

**LITERATURA COMPARADA E
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA:
A MARCHA DE SOLDADOS DE SALAMINA**

Samantha Borges^{*}
André Soares Vieira^{**}

Resumo: O artigo tem como objetivo discorrer sobre as relações entre literatura e cinema a partir da adaptação cinematográfica da obra *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Para fundamentar a análise realiza-se uma introdução sobre a literatura comparada, com base em autores como Coutinho e Carvalhal. Em seguida, o foco recai sobre os desdobramentos da literatura comparada no século XX, momento em que a área se consolida como espaço possível de estudos sobre adaptação nas mais diferentes mídias. Com base na teoria da adaptação de Hutcheon e na metodologia de análise adaptativa de Stam, que fixa como elementos de abordagem “personagens”, “permutas e modificações da história”, “autoria” e “contexto”, conclui-se que *Soldados de Salamina* se enriquece com

* Samantha Borges é graduada em Comunicação Social – Hab. Jornalismo (UFSM, 2008), Mestre em Estudos Literários (UFSM, 2013) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

** André Soares Vieira é doutor em Letras pela (UFF) e pós-doutor em Estudos Literários (UFMG). É professor adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da (UFSM). Integra, como pesquisador, o Grupo de Pesquisa e o Núcleo de Estudos sobre Intermidialidade (CNPq/UFMG).

o processo adaptativo, pois a partir dele se apresenta a possibilidade de novas leituras da narrativa.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Adaptação Cinematográfica; *Soldados de Salamina*.

Resumen: El artículo tiene como objetivo analizar la relación entre la literatura y el cine en la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*, libro de Javier Cercas. Para fundamentar el análisis se hace una introducción a la literatura comparada, basada en autores como Coutinho y Carvalhal. Poco después, la atención se centra en el desarrollo de la literatura comparada en el siglo XX, cuando el área se consolidó como espacio posible de estudios acerca de la adaptación en diferentes medios de comunicación. Basándonos en la teoría de adaptación de Hutcheon y en la metodología de análisis adaptativa de Stam, que plantea como elementos de abordaje "personajes", "permutaciones y cambios de la historia", "autoría" y "contexto", se concluye que *Soldados de Salamina* es enriquecida con el proceso adaptativo, pues a partir de ello son presentadas posibilidades de nuevas lecturas de la narrativa.

Palabras clave: Literatura comparada; adaptación cinematográfica; *Soldados de Salamina*.

LITERATURA COMPARADA: DA ORIGEM MODERNA ÀS RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

A literatura comparada, como a própria nomenclatura indica, possui em sua essência uma capacidade inerente ao ser humano: a de comparar. Seja com o intuito de diferenciar ou aproximar um pensamento, ação, comunicação ou texto, com outro pensamento, ação, comunicação ou texto, o método

comparatista se torna um aliado no campo das ciências, primeiramente de áreas como biologia ou química, mas posteriormente, também nas humanas. Segundo Carvalho, “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAL, 2003, p.6). Entretanto, mesmo diretamente ligado a essa qualidade intrinsecamente humana, o estudo comparado fortaleceu-se apenas a partir da Idade Moderna. Antes disso, ainda que o procedimento fosse usado, ele não existia de maneira sistematizada ou formal, enquanto disciplina ou área específica de conhecimento.

Alguns elementos tornam-se essenciais para a consolidação do método comparatista: acesso a um grande número de literaturas; visão crítica em constante desenvolvimento; e ainda (quase como consequência da condição anterior) o constante debate relacionado às ideias de valor e hierarquia dentro da literatura. Porém, a construção desse cenário propício ao desenvolvimento da literatura comparada não se deu de maneira independente da história das civilizações. Em especial nos países europeus, onde o pensamento moderno aflorou primeiramente, o fortalecimento do sentimento de nação se torna o contexto que impulsiona e ao mesmo tempo limita o avanço do método comparatista. Ocorre, a partir da formação dos estados nacionais europeus, a organização de um novo princípio de política, cultura, economia próprios de cada povo, ou seja, um

estado social determinado e restrito a um espaço único, o nacional, como destacado abaixo:

