



A Literatura em movimento: considerações acerca das adaptações fílmicas da obra literária *Ratos e Homens*, de John Steinbeck*

Michael Jones Botelho**

Sirlei Santos Dudalski***

Resumo

Não é de hoje que se tenta traçar uma relação entre a Literatura e o Cinema. Vários teóricos literários e críticos cinematográficos se debruçam para estudar os fenômenos que giram em torno da intersecção entre ambos os sistemas semióticos. O fato é que o cinema, desde o seu nascimento, também se dedica a se apropriar da literatura e a colocá-la em movimento através das telas grandes; no decorrer deste processo de transposição intersemiótica sempre haverá mudanças, ajustes e recriações do texto-fonte. Neste sentido, este artigo pretende verificar como foi feito o processo de adaptação fílmica da obra literária *Ratos e Homens* (1937) para dois longas-metragens – 1939, direção de Lewis Milestone e 1992, direção de Gary Sinise – em tempos, contextos e sociedades diferentes, tendo em consideração que a adaptação também é um modo de tradução cultural.

Palavras-chave: Teoria da Adaptação; Tradução Intersemiótica; Literatura e Cinema.

Introdução

Quando se fala sobre a intersecção entre a Literatura e o Cinema, torna-se inevitável pensar em um estudo fronteiriço, visto que se trata de dois sistemas semióticos distintos,

* Este artigo foi apresentado no VI ENLETRARTE (Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes), no IFF campus CAMPOS CENTRO, em junho de 2015.

** Mestrando em Letras – Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: michael_jonesb@hotmail.com

*** Professora do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: sirleisantosd@yahoo.com.br

ambos com suas características e especificidades ao fazer artístico. Neste sentido, assim como todas as fronteiras separam duas ou mais áreas díspares, nominalizando-as e diferenciando-as, nos estudos sobre a confluência entre a arte da palavra e a sétima arte, do mesmo modo, separam e classificam ambos os sistemas semióticos, demarcando um limite metodológico de pesquisa para que se possa traçar uma linha divisória entre essas duas manifestações artísticas. Tal linha divisória que elegemos para embasar teoricamente este trabalho se manifesta nos desdobramentos da Teoria da Adaptação que, conotativamente, se traduz como uma ponte, dando passagem à pesquisa e ligando duas áreas de estudo distintas. Neste sentido, mais do que classificar e caracterizar, os estudos sobre adaptação discorrem, analisam e interpretam como se dá o processo de mudança ao longo do caminho de um extremo ao outro desta ponte.

Assim sendo, concebemos que nos estudos interartes não se pode mensurar a qualidade de uma arte medida por meio de seu tempo de existência. É preciso sermos coerentes e entender que a sétima arte não presta um desserviço à literatura, muito pelo contrário, reforça a atual concepção de nossa contemporaneidade de se estudar e pensar a interdisciplinaridade. O fato é que o cinema, desde o seu nascimento, também se dedica a se apropriar da literatura e a colocá-la em movimento através das telas grandes. No decorrer deste processo de transposição intersemiótica sempre haverá mudanças, ajustes e recriações do texto-fonte, causadas pelo fato de ser uma tradução de um sistema semiótico completamente diferente um do outro. A essa tradução, transposição ou recriação da obra literária para a tela do cinema damos o nome de adaptação fílmica; portanto, esta não é uma cópia fiel do texto literário, uma mera reprodução audiovisual das páginas do livro, mas uma releitura que o cineasta fez do que leu, colocando as suas próprias impressões, conhecimento de mundo e subjetividade naquilo que está recontando.

Tendo esta concepção em mente, faremos uma breve exposição das principais correntes da Teoria da Adaptação, analisando suas causas e efeitos no estudo de um dos diversos tipos de adaptação: o da obra literária para o cinema. O texto literário que estudaremos no decorrer deste artigo é uma das várias obras-primas do talentoso escritor estadunidense John Steinbeck. *Ratos e Homens* (1937) é uma novela cujo enredo se passa na época da depressão dos Estados Unidos, pós quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, tempo em que o dinheiro e o trabalho se tornaram escassos, conseqüentemente, a pobreza e a miséria se alastraram em grandes proporções.

