

## ***O SENHOR DAS MOSCAS: A PROXIMIDADE ENTRE ROMANCE E DUAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS***

**Amanda Arruda Venci<sup>1</sup>  
Márcia Regina Becker<sup>2</sup>**

Este artigo visa discutir a noção de fidelidade em relação ao texto fonte a partir do romance *O Senhor das Moscas* (1954), escrito por William Golding, e duas adaptações cinematográficas: a primeira, de 1963, com a direção de Peter Brook, e outra, de 1990, dirigida por Harry Hook. O conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva (1969), contribuiu para desmistificar a concepção de originalidade, substituindo-a pela ideia de interação dialética. Segundo a autora, todo texto absorve e transforma outro, isto é, a linguagem poética se lê como dupla. Genette (2010), então, propôs o termo transtextualidade, dividindo-o em cinco categorias. A última, hipertextualidade, nos interessa: refere-se à relação entre um texto – ao transformar, elaborar ou estender – e um texto anterior. Com base no conceito proposto por Genette, e no estudo de Robert Stam (2006) a respeito da adaptação em termos de uma prática intertextual, busca-se contribuir com a discussão a partir da análise dessas duas adaptações cinematográficas, que tiveram recepções bastante diferentes.

**Palavras-chave:** Fidelidade. Intertextualidade. Transposição Midiática.

## ***LORD OF THE FLIES: THE PROXIMITY BETWEEN THE NOVEL AND TWO FILM ADAPTATIONS***

This article aims to discuss the notion of fidelity to the source from the novel *Lord of the Flies* (1954), by William Golding, and two film adaptations: the first, released in 1963, with the direction of Peter Brook, and the other, from 1990, directed by Harry Hook. The concept of intertextuality, coined by Julia Kristeva (1969), contributed to demystify the conception of originality, replacing it with the idea of dialectic interaction. According to the author, every text absorbs and transforms another. Genette (2010), then, proposed the term transtextuality, dividing it into five categories. The last one, hypertextuality, interests us: it refers to the relationship between a text – when transforming, elaborating or extending – and an earlier text. Based on the concept proposed by Genette, and in Robert Stam's (2006) study of adaptation in terms of an intertextual practice, we seek to contribute to the discussion with the analysis of these two cinematographic adaptations, which had quite different receptions.

**Keywords:** Fidelity. Intertextuality. Medial Transposition.

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Paraná. Professora do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

## Hipertextualidade e (In)fideliidade da Adaptação Cinematográfica

Um filme adaptado de um livro, inevitavelmente, apresentará divergências em relação ao “original”. Isso, claro, também é válido para a transposição de qualquer mídia para uma outra. No caso de adaptação fílmica, por maior que seja a afinidade entre escritor e cineasta, o fato de essas mídias materializarem-se em sistemas sígnicos diferentes impede que o texto-fonte seja idêntico ao texto-alvo. Apesar disso, ainda hoje se cria muita expectativa em torno de adaptações cinematográficas, almejando-se que um filme retrate “fielmente” o que foi lido – como se isso fosse possível.

Iniciamos este artigo utilizando duas palavras, entre aspas, muito discutidas ao se abordar a questão da adaptação cinematográfica. A noção de originalidade tende a reforçar a ideia de fidelidade entre uma obra, a original, e a outra, que dela deriva. Todo texto absorve e transforma outro. Essa ideia é de Julia Kristeva (1969), que defende que “a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1969 *apud*. CARVALHAL, 2007, p. 50). A autora cunhou o termo intertextualidade e, com ele, contribuiu para desconstruir a percepção de dívida entre um texto e seu antecessor, reforçando haver um vínculo no sentido de que cada obra lê, prolonga ou rompe com a tradição literária. Dessa forma, a concepção de originalidade perde força, uma vez que a intertextualidade indica que a reescrita de textos é um procedimento natural e contínuo.

Expandindo o conceito de Kristeva, Gérard Genette (2010 [1982]) propõe um termo mais abrangente, transtextualidade, definindo-o como tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros. O autor categoriza cinco tipos de relações transtextuais, nos interessando aqui a quarta, hipertextualidade: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 22). Isto é, trata-se da relação que une um texto derivado de outro preexistente.

Já que nosso objeto trata de adaptações cinematográficas, o conceito de intermedialidade se faz indispensável. Este, segundo Irina Rajewsky (2005), designa configurações que têm a ver com o cruzamento de fronteiras entre mídias. A autora propõe três subcategorias para a intermedialidade, sendo a primeira delas nosso foco neste trabalho: a transposição midiática. Para Genette (2010, p. 63), a transposição é “a mais importante de todas as práticas hipertextuais”. Rajewsky explica que esse é o processo pelo qual transforma-se um texto composto de uma mídia, em outra mídia.

