

# **The Picture of Dorian Gray: Interface Cinema/Literatura**

## **PIBIC/2010-2011**

Lyrís Merúvia Pinto, Neuda Alves do Lago  
UFG/CAJ, 75800-000, Brasil  
lyrisjti@yahoo.com.br; neudalago@hotmail.com<sup>1</sup>

**PALAVRAS-CHAVE: Semiótica, Literatura, Cinema, Dorian Gray.**

### **1 INTRODUÇÃO**

Para Gualda (2010), da mesma forma que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, hoje temos no cinema a mais unificante das artes, agregando o maior número de interessados.

A linguagem cinematográfica e a linguagem literária convergem, porém possuem circunstâncias bem distintas (Scorzi, 2005). Ao passar a obra original para uma outra gramática, um outro sistema linguístico, será necessário preencher o intervalo existente entre as línguas (cinematográfica e literária).

De acordo com Dias (2007), vários autores são unânimes em perceber a dificuldade e até mesmo a impossibilidade de se transmitir a mesma mensagem a partir de diferentes sistemas de significação. Ocorre um processo metamórfico que transforma obras fictícias em novas representações artísticas a partir de um processo onde as mudanças são inevitáveis quando se abandona o meio lingüístico e se adentra o meio visual.

Uma obra literária, ao ser traduzida para o cinema, deixa de ser um livro e passa a possuir novas significações, originando a obra cinematográfica que tem na figura do diretor-tradutor o autor. Logo, a adaptação pode ser chamada de tradução, uma vez que é considerada apenas um tipo de texto que promove uma releitura de outro texto, redimensionando-o (Ribeiro, 2007).

---

<sup>1</sup> Orientanda: Lyrís Merúvia Pinto

Orientadora: Santinha Neuda Alves do Lago

Trabalho revisado pela orientadora

Para se compreender um texto literário e sua tradução fílmica, é necessário adquirir um conhecimento específico referente às diferenças entre a comunicação fílmica e a comunicação romanesca, bem como conhecer as circunstâncias socio-históricas concretas de produção e as ideologias atribuídas tanto ao cineasta quanto ao escritor (Dias, 2007).

Gualda (2010) aponta que, como resultado dessa metamorfose, passando de um sistema a outro, surge uma estrutura nova e que, portanto, deve ser vista como autônoma, devendo-se abandonar o julgamento de reduzi-la a uma imitação. Uma versão, porém, está intimamente ligada à outra, funcionando como seu interpretante.

Para Dias (2007), o cinema pode ser compreendido como a arte de misturar linguagens de modo que estas se apoiem mutuamente. Gualda (2010) resgata que não foi só o cinema que aprendeu com a literatura, mas o contrário também ocorreu, o que resultou numa grande influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX.

Dias (2007), a respeito da relação entre cinema e literatura, coloca que

“para analisarmos aspectos de uma adaptação, é necessário considerar que o cinema, mais que um suporte é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal. Entramos então em dois campos com significados múltiplos, porém de diálogo permanente.” (2007, s/p.)

Gualda (2010) resgata a origem da expressão “tradução intersemiótica”, que foi utilizada em 1959 por Roman Jakobson para nomear a transmutação ou interpretação de signos verbais a partir de signos não verbais. A autora afirma que “a tradução intersemiótica de muitos filmes privilegia um trabalho autônomo e independente. Ligado à obra literária, o filme não deixa de ser uma reinterpretação do romance e por isso dá novos contornos à obra de partida.” (2010, p. 218)

Quando pensamos em Semiótica, é preciso, inicialmente, segundo Santaella (2004), delimitar a qual Semiótica estamos nos referindo. Pois bem, em nosso caso, utilizaremos a Semiótica de Peirce. A autora acrescenta que houve na década de 70 uma expansão do campo de estudos semióticos e que foram os estudiosos da literatura os primeiros a explorar a Semiótica de Peirce, e a extrair contribuições aos estudos literários a partir da mesma.