Nesse contexto é que os personagens *George* e *Lennie* vivem, vagando pelo Estado da Califórnia em busca de emprego nas grandes fazendas; os amigos são tratados como ratos pelos patrões e vivem uma série de conflitos pessoais, morais e sociais que os levam a muitos problemas e descrenças. O Sonho Americano e o companheirismo são os temas centrais que envolvem este enredo, produzido por um escritor atento e preocupado com a sociedade de seu tempo, disposto a denunciar, por meio de suas narrativas, o que a população excluída vivia em tempos de crise, não somente na parte financeira, mas também dos valores sociais.

Partindo desta obra literária é que o consagrado diretor russo-americano Lewis Milestone vai (re)criar a obra de Steinbeck adaptando-a, pela primeira vez, para o cinema. Com o título *Carícia Fatal*, versão brasileira, (*Of Mice and Men* na versão original) o cineasta exibe em 1939, apenas dois anos após a publicação do livro, a sua adaptação fílmica, tendo grande sucesso de crítica e recebendo várias indicações ao *Óscar*. Em 1992, passados cinquenta e três anos depois desta primeira adaptação cinematográfica, o diretor e ator estadunidense Gary Sinise se apropria novamente da novela de Steinbeck e transpõe para a tela do cinema a sua versão do livro. Nesta adaptação, com o título homônimo ao da obra literária, Sinise também (re)cria o enredo original, trazendo ao cinema uma nova leitura do texto literário que, além das mudanças pertinentes à adaptação, também é possível analisar alterações histórico-sociais advindas do novo contexto ao qual o filme foi lançado.

Entre as fronteiras da Teoria da adaptação

Recuperando a fortuna crítica sobre a evolução dos estudos da Teoria da Adaptação, temos o trabalho pioneiro de Roman Jakobson que, em seu artigo *Aspectos linguísticos da tradução*, publicado originalmente em 1959, conceitua o termo da tradução intersemiótica afirmando que “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.” (JAKOBSON, 2010, p. 81). Hoje tal conceito foi reformulado e ampliado a todas as transposições feitas de um sistema semiótico para outro, independentemente de sua verbalização ou não. O Teórico russo afirma ainda que “[...] o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes.” (ibid., p. 82). Neste sentido, Jakobson reconhece que no processo de tradução haverá mudanças decorrentes da passagem de sistemas semióticos distintos e que as mensagens serão semelhantes, não iguais.

Expandido os limites do conceito de tradução intersemiótica, elaborado por Jakobson, o tradutor, romancista e teórico Umberto Eco, em sua obra *Quase a mesma coisa*, expõe sua experiência como tradutor de clássicos da Literatura Universal e teoriza alguns tópicos sobre problemas de tradução, dentre eles o da tradução intersemiótica. Tal livro do escritor italiano se trata de um compêndio que reúne diversos artigos sobre esse tema, publicados ao longo da carreira do tradutor e reunidos recentemente para a edição deste volume. Eco afirma que a tradução intersemiótica se constitui por todos os casos “[...] em que não se traduz de uma língua natural para a outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se ‘traduz’ um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia.” (ECO, 2014, p. 11). Percebemos, deste modo, que o teórico se vale de uma gama de outras manifestações artísticas nesse processo de transposição. O tradutor italiano descreve o ato de traduzir como uma negociação, aonde é preciso saber ganhar e perder. A tradução, para ele, sempre envolve “cortes” que, obviamente, gerarão consequências ao texto traduzido. Sendo assim, nunca se diz a mesma coisa ao traduzir e cabe ao tradutor a tarefa de arcar com as possíveis consequências que o termo sugere. Neste sentido, Eco corrobora que a boa tradução traz sempre uma contribuição crítica para o entendimento da obra a ser traduzida e explicita que:

Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso. (ECO, 2014, p. 291)

A partir dessa citação, percebemos que a tradução conduz o leitor a um olhar específico, a um ponto de vista particular que o tradutor se valeu para traduzir o texto fonte e isto, segundo o teórico, é o que a crítica, propriamente dita, costuma fazer: dar uma das possíveis leituras do texto de partida. Ao afirmar que “as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso”, Eco nos revela a contribuição que as diferentes traduções/adaptações de uma mesma obra fornecem, visto que elas inserem outros tipos de leitura ao texto fonte e, de certo modo, atualizam e reinventam o texto original, oferecendo-lhe uma nova possibilidade de interpretação. Nesta perspectiva, podemos conceber que é exatamente isso o que ocorre com o *corpus* que utilizamos neste artigo. As duas adaptações fílmicas aqui analisadas servem como exemplo de releituras e reinvenções do texto fonte de Steinbeck e elas contribuem para atualizar e gerar novas interpretações da obra do escritor estadunidense.