A grande revolução política do século XV constitui, pois, a origem autêntica do método comparativo. Ela teve o objetivo de diferenciar as literaturas, nacionalizá-las, se é lícito dizer, configurando-lhes uma personalidade estética. Concedeu a cada uma delas a consciência da unidade, o sentimento da tradição nacional, a ideia clara de uma cadeia ininterrupta de obras no passado e no futuro, entre as quais se podia estabelecer o eixo de uma inspiração comum. E, dando origem às literaturas nacionais tornou igualmente possível seu estudo crítico e comparativo. (CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p.29)

Em outras palavras, ganha expressão o desenvolvimento das literaturas nacionais: a literatura inglesa, a literatura espanhola, a literatura francesa. E é dentro desse contexto, que a literatura comparada surge “como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, italiana, inglesa, etc.” (Wellek. In: CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p.112). A partir daí, abrem-se as portas para a aproximação entre literaturas estrangeiras através da comparação entre uma e outra, a partir das mais diversas perspectivas: estudo de fontes e influências, conceito de autoria, hierarquização, valor, etc.

Em suma, o método comparatista concede à literatura um caráter de flexibilidade, frente à rigidez de ditaduras hierárquicas e acrílicas, advindas da idade antiga. Tem início o processo de concepção de um texto enquanto irmão de muitos outros, nem pai, nem filho. Claro, inicialmente muito se falava em imitação, palavra que com o tempo passou a imprimir um caráter de valor pejorativo. Não obstante, em países de personalidade “orgulhosa” como a França, por exemplo, a aproximação entre literaturas nacionais, feita de maneira horizontal e não vertical, foi de difícil implantação, já que muitos dos estudos iniciais acabavam servindo apenas para realçar uma suposta superioridade francesa em relação às pátrias vizinhas. Mas, com o avanço substancial da pesquisa na área, justamente na França, a estruturação da literatura comparada como método acaba por provocar o questionamento dessas concepções equivocadas.

O que também corrobora para o desenvolvimento da literatura comparada é a chamada Escola Americana, que traz à luz o preenchimento de uma lacuna da tradicional Escola Francesa: enquanto na Europa os estudos comparados permaneciam no âmbito estritamente literário, nos Estados Unidos se concebe a possibilidade de ampliar a rede de correlações literárias, criando ligações entre a literatura e outras expressões artísticas. Surge, a partir daí, uma nova tentativa de conceitualização sobre literatura comparada, que desvia o foco do já um pouco desgastado viés nacionalista, e

se configura nos pilares que irão sustentar as pesquisas futuras sobre estudos culturais, intertextualidade, estudos interartes, intermedialidade, entre outros.

Percebe-se, assim, que a literatura comparada é, desde seu início, uma corrente teórica construída por contrapontos, o que a torna certamente rica em desdobramentos e na busca por suas definições. Como diria Cortsius, “comparar é, afinal, apenas um aspecto da disciplina multifacetada que é a literatura comparada” (In: CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p.251). E, além do mais, como destacam Machado e Pageaux (1988), tão – ou mais - importante do que comparar um e outro objeto artístico-literário faz-se necessário imprimir ao processo comparativo a capacidade de identificar *relações* entre eles, compreender de que maneira ocorrem essas relações e o que resulta delas.

Já no século XX, segundo Carvalhal (2003), o âmbito da literatura comparada, acentua as questões sobre a relação com diferentes teorias, ressaltando o caráter de teorização da disciplina. Isso define duas características essenciais do campo de estudos, a saber, sua capacidade de reflexão metateórica e, acima de tudo, sua abertura à relação com outras correntes teóricas. Esse traço a leva indiscutivelmente a um caráter de valorização não só da alteridade em sua dimensão humana, mas também em sua faceta propriamente textual. Diante das problemáticas debatidas ao longo do século XX, Carvalhal propõe o questionamento: para onde vai à literatura

comparada? Depois de um século que a autora define como marcadamente teórico, a grande formulação gira em torno agora de justamente se conseguir acompanhar o curso dos acontecimentos do presente, ressaltando o caráter dinâmico da literatura comparada.