Trindade (2006) compreende essa Semiótica como uma abordagem lógico-filosófica da linguagem, em que o signo é a unidade mínima de representação, partindo da perspectiva de que toda linguagem é uma forma de representação do mundo. É a partir do signo que se tornam possíveis os níveis de percepção sobre o mundo

(primeiridade, secundidade e terceiridade), níveis estes dos quais decorrem os tipos de signos/representações e suas recombinações, chegando a uma dimensão sintática, semântica e pragmática das linguagens de qualquer natureza.

Para Santaella (2004), quando pensamos em linguagem verbal escrita, não podemos restringi-la ao alfabeto ocidental, já que existem outras formas de codificação escrita, como os hieróglifos, pictogramas e ideogramas. Ainda segundo a autora, os grupos humanos sempre buscaram outras formas de se expressar, se comunicar uns com os outros, tais como: desenhos, rituais, danças, músicas, entre outros.

O primeiro campo de estudos semióticos a se expandir para além da lingüística foi a dos estudos literários, principalmente a semiótica da narrativa, da poesia e do discurso geral. Porém, desde o início, esse estudo não se limitou ao estruturalismo, e a partir dos anos de 1970 foi se ampliando cada vez mais (Santaella, 2007). Todorov (2006) aponta que

“a literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem” (2006, p. 54)

A proposta de nossa pesquisa é analisar, sob um olhar semiótico, a obra original de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (em português, *O Retrato de Dorian Gray*) e uma das adaptações cinematográficas. A adaptação, intitulada *Dorian Gray*, foi dirigida por Oliver Parker, tendo como roteirista Toby Finlay, estreou nos cinemas em 2009.

## **2 OBJETIVOS**

O objetivo geral deste projeto foi investigar a relação intersemiótica existente entre a obra literária *The Picture of Dorian Gray* e uma de suas versões cinematográficas.

Os objetivos específicos são os seguintes:

- estudar os fundamentos da teoria Semiótica de Peirce e da estética literária do autor e obra em pauta

- investigar os signos explorados em *The Picture of Dorian Gray* nos sistemas literário e cinematográfico

-realizar a comparação entre os signos transpostos de um sistema a outro

### **3 METODOLOGIA**

Foi realizado um estudo teórico de diversos autores que dominam o campo da Semiótica e/ou da Intersemiótica. Autores como Peirce (2008) e Santaella (2004) serviram de embasamento teórico para o desenvolvimento de nosso estudo com relação às adaptações intersemióticas da obra *The Picture of Dorian Gray* para a obra cinematográfica.

Foram executados os seguintes procedimentos metodológicos:

– Estudo da estética literária de Oscar Wilde

– Levantamento das temáticas exploradas em *The Picture of Dorian Gray* – identificação dos signos da obra a serem avaliados, e respectivo enquadramento dentro das tricotomias de Peirce utilizadas neste estudo

– Averiguação das temáticas exploradas na obra literária que foram mantidas na versão cinematográfica e as que foram alteradas por algum motivo

– Identificação dos signos dentro de cada temática comum a ambos os sistemas, levando em consideração os aspectos técnico e ético.

### **4 RESULTADOS**

Aqui apresentamos em tópicos os resultados obtidos a partir de nossa pesquisa, começando com um breve resumo sobre Oscar Wilde e sua estética literária. Em seguida foi realizada uma síntese do enredo e principais acontecimentos dentro da obra *The Picture of Dorian Gray*. Por último, há uma breve explanação acerca da semiótica de Peirce (2000) e a análise do signos transpostos do sistema literário para o sistema cinematográfico.

#### **4.1 Oscar Wilde**

Oscar Wilde (1854-1900), escritor, poeta e dramaturgo irlandês, é considerado um dos maiores nomes da literatura mundial. Sua vida e obra estiveram sempre envolvidas por escândalos.

Para Holland (2000), trata-se de um dos homens mais odiados e festejados de sua época. Preso em maio de 1895 após três julgamentos, Wilde foi condenado a dois anos de reclusão com trabalhos forçados por ter cometido atos considerados imorais com alguns rapazes.