A partir de uma outra perspectiva, surge os recentes trabalhos do crítico e teórico de cinema Robert Stam, que defende com afinco a intersecção entre a Literatura e o Cinema, reforçando a nomenclatura *Adaptação Fílmica* a esta tradução intersemiótica. Em seu artigo *Introduction: The Theory and practice of adaptation*, Robert Stam afirma que as adaptações fílmicas são sempre derivadas de hipotextos anteriormente desenvolvidos e que aquelas sofrem mudanças no processo de adaptação devido a operações de seleção, amplificação, concretização e realização. Neste sentido, “Filmic adaptations, then, are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin.¹” (STAM, 2005, p. 31). Assim sendo, as adaptações fílmicas fazem parte de um processo infundável de mudanças e transformações, já que o texto fonte será “reciclado” toda vez que uma nova adaptação surgir. Este é o ponto que Stam defende em sua obra como justificativa da união entre ambas as artes. Toda adaptação fílmica de uma obra literária faz com que esta seja reavivada, atualizada e, assim, adquira novas possibilidades de interpretação e leituras diversas, fazendo com que, a partir deste cruzamento de artes, surja uma nova manifestação artística, híbrida, e com grande potencial.

Entretanto, é a partir desta consideração que surge um tema bastante polêmico dentro dos estudos sobre adaptações fílmicas: a questão da fidelidade. Afinal, a adaptação tem necessariamente de reverenciar o texto tido como “original”, sendo uma reprodução exata deste? Ou deve-se crer na concepção de que toda a adaptação é uma obra autônoma e independente e, por isso, deve ser interpretada como tal? Pensando nisso é que o estudioso sobre adaptação fílmica, Brian McFarlane, comenta em seu livro seminal *Novel to Film*:

The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable - even inevitable - process in a rich culture; it fails to take into serious account what may be transferred from novel to film as distinct from what will require more complex processes of adaptation; and it marginalizes those production determinants which have nothing to do with the novel but may be powerfully influential upon the film. Awareness of such issues would be more useful than those many accounts of how films 'reduce' great novels.² (MCFARLANE, 1996, p. 10)

¹ Tradução nossa: “As adaptações fílmicas, então, são apanhadas em um turbilhão contínuo de referência intertextual e transformação, de textos gerando outros textos em um processo interminável de reciclagem, transformação e transmutação, com nenhum ponto claro de origem.”

² Tradução nossa: “A insistência na fidelidade levou a uma supressão de abordagens potencialmente mais gratificantes para o fenômeno da adaptação. Ela tende a ignorar a ideia da adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez um desejável – até mesmo inevitável - processo em uma cultura rica; ela falha por levar muito em consideração o que deve ser transferido do romance para o filme como algo distinto, para o qual irá se requerer processos mais complexos de adaptação; e isso marginaliza esses determinantes de produção que nada têm a ver com o romance, mas que podem ser poderosamente influentes sobre o filme. A consciência de tais questões seria mais útil do que os muitos relatos de como os filmes 'reduzem' grandes romances.”

Como podemos observar, McFarlane reprova a posição de críticos conservadores que tomam a fidelidade como quesito classificatório em uma adaptação fílmica, não tendo a consciência de que a adaptação é uma convergência entre as artes, sendo inevitável, como já dito acima, sempre haver mudanças e ajustes do texto fonte para a recriação do texto adaptado, acarretando ao enriquecimento de todo o processo da tradução intersemiótica. Seguindo esta mesma linha de pensamento, Robert Stam, do mesmo modo, critica o critério de avaliação de uma adaptação fílmica feita pelo viés da fidelidade, visto que esta demanda não leva em conta as grades diferenças existentes em ambos os sistemas semióticos. O crítico ressalta que, dentre outras discrepâncias, enquanto na Literatura o escritor não é afetado diretamente por questões orçamentárias, uma vez que ele poderia escrever sua obra em um guardanapo, dentro de um presídio, no Cinema o diretor é constantemente atingido por pressões financeiras, por cortes de verbas e deve trabalhar, muitas vezes, com poucos recursos para dirigir uma complexa infraestrutura de material e suportes que a Sétima Arte exige:

The demand for fidelity ignores the actual process of making films, the important differences in modes of production. While a novelist's choices are relatively unconstrained by considerations of budget - all the writer needs time, talent, paper, and pen - films are from the outset immersed in technology and commerce. While novels are relatively unaffected by questions of budget, films are deeply immersed in material and financial contingences [...] While a novel can be written on napkins in prison, a film assumes a complex material infrastructure (camera, film stock, laboratories) simply in order to exist.³ (STAM, 2005, p. 16)

Tal consideração não tem o objetivo de inferiorizar a Literatura, mas de ilustrar as grandes diferenças que separam as duas artes e, assim, elucidar que no processo de adaptação se torna impossível qualquer tipo de equivalência real que o termo ‘fidelidade’ determina. Portanto, quando se trata de adaptação, a fidelidade não é quesito classificatório de qualidade, embora seja quista por um grande público de leitores de obras consideradas *best-sellers* e que esperam ver a mera reprodução na tela do cinema daquilo que leram nas páginas dos livros. A fidelidade do texto adaptado não deve ser tomada como primordial para a obtenção do reconhecimento, já que “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (GENETTE, 2006, p. 30). Porém, este empasse parece estar sendo esclarecido por parte do público que vem compreendendo cada vez mais a autonomia do hipertexto e considerando que a adaptação é uma transformação: “embora a

³ Tradução nossa: “A demanda por fidelidade ignora o processo real de se fazer os filmes e as importantes diferenças nos modos de produção. Enquanto as escolhas de um romancista são relativamente limitadas por questões de orçamento - tudo o que o escritor precisa é de tempo, talento, papel e caneta - os filmes são, desde o início, imersos em tecnologia e comércio. Enquanto os romances são relativamente pouco afetados por questões de orçamento, os filmes são profundamente imersos em materiais e contingências financeiras [...] Enquanto um romance pode ser escrito em guardanapos na prisão, um filme assume uma complexa infraestrutura de material (câmera, estoque de filme, laboratórios) simplesmente para existir.”

noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e imutável ainda perturbe o tradutor de hoje, as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultante de leituras diversas” (DINIZ, 1999, p. 30).

Pensando a este respeito, se torna crucial nos determos em um dos processos fundamentais que está intrínseco a todo ato de adaptação: o processo de (re)criação. Tal procedimento se constitui nas mudanças que o adaptador deve fazer ao longo do processo de adaptação, que culminará em uma nova obra, recriada a partir do texto fonte. Tomando como exemplo a adaptação fílmica, o roteirista e o diretor, no papel de adaptadores, devem fazer ajustes e mudanças no enredo da obra literária a ser adaptada a fim de adequá-la ao novo sistema semiótico no qual fará parte – o cinema. Tais modificações no enredo do texto de partida fazem parte da própria constituição da adaptação como processo e produto e se torna impossível para a adaptação fílmica ser totalmente fiel à obra literária, visto que o Cinema é uma arte muito distinta da Literatura e possui suas próprias especificidades de tempo, extensão, aparelhagem e modo de produção que se distanciam, em muito, do fazer literário. Tais questões sobre a fidelidade já foram discutidas anteriormente, agora basta-nos frisar que recriar a literatura através do cinema é um dos papéis da adaptação fílmica e, assim como “Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto [...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias.” (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Nesta mesma perspectiva, Brian McFarlane acredita que estes processos de recriações, além de necessários, se tornam essenciais na adaptação cinematográfica já que, por exemplo, sensações e sentimentos altamente descritivos na literatura se tornam impraticáveis no cinema, bem como a extensão e a riqueza de detalhes presentes em uma obra literária, não poderão ser traduzidas da mesma maneira em um longa-metragem de pouco mais de 120 minutos. O crítico de cinema define este processo de (re)criação como “adaptation proper” ou “adaptação criativa”⁴ e expõe que esta é a maneira pela qual o diretor de cinema expressa seu toque artístico e criativo no longa-metragem, corroborando que:

[...] in relation to the transposition of novels to the screen, is a matter of adaptation proper, not of transfer. In the case-studies offered below, it will be considered in relation to how far the films concerned exhibit the interaction of cinema-specific and extra-cinematic codes, and to what extent they provide - or seek to provide -

