

**Revista de Literatura,
História e Memória**



**Dossiê: Confluências e relações da
Literatura com as outras Artes**

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE / CASCAVEL - P. 26-40

**ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL: POE E O CINEMA
BRASILEIRO**

Intercultural adaptation: Poe and the brazilian cinema

Luciana Lacerda de Carvalho¹

RESUMO: Adaptação, cultura e tradução. A adaptação intercultural tem sido uma constante no cinema mundial, dos quais podemos citar, como autores mais adaptados, o inglês Shakespeare, a escritora britânica Agatha Christie, e o poeta, contista e crítico literário estadunidense Edgar Allan Poe, famoso por seus contos de terror. Contudo, o cinema brasileiro, com suas inconstâncias, parece não ter conseguido avançar neste sentido, muito disso devido à preferência cultural do público por produções estrangeiras, além da falta de investimento dos órgãos responsáveis, em produções que

compartilhem a obra dos grandes escritores mundiais. Este trabalho tem por objetivo analisar o conceito de interculturalidade nas adaptações de textos escritos para o audiovisual e exemplificar a realidade das salas de cinema de nosso país. Também se preocupa em verificar por que as obras do escritor norte-americano Edgar Allan Poe são pouco adaptadas pelos cineastas brasileiros, o que nos remete ao problema de que o cinema, infelizmente, vende tão somente entretenimento e não propaga cultura.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; cinema; interculturalidade.

ABSTRACT: Adaptation, culture and translation. Intercultural adaptation has been a constant in world cinema, of which we can cite, as the most adapted authors, the English Shakespeare, the British writer Agatha Christie, and the American poet, short story writer and literary critic Edgar Allan Poe, famous for his tales of terror. However, Brazilian cinema, with its inconsistencies, seems to have been unable to make progress in this direction, much of it due to the cultural preference of the public for foreign productions, as well as the lack of investment of the responsible organs in productions that share the works of the great world writers. This paper aims to analyze the concept of interculturality in the adaptations of written texts for the audiovisual and exemplifies the reality of the cinemas of our country. It is also concerned with verifying why the works of the American writer Edgar Allan Poe are little adapted by the Brazilian filmmakers, which brings us to the problem that cinema, unfortunately, sells entertainment and not culture.

KEYWORDS: adaptation; cinema; interculturality.

1. INTRODUÇÃO

Apesar do enorme leque de estudos relacionados à literatura e suas adaptações audiovisuais (cinema, televisão, teatro), pode-se pensar que as relações cinematográficas sejam as que mais influenciam estudos, nestes mais de cem anos de surgimento da sétima arte. E, quando se pensava que a questão da fidelidade já havia sido superada, em algum lugar, a

¹ Mestra em Ciências Humanas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, na linha de Estudos da linguagem e cultura (2018), com bolsa do Programa de Bolsas para Qualificação de Servidores (PBQS) fornecida pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – IFNMG, do qual é servidora, exercendo o cargo de revisora de textos.

qualquer tempo, algum estudioso, teórico ou analista trata de **ressuscitar** o tema, reabrindo os debates quanto ao valor da obra adaptada, em face de sua fonte, no nosso caso, o texto literário:

Em recente artigo do suplemento dominical do *The New York Times*, edição de 26 de abril de 2013, o articulista Terrence Rafferty ressuscita, uma vez mais, algo que, nos meios acadêmicos dos estudos comparativos de relações entre o cinema e a literatura, se considerava uma questão encerrada: o conceito evasivo e historicamente datado de *fidelidade*. Esse ‘fantasma’ aqui retorna no texto de Rafferty com a observação de que o cinema, com raríssimas exceções – o William Wyler de *A herdeira* (*Washington Square*, 1949) seria uma delas – sempre *traiu* o universo sombrio, impenetrável, dos sentimentos negativos e perversos rendidos com insuperável maestria narrativa nas palavras impressas de Henry James, considerado pelo articulista como um escritor inadaptável (SILVA, 2013, p. 13).