Na prisão, o autor produziu três obras: *De Profundis*, *A alma do homem sob o socialismo* e a *Balada do Cárcere de Reading*. Libertado em 1897, passou a morar em Paris e a utilizar o pseudônimo de Sebastian Melmoth. Nessa época, residia em uma casa humilde de apenas dois quartos e escrevia pouco. Morreu em 30 de novembro de 1900 de um violento ataque de meningite.

O único romance escrito por Oscar Wilde, e uma de suas obras mais famosas, foi *The Picture of Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray), publicado pela primeira vez em pela *Lippincott's Monthly Magazine*, em 1890. Em 1891, após uma resposta chocada da Inglaterra vitoriana, foram inseridas algumas alterações. No livro, o autor relata a história de um jovem chamado Dorian Gray, residente na Inglaterra do século XIX. O romance aborda a questão da hipocrisia da sociedade vitoriana e burguesia britânica a partir da história dramática desse personagem.

Wilde fazia parte de um movimento que defendia o “belo” como única solução em resposta à censura britânica em relação às obras que eram consideradas imorais ou que não expressassem os ideais da sociedade vitoriana. Tal movimento era denominado Esteticismo, cujas bases foram desenvolvidas principalmente por Walter Pater, professor de Estética da Universidade de Oxford. Em 1783 Pater publicou a obra “*Studies in the History of the Renaissance*” que influenciou toda uma geração de escritores, pintores e artistas, incluindo o próprio Wilde (Furtado, 2009).

No prefácio à segunda edição revisada pelo autor, Wilde (2009) afirma que

“o ódio do século XIX pelo romantismo é a raiva de Calibã ao não ver seu próprio rosto em um espelho. A vida moral dos homens forma as partes do tema de um artista, mas a moralidade da arte consiste do perfeito uso de um meio imperfeito. Nenhum artista deseja provar nada. Mesmo as coisas que são verdadeiras não podem ser provadas. Nenhum artista possui compreensão da ética. Uma compreensão da ética em um artista é um maneirismo imperdoável de estilo. Do

mesmo modo, nenhum artista é mórbido. O artista pode expressar todas as coisas. O pensamento e a linguagem são os instrumentos artísticos de uma arte.” (2009, p. 5)

Os principais temas abordados na obra em questão são a relação entre arte e vida, juventude, beleza (como função compensatória), corrupção, superficialidade da sociedade e o poder da influência. Uma característica da obra é a utilização de diálogos extremamente inteligentes, principalmente nas falas de Lord Henry e narrações de Oscar Wilde ao longo do texto.

#### **4.2 The Picture of Dorian Gray (O Retrato de Dorian Gray)**

O romance tem como personagem central o jovem Dorian Gray, dono de beleza e juventude invejáveis, residente na Inglaterra sob forte influência aristocrática e hedonista do final do século XIX. O jovem torna-se modelo para uma pintura do artista Basil Hallward, porém acaba transcendendo e tornando-se fonte de inspiração para outras obras do artista, que nutre por ele uma paixão platônica. O quadro com o rosto de Dorian é a obra prima do artista que, inicialmente, recusa-se a expô-la ao mundo.

É nesse cenário que o protagonista conhece Lord Henry Wotton, um membro da aristocracia britânica cuja maior defesa gira em torno de um ideal a ser perseguido: da beleza e do prazer. A amizade entre ambos começa no ateliê de Basil, enquanto o jovem posa como modelo para um quadro do artista. Aos poucos, Lord Henry mostra a Dorian um mundo de novas possibilidades, novas formas de sentir prazer, de se satisfazer, preocupando-se apenas consigo mesmo.

Fascinado pela obra de arte com o rosto de Dorian, o Lord afirma que seria muito melhor que o quadro envelhecesse no lugar do amigo e que este preservasse toda aquela beleza e juventude expostas na pintura. Ao que Dorian concorda.

