



## A transposição criativa de As Horas para o cinema<sup>1</sup>

Isadora Meneses Rodrigues<sup>2</sup>

Gabriela Frota Reinaldo<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### RESUMO

Este artigo aborda a adaptação fílmica *As Horas* (2002), do diretor inglês Stephen Daldry, baseado na obra homônima do escritor norte americano Michael Cunningham (1998). Faremos, inicialmente, uma breve avaliação panorâmica dos estudos de tradução, problematizando a questão da fidelidade na discussão de obras cinematográficas baseadas em obras literárias. Em seguida, apontaremos a posição crítica dos teóricos Júlio Plaza e Robert Stam, que consideram as adaptações um processo criativo. Com esse aporte teórico, apontaremos algumas mudanças que foram realizadas no processo de transposição da literatura para o cinema em *As Horas*, levando em conta a especificidade de cada meio.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; tradução; cinema; literatura; criação

### Cinema e Literatura

A produção de filmes inspirados em obras literárias é uma prática comum desde o surgimento do cinema. Nas primeiras décadas, nos anos de 1910, 20 e 30, as adaptações eram basicamente de grandes obras literárias como as de Cervantes, Shakespeare, Kafka, Tolstói e Dostoiévski. Em 1903, por exemplo, Cecil M. Hepworth e Percy Stow já adaptavam o clássico *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, apenas oito anos após a primeira exibição pública de filmes, em 1895, feita pelos irmãos Lumière.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 8º semestre do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade Federal do Ceará- UFC, email: [isadorarodrigues12@gmail.com](mailto:isadorarodrigues12@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Atualmente é professora adjunta do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC e coordena o grupo de estudo sobre Tradução Intersemiótica.



Essas adaptações de obras clássicas, de acordo com Robert Stam (2003), eram feitas com o objetivo de legitimar um meio que ainda era consideravelmente novo, o cinema, e atrair um público fiel, a burguesia, para o novo tipo de arte que surgia.

Com o passar das décadas, além da adaptação de obras literárias clássicas, o cinema se apropriou também das obras literárias de menor prestígio perante a sociedade e academia. A adaptação das chamadas *pulp fiction*, revistas de história policiais, ficaram famosas nas décadas de 1950 e 1960, por meio dos filmes do cineasta inglês Alfred Hitchcock.

Segundo Stam, as adaptações começaram a ser feitas para mostrar ao público e crítica que o cinema poderia se igualar as outras artes e que “deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49-50).

Ao longo dos anos, apesar da intensa produção de filmes baseados em livros, a união dessas duas artes, o cinema e a literatura, sempre causou controvérsia entre teóricos, público e criadores de ambas as áreas. A adaptação cinematográfica foi e ainda é tópico de incansáveis debates entre críticos literários e cinematográficos.

Pessoas que vinham da tradição literária, como a escritora inglesa Virginia Woolf, optaram por um discurso de lamentação em relação ao que é perdido no processo de transição do romance ao filme, ignorando o que é ganho. A autora argumentava, ao analisar uma adaptação de Ana Karenina, de Tolstói, que o cinema precisava procurar sua especificidade particular para se estabelecer como arte e que isso não poderia ser feito por meio de adaptações literárias que “difamavam” o texto original. No ensaio de 1926, intitulado O Cinema, publicado no jornal *Arts in New York*, Virginia combate as adaptações fílmicas, colocando a literatura como vítima. “O cinema recai sobre a sua presa com uma voracidade imensa, e neste momento subsiste em grande parte sobre o corpo de sua pobre vítima. Mas os resultados são desastrosos para ambos. A aliança não é natural” (WOOLF *apud* SILVA, 2007, p. 60). Do outro lado, muitos teóricos do cinema também condenavam as adaptações. Eles defendiam o cinema puro, como Jean Epstein, na década de 1930, reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes.

A reflexão teórica a respeito das traduções começou nos anos de 1940 e se estende até os dias de hoje. Por não ser o foco principal da nossa discussão, mas por ser de fundamental importância para o entendimento do ponto de vista que vamos adotar



para a análise do filme *As Horas*, o da adaptação criativa, vamos apresentar um histórico breve mostrando a evolução dos estudos de tradução.

