakespeare.

Durante o processo de adaptação foram feitas escolhas que refletem não só o contexto histórico, mas o próprio sistema de significação utilizado, o cinema, que tem suas particularidades e apresenta ao cineasta um universo de possibilidades distinto do sistema literário, como os recursos imagéticos, por exemplo. Além disso, o cinema possui um tempo menor que a obra literária, é preciso encaixar a narrativa milimetricamente no tempo disponível, o que implica em cortes e adaptações. Sendo assim, pode-se entender que as diferenças da adaptação para a obra original se respaldam em elementos de ordem prática, além de escolhas e ideias do cineasta, já que se trata de uma obra singular, apesar de ter como ponto de partida outra obra. Segundo Cardoso:

A adaptação, assim como a obra literária, é uma criação, e o adaptador dispõe de liberdade para eleger elementos que possibilitem a identificação do original, caso o deseje, seja pela estrutura da narrativa, seja pela permanência dos personagens; essa liberdade também lhe permite propor outras leituras. Por isso, é impossível ver a adaptação somente pelo viés de sua fidelidade - ou não - ao texto original. (CARDOSO, 2011, P. 9)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa foi possível compreender melhor como é feito o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema. Foi possível verificar que a relação da linguagem cinematográfica e ficção literária nem sempre é a mesma, pois cada expressão artística é única e independente. A adaptação em questão preservou boa parte da essência da obra literária, suas discussões e críticas. Apesar das várias alterações no enredo, *Dorian Gray* prova que não é preciso ser radicalmente fiel ao texto para alcançar e tocar o público, como a obra literária consegue.

A fidelidade nos filmes não é algo pertinente, romances e adaptações mesmo que calcados no mesmo enredo, cultivam particularidades que os tornam produções artísticas singulares e dispares cada uma delas com seu valor específico. As especificidades são resultantes de diferentes expressões de artes, que se dá em meios munidos de recursos e qualidades materiais diversos e em períodos históricos e sociais peculiares, o que contribui para a discussão estética da obra e engrandecer seu poder de significar. Mesmo que o filme não leve fielmente a narrativa escrita, isso não vem prejudicar a obra original, pois como foi alegada, cada expressão artística é única e independente. Como coloca Cardoso

A questão da fidelidade textual é, na realidade, como tentamos reiteradamente demonstrar, uma questão não pertinente. Há que se considerar os recursos da nova linguagem. Se a literatura dialoga, como sempre o fez, consigo mesma, a abrangência do discurso literário, num dialogismo intertextual, pode, com certeza, enveredar para outras áreas do conhecimento humano. (CARDOSO, 2011, p 14)

Esperamos ter contribuído com nosso estudo para fomentar discussões, explorando outras temáticas, buscando ampliar as perspectivas de leitores e apreciadores do cinema acerca da estreita relação entre as duas formas de arte e suas vicissitudes sob um olhar da Literatura Comparada.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. Ática - São Paulo, 2006

BAZIN, André. **Por um cinema impuro: defesa da adaptação**. In: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.

CARDOSO, Joel. **Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos cinema and literature: intersemiotic counterpoints**. Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011.

Recebido em 31 maio; aceito em 10 jun. 2011. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/578/1070>

COUTINHO, Eduardo. Introdução. In: _____. (Organização). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

EISENSTEIN, Sergei M. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003**

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

GUYARD, Marius-François. **A literatura comparada**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1956.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press,

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

MARTIN, Marcel. A linguagem Cinematográfica. Tradução Lauro Antony e Maria Eduarda Colares. Dinalivro. São Paulo. 2005.

PICHOIS, C. et ROUSSEAU, A. M. *La literature comparée*. Paris: Armand Colin, 1971.

REMAK, Henry H. H. The Future Of Comparative Literature. In: *Proceedings Of The Eighth Congress Of The ICLA*. Stuttgart: Kunst und Wissen/Erich Bieber, 1980.

TAVARES, M. Cinema e literatura: desencontros formais. Intermídias, 2004. Disponível em http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_Cinema%20e%20Literatura%20desencontros%20formais_Mirian%20Tav%85.pdf Acesso em 20 de janeiro de 2014.

WARD, Lock and Bowden Company. In: WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2009

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania e COUTINHO, Eduardo (organização). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Grey. Tradução de Clarice Lispector. Ediouro. Rio de Janeiro. 2009

SITES

<http://www.mulheresnopoder.com.br/2011/08/15/o-retrato-de-dorian-gray-continua-a-empolgar/>

<http://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2012/02/26/o-retrato-de-dorian-gray/>

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=844&Itemid=2