O jovem conhece a atriz de teatro Sybil Vane e se encanta por ela e por suas representações no palco. Apaixona-se perdidamente e declara estar disposto a casar-se com ela. Porém, quando decide mostrar aos amigos quão talentosa é a jovem atriz e futura esposa, decepciona-se, pois a jovem apresenta-se de maneira fria, sem inspiração alguma, e todo o sentimento de Dorian por ela dissipa-se. Enquanto ela afirma que foi o amor por Dorian que a mudou, no sentido de permitir que ela enxergasse além do palco, além de sua arte, este afirma que apaixonara-se por ela justamente pelo que ela era em cima do palco. Dorian pede que ela o esqueça, diz que não a ama mais e mesmo diante de suas suplicas vai embora.

Posteriormente Dorian é informado de que Sybil suicidou-se ingerindo veneno. Na ocasião demonstra certo grau de arrependimento, porém Lord Henry encarrega-se de lhe mostrar que ele não é o culpado do ocorrido.

Aos poucos, Dorian percebe que o quadro está se modificando, adquirindo marcas de expressão, certo sarcasmo, rugas e outras características que antes não existiam na pintura. Consternado, Dorian decide trancar o quadro no sótão, para que ninguém tenha acesso a ele. Mesmo com a insistência de Basil em fazer uma exposição e apresentar o retrato, o jovem recusa-se e consegue convencer o amigo a desistir da idéia.

A influência da amizade com Lord Henry mostra claramente a mudança de valores e perspectivas de Dorian. Enquanto isso, o quadro apresenta uma fisionomia monstruosa, construída pelo reflexo dos atos do jovem.

Quando Basil decide se despedir de Dorian para fazer uma viagem, durante a conversa de ambos, Dorian o leva até o sótão e mostra o quadro. Horrorizado, o pintor recusa-se a acreditar nas feições horrendas da figura, outrora doce e angelical que ele havia pintado na tela. Dorian esfaqueia o amigo e depois consegue por meio de uma chantagem que um antigo amigo se livre do corpo utilizando produtos químicos.

A notícia sobre o desaparecimento de Basil se espalha e o próprio Lord Henry em conversa com Dorian demonstra preocupação, ao passo que o segundo tenta demonstrar desapego e uma crença de que o amigo tenha apenas viajado sem comunicar a ninguém.

Ao chegar à casa, subir até o sótão e visualizar o retrato, Dorian percebe que a figura do quadro é seu espelho, seu reflexo. O jovem questiona a si mesmo se deve ou não confessar o assassinato de Basil. Dorian, apesar de ter eliminado as provas, percebe que a maior prova de seu crime encontra-se à sua frente: o quadro. Então, de posse da faca com a qual assassinou Basil, ele esfaqueia violentamente o quadro, tentando matar o passado e assim libertar-se.

Na casa de Dorian, nesse momento, ouviu-se um grito e um estrondo que despertaram os criados. Certo tempo depois, o que se encontrou naquele ambiente foram um quadro do jovem Dorian Gray em todo o esplendor de sua beleza e juventude e, caído ao chão, com uma faca cravada no coração, um homem em trajes de gala, murcho, velho e de aspecto repugnante. Após examinar os anéis constatou-se que se tratava de Dorian Gray.

### 4.3 A Semiótica Peirceana

Charles Sanders Peirce (1839-1914), filho de um dos mais importantes matemáticos da Universidade de Harvard, dedicou seus estudos as mais variadas áreas do conhecimento, desde as ciências naturais (aos 11 anos escreveu Uma história da Química e em Química bacharelou-se), até à Filosofia, à História, à Linguística e à Filologia. Começou a estudar Kant aos dezesseis anos de idade. Uma de suas maiores paixões era a Lógica, cujo interesse inicial restringia-se a compreensão da lógica das ciências, mas acabou dedicando boa parte de sua vida e seus estudos ao campo lógico de maneira mais aprofundada. No início do século XX, Peirce voltou-se para os estudos semióticos (Santaella, 2004).