## **Estudos de Tradução**

Antes de falar dos teóricos que consideram adaptação um processo artístico e criativo, Robert Stam e Julio Plaza, é importante, para a nossa pesquisa, ter em mente que a adaptação se insere nos estudos de tradução. Esses estudos abrangem, por exemplo, a tradução entre línguas iguais, entre línguas diferentes e entre meios diferentes, como é o caso do nosso objeto. Porém, nem sempre a tradução cinematográfica foi aceita como um objeto a ser estudado pela tradução. Isso foi resultado de anos de evolução nos estudos de tradução. Vale lembrar que até hoje a visão de tradução como criação ainda é questionada e briga por espaço no meio acadêmico, notadamente nas pesquisas ligadas aos estudos de literatura, o que não acontece nos estudos de semiótica e cinema.

Voltando aos anos de 1940, foram os linguistas, como John Catford e Eugene A. Nida, que começaram a produzir uma reflexão teórica a respeito das traduções. Contudo, eles ainda não consideravam a adaptação cinematográfica como tradução. “Para os lingüistas, a tradução só poderia ocorrer entre duas línguas distintas e deveria ser fiel e equivalente ao pensamento do autor” (ARAÚJO, 2006, p.1).

Os Funcionalistas alemães, como Vans Vermcer e Katharina Reiss, já vão além da questão linguística. Eles levam em consideração não somente o texto de partida, o texto “original”, mas também o de chegada, a tradução. Apesar do avanço em relação aos linguistas, essa corrente teórica ainda acredita que “uma tradução pode ser avaliada apenas pela sua finalidade, esquecendo-se de todos os outros fatores que influenciam a prática tradutória.” (ARAÚJO, 2006, p.3).

Outro passo para a superação da tradução como mera cópia da obra original foi dada pelos Estruturalistas Even-Zohar e Gideon Toury, que consideram que a tradução é regida por normas influenciadas pelo contexto em que aquela tradução está inserida. Porém, em seus estudos, os teóricos admitem a existência de adaptações aceitáveis ou adequadas, sugerindo, com isso, que existe uma tradução ideal. Isso faz com que essa teoria se aproxime dos linguistas e seu discurso de fidelidade.

A corrente Culturalista, de André Lefevere, representou um grande avanço nos estudos de tradução. Foram os culturalistas os primeiros a propor “a tradução como um



trabalho de autoria original e não como uma prestação de serviço.” (ARAÚJO, 2006, p.4). É Lefevere que apresenta o conceito de reescritura<sup>4</sup> como tradução e diz que são as reescrituras as responsáveis pela recepção e sobrevivência dos textos, dando, assim, importância fundamental às adaptações.

Apesar de terem sido os linguistas os grandes responsáveis pela difusão teórica da questão da fidelidade na análise das traduções, foi um linguista que colocou a tradução entre meios diferentes como uma das categorias de tradução. Roman Jakobson apontou que a tradução vai além das relações entre linguagens semelhantes. O autor inseriu a tradução intersemiótica ou transmutação entre os tipos possíveis de tradução. Ele distribuiu a tradução em três tipos:

1. A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meios de outros signos da mesma língua.
2. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
3. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais (JACOBSON apud SILVA, 2007, p. 44)

Porém, apesar de apresentar o conceito fundamental de tradução intersemiótica, o nosso artigo não irá trabalhar com a visão de Jakobson sobre transmutação, pois em sua classificação ele dá ênfase na tradução interlingual como sendo a tradução propriamente dita e “ao mesmo tempo em que amplia o conceito, ao dar diferentes classificações, recua e legitima a ideia que se propaga nos conceitos tradicionais” (SILVA, 2007, p. 45). Além disso, Jakobson não trabalha a tradução intersemiótica, apenas cita como uma das categorias de tradução.

O conceito de tradução intersemiótica de Julio Plaza e as visões a respeito das adaptações cinematográficas de Robert Stam serão as posturas adotadas para a análise da adaptação de *As Horas* para o cinema. Esses autores têm como princípio básico a tradução como sendo um processo criativo, em que o texto literário e o cinematográfico devem ser visto em relação de igualdade. É sobre esses teóricos que falamos a seguir.

---

<sup>4</sup> O conceito de reescritura de Lefevere diz que a tradução é a reescritura de um texto de partida e que essas reescrituras afetam profundamente a interpretação dos sistemas literários por projetar a imagem do autor ou de uma obra em outra literatura.



## **A adaptação como arte criativa**

Julio Plaza (1987), em seu livro intitulado Tradução Intersemiótica, vai falar da adaptação da literatura para um suporte técnico, o cinema, por exemplo, como um processo de criação. Para o autor, as adaptações não podem ser vistas utilizando os critérios da fidelidade, pois a fidelidade entre meios diferentes é impossível e até indesejada. “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade.” (PLAZA, 1987, p.2).