Assim, com o passar do tempo é preciso que os olhares também se revigorem, apresentando propostas como uma visão mais atenta aos estudos de tradução, de gênero, interculturais, intermediáticos e mesmo a antigas questões que podem ser retrabalhadas a partir do contexto atual como o regionalismo, o nacionalismo, etc. De acordo com Carvalho, em um momento em que se fala até mesmo de um “esgotamento teórico”, um dos grandes desafios é construir conceitos, teorizações, “totalidades”, sem que se deixe de lado a característica da especificidade, tão reverberante no mundo atual.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: UM ASSUNTO PARA A LITERATURA COMPARADA

Desde o seu surgimento, o cinema tem dialogado constantemente com a literatura. O uso da adaptação de textos em diferentes suportes, não é fenômeno recente, mas a literatura encontra no cinema uma nova forma de exposição e, na literatura, é na linha de pesquisa da literatura comparada que os estudos sobre a adaptação ganham espaço. Nessa linha, Rebello (2012) apresenta suas considerações sobre as relações entre literatura e cinema que podem ser

vistas a partir da perspectiva da tradução, da transposição ou adaptação. Assim como os questionamentos sobre a tradução, a adaptação de uma obra literária para o cinema também vai suscitar décadas de embates teóricos relacionados basicamente à fidelidade ao livro que é transposto à tela. Entretanto, assim como nos estudos de tradução, os estudos sobre adaptação aos poucos também trarão à tona uma visão que não ambiciona o texto transposto como fiel à fonte, mas sim como um produto outro, construído em um suporte que possui suas próprias especificidades e que vai trabalhar a narrativa de acordo com suas ferramentas e possibilidades.

De acordo com Diniz (1999), é importante que as relações ideológicas e contextuais façam parte de uma análise de adaptação, assim como se faz importante trabalhar os objetos não somente enquanto textos, a partir de uma perspectiva intertextual, mas também enquanto resultados de sistemas diferentes, podendo-se falar assim de relações intersistêmicas. Hutcheon destaca que a adaptação declara oficialmente sua relação com outra obra e que em geral, a partir da perspectiva de correntes teóricas da segunda metade do século XX, como a intertextualidade, por exemplo, torna-se quase impossível que exista um texto puro e que não se possa trabalhá-lo sob a ótica do comparatismo.

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outras obras. É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto de “segundo grau”, criado e então

recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados. (Cardwell. In: HUTCHEON, 2011, p.27)

Já Balogh (1996) destaca na adaptação, o caráter conjuntivo entre livro e filme, que é a sua sustentação em uma base de cunho narrativo. Para a autora, independente do suporte em que a história esteja assentada, o fator que possibilita a adaptação e sua posterior análise, é que ambos os objetos trabalhados configuram-se enquanto narrativas. Além de considerar a importância desse fator de ligação entre livro e filme, também é preciso ponderar que as relações estabelecidas entre o cinema e a literatura advêm das mais diversas correntes teóricas desenvolvidas em torno da arte em geral. Da “incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico” (STAM, 2006, p.24), aos inúmeros questionamentos em relação à questão da estética (o que é obra de arte? O que é belo? Um filme é uma obra de arte? etc.), a teoria do cinema agrega ao longo do tempo discussões de cunho literário, retrabalhadas a partir das especificidades do cinematográfico. Stam, além de destacar a estética, ainda enfatiza o sempre presente ponto de tensão relacionado à especificidade do meio, em que “a literatura, em particular, com frequência, tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais ‘nobre’ que o cinema” (STAM, 2006, p.26); a herança teórica sobre os gêneros literários que, quando transposta ao cinema,

se amplia, pois não se limita ao agrupamento meramente temático, já que a *forma* como o tema é tratado assume aguda relevância; e por fim o realismo, que pegou “carona” com o modernismo e influenciou a arte como um todo, suscitando debates sobre se o cinema deve ser realista ou não-realista.

É por esse constante diálogo teórico que Stam ratifica que a história da teoria do cinema não pode ser considerada à parte da história da teoria da arte. Não obstante, como ratifica Hutcheon, “as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos (...)” (2011, p.22). A partir dessa presença massiva da adaptação nas mais variadas mídias, transfere-se a antiga querela da preocupação com a fidelidade no processo adaptativo, para um esforço em observar e analisar de que maneira a adaptação promove constantes (re)leituras de um mesmo texto, permitindo ao adaptador desenvolver um “processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p.45).