Santaella (2004) aponta que, para Peirce, há três modos pelos quais os fenômenos aparecem à consciência. Tais categorias não se referem a entidades mentais, mas a modos de operação do pensamento-signo processados na mente. Podemos defini-las como modalidades peculiares com as quais são formados os pensamentos, ou seja, “camadas interpenetráveis, geralmente simultâneas, se bem que qualitativamente distintas” (Santaella, 2004, p.42). Peirce nomeou essas três modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno como primeiridade, secundidade e terceiridade.

Um exemplo interessante para compreender as categorias universais de Peirce é apresentada por van Amstel (2005). Segundo o autor

“A primeiridade é a categoria das qualidades intrínsecas aos objetos, como por exemplo, a sensação de calor. Na secundidade, fazemos uma associação de causa e efeito entre dois fenômenos ou objetos, como entre a fumaça e o fogo. É só na terceiridade que estabelecemos relações sofisticadas o suficiente para entender que nossa casa está pegando fogo.” (2005, s/p.)

A primeiridade pode ser definida como uma impressão total não analisada suscitada por uma multiplicidade, pensada não como fato e sim como qualidade, possibilidade positiva da aparência (Peirce, 1974 *apud* Ferreira Junior e Teixeira, 2008).

Para que exista a qualidade (primeiridade) é preciso que esta esteja encarnada numa matéria. Então, a secundidade refere-se à factualidade do existir, à corporificação material (Santaella, 2004).

A terceiridade corresponde à inteligibilidade, ou pensamento em signos (Santaella, 2004). Tal pensamento, por intermédio de uma síntese intelectual, aproxima



as duas categorias anteriores. Sendo assim, é possível entender a terceiridade como mediadora, acrescenta a autora.

Ferreira Junior e Teixeira (2008) resgatam a existência de um rompimento por parte de Peirce em herança dualista ocidental, por se tratar de uma filosofia triádica. Além disso, o autor convida o leitor a refletir sobre suas categorias.

Peirce (2008) estabelece ainda uma divisão geral dos signos onde estes se situam dentro de três tricotomias. A primeira delas apresenta-se conforme o signo em si mesmo (qualissigno, sinsigno e legissigno), a segunda de acordo com a relação estabelecida com o objeto (ícone, índice, símbolo) e a terceira a partir da relação do signo com o interpretante (rema, dicente, argumento). É importante ressaltar que há uma correlação entre esses aspectos, onde um signo pode ser um qualissigno, ícone e discente ao mesmo tempo, por exemplo.

## **5 DISCUSSÃO**

Nesta seção apresentamos uma discussão dos dados encontrados na pesquisa a partir dos procedimentos metodológicos executados.

### **5.1 Análise Semiótica da Obra Literária**

Podemos compreender vários signos utilizados na obra literária a partir das noções de primeiridade, secundidade e terceiridade descritos por Peirce (2008).

Dorian Gray, na primeiridade é um rapaz, do sexo masculino, jovem. Na secundidade é visto como um jovem de beleza incomum, de aspecto majestoso e gracioso, que chama a atenção por onde passa. Já na terceiridade, o personagem pode ser compreendido como a defesa do autor de que a beleza é o que mais vale, a personificação de uma crítica à hipocrisia da sociedade vitoriana, já que a despeito de seus atos irem contra os princípios da época, Dorian era aceito pela sociedade apenas por sua aparência.

Sybil Vane, na primeiridade uma moça, jovem, bela, que chama a atenção do protagonista. Na secundidade trata-se de uma jovem talentosa, atriz. Podemos compreender a personagem na terceiridade como a esperança de salvação para Dorian, uma vez que este rende-se a seus encantos e talento teatral, chegando a pensar em unir-se a ela em matrimônio. Porém, não passa de uma esperança de redenção, já que Dorian

escolhe outro caminho, isto é, o que prega Lord Henry.