A singularidade dos meios em que se processa a arte é importante para o entendimento da tradução intersemiótica. A análise das adaptações deve levar em conta as características de cada meio, suas singularidades e aproximações. Na literatura e no cinema a produção e a recepção da arte são diferenciadas. A obra literária é uma produção individual, a cinematográfica é coletiva, as suas recepções se dão em ambientes e situações diferentes. Tudo isso deve ser levando em conta no momento de análise de uma adaptação.

No processo de tradução, o tradutor tem de fazer escolhas e muitas delas estão ligadas a mudança de meio, ao contexto histórico em que é realizada a tradução, a leitura particular que o tradutor faz da obra, entre outros fatores. Plaza (1987) discorre sobre essas escolhas que são ligadas a mudança de suporte técnico:

O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos processos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p.10)

Stam (2008), ao fazer um histórico das adaptações cinematográficas, em seu livro *A Literatura Através do Cinema*, também argumenta sobre a importância crucial da especificidade dos meios de comunicação para a análise de uma obra adaptada. Segundo ele, é preciso levar em conta, nessa análise, os elementos migratórios, o entrecruzamento das narrativas, o que pode e o que não pode ser compartilhado.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a



música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20)

A discussão sobre fidelidade entre obras ainda leva a outro debate. Quando os teóricos mais conservadores admitem a possibilidade de fidelidade e de tradução ideal eles estão sugerindo que há apenas uma interpretação possível do texto. Stam (2008) propõe justamente o contrário, ele admite a possibilidade de várias leituras de um texto e que essas leituras geram diversas adaptações, portanto, o fundamental não é estudar a “profanação” da obra escrita e sim analisar o processo transitório entre linguagem literária e cinematográfica, dando ênfase na natureza específica de cada uma delas. Esse processo, ao contrário do que pensava Virginia Woolf, não presta um desserviço à literatura, pelo contrário, ela torna a literatura popular e acessível, para o bem ou para o mal.

A própria escritora Virginia Woolf teve seus livros reeditados e indo para a lista dos *bestsellers* após a reescritura do seu livro *Mrs. Dalloway* (1980) para a literatura, com *As Horas*, e posterior adaptação para o cinema. Desde o lançamento do livro de Michael Cunningham, em 1998, nunca se falou tanto em Virginia Woolf. A reescritura e adaptação da obra de Woolf causaram um movimento de retroversão<sup>5</sup>, ampliando e intensificando a leitura e o debate em torno da escritora. É essa reescritura e sua adaptação para o cinema que vamos discutir agora.

### **As Horas no cinema**

O filme *As Horas* (2002) é de autoria do cineasta inglês Stephen Daldry, um veterano quando se trata de adaptações. Dos cinco filmes que fez, quatro são adaptações de obras literárias: *Billy Elliot* (2000), *As Horas* (2002), *O Leitor* (2008) e *Tão Forte e Tão Perto* (2011). O seu próximo filme, que está em fase de pré- produção, *Trash*, também é uma adaptação. Essa preferência do diretor por transformar livros em filmes é dada em nosso artigo apenas a título de curiosidade, pois a relação que isso pode ter com todo o processo de adaptação daria uma pesquisa à parte. Entraríamos no debate da

---

<sup>5</sup> Lefevere apresenta o conceito de retroversão como sendo o movimento efetuado pela tradução, que além de sofrer transformação causada pela força do original, também efetua uma transformação no próprio original. Para o autor, a retroversão é um dos papéis da reescritura.



autoria e das afinidades que o romancista e o cineasta possam ter, em relação a temáticas e estilo, o que não é o objetivo central desse estudo.

Voltando ao nosso objeto, *As Horas* (2002), o filme é baseado no romance homônimo, ganhador do Pulitzer<sup>6</sup> de literatura de 1999, do escritor norte-americano Michael Cunningham. Para escrever o livro, Cunningham se baseou no romance *Mrs. Dalloway*, de 1925, da escritora inglesa Virginia Woolf e em partes do seu diário pessoal e cartas, os *The Diary of Virginia Woolf Volume III, 1920- 1924*, e *The Letters of Virginia Woolf, Volume VI, 1936- 1941*.