⁴ Termo traduzido por Thaís Flores Diniz em sua obra *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005).

equivalences for the enunciatory procedures of the novels on which they are based.⁵
(MCFARLANE, 1996, p. 20)

A partir desta concepção, entendemos que em uma análise aprofundada de uma adaptação fílmica se torna necessário priorizar a verificação e interpretação dos aspectos criativos que o cineasta lançou mão para compor o filme e detectar, deste modo, até que ponto seria possível estabelecer equivalências dos processos enunciativos da obra literária em que a mesma foi adaptada. Em consonância a essa premissa, concebemos que toda adaptação seja estudada e julgada como uma obra autônoma, visto que a autonomia de toda adaptação, inclusive a cinematográfica, se deve ao fato de que o texto adaptado é uma (re)criação, uma obra que surgiu a partir de outra obra, tendo em sua constituição uma “nova roupagem”, uma segunda leitura possível daquela que o texto fonte indicava.

Com efeito, se torna inegável o estudo de toda adaptação fílmica como uma obra autônoma e, por o ser, é descabido julgarmos a adaptação sob o critério da fidelidade, já que tal aspecto não leva em conta sua independência, muito menos a perspectiva de uma nova obra, criada e (re)criada a partir de uma leitura interpretativa e criativa diferente do original: “no momento em que não se considera mais a tradução como mimese, cópia do original, mas sim como atividade voltada para as condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como uma transformação.” (DINIZ, 1999, p. 38). Considerando a adaptação fílmica como uma transformação de um sistema semiótico para outro, não negamos sua relação aberta e anunciada com outra obra, muito pelo contrário, afirmamos que ela sofreu um processo de mudança criativa e que em sua constituição, vozes de outros textos se unem para formar um outro texto, que deve ser analisado e interpretado por si só.

Com isto posto, entendemos que as adaptações são um composto textual, cujo elo intertextual são os diversos textos que ecoam em seu interior. Em uma boa análise de uma adaptação fílmica seria mais pertinente detectarmos quais são os intertextos trazidos pelo texto fonte, como também verificar quais elementos da obra literária foram elegidos ou ocultados pelo cineasta na feitura da película e, após isso, buscar possíveis interpretações que dessem conta do motivo dessas mudanças. Neste sentido, não mais se faria um mero estudo classificatório e hierárquico entre a Literatura e o Cinema, mas uma análise que procura verificar o processo de criação da adaptação de uma forma mais discernida e contextualizada.

⁵ Tradução nossa: “[...] em relação à transposição dos romances para a tela, é uma questão de adaptação criativa, não de transferência. Nos estudos de caso oferecidos abaixo, serão considerados em relação a quão longe os filmes em pauta apresentam a interação de códigos específicos e externos ao cinema, e em que medida eles fornecem - ou procuram fornecer - equivalências para processos enunciativos dos romances em que se baseiam.”

Das páginas do livro para a tela do cinema

A obra literária de Steinbeck, aqui analisada, é a novela *Of mice and men (Ratos e Homens)*, publicada no início de fevereiro do ano de 1937. A obra se enquadra num dos períodos econômicos mais difíceis de toda a história dos Estados Unidos: pós quebra da Bolsa de Valores de Nova York de 1929. Podemos ter noção da dimensão do estrago econômico que a crise gerou no país e se refletiu, principalmente, na maioria da população que era pobre. Sem emprego, com os preços da alimentação básica elevados e escassa ajuda social do governo, a população foi levada ao desespero (cf. PURDY, 2008). Tal situação, somada ao descaso dos poderes públicos em criar metas urgentes para superar a crise e dar assistência aos mais necessitados, levou muitos escritores e artistas, tais como John Steinbeck, Frank Norris, Theodore Dreiser e Jack London a salientarem em suas obras temas de crítica social que denunciavam a miséria, a exploração e a indignação da população marginalizada.