Lord Henry Wotton, na primeiridade, pode ser entendido como um aristocrata inglês. Na secundidade o personagem assume o papel de homem de boa família, de fala inteligente, rebuscada, além de hedonista. Já na terceiridade percebe-se que o hedonismo pregado a qualquer custo pelo personagem não passa de um discurso. O próprio personagem não vivencia as experiências propriamente ditas, apenas Dorian Gray as experiencia, mobilizado pelo discurso muito bem articulado e eloqüente de Lord Henry.

O Yellow Book (Livro Amarelo) que Dorian recebe de Lord Henry, na primeiridade é um livro, encapado em papel amarelo, com a capa levemente amassada e as beiradas sujas. Na secundidade, trata-se da narrativa de um jovem parisiense que dedicou sua vida tentando experimentar no século XIX todas as paixões e modos de pensamentos pertencentes a outros séculos, exceto o seu próprio. Na terceiridade, além das propriedades já mencionadas, o livro assume o papel de ideal buscado por Dorian e mencionado nos discursos e Lord Henry, uma vida em busca de prazer, satisfação, ainda que isso resulte em romper com as normas sociais vigentes.

O quadro é visto na primeiridade como uma pintura, de cores variadas, resultado do uso de pincéis. Trata-se, na secundidade, de uma tela pintada por Basil Hallward, que retrata o personagem central da obra, um jovem de extraordinária beleza. Na terceiridade o quadro corporifica a dicotomia corpo e alma, evocando explicitamente a questão da corrupção da alma como produto de um padrão de comportamento socialmente inaceitável, onde o quadro transforma-se numa manifestação hedionda, um reflexo dos atos de Dorian Gray.

## **5.2 Alterações no enredo na obra cinematográfica**

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

Algumas alterações importantes foram feitas da obra literária original de 1890 à obra cinematográfica de 2009. Discorreremos sobre as principais. A estória tem início

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

Na obra literária, Dorian é descrito como um jovem louro, assim como nas versões cinematográficas anteriores. Já na versão de 2009, Dorian possui cabelos escuros.

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

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

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

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

A morte de Basil é diferente em ambas as obras, principalmente pelo fato de que na obra cinematográfica é Dorian quem se livra do corpo com o intermédio de um guarda que ajuda-o a colocar o baú na carruagem, porém, sem saber seu conteúdo, jogando-o no rio. Já no livro ele recorre a um personagem chamado Alan Campbell, que não

aparece de forma alguma no filme. Alan “desaparece” com o corpo utilizando-se de produtos químicos, chantageado por Dorian que ameaça revelar um segredo importante, caso o amigo não colabore.

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

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

### **5.3 Adaptação e Transposição de Um Sistema a Outro**

Tavares (2004) aponta que o cinema surgiu como um novo meio, plástico e cheio de possibilidades, a partir do qual se tornaria possível fazer tudo aquilo que o papel não permitia, não havia regras ou limites, a obra era inventada enquanto se fazia, a imagem viria à superfície, tornando-se, finalmente, palpável e visível.

O filme se inicia com o assassinato de Basil. Dorian livra-se do corpo, jogando-o no rio dentro de um baú preto com as iniciais DG, de Dorian Gray. Neste momento o objeto transforma-se num baú branco com as mesmas iniciais sendo carregado na estação de trem, durante a chegada de Dorian a Londres. Há então o retorno de um ano antes do assassinato do pintor, e o que visualizamos é um jovem belo, de aparência ingênua que porta um baú branco, que pode ser aqui entendido enquanto signo que representa a pureza, a imaculação. Já o baú negro simboliza a corrupção, a maldade e

toda a modificação de valores pela qual Dorian passou ao longo da trama. É pertinente ressaltar que a metáfora relacionando o preto com a sujeira, o ruim, e o branco com a pureza está fortemente ligada à perspectiva ocidental sobre o bem, o mal e suas representações.