Apesar de trazer fatos reais da vida da escritora, como o seu suicídio, *As Horas* é um livro ficcional, um romance. “*As Horas*, de Michael Cunningham, conseqüentemente, localizando-se nesse campo do transtextual, não deixa de afirmar-se como um romance, pois não é uma biografia de Virginia Woolf nem um ensaio sobre ela.” (SOUSA, 2011, p.33). Além dos fatos reais e da proximidade com os temas de *Mrs. Dalloway*, Cunningham adicionou personagens e temáticas modernas, fazendo uma reescritura ficcional do universo woolfiano na sua literatura.

Livro e filme contam a história de três mulheres vivendo, em épocas distintas, um dia que definirá o resto de suas vidas. Interligando as três histórias um livro, o *Mrs. Dalloway*, considerado a obra-prima de Virginia Woolf. No filme, Woolf, interpretada por Nicole Kidman, vive o processo criativo do livro *Mrs. Dalloway*, na Inglaterra, em 1920. A atriz Julianne Moore é Laura Brown, uma mulher casada, grávida e infeliz. Laura vive nos anos 50, em Los Angeles, e está lendo o livro de Virginia. A editora de livros, Clarissa Vaughan, é interpretada por Meryl Streep. Ela mora em Nova Iorque, em 2001. A editora está preparando uma festa para seu melhor amigo, Richard, um famoso escritor que está morrendo de AIDS. Clarissa, de certa forma, vive a história do livro *Mrs. Dalloway*, por ter conflitos parecidos com a Clarissa Dalloway, ao preparar uma festa, por exemplo.

Assim como em *Mrs. Dalloway*, *As Horas* situa seus personagens próximos a um grande momento histórico. A Primeira Guerra Mundial é uma temática trazida do romance de Woolf e a Segunda Guerra e o advento da AIDS, nos anos de 1980, são temáticas modernas acrescentadas por Cunningham. Em *Mrs. Dalloway*, porém, a

---

<sup>6</sup> O Pulitzer é um prêmio americano dado às pessoas que realizam trabalhos de excelência na área do jornalismo, literatura e música. O primeiro Pulitzer foi dado em 4 de Junho de 1917. Ele é administrado pela Universidade de Colúmbia em Nova York.



crítica política desses momentos históricos é bem mais intensa do que em *As Horas*, que os utiliza basicamente como plano de fundo para suas histórias.

Por outro lado, Cunningham aprofunda em seu livro e Daldry mantém em seu filme questões que eram apenas sugeridas em *Mrs. Dalloway*, como a homossexualidade. Em *Mrs. Dalloway*, a personagem principal, Clarissa, apenas tem uma relação de flerte com a amiga Sally, mas acaba se casando com um homem, Richard Dalloway. Em *As Horas*, Clarissa, a editora, uma espécie de *Mrs Dalloway* do século XXI, é casada com uma mulher que, não por coincidência, se chama Sally. É como se Cunningham pudesse atualizar um desejo da escritora Virginia Woolf, por viver em uma época onde a homossexualidade é tratada com mais liberdade, assim, adaptando o romance de acordo com a sua época. Stam (2006) comenta essa maior liberdade do adaptador em reescrever uma obra e atualizar o romance pra a sua época.

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48)

Outro aspecto que nos interessa para a análise da transposição de *As Horas* para o cinema é a omissão e a ampliação de alguns personagens. No cinema, os personagens principais foram mantidos, mas o roteirista David Hare optou por diminuir a importância e participação de alguns, como a companheira de Clarissa, Sally Lester, por exemplo. Com isso, a história é focalizada nas três personagens femininas (Virginia, Clarissa e Laura). Isso se mostra necessário, no cinema, pois o tempo disponível no filme é menor que o espaço disponível em um livro. Além disso, no cinema, um grande número de personagens pode atrapalhar o andamento da história principal.

O entrelaçamento das três histórias é uma das características principais do livro *As Horas* e de sua adaptação. O livro faz isso a partir da divisão do romance em quatro seções, um “Prólogo”, seguindo de três partes intituladas *Mrs. Dalloway*, *Mrs. Brown* e *Mrs. Woolf*. Cada uma dessas seções é intercalada e interrompida em um momento chave da narrativa para inserir a outra parte da seção. Segundo Diniz (2005), essa





intercalação das histórias por seção assegura a continuidade dentro de cada história e sua ligação com as demais.