É neste contexto histórico-social que *Of Mice and Men* se insere, escrito em tempos difíceis na história americana, a obra traz críticas sociais relevantes para a sociedade patriarcalista da época. Assuntos como o preconceito racial, discriminação feminina e exploração do trabalho são os temas centrais dessa obra que é enquadrada como pertencente à escola realista-naturalista. Essa novela de Steinbeck foi por diversas vezes adaptada nos mais variados sistemas semióticos. Primeiramente veio o convite de George S. Kaufman, teatrólogo e diretor, para levar aos palcos da Broadway a adaptação da novela. Logo em seguida o renomado diretor Lewis Milestone, em 1939, transpõe para a tela do cinema a versão fílmica de *Of Mice and Men*. O biógrafo da vida de Steinbeck, Jay Parini, comenta um depoimento do autor que relata o processo de feitura do livro e seu desejo de se aproximar da escrita teatral e fílmica:

Durante algum tempo, pairara em seu pensamento a idéia de que devia escrever peças teatrais ou argumentos para o cinema e ele disse a um amigo: “Cá entre nós, acho que o romance está dolorosamente morto. Jamais gostei dele. Vou começar a praticar para escrever para o teatro, que parece estar despertando. Estou experimentando umas idéias para uma nova forma teatral.” (PARINI, 1998, p. 204)

Cabe ressaltar aqui que o próprio Steinbeck adaptou sua própria obra literária para os palcos, fazendo uma versão teatral de *Ratos e Homens*. As adaptações não pararam por aí; foram vários os diretores de teatro que compraram os direitos autorais da novela e a adaptaram para o palco, tanto nos Estados Unidos, quanto no exterior. Já a adaptação para a sétima arte, além da que ocorreu em 1939, dirigida por Milestone, há também a transposição

fílmica mais recente – com título homônimo ao do livro – sob a direção de Gary Sinise, feita em 1992. Além do palco e da tela, *Ratos e Homens* também foi adaptado para a televisão e traduzido para trinta e duas línguas, somando ao todo cinquenta e cinco tipos de traduções diferentes, superando até mesmo a obra-prima do escritor, *As vinhas da ira* (1939), que teve quarenta traduções para vinte e nove línguas⁶.

Como já dito acima, a primeira adaptação fílmica de *Ratos e Homens* surgiu em 1939, dirigida por Lewis Milestone, ainda em preto-e-branco, esta película teve grande sucesso de crítica, recebendo quatro indicações ao *Óscar* daquele ano (melhor filme; melhor som; melhor trilha sonora; melhor trilha sonora original). Vale ressaltar que esta versão fílmica teve a colaboração do próprio John Steinbeck, que auxiliou Eugene Solow na elaboração do roteiro. A segunda adaptação cinematográfica foi lançada nos cinemas dos Estados Unidos no ano de 1992, sob a direção e atuação de Gary Sinise e adaptado pelo premiado roteirista Horton Foote. Neste sentido, passaremos agora para a análise de alguns trechos dos filmes aqui em causa. Serão feitas breves exposições de passagens da obra literária que foram adaptadas em ambos os filmes, para assim podermos fazer algumas considerações a respeito das mesmas. Por causa da limitada extensão deste artigo, focaremos em apenas três quadros das adaptações fílmicas que expressam o processo de (re)criação, já discutido anteriormente.

A primeira cena consiste no início do longa-metragem de 1992. A obra cinematográfica se inicia dentro de um trem; o cenário é todo envolto pela escuridão e o único som que se ouve é o dos vagões percorrendo os trilhos. *George* é gradualmente mostrado por alguns feixes de luz que o revelam de acordo com o movimento do trem. A câmera, inicialmente em primeiro plano, revela somente o olhar de incerteza do personagem; por meio do zoom passa-se para o primeiríssimo plano⁷, onde a câmera foca somente a metade do rosto dele, já que a outra metade está mergulhada na escuridão. Somente neste momento é que percebemos que *George* está com as mãos posicionadas na altura da boca e, as mesmas, estão configuradas como se ele estivesse com o pensamento muito distante dali, transparecendo que ele fazia uma prece e uma reflexão acerca do seu passado e pensando na incerteza do seu futuro.

⁶ Estatísticas sobre as diversas traduções da novela disponíveis em:

<http://muse.jhu.edu/journals/steinbeck_studies/v015/15.1holmes01.html%3E> Acesso em 5 ago. 2013

⁷ Primeiro plano é o termo designado por MODRO (2008) para descrever o modo de enquadramento dos personagens, a câmera enfoca somente a metade do tórax para cima, cujo objetivo é realçar o diálogo entre os personagens. Já no primeiríssimo plano apenas o rosto do personagem é enfocado, ocupando a totalidade da tela. É utilizado para otimizar as reações emocionais dos personagens.