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

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

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em nossa pesquisa foi possível compreender melhor como é feito o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema. Escolhas foram necessárias e o impacto destas sobre o telespectador esteve em nosso foco de análise. A adaptação em questão preservou boa parte da essência da obra literária, suas discussões e críticas. Apesar das várias alterações no enredo, *Dorian Gray* prova que não é preciso ser radicalmente fiel ao texto para alcançar e tocar o público, como a obra literária consegue.

Autores como Moura e Filetti (2009) chamam a atenção para o fato de que o cinema incorpora a dimensão formadora própria às várias formas de arte, que possuem papel preponderante na educação. Por outro lado, o cinema pode ainda se inscrever de forma mais sistemática no processo educativo, interagindo diretamente com a fala do professor.

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

## **REFERÊNCIAS**

DEELEY, J. *Semiótica Básica*. São Paulo: Ática, 1990.

- DIAS, C. R. Análise intersemiótica: cinema e literatura. *Academos: Revista eletrônica da FIA*. v. 3, n. 3, jul/dez, 2007.
- FERREIRA JUNIOR, J. R.; TEIXEIRA, L. R. Analogias semióticas entre as categorias de Charles Peirce, primeiridade, secundidade e terceiridade e as práticas jornalísticas da produção, da reportagem e da edição. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom, 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1408-1.pdf> Acesso em 29 de Maio de 2011.
- FURTADO, J. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo, ago. 2003.
- FURTADO, M. Introdução. In: WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Landmark, 2009.
- GUALDA, L. C. Literatura e Cinema: o elo e o confronto. *Matrizes*. Ano 3, n. 2, p.201-220, jun/jul. 2010.
- HOLLAND, M. *O álbum de Oscar Wilde*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.
- MOURA, A. R.; Filetti, E. *Literatura e Cinema: possibilidades de leitura em sala de aula*. 2009. Disponível em [http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem04/COLE\\_562.pdf](http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem04/COLE_562.pdf)
- OSCAR WILDE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Oscar\\_Wilde&oldid=25416638](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Oscar_Wilde&oldid=25416638). Acesso em 6 de Junho de 2011.
- PEIRCE, C. S. *Semótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RIBEIRO, E. S. A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra *O senhor do dos anéis*: uma análise intersemiótica. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada, 2007.
- SANTAELLA, L. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento; 2º ed. 1998.
- SANTAELLA, L. *A semiótica e os estudos literários*. 2007. Disponível em <http://www.universodoconhecimento.com.br/content/view/203/57/> Acesso em 19 de Maio de 2011.
- SCORZI, R. de A. Cinema na Literatura. *Pro-Posições*. v. 16. n. 2 (47), mai/ago. 2005. p. 37-54.
- TAVARES, M. Cinema e literatura: desencontros formais. *Intermédias*, 2004. Disponível em [http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema\\_Cinema%20e%20Literatura%20desencontros%20formais\\_Mirian%20Tav%85.pdf](http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_Cinema%20e%20Literatura%20desencontros%20formais_Mirian%20Tav%85.pdf) Acesso em 31 de maio de 2011.
- TRINDADE, E. Semiótica na comunicação publicitária: alguns pingos nos is. *ComCiência*, LABJOR/SBPC, Campinas, v. 83, n. 74, p. 1-3, 2006.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

van AMSTEL, F. M. C. . Perfil Semiótico: Um Método para Especificar Design Gráfico de Interfaces. In: XI Simpósio Brasileiro de Sistemas Multimídia e Web, 2005, Poços de Caldas. Anais do XI Simpósio Brasileiro de Sistemas Multimídia e Web, 2005. Disponível em [http://usabilidoido.com.br/arquivos/perfil\\_semiotico\\_amstel\\_webmedia\\_2005.pdf](http://usabilidoido.com.br/arquivos/perfil_semiotico_amstel_webmedia_2005.pdf) Acesso em 29 de Maio de 2011.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Edição bilíngüe da primeira versão de 1890. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2009.

WILDE, O. Prefácio à segunda edição revisada pelo autor e publicada em abril de 1891 pela Ward, Lock and Bowden Company. In: WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Edição bilíngüe da primeira versão de 1890. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2009.