Para traduzir esse entrelaçamento, o filme utiliza recursos especificamente cinematográficos: cortes frequentes, edição e trilha sonora, que “constituem um equivalente para a estrutura do romance” (COUSINS *apud* DINIZ, 2005, p.4). Essa edição, com cortes rápidos e frequentes pode deixar o espectador confuso no começo da narrativa, mas a familiarização acontece na medida em que os cortes ocorrem com menor constância ao longo da película.

Um exemplo dessa sucessão de cortes são as primeiras cenas do filme após o ato de suicídio da escritora. Nelas vemos as três mulheres sendo acordadas por despertadores. Depois, imagens de flores aparecem nos três espaços onde as protagonistas vivem. As ações são sempre intercaladas, uma mulher após a outra, como no livro. Porém, a agilidade permitida pelo cinema acaba fazendo com que esse entrelaçamento entre as três histórias fique claro já nos primeiros minutos da projeção. Já no livro, só temos essa sensação a partir da página 45, quando o leitor já passou pelo menos uma vez por cada seção.

As três histórias ainda compartilham o mesmo tema musical. Mesmo vivendo em épocas distintas, é a trilha criada pelo pianista Phillip Glass que embala as três narrativas. O que faz com que a ideia de ligação entre a vida das três mulheres fique ainda mais potente.

Em relação ao espaço e tempo das narrativas, o romance *As Horas* é quase sempre narrado por meio dos pensamentos e vozes interiores das personagens, dando privilégio ao tempo psicológico. Diniz (2005) explica a seguir a prevalência do tempo psicológico e cita exemplos:

Em vez de recorrer apenas ao fluxo de consciência e ao monólogo interior, o filme funde lembranças do passado e antecipação do futuro, permitindo que o tempo cronológico deixe de ter primazia, para dar lugar ao psicológico. O efeito do livro de Virginia Woolf sobre *Laura Brown* e *Clarissa Vaughan* reitera a ligação entre as vidas das duas mulheres, através da linha invisível, enfatizada pelas disjunções e fissuras narrativas recorrentes, sobretudo nos capítulos da seção *Mrs. Dalloway* (DINIZ, 2005, p.6)

O modo como o roteirista e diretor incorporam a voz íntima dos personagens no filme é um dos aspectos dessa adaptação que mais fazem aflorar o discurso de adaptação criativa que estamos defendendo neste artigo. Segundo Mark Cousins (*apud*



DINIZ, 2005, p.6), o cinema jamais conseguiria incorporar a voz íntima dos personagens sem usar o recurso do *voice-over*<sup>7</sup>. Essa afirmação parece lógica devido à imensa quantidade de filmes adaptados a partir da literatura que usam o *voice-over*. O Sra. Dalloway (1997), de Marleen Gorris; O Nome da Rosa (1986), de Jean-Jacques Annaud; Madame Bovary (1991), de Claude Chabrol e Lolita (1962), de Stanley Kubrick são só alguns exemplos de adaptações cinematográficas que utilizaram a técnica, a lista é imensa.

Contrariando Cousins, David Hare e Stephen Daldry utilizam uma série de outras estratégias para não ter que incorporar o *voice-over*<sup>8</sup> no filme, evitando, assim, segundo o próprio Hare, um “filme literário”. A música melancólica e *close ups* demorados são alguns exemplos das estratégias utilizadas no filme para passar ao público os pensamentos e intenções dos personagens. Além disso, muitas partes que no livro eram apenas reflexões de um único personagem foram transformadas em diálogos no filme. Dentre os vários exemplos, escolhi um bastante representativo de como o cinema pode adaptar a literatura valorizando as suas especificidades. No romance de Cunningham, o narrador apresenta Clarissa Vaughan lembrando momentos significativos de sua vida, como quando Richard, o amigo poeta, a chamou de Mrs. Dalloway pela primeira vez e a beijou. Podemos notar que em certos momentos a voz do narrador se confunde com a da personagem, caracterizando o fluxo de consciência, como na passagem a seguir:

“Tinha parecido o começo da felicidade, e Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que era felicidade; que a experiência toda repousa num beijo e num passeio, na expectativa de um jantar e de um livro (...). Permanece intacta aquela perfeição singular, perfeita em parte porque parecia, na época, tão claramente prometer mais. Agora sabe: aquele foi o momento, bem ali. Não houve outro.” (Cunningham, 2007, p.83)

No filme, essas lembranças e sentimentos de Clarissa são representados por um diálogo entre ela e a filha, Julia. Ao chegar de um encontro com Richard, Clarissa se encontra bastante nervosa e ela e a filha começam a conversar. Visivelmente emocionada, Clarissa começa a falar que quando não está com Richard sua vida parece não ter sentido, a partir daí as duas começam a falar de felicidade:

---

<sup>8</sup> Também conhecida como voz off, elemento estético-sonoro posicionado fora do quadro focalizado pela objetiva).