Em termos práticos, os debates sempre tendem a buscar pelo chamado *cinema puro*, o que seria o tipo de produção não influenciada por qualquer tipo de literatura ou arte, como pensavam alguns teóricos e, até mesmo, cineastas, quando o cinema surgiu, como podemos ver na obra de Gerbase (2009, p.21). Ainda segundo o escritor:

Quando o cinema surgiu, em 1895, baseado na tecnologia fotográfica, ele parecia estar distante da literatura. Afinal, os primeiros trabalhos dos irmãos Lumière, na França, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos, não passavam, de “vistas animadas”, o que hoje talvez chamaríamos de “documentários encenados para a câmera”. Pouco depois, Méliès sofisticava o discurso audiovisual, lançando mão das primeiras trucagens e buscando contar uma história, quase sempre uma fábula bem conhecida (GERBASE, 2009, p. 21).

Por essa passagem, vemos que o início do cinema se deu, também, por meio de adaptações, como das citadas fábulas. Porém, passado algum tempo, este tipo de produção passou a não ser vista com bons olhos, conforme dito anteriormente, e o preconceito contra o cinema adaptado não parou por aí. Conforme Stam (2006):

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (p. 19-20).

Mas as barreiras que consideravam o cinema inferior à sua obra literária de origem começaram a cair quando a produção cinematográfica adaptada caiu nas graças de teóricos e pesquisadores da linguística e da literatura, como Bazin:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria, portanto, o resultado dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas (BAZIN, 1991, p. 84).

Bazin e outros teóricos já começavam a ver a adaptação com um olhar positivo. Mas, como defini-la? Silva (2013) chega a comentar que “trata-se de uma diversidade tão ampla de meios, estilos e culturas, que se torna difícil imaginar um conceito de adaptação que unifique essa gama de variações em torno de uma ideia unitária” (p. 55). Mas, com base em todos os estudos analisados, este chega ao seguinte conceito: “Adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão” (SILVA, 2013, p. 57).

Outro ponto importante a favor da adaptação é a premissa de que esta seja um produto diferente daquele que a inspirou. Segundo Correia e Marques:

Seguindo os conceitos da cultura midiática, a qual se apropria de vários mecanismos expressivos, a enunciação em um produto pode proporcionar-lhe novo corpo e forma. É o caso dos textos analisados, que partem de uma matriz — o livro — e a partir de sua forma de enunciação e de criação reelaboram, adaptando-a a outros suportes, no caso o audiovisual, transformando-a em um novo produto (CORREIA; MARQUES, 2009, p. 69).

Portanto, a obra final jamais poderia ser preterida, uma vez que, aplicando-se os conceitos do russo Bakhtin, com relação ao dialogismo e à enunciação, não há enunciado que não sofra influência de outro, mas ao ser proferido (escrito, filmado, etc.) pelo outro, torna-se um novo enunciado. Essa teoria se explica no fato de que, para ele, o dialogismo seria “uma forma específica de interação entre consciências isônomas e equivalentes” (BAKHTIN, 2011, p. 338). E, no meio de toda a discussão, temos um tipo de adaptação, que será tema de nosso artigo: a adaptação intercultural no Brasil. Nosso objeto será um panorama das adaptações no cinema brasileiro, tendo, como exemplo, produções baseadas em obras do autor, poeta e teórico norte-americano, Edgar Allan Poe.

Primeiramente, tentaremos conceituar cultura e, depois, passaremos a algumas considerações sobre a arte intercultural, no caso, a literatura e o cinema. Depois, apresentaremos o que se tem, em termos de adaptação audiovisual no Brasil, e como o cinema brasileiro se comporta frente a hipertextualidade, com relação ao Poe. A hipertextualidade, nas palavras de Stam, “se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p.33). Concluiremos, fazendo algumas reflexões quanto ao tema abordado.

2. ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL: CONCEITOS

2.1 O QUE É CULTURA?

Por mais inacreditável que possa parecer, o conceito de cultura não é fácil; ao contrário, sua discussão é, segundo Bauman, necessariamente, ambivalente e paradoxal:

As duas ideias não poderiam ser mais distintas, mas ambas estão presentes – e devem continuar – na ideia compósita de “cultura”, que significa tanto inventar quanto preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; rotina e quebra de padrões; seguir as normas e transcendê-las; o ímpar e o regular; a mudança e a monotonia da reprodução; o inesperado e o previsível (BAUMAN, 2013, p. 11).