Logo após esta cena, podemos observar a primeira modificação que Sinise fez na adaptação da novela de Steinbeck – além deste capítulo do trem não existir na novela, é mostrado o fato que ocorreu na cidade de Weed, da moça que *Lennie* rasgou o vestido por querer acariciá-lo pela sua maciez. No filme a moça aparece correndo, muito assustada, em direção aos trabalhadores da fazenda para pedir socorro, ao mesmo tempo em que *George* e *Lennie* correm para um córrego para não serem pegos pelos outros peões. Este acontecimento é bem fiel com o que é descrito no livro, exceto pelo fato de, neste, a cena ocorrer ao meio da narrativa e ser contada por um personagem específico, no caso *George* contando para o *Magro* o motivo de eles terem saído do emprego em Weed. As narrativas do filme e da novela só se cruzam a partir de 9:40min do tempo da película, quando os amigos estão a caminho do novo trabalho.

A segunda cena que pretendemos analisar se concentra numa grande mudança que Lewis Milestone e Eugene Solow fizeram na constituição da esposa de Curley na adaptação fílmica de 1939 – deram um nome à personagem: *Mae*. Nesta versão ela não é mais representada pelo papel social que exerce naquela sociedade patriarcal; aqui ela se humaniza, tendo uma identidade própria, um nome que a represente e que a faça ser uma pessoa como qualquer outra. Tal modificação no enredo do texto fonte é compreensível se interpretarmos esta alteração levando em conta a luta feminista que estava em voga na época de lançamento do filme e se pensarmos que, tendo um nome, a mulher deixaria de cumprir apenas um papel social, não seria mais um simples objeto de seu marido, mas se humanizaria e seria reconhecida pelo seu nome, *Mae*. Gladstein (2002), em seu interessante artigo sobre esta paradoxal personagem comenta que:

[...] her loneliness, and its connection to her being the only woman in this male domain, is further underlined by another scene Milestone includes from the additional matter in the Eugene Solow screenplay [...] In the 1939 version, the boss speaks his understanding of her loneliness, nothing that it would be better for her if she had some women to talk to. She is even named – Mae. Much has been made in the critical literature of the fact that Steinbeck never named this woman, identifying her only by her relationship to a man, as Curley's wife. [...] By giving her a name, she is humanized, achieving the same status as the men in the story. She becomes the subject of her own story with an identity other than the one given her by marriage to Curley⁸. (GLADSTEIN, 2002, p. 208-209)

⁸ Tradução nossa: [...] a sua solidão, e a conexão por ela ser a única mulher neste domínio masculino, é ainda sublinhada por uma outra cena em que Milestone inclui a partir da questão adicional no roteiro de Eugene Solow [...] Na versão de 1939, o patrão fala da compreensão da solidão dela, mas não que seria melhor para ela se tivesse algumas mulheres para conversar. Ela até é nomeada - Mae. Muito tem sido feito na literatura crítica a respeito do fato de que Steinbeck não nomeou esta mulher, identificando-a apenas por sua relação com um homem, como a esposa de Curley. [...] Ao dar-lhe um nome, ela é humanizada, alcançando o mesmo status que os homens na história. Ela torna-se o sujeito de sua própria história, com uma identidade diferente daquela dada a ela pelo casamento com Curley.

Deste modo percebemos a importância, em todos os seus sentidos, de Milestone ter dado um nome, uma identidade para a esposa de Curley para que, como bem disse Gladstein, ela se tornar sujeito de sua própria história e assumir o mesmo status de um personagem masculino da novela. Tal processo adaptativo se torna coerente quando pensamos na situação das mulheres daquele período e do papel social que o cinema tem, também, para a conscientização, se tornando uma ferramenta, como muitos outros filmes, para a derrubada das desigualdades.

Retomemos agora uma outra cena que é fruto do processo de (re)criação feito pelo diretor Gary Sinise, que foi a modificação do desfecho do filme. Na novela de Steinbeck o enredo se encerra com *George* voltando para a fazenda com os demais trabalhadores logo após que estes veem que ele havia matado *Lennie*. Esta cena é descrita com total frieza; o personagem demonstra apenas estar com um ar de cansaço. Ao ser questionado por *Carlson* de como ele teria conseguido matar o próprio amigo, *George* responde: “Fiz... simplesmente fiz – respondeu o outro com ar de cansado. [...] A voz de George era quase um murmúrio. Olhava ainda fixamente para a mão direita, a mão que havia empunhado a pistola.” (ibid., p. 206). E posteriormente *Magro*, ao compreender o motivo do ato de *George*, diz a ele: “Tu tinhas de fazer isso... – insistiu o Magro. – Juro que tinhas.” (ibid., p. 207).