Claus Clüver (2006, 2011) afirma que o processo da transposição midiática oferece novas possibilidades, bem como certas restrições, devido à mudança de um sistema de signos para outro, e o leitor deve analisá-las a partir do reconhecimento das transformações provenientes das diferenças midiáticas. Segundo o autor, não se trata da substituição do texto-fonte, portanto questões sobre fidelidade para com o texto inicial, e sobre a adequação da transformação, não se fazem relevantes.

Ademais, não há por que imaginar que um escritor e um cineasta gostariam de apresentar os mesmos elementos exatamente da mesma forma. Afinal, se assim o fosse, não haveria motivo para adaptar uma obra para o cinema – a não ser, quem sabe, quando há uma demanda já prevista para uma transposição midiática, como tem acontecido nos últimos anos com *best-sellers*. Mesmo nesse caso, a subjetividade de diversos elementos de um sistema sócnico verbal permite leituras muito variadas. O sistema verbal-áudio-visual, por sua vez, possui características que restringem, em comparação com o livro, a imaginação do espectador. Dessa maneira, a tarefa de julgar uma adaptação devido à sua fidelidade ou infidelidade torna-se vazia.

A esse respeito, as considerações de Ismail Xavier (2003, p. 62) são elucidativas:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Isso não quer dizer que adaptações não podem e não devem ser avaliadas devido à sua qualidade ou a partir da comparação com o texto-fonte. O que é necessário é uma mudança nos critérios de avaliação. Em vez de analisar a proximidade com o texto inicial, por exemplo, é mais coerente observar os motivos que levaram o cineasta a modificar, excluir ou adicionar determinados elementos, e qual a consequência disso dentro da nova obra.

Convém mencionar que a literatura sempre alimentou a indústria cinematográfica, e esta também contribuiu para alimentar aquela, uma vez que a procura pelo texto de partida, após o público assistir às adaptações, aumenta consideravelmente. O mercado sabe disso, e não à toa são lançadas edições de livros com capas dos filmes, após seu lançamento. A título de ilustração, Gualda (2010, p. 202) confirma que “de acordo com Bluestone (1973: 3)<sup>3</sup>, um terço

---

<sup>3</sup> BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.

dos filmes produzidos nos estúdios da RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances”.

Romances clássicos frequentemente são transpostos para as telas, e quanto mais isso acontece com um mesmo texto-fonte, menor é a cobrança do público em relação à “exatidão” da obra. De acordo com Stam (2006, p. 43), “a existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos”.

*O Senhor das Moscas* (1954), romance de William Golding, Nobel de Literatura, é um dentre os diversos clássicos transpostos para o cinema. Foi adaptado duas vezes: nove anos após a sua publicação, em 1963, por Peter Brook, e em 1990, por Harry Hook. Apropriando-se dos conceitos vistos até então, partimos para a análise da transposição midiática do hipotexto, o romance de Golding, para dois de seus hipertextos.

### ***O Senhor das Moscas: William Golding (1954)***

*O Senhor das Moscas* (1954), de William Golding, narra a história de um grupo de estudantes britânicos de até doze anos que, ao serem evacuados em um avião durante uma guerra, são abatidos e caem em uma ilha tropical deserta. Dois garotos, Ralph e Porquinho, encontram uma grande concha na praia e, soprando-a, conseguem reunir todos os sobreviventes. Organizados, os meninos escolhem Ralph como chefe e Jack, líder de um grupo de coral, fica responsável pela comida.

Longe da sociedade, sem nenhum adulto por perto, as crianças vivem sob regras criadas por elas mesmas, que se resumem a montar uma estrutura onde podem dormir, manter uma fogueira sempre acesa como sinalização a possíveis navios e aviões que passem por ali e encontrar comida para o grupo. Apresentando crianças em um ambiente que oferece condições de vida agradáveis – com comida e água em abundância, clima quente com água para se refrescar etc. –, o livro explora o medo, o ódio e a violência como inerentes à condição humana.

Aos poucos, após discussões a respeito das prioridades no que diz respeito à obediência das regras, os meninos dividem-se em dois grupos adversários, um liderado por Ralph e outro por Jack. O primeiro se comporta pacificamente e trabalha para manter a ordem. O segundo, rebelde, preocupa-se com a dominação do espaço da ilha, sem ater-se a regras e, quando

necessário, faz uso de violência para atingir seus objetivos, como quando invadem o espaço do primeiro grupo para roubar os óculos de Porquinho para poderem fazer fogo.

Ao apresentar o desenvolvimento dos meninos na ilha, a obra retrata a luta entre os instintos civilizatório e selvagem do ser humano, colocando Ralph e seus seguidores como entregues ao impulso de obedecer a regras e se comportar moralmente, enquanto Jack e seu séquito entregam-se ao impulso de utilizar força bruta sobre os outros, desprezar regras morais, e se render à violência.

No que se refere às adaptações, na de Peter Brook (1963) o enredo é mais próximo do texto-fonte que a de Harry Hook (1