Clarissa: Se você perguntasse pra mim quando foi o momento mais feliz (pausa) Qual o momento que eu fui mais feliz? Julia: Eu sei, eu sei. Foi há anos atrás. Tudo que você está dizendo é que queria ser mais jovem. Clarissa: Eu me lembro de uma manhã acordando no amanhecer, havia uma sensação de haver tantas possibilidades. Você sabe, essa sensação? E eu me lembro de pensar: Então isso é o início da felicidade, é onde começa. E claro, sempre terá mais (risos). Nunca me ocorreu que não era o começo, era felicidade. Era o momento, bem ali. (DALDRY, 2002)

Outra alteração bastante significativa ocorre quando o cineasta exclui a cena final do livro. No romance, apesar do suicídio de Richard, Clarisse mantém a festa em homenagem ao amigo “agora celebratória da coragem indispensável à sobrevivência” (DINIZ, 2005, p. 11). O roteirista David Hare explicou a exclusão da cena alegando que o final do livro seria piegas e repetitivo no cinema, pois os sentimentos expressos na festa já haviam sido representados na cena em que Laura e Clarissa conversam sobre a morte de Richard. Apesar da omissão, os dois finais convergem por apresentarem uma espécie de reconciliação dos personagens consigo mesmo. “O filme apresenta também essa reconciliação, mas, por outro lado, toma uma outra posição em relação ao romance. A cena do suicídio é retomada e a reconciliação aqui é entendida pela escolha de Virginia por não continuar viva.” (SILVA, 2005, p.6). No livro, o suicídio da escritora aparece apenas no prólogo. No filme, Daldry divide a ação em duas partes, tornando o final mais cinematográfico, já que Virginia Woolf é um personagem com certo apelo em relação ao público, já que é uma figura conhecida.

### **Considerações Finais**

Outras alterações ocorreram no processo de transmutação do livro *As Horas* para o cinema, mas devido ao espaço restrito do artigo escolhemos apenas algumas mudanças que consideramos significativas para demonstrar que o filme *As Horas* é uma obra criativa e que utiliza o potencial do cinema para adaptar a literatura.

O objetivo é tentar desmistificar cada vez mais a ideia de que a adaptação tem que ser fiel ao livro. Adotamos a postura de que não é a fidelidade à literatura que irá caracterizar a obra cinematográfica como boa ou ruim, pois a fidelidade não deve ser um princípio metodológico para a análise das adaptações. (STAM, 2008)



O filme *As Horas*, como vimos, apesar da ligação com o romance que adapta, consegue utilizar recursos próprios do cinema para transpor para as telas características que estavam presentes na obra literária. A edição, a música, a interpretação dos atores e a valorização da ação, por meio dos diálogos, são alguns exemplos.

É válido ressaltar que a crítica a visão da fidelidade não abandona as noções de julgamento, avaliação e análise das obras cinematográficas. Apenas esse julgamento é visto tendo em conta as diferenças e características próprias dos meios.

## REFERÊNCIAS

**ARAÚJO**, V. L. S. “Adaptação” e as Teorias de Tradução. In: X Encontro Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. X Encontro Internacional da ABRALIC – Lugares dos Discursos. Rio de Janeiro : UERJ. v. 1. p. 1-1.

**DINÍZ**, Thaís Flores Nogueira. Adaptação criativa: *As horas*, de Stephen Dalry. *Claritas: Revista do Departamento de Inglês*. São Paulo: Ed. PUC, v. 11, n. 1, p.31-43, maio 2005.

**CUNNINGHAM**, Michael. *As Horas*. Trad. Beth Vieira, São Paulo:Caia. Das Letras, 1999.

**DALDRY**, Stephen. (Diretor). *As Horas*, Filme da Miramax e Paramount Pictures, 2002.

**PLAZA**, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987

**SILVA**, Carlos Augusto Viana da. . *Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema*. 2007. 241 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, Universidade Federal da Bahia (ufba), Salvador, 2007.

**STAM**, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**STAM**, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

**STAM**, Robert. *TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006. Semestral.

**WOOLF**, Virginia. *Mrs.Dalloway*. trad. Mário Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.