A MARCHA DE SOLDADOS DE SALAMINA: DO LIVRO AO CINEMA

Soldados de Salamina é um livro espanhol, lançado em 2001, de autoria de Javier Cercas. O autor, que na narrativa literária é também o narrador-personagem, coloca diante do leitor uma história com diferentes vieses, versando ora entre

um tom de crônica, ora com linguagem que se aproxima do romance histórico, ora por outra linguagem, basicamente contemporânea. É provável que essa narrativa mesclada seja fruto tanto do tema abordado por Cercas, quanto pelos acontecimentos narrados: como tema central, tem-se uma revisão de um momento pontual da Guerra Civil Espanhola, em questão a sobrevivência de um renomado poeta – Rafael Sanchez Mazas – diante de seu fuzilamento; e, além disso, a busca do jornalista Javier Cercas por seu sonho de tornar-se escritor, o que acaba desvendando uma busca pessoal de esclarecimento e aceitação de si enquanto sujeito.

No momento em que se propõe a reconstituir o espaço de tempo em que um soldado permite que Mazas fique vivo, a narrativa se entrelaça com a própria vida de Javier, o que transforma o texto essencialmente metanarrativo, ou seja, durante toda a história, a personagem questiona, discute, analisa o próprio fazer literário e a si mesmo enquanto potencial escritor. Porém, a busca que Javier julgava ser a mais importante para seu livro, que tinha como herói principal Ráfael Sanchez, aos poucos vai se desconstruindo, em acordo tanto aos fatos históricos que vai desvelando, quanto pela analogia à sua própria vida, que também passa por um processo de desconstrução. Ao ver os acontecimentos tomarem corpo, a perspectiva do herói central de sua trama é modificada, não sendo mais Ráfael o ícone a ser relatado, mas sim o soldado que lhe permitiu viver.

Assim, Javier parte em busca de Miralles, o suposto homem que se fez herói por não ter se rendido à força da Guerra: no momento em que encontra Mázas, decide não matá-lo e não o entrega para o pelotão de fuzilamento. O motivo? Miralles diz: “E porque iria matá-lo?” Essa resposta o torna herói, pois, diante da violência cega de uma batalha como a Guerra Civil Espanhola, em que pessoas se matam pelo simples fato de estarem na Guerra, Miralles sobrepõe a força do ser humano, que simplesmente não vê motivo para matar um outro ser, seja em que contexto for. Essa reflexão pessoal, da visão diferenciada de um soldado em meio à Guerra, gera certamente uma reflexão de cunho mais amplo, de revisão histórica e tentativa de tomada de consciência de um tempo em que até os dias de hoje ainda não parece bem digerida pelos espanhóis. A própria proposta apresentada na narrativa, de fazer um levantamento dos fatos e construir uma busca pela verdade de um passado adormecido, apresenta em si as dificuldades que esfumaçam o momento histórico vivido: a história de Javier é basicamente escrita em cima de relatos orais, revelando a defasagem de fontes e documentos oficiais que comprovem de maneira autêntica esse passado.

Mas se Javier se mostra um narrador-personagem que se utiliza da reconstrução do passado histórico de seu país para reconstruir a si mesmo, o filme *Soldados de Salamina*, dirigido por David Trueba e lançado em 2003, reforça ainda mais essa ideia, porém realizando uma releitura bastante

diferenciada dessa personagem. Na película, Javier se transforma nada mais nada menos que em Lola, uma personagem feminina, que ao invés de jornalista é professora de história, e que mantém em comum com sua personagem inspiradora o conflito por descobrir quem realmente é, o que realmente deseja fazer da vida e que sujeito pretende tornar-se. Essa mudança em relação às personagens principais das narrativas remete ao que Stam defende como possibilidades de recriação de uma história literária quando transposta a outra mídia, que não possui como objetivo a fidelidade, pois não são e nem ambicionam ser a mesma coisa:

Uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens. Algumas vezes uma constelação de grupos de personagens são reduzidos para um único grupo; [...]. Ou um único personagem em um filme pode acumular traços de vários personagens do romance [...]. Algumas vezes as adaptações adicionam personagens. [...]. Personagens também podem ser alterados em termos de sua identidade étnica [...]. O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações? (2006, p.41)

Em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Stam debate justamente o estatuto da fidelidade, que deve ser desconsiderado quando

se fala em adaptação cinematográfica. Como a passagem acima propõe, mais importante do que procurar encontrar a personagem que está no livro e, na tela do cinema, é tentar analisar e compreender o que se modifica a partir dessas alterações e que novas visões e significações podem ser estabelecidas a partir delas. Assim, de Javier à Lola, é impossível não perceber que ao transformar a personagem masculina em um feminino, também a recepção da obra se modifica. A principal questão acrescida nessa mudança, certamente é a da homossexualidade, que é responsável pela atomização do conflito e do desconforto de Lola em ser quem é. Se em Javier, a busca por si mesmo passa por aspectos de sua personalidade e especialmente por sua vida profissional de jornalista - diga-se de passagem, frustrada -, em Lola esse sentimento de confusão pessoal se aprofunda ao ser transposto aos campos afetivo e sexual da personagem.

Frente aos diversos debates suscitados sobre as relações entre literatura e cinema, envolvendo especificamente as adaptações, Stam vai apresentar, além da perspectiva das personagens, um modelo metodológico para a análise da adaptação de um texto literário às telas do cinema, considerando tanto questões narrativas, quanto contextuais. Outro item que está presente nessa proposta analítica é o da autoria, que se refere basicamente às “afinidades potenciais entre romancista e cineasta” (STAM, 2006, p.35). Stam destaca exemplos de cineastas que buscam obras que

apresentem características afins a seu estilo de criação, como por exemplo, uma cineasta feminista que procura adaptar um texto igualmente de cunho feminista. Para Stam, essa afinidade facilita a construção de resultados positivos, ou seja, de adaptações “bem feitas”. Já a falta de afinidade pode resultar em uma adaptação ruim ou talvez em uma boa crítica surgida entre a tensão dos olhares opostos.

Ao observar a adaptação realizada por Trueba, que se apresenta com bastante liberdade criativa em relação à narrativa literária, percebe-se que as modificações enriqueceram a história. Em visita ao Brasil durante a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), realizada em 2012, o escritor Javier Cercas comenta com naturalidade, em entrevista concedida ao site *Opera Mundi*, sobre o resultado da adaptação de sua obra:

Um filme é um filme e um livro é um livro. São coisas totalmente distintas. É um erro gigantesco e evidente acreditar que um filme substitui um livro. O filme de Soldados de Salamina, por exemplo, é totalmente diferente do livro. Trata-se de uma interpretação do livro. Cada leitor interpreta a obra de uma maneira e o diretor faz o mesmo. Obviamente não pode substituir o livro porque o livro acontece na cabeça de cada pessoa. Também não penso que seja um prejuízo para a literatura [transformar livros em filmes]. Pode ser inclusive um benefício. Traduzir um livro em imagens é uma leitura e essa leitura pode ser boa ou má. (2012)

Ao mostrar consciência especialmente sobre a falta de necessidade da produção cinematográfica em ser fiel ao livro, fica claro que a adaptação se torna mais suscetível ao sucesso, pois demonstra que autor da obra e diretor do filme puderam ter um diálogo com vistas a realizar uma produção que se preocupa mais em explorar as especificidades de cada suporte do que buscar uma fidelidade que tolheria a capacidade criativa de um meio que funda-se na imagem e no som e não somente na palavra escrita. De acordo com Rebello, há a necessidade de se observar que:

Da comparação entre romance e filme cabe reflexão concernente aos dois sistemas semióticos, no sentido de demonstrar questões como a opinião do escritor relativamente ao filme, as dificuldades da adaptação do romance, bem como da elaboração (re)criativa do realizador. As diferenças entre os processos da elaboração e fruição das obras literárias e cinematográficas residem, basicamente, no trabalho individual tanto na elaboração e fruição no primeiro caso e no trabalho coletivo e na acessibilidade no segundo. (2012, p.10)