Permanecendo nessa linha de pensamento, o autor considera três conceitos para cultura: 1) hierárquico, ligado a *status*, atribuição de valores; 2) diferencial, diz respeito à singularidade de uma sociedade, sistema fechado; 3) genérico, refere-se à atividade humana como um todo. No pensamento de Laraia (2001), a cultura é um comportamento aprendido:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade (p. 24).

Mas, para o que este artigo se propõe, fiquemos com o conceito de Geertz, mais centrado no significado:

[...] denota um modelo de significados, historicamente transmitidos, concretizados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas através das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e atitudes em relação à vida (GEERTZ, citado em DINIZ, 1999, p. 35).

Portanto, cultura é transmissão de conhecimentos, comportamentos, estilos de vida, que atravessa gerações, por meio das relações dialógicas² entre os sujeitos de determinado grupo social.

2.2 INTER, MULTI OU TRANSCULTURAL?

Quando tratamos de adaptações literárias, em que as obras relacionadas pertencem a culturas diferentes, necessário se faz construir essa diferenciação de conceitos, a fim de evitar qualquer tipo de conflito que possa influenciar negativamente na análise a que se propõe o estudo, seja ele qual for, no campo das transposições semióticas.

Recorreremos a Silva (2013), em seus estudos da obra shakespeariana adaptada ao cenário artístico nacional e ao trabalho do teórico Practice Pavis (2008), estudioso do teatro. Mesmo sendo seu trabalho voltado aos palcos europeus, Pavis, segundo Silva, desenvolveu uma diferenciação bem ampla, que serve para explicar a situação nas artes em geral. Na visão dele, “o termo interculturalidade parece-nos adequado, melhor ainda que os de multiculturalismo e transculturalismo, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre culturas” (PAVIS citado em SILVA, 2013, p. 58). Isso porque, conforme Silva, nos processos adaptativos, é comum trabalhar apenas com duas matrizes culturais, que são o texto-fonte (hipotexto) e a adaptação (hipertexto).

Na visão de Pavis, melhor é tratar com o prefixo inter- (entre), do que com o multi- (vários) e, muito menos, o trans- (através de) (citado em SILVA, 2013, p. 58). Há ainda explicação baseada na metodologia de estudo do tema. Segundo Silva, “historicamente, os estudos de adaptação foram marcados pelo método comparativo, embasado em categorias de análise vindas da intertextualidade, o salto que desejamos aqui demonstra exatamente a mudança do intertextual para intercultural” (SILVA, 2013, p. 58).

2.3 ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL

² Dialogismo, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin, é a relação de interação responsiva entre o eu e o outro, que ocorre, não somente no campo da oralidade, como também nas artes.

Portanto, como definir uma adaptação intercultural? Como vimos no subtítulo anterior, o conceito de cultura hoje, mesmo tendo variantes, não se excluem e Silva, citando também Williams (2000):

[...] concebe a cultura não apenas como reflexo, mas como refletora das práticas sociais concretas, no seio da qual os signos transitam em constante mediação, esta aqui se referindo “aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição” (WILLIAMS, 1979, p. 23). A cultura entendida, portanto, como mediação entre os contextos sociais e as práticas, hábitos, costumes e formas artísticas formadas em seu interior (SILVA, 2013, p. 64).

E define que:

Adaptação intercultural refere-se aos casos em que texto-fonte e filme adaptado não surgem da mesma matriz cultural, e em que determinadas práticas socioculturais oriundas do contexto da adaptação medeiam reconfigurações de sentidos do texto-fonte, na materialidade estilística do filme adaptado (SILVA, 2013, p. 65).

Ou seja, a adaptação intercultural não se resume ao fato de hipo e hipertextos terem matrizes culturais diferentes: temos também que considerar a situação em que o hipertexto sofre mudanças que servem para tornar a sua mensagem, de alguma forma, inteligível, ou mesmo, mais interessante para o público a que se destina. Como exemplo, podemos citar a série Contos do Edgar (2013), produzida em território nacional, adaptando contos de terror do norte-americano Edgar Allan Poe à atualidade, na periferia de São Paulo. Aqui podemos ver, além da interculturalidade, a contextualização da obra estrangeira a uma realidade nacional.

3. POE E O CINEMA BRASILEIRO

3.1 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA NACIONAL

Temos que a primeira apresentação cinematográfica no Brasil tenha ocorrido em 1896. Contudo, todo material apresentado, pelo menos até o ano de 1898, era importado.

O cinema brasileiro iniciou sua história em 1898, com a produção de documentários realizados pelos imigrantes italianos Affonso e Paschoal Segreto. De dentro de um navio francês e com uma câmera inglesa, eles filmaram a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro. Os filmes realizados logo depois também foram documentários de festas e batizados de famílias ricas. Em 1907, foi inaugurado o *Cinematographo* Parisiense, um local adaptado onde funciona atualmente o Teatro Glauber Rocha, na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Em 1909, foi inaugurado o primeiro cinema brasileiro, o Cine Soberano, hoje Cine Íris, também no Rio de Janeiro (ROJAHN, 2004).

Logo depois dessas primeiras filmagens, foram contabilizadas 205 produções no ano de 1909 e 209, em 1910 (ROJAHN, 2004). Porém, a partir do ano seguinte, as exhibições em terras tupiniquins começaram a ser dominadas pelas obras estrangeiras, principalmente, as norte-americanas. O quadro 1 apresenta as fases do cinema nacional e suas características, além de trazer as principais produções de cada época:

Quadro 1 – Histórico do cinema nacional

Período	Nome	Características	Principais obras
1898-1910	-	Documentários, filmagens de festas da classe alta	-
1911-1920	-	Início da dominação do mercado norte-americano	-
1920-1950	Ciclos Regionais	Núcleos de produção em diversos locais do país. Chanchadas	Acabaram-se os otários (1929) Ganga Bruta (1933) Moleque Tião (1943)
1950-1969	Cinema novo	Temáticas nacionais, problemas da sociedade brasileira	Rio 40 graus (1955) O pagador de promessas (1962) Vidas Secas (1963) Terra em Transe (1967)
1970-1989	-	Discussão de temas, até então, proibidos pelo regime militar Porno-chanchadas	Dona Flor e seus dois Maridos (1976) Toda Nudez será Castigada (1972) A Dama do Lotação (1978) Eles não usam <i>Black-Tie</i> (1981)
1990 – 2010	Crise e retomada	Crise no mercado cinematográfico Ressurgimento das produções nacionais, com número limitado, mas com qualidade Obras premiadas internacionalmente ou indicadas ao Oscar	O quatrilhaço (1997) Central do Brasil (1998) O que é isso, companheiro? (1996) Eu, tu, eles (2000) Carandiru (2003) Cidade de Deus (2002) Tropa de Elite (2007)
2010 – dias atuais	-	Problemas estruturais e de produção	Minha mãe é uma peça (2013)

		Predomínio de comédias e filmes domésticos ³ Valorização, pelo público, de produções estrangeiras	
--	--	---	--

Fonte: elaborado pela autora

Dados: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/57314.html>. Acesso em: 14 set. 2018.

Portanto, temos que o que é exibido atualmente nas salas de cinema do país está quase tomado pelas produções cinematográficas do mercado internacional, especialmente, as obras oriundas dos Estados Unidos. E, como veremos posteriormente, essas produções norte-americanas, em sua maioria, são adaptações de livros, processo que também é feito, com menos frequência, no Brasil.

3.2 POE NO BRASIL E O QUE FOI PRODUZIDO ATÉ O MOMENTO

O escritor Edgar Allan Poe é um dos autores mais adaptados de todos os tempos, com cerca de 195 filmes baseados em suas obras, no mundo, segundo o estudioso Carlos Gerbase (2009), perdendo apenas para William Shakespeare, com cerca de 701 adaptações.

No Brasil, foram pouquíssimas as adaptações audiovisuais inspiradas no escritor, destacando-se:

a – *O corvo*, produção de 1983, dirigido por Valêncio Xavier e narrado pelo ator Paulo Autran:

[...] o filme “O corvo” de Valêncio Xavier traz marcas contundentes de intercâmbios com as próprias narrativas literárias de Xavier, que têm como tripé as seguintes instâncias temáticas: crime e mistério, mulher e doença, mãe e morte. Qualquer semelhança com Poe não é mera coincidência (VITORIANO, 2017).

b – *Nevermore: três pesadelos e um delírio* (2011), do diretor Paulo Biscaia Filho, considerado um média-metragem, ele converge três contos e um poema do escritor Edgar Allan Poe (1809-1849). No conto *Berenice*, um homem fica obcecado pelos dentes da prima. Em *Ligeia*, outro não esquece a morte da mulher amada. Já em *Morella*, observamos a morte, o renascer e a degeneração de uma mulher e de sua filha. Em *O Corvo*, baseado em poema homônimo, temos o encontro de um homem com a referida ave.

³ A palavra “domésticos” aqui significa que a produção está voltada para contar a história de determinada família, como no caso de *Minha mãe é uma peça* (2013).

c – a série televisiva, *Contos do Edgar* (2013), em sua primeira temporada, com 5 capítulos, inspirados nos contos *Berenice*, *O Gato Preto*, *Barril de Amontillados*, entre outros: traz os contos do norte-americano adaptados para a realidade paulistana, nos moldes do “conto de efeito” preconizado por Poe.

Mas o que pode causar esse desinteresse da sétima arte brasileira pela obra do escritor? Por que o cinema nacional, neste caso, produz pouco quando se trata dos escritos do norte-americano Edgar Allan Poe? Sobre isso, podemos citar alguns impasses que dificultam a tradução da obra de Poe em nosso país.

Primeiro, recorremos a Felipe Douglas Thom (2015), que explica, num contexto geral:

Porém, o trabalho de adaptação das obras de Poe encontra uma grande dificuldade quanto à duração de seus contos, impossibilitando realizar um filme de no mínimo uma hora e meia sem criar ou usar elementos ou situações encontradas em outras obras para utilizar como um artifício para estender a projeção (p. 51).

Ou seja, temos uma questão restrita à própria seleção de obras, em que os contos de Poe se enquadrariam numa classe de textos mais trabalhosos de serem traduzidos para as telas. A exceção se faz com o trabalho para a televisão, no caso dos **Contos do Edgar**, que puderam ser estruturados em um tempo mais curto, respeitando a unidade de efeito, proposta pelo próprio autor. Edgar Allan Poe, além de escritor, também era crítico literário, e defendia o “conto de efeito”. Segundo ele, “No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (POE, 1891 citado em GOTLIB, 2006, p. 34).

Outro motivo é o próprio desinteresse da indústria cinematográfica em produzir obras baseadas em textos da literatura internacional e, até mesmo nacional. O grande mercado artístico é influenciado pelas produções que já fizeram sucesso e seguem essa “receita”, para atrair o público, até que este se canse.

O que mais chama a atenção, neste fato, é que o cinema deveria ser o influenciador e não o influenciado. Contudo, os produtores também dependem de patrocínio e não se acha quem apoie a produção de algo do qual não se tem certeza de gerar lucros. Perde-se assim uma grande oportunidade de educar o espectador, levando cultura por meio do entretenimento, em virtude da preocupação extremada com o faturamento das bilheterias. Nas palavras do produtor Fernando Meirelles, em entrevista ao jornalista Gabriel Carneiro:

Queria fazer ‘Grande Sertão: Veredas’, mas acho que nosso público não se interessaria por aquela história. Como é um filme muito caro e muito penoso para ser rodado, só valeria a pena se ao menos um milhão de pessoas quisessem ver jagunços falando esquisito. Acho que não há esta quantidade de gente disposta ou interessada em ver isso no Brasil hoje (CARNEIRO, 2012).

3.3 PROBLEMAS GERAIS DE PRODUÇÃO NO CINEMA NACIONAL

O cinema brasileiro, desde o seu início, teve períodos de altos e baixos, que acabaram por prejudicar qualquer tipo de produção, como nos diz Sá Neto (2009):

Ou seja, na concepção de Eduardo Escorel⁴, como de outros cineastas, o cinema brasileiro é algo descontínuo ou, pelo menos, que possui grande dificuldade em manter linhas de continuidade de qualquer espécie – modo de produção, expressão estética, relação com o público, expressão cultural, indústria cultural, etc. (SÁ NETO, 2009, p. 2).

Outro motivo, segundo Araújo Filho (2015, p. 107) é que “o responsável pelo acontecimento da tradução semiótica da literatura para o cinema deve sempre estar atento à cultura que receberá o produto final”, ou seja, o público. Contudo, o que realmente parece ser o grande problema do cinema nacional é que:

[...] no decorrer dos anos, os filmes produzidos nos EUA começaram, cada vez mais, a seguir fórmulas bem-sucedidas de bilheteria, obtendo respostas positivas do grande público. A originalidade do cineasta tem ficado em segundo plano; no primeiro, têm prevalecido os interesses comerciais. Filmes desta estirpe – como vimos – têm sido denominados de filmes comerciais e os cinemas que os priorizam, bem como toda a sua cadeia de produção e distribuição, de circuito comercial. Muitos críticos e cineastas também dizem que costumam ser filmes de má qualidade (MATTA, 2003).

Em pesquisa realizada em 2015, por um site especializado em filmes e séries, pode-se, no quadro, ver a bilheteria do cinema nacional naquele ano, com as 10 (dez) produções que mais faturaram naquele ano:

Quadro 2 – Os dez filmes de maior bilheteria no Brasil, no ano de 2015.

Filme	Origem	Arrecadação (em milhões)
1 – Os Vingadores: Era de <i>Ultron</i>	Norte-americana	146,1

⁴ Eduardo Escorel (1945 -), brasileiro, é montador, diretor de cinema e professor.

2 – Velozes e Furiosos 7	Norte-americana	142,4
3 – <i>Minions</i>	Norte-americana	119,9
4 – <i>Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros</i>	Norte-americana	90,6
5 – Cinquenta Tons de Cinza	Norte-americana	87,5
6 – Jogos Vorazes: A Esperança Final	Norte-americana	60,7
7 – Cinderela	Norte-americana	50
8 – Bob Esponja: Um Herói Fora D'Água	Norte-americana	48,2
9 – Loucas para Casar	Brasileira	45,8
10 – Divertida Mente	Norte-americana	45,7

Fonte: elaborado pela autora

Dados: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118276/?page=2>. Acesso em 18 set. 2018.

Importante destacar que a única produção brasileira é uma comédia, gênero muito utilizado atualmente pelos cineastas nacionais, como estratégia para tentar atrair o público. Também temos adaptações norte-americanas de livros, quadrinhos e outras mídias, como *Os Vingadores*, *Jogos Vorazes* e *Cinderela*. A única produção que pode ser considerada intercultural é a produção estadunidense *Cinquenta Tons de Cinza*, adaptada da obra da escritora inglesa Erika Leonard James.

Portanto, parece não haver, por parte do público brasileiro, em sua maior parte, o interesse por obras audiovisuais, sejam filmes ou curtas, produzidos no Brasil, adaptadas ou não, em virtude das produções norte-americanas, que, além de dominarem o mercado, proporcionam mais entretenimento do que conhecimento. Como lamentou o cineasta Fernando Meirelles: “sinto o país um pouco mais burro ou monotônico quando vejo, num complexo, o mesmo filme passando em quatro ou cinco salas” (CARNEIRO, 2012).

Mas é importante observar que as produções norte-americanas de sucesso em nosso país não são, necessariamente, adaptações de clássicos da literatura mundial, considerando clássico, neste artigo, como sendo aquela obra que atravessa o tempo, sendo lembrada pelas gerações seguintes à sua produção, como é o caso de Poe. Assim, nem o Brasil (re)cria as obras dele e nem as que são (re)criadas no mundo são objeto de interesse do mercado cinematográfico nacional.

3.4 COM A PALAVRA, OS FINANCIADORES

A Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em sua página oficial, diz que o “cinema e o audiovisual constituem um setor estratégico para o país, tanto em termos culturais, como meio de afirmação da nossa identidade, quanto em termos econômicos, como indústria geradora de empregos e divisas que deve ser estimulada e protegida” (BRASIL, 2018).

Contudo, não foi encontrada qualquer referência, até a conclusão deste trabalho, dentro do sítio eletrônico da instituição, que fizesse alusão à interculturalidade ou ao incentivo à produção de obras adaptadas, principalmente, de autores estrangeiros.

A Lei nº 8313, de 23 de dezembro de 1991, apelidada de Lei Rouanet, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências, ressalta em seu art. 1º, inciso VIII, que o Pronac tem o objetivo de captar recursos para “estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória” (BRASIL, 1991). Contudo, a descoberta recente de desvios de seus recursos tem desacreditado, não somente o programa, mas todo o Ministério da Cultura:

O incentivo à cultura cuja proposta inicial era de financiar projetos de novos artistas e novas manifestações culturais, passou a ser destinado apenas a “pseudo” artistas que levam milhões de reais e outros artistas já consagrados, que não precisariam da Lei mas que estão recebendo grandes fortunas (TARABORI, 2015).

O presidente da distribuidora *Downtown* Filmes, especializada em filmes nacionais, Bruno Wainer, também se pronunciou quanto ao assunto na mesma entrevista concedida por Fernando Meirelles. Nas palavras dele:

O público adora o cinema brasileiro quando o filme é adequado. A prova é que os filmes nacionais, quando caem no agrado do público, são os que têm a menor queda percentual semana a semana. Mas grande parte da produção nacional é composta de filmes sem compromisso com o mercado, e pra esse tipo de filme, não há público (CARNEIRO, 2012).

Ou seja, para que um filme seja produzido, este tem de seguir uma fórmula que privilegie o faturamento nas bilheterias, em detrimento de proporcionar um pouco de cultura à população, por intermédio da tela de cinema. Assim, os produtores, diretores e roteiristas ficam extremamente presos a essa matemática, pois, sem ela, não conseguem rodar um filme sequer. Sobre isso, Meirelles alfineta:

O único valor da nossa sociedade é o lucro. Há um erro aí que não é das empresas, mas da nossa sociedade mesmo. O propósito do trabalho hoje passou a ser o crescimento da empresa e não o benefício que ele traz. Um distribuidor deveria se sentir orgulhoso ao dizer no final do ano que exibiu 85 títulos, mas ele se importa mesmo é com o número de ingressos vendidos. Talvez não compreenda seu papel de agente cultural e por isso não tem nenhuma satisfação em descobrir e exibir filmes interessantes (CARNEIRO, 2012).

4. CONCLUSÃO

A vista do exposto, apesar de a obra de Poe ser de domínio público, parece não haver interesse em sua reprodução audiovisual no Brasil, seja pelos produtores, que já partem do pressuposto da dificuldade da adaptação de contos curtos, além de outras questões, como os altos custos, não só de produção, como de divulgação; seja do público, que, em sua maioria, prefere os filmes estrangeiros, patrocinados pelos grandes da indústria cinematográfica mundial, cujo conteúdo não precisa, necessariamente, dizer alguma coisa.

O produtor Fernando Meirelles é taxativo quando se trata desse assunto: “repetir uma fórmula pode até gerar bons negócios, mas não sei se, neste caso, o Estado precisa bancar a empreitada, já que o objetivo das leis de incentivo é apoiar a cultura. Até qual momento devem ser apoiados filmes cujo propósito é 90% o negócio?” (CARNEIRO, 2012).

O brasileiro, culturalmente, está mais ligado à mídia norte-americana, principalmente, seja em filmes ou séries televisivas. Ainda conforme Meirelles, em outra parte da entrevista, rodar um filme, além de caro, precisa ter gente interessada em vê-lo, o que não vem ocorrendo no país:

E não adianta dizer que é um filme importante e coisa e tal, pois a verdade é que alimentamos sempre esta ilusão de que vale a pena fazer filmes, mesmo que não sejam muito vistos agora, pois eles entrarão para a história e um dia podem ser pinçados, estudados e redescobertos. Isso é balela, é pura ilusão (CARNEIRO, 2012).

Esta pesquisadora, portanto, conclui que, para o mercado nacional, é mais interessante e lucrativo permanecer inerte, produzindo ou importando aquilo com o qual o público já se acostumou, do que tentar exercer um papel de divulgador da cultura literária, por meio de filmes e outros audiovisuais que tragam as obras de escritores importantes, tanto brasileiros, como estrangeiros, que é o caso de Edgar Allan Poe.

O que se pode fazer é agradecer aos que tiveram a coragem de trazer um pouco do escritor norte-americano, adaptado em terras tupiniquins, e, ainda, outros, que tiveram a sensibilidade

de assistirem a eles e se deleitarem com as adaptações brasileiras do poeta. Cinematograficamente, parece que o espectador brasileiro permanece encantado com a magia da produção estadunidense, vivendo o eterno *sonho Disney* (uma referência às produções que mais atraem a bilheteria em nosso país).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO FILHO, Maurício Ferreira de. **As personagens femininas de Edgar Allan Poe e as de Paulo Biscaia Filho**: uma comparação de apresentação de Berenice, Morella e Ligeia nos contos e no cinema brasileiro. 2015. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Literatura e Interculturalidades, Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/2450/2/PDF – Maurício Ferreira de Araújo Filho.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito da cultura**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2013.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Ministério da Cultura. **Fomento**: o que é. 2018. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e>. Acesso em: 14 set. 2018.

_____. **Lei nº 8313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, 24 dez. 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm. Acesso em: 14 set. 2018.

CARNEIRO, Gabriel. **Os desafios do cinema brasileiro para se chegar ao público**. 2012. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2012/08/os-desafios-do-cinema-brasileiro-para-chegar-ao-publico/>. Acesso em: 14 set. 2018.

CORREIA, Carlos Alberto; MARQUES, Márcia Gomes. Intertextualidade e tradição em uma perspectiva comparada: o Primo Basílio e suas adaptações para o audiovisual. **Travessias**, n. 8, 2009.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. 190 p.

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe. (E o que a literatura ainda aprende com o cinema). **Letras de Hoje**. V. 44, Porto Alegre, 2009.

GOTLIB, Nádya. **Teoria do conto**. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico 14.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Novos Horizontes para o Mercado de Salas de Cinema de Salvador**: considerações a partir do caso do Grupo Sala de Arte. Salvador: 2003. Disponível em http://www.desenbahia.ba.gov.br/recursos/news/video/%7BC79021D7-9F5C-448D-9440-DF19A5218252%7D_Artigo_09.pdf. Acesso em: 1º nov. 2017.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo Perspectiva, 2008.

ROJAHN, Mauren. **Conheça a história do cinema nacional**. 2004. Reproduzida pela Agência Câmara de Notícias. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/57314.html>. Acesso em: 14 set. 2018.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje. In: Congresso Brasileiro de Ciência da Computação, 23., 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. **Significação**, São Paulo, ano 39, n. 38, 2013.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, nº 51, jul-dez, p 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006.

TARABORI, Nadir. **Lei Rouanet**: Um meio legalizado de desvio de verbas públicas? 2015. Disponível em: <https://tarabori.jusbrasil.com.br/artigos/295693224/lei-rouanet-um-meio-legalizado-de-desvio-de-verbas-publicas>. Acesso em: 14 set. 2018.

THOM, Felipe Douglas. **Ciclo Poe**: Análise de três adaptações cinematográficas de Roger Corman dos contos de Edgar Allan Poe. 2015. 54 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/946/1/Felipe.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

VITORIANO, H. B. S. O corvo (1983) curitibano de Valêncio Xavier: uma leitura poético-documental. **Policromias** – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, v. 2, p. 116-141, 2017.