Na adaptação para o longa-metragem Sinise muda completamente o desfecho original do escritor. *George*, em vez de voltar para a fazenda com os outros trabalhadores, foge de trem antes que alguém o veja. Esta cena é feita com o personagem dentro do trem, sua aparência é de total abatimento e tristeza. A câmera, em primeiríssimo plano, foca apenas a metade de seu rosto, visto que a outra metade está encoberta pela escuridão da noite. Os seus olhos miram o nada, parecem perdidos, revelam a incerteza do que será o seu futuro dali por diante. Este episódio tem como som de fundo apenas o barulho do trem e uma música melancólica bem leve que faz de *George* um personagem mais comovente, demonstrando muita insatisfação pelo ato praticado.

O diretor, ao encerrar o filme com *George* dentro de um trem, sem rumo e na escuridão, demonstra que a obra ficou em aberto, de que existem muitos outros trabalhadores assim como ele, que são explorados, que são tratados como ratos pelos seus patrões e que de um modo ou de outro acabam caindo neste ciclo vicioso, dando enfoque neste ponto: na solidão e na desesperança de todos estes trabalhadores rurais. Nesta cena detectamos o *flashback* que Sinise empregou criativamente no enredo da película, pois o filme se inicia e termina com a cena dramática de *George* dentro do trem, dando assim maior destaque na

tragédia do sonho não vivido, da desesperança no futuro e da amargura do passado, reforçando assim o que Robert Burns enfatizou no seu poema, poema este que foi a inspiração para Steinbeck nomear esta novela que aqui estudamos: “Os projetos melhor elaborados, sejam de ratinhos ou sejam de homens [...] fornecem só tristeza e sofrimento...”.

Este exemplo serve para corroborarmos o que já foi dito anteriormente sobre o processo de adaptação e do papel do cineasta como intérprete da obra que está adaptando: “Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores.” e ainda “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2011, p. 43 e 45). Assim fica claro que o diretor, cumprindo a função de intérprete da obra a ser adaptada, se apropria e recria a própria obra de arte, transformando com suas vivências e visões de mundo o texto-fonte.

Considerações finais

Todas as mudanças causadas pelos processos de (re)criações que vimos aqui não fizeram com que os longas-metragens perdessem em seus conteúdos ou que fossem inferiores à obra literária, muito pelo contrário, demonstrou originalidade e criatividade dos cineastas ao pensarem e interpretarem as cenas de uma forma diferente, recontando a leitura que eles fizeram como leitores interpretativos da obra literária. Para finalizar, podemos utilizar o conceito de tradução, visto como adaptação, que Thaïs Flores Diniz (1999, p. 38) assinala em sua obra: “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.”, transformação, mudança e (re)criação que pudemos constatar nestes filmes.

Referências

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

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

GLADSTEIN, Mimi Reisel. Of Mice and Men: Creating and Re-creating Curley's Wife. In: SHILLINGLAW, S; HEARLE, K. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*. Alabama: The University of Alabama Press, 2002. p. 205-220.

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

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

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PARINI, Jay. *John Steinbeck: uma biografia*. Trad. Alda Porto e Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 173-276.

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

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

Filmes

CARÍCIA FATAL. [Filme-vídeo]. Direção: Lewis Milestone. Produção: Lewis Milestone. Intérpretes: Burgess Meredith, Betty Field, Lon Chaney Jr., Roman Bohnen, Bob Steele e outros. Roteiro de Eugene Solow. Culver City – Califórnia: Hal Roach Studios, 1939. DVD, 106 min. P & B. son.

RATOS E HOMENS. [Filme-vídeo]. Direção: Gary Sinise. Produção: Gary Sinise e Russel Smith. Intérpretes: Gary Sinise, John Malkovich, Sherilyn Fenn, Casey Siemaszko, Ray Walston e outros. Roteiro de Horton Foote. Culver City – Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer/Universal Artists, 1992. DVD, 115 min. color. son.