Essas diferenças entre os dois suportes midiáticos, que como afirma Rebello, influenciam nas diferentes maneiras de elaboração e fruição das obras, acaba sendo decisiva na estruturação do que Stam vai denominar em sua metodologia como “modificações e permutas da história”, que tem como base teórica essencial a narratologia de Genette. Segundo Stam, três categorias têm recebido destaque por parte de

narratologistas do cinema, que são as referentes à ordem da narrativa, quando se observam questões como a linearidade da história, uso de *flashback* (analepses, ou seja, memória repentina do passado), *flashforwards* (prolepses, ou premonições), etc; a duração, que corresponde diretamente à questão do ritmo da narrativa, no caso da adaptação abordando de que maneira o objeto adaptado modifica ou consegue manter a velocidade de uma narrativa e em que isso interfere; e por fim a frequência, referente a “quantas vezes um evento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no discurso textual” (2006, p.38).

Na transposição de Soldados de Salamina para o cinema, o recurso mais utilizado pelo autor, para representar a construção da memória do passado é o do *flashback*. O início do filme, inclusive, apresenta como cena de abertura a imagem impactante de um amontoado de homens alvejados por tiros, em meio à lama. Essa cena, assim como todos os *flashbacks*, são transmitidos em preto e branco, e essa demarcação diferencial da imagem facilita ao espectador compreender que se trata de um tempo passado, além de acrescentar um tom investigativo e de suspense à trama, pois assim como a personagem Lola, do filme, e a personagem Javier, do livro, vão descobrindo aos poucos o que se passou no fuzilamento, também o leitor e o espectador vão construindo sua interpretação, sendo que os próprios

flashbacks também vão sendo montados no próprio decorrer do filme, cada um revelando um pouco mais da história.

Os *flashbacks*, vale ressaltar, não seguem necessariamente uma linearidade. O primeiro mostra, como comentado, os prisioneiros já mortos, após o fuzilamento. Algumas cenas importantes, como o exato momento em que o soldado encontra Mazas e decide não matá-lo, inclusive, são inseridas várias vezes ao longo da película, interferindo assim na frequência natural da narrativa. Mesmo sem linearidade, os *flashbacks* conseguem guiar o espectador a construir a história de maneira quase intuitiva. Com isso, também o ritmo da narrativa é alterado na adaptação. No livro, muitas passagens acabam se estendendo por páginas, com descrições muitas vezes minuciosas feitas pelo narrador. Como o filme segue outra lógica de estruturação, o que o narrador leva páginas para descrever, a imagem consegue mostrar em segundos. Assim, mesmo que o ritmo da narrativa se acelere da metade para o fim do livro, o filme consegue apresentar com mais agilidade um número maior de informações, através da imagem, e imprimir assim um ritmo mais veloz à história.

Outra peculiaridade da narrativa, desta vez mantida com certa fidelidade na adaptação cinematográfica, é a utilização dos testemunhos orais na construção de uma memória coletiva nacional. E a partir daí é inevitável relacionarmos na análise o último eixo apresentado por Stam, o do “contexto”. Stam defende que o contexto é um fator de

suma importância para a compreensão do significado de uma obra adaptada. Para o autor é preciso que se considere que o objeto analisado possa estar transmitindo ideologias, crenças, visões do mundo de uma determinada época e dessa forma influencia diretamente na recepção e na interpretação do que é transmitido.

Estilo, ideologia e história estão inextricavelmente ligados. Mesmo o significado referencial não pode ser isolado da história e das comunidades interpretativas. Os “esquemas” espectatoriais são historicamente moldados. A história reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está “incrustada” no texto fílmico. (2006, p.222)

Em *Soldados de Salamina*, tanto na versão literária quanto na fílmica, é impossível separar a narrativa que está sendo contada da história da Espanha. Primeiro porque tanto autor, quanto diretor mesclam fatos – e inclusive personagens – reais com a ficção. E segundo, porque o peso dos depoimentos dados por personagens a Javier e Lola conferem às obras o teor de resgate a um momento histórico da Espanha enquanto nação. A releitura histórica do passado, portanto, se revela como uma importante ferramenta para a compreensão tanto do passado, quanto do presente, o que se mostra bastante claro na relação construída nas narrativas entre busca pessoal da personagem por saber quem é *versus* busca por reconstituir um fato que pode ajudar a compreender um momento difícil da nação espanhola,

delineada pela violência da Guerra Civil. Mitre (2001) destaca que recordar um fato do passado se torna uma maneira de revivê-lo à luz do tempo presente ou ainda que “un pueblo que olvida o ignora su pasado tiende a repertirlo, sobretudo en los errores, revelando, así, una frustrante inaptitud para aprender de la experiência” (2001, p.111).

A obra acaba, assim, trazendo à tona a questão do esquecimento, que inserido em um contexto de governos autoritários, muitas vezes assume um caráter ameaçador, pois trata de feridas sociais que permanecem abertas e que, mais cedo ou mais tarde, podem vir à tona para que a história siga sem lacunas inexplicáveis. A importância de se construir uma ponte com o passado, para compreendê-lo, assim como seu presente, é ressaltada também em Benjamin, como destaca Gagnebin,

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma em dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscritas nas linhas do atual. (In: BENJAMIN, 1985, p.16)

Tanto a narrativa literária quanto a cinematográfica, nessa perspectiva, se constituem em um espaço possível de construção de uma linguagem que consiga transmitir,

comunicar e, principalmente dar sentido àquilo que foi esquecido, lembrando que o esquecimento pode não significar o apagamento do passado, mas sim a incapacidade de comunicá-lo.

Assim, *Soldados de Salamina* se mostra uma narrativa plural, que dialoga com a história, com diferentes formas de narrativa, além de mostrar uma forte potencialidade para se transformar em novas obras. E, por fim, ao considerar que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (Hutcheon, 2012, p.22) ou que a adaptação é uma forma de “ajudar o romance-fonte a ‘sobreviver’” (Stam. In: HUTCHEON, 2012, p.52), ao analisar as relações construídas a partir do livro e do filme, percebe-se que a narrativa se enriqueceu, apresentando diferentes olhares, a partir de uma mesma (e diferente) história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura comparada, desde seu surgimento, passou por vários questionamentos. Entretanto, dentre as mais variadas correntes teóricas, pode-se observar que o objetivo de relacionar a literatura com outras esferas do saber e com outras formas de narrativa, sempre se fez presente. Com o avanço da tecnologia e o nascimento de diferentes mídias, a necessidade de observar de que maneira a literatura se adapta a outros suportes, se fez cada vez mais instigante. Nesse prisma, o cinema se torna uma das mídias com diálogo mais frequente e intenso com a narrativa literária,

colaborando assim, para o desenvolvimento dos estudos sobre adaptação.

Com base nesses fundamentos, observou-se neste trabalho que a adaptação da obra *Soldados de Salamina* para as telas do cinema promoveu uma releitura da narrativa literária, apresentando uma reformatação da história com modificação das personagens – com destaque para a transformação de Javier em Lola –, ruptura na sequência da narrativa com uso de *flashbacks* e exploração de recursos visuais que enriqueceram o sentido de passagens do texto, desenvolvimento de temáticas novas – como a homossexualidade – e também das que já se faziam presentes na obra, como o diálogo com as questões históricas e a subjetividade da personagem principal, entre outras. Dessa maneira, pode-se ressaltar a adaptação como um processo que, como defende Stam e Hutcheon, dá sobrevida a uma narrativa, oferecendo ao leitor/telespectador uma mesma história sob diferentes pontos de vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. São Paulo: Globo, 2012.

CORTSIUS, Jan Brandt. Para o estudo comparativo da *literatura*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp.241-254.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

MITRE, Antônio. História: *Memoria y olvido*. In: *Historia y Cultura*, nº 27, 2001. Disponível em www.cholonautas.edu.pe

REBELLO, Lúcia Sá. *Literatura Comparada, Tradução e Cinema*. IN: Organon. v. 27, n. 52, 2012. Edição eletrônica: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33475>

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro. Florianópolis, 2006. pp.19-53.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.

TEXTE, Joseph. *Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp.26-43.

WELLEK, René. *A crise da literatura comparada*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura*



Comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp.108-119.

SITE *Opera Mini*. Disponível em www.operamini.uol.com.br.

Acessado em 03/06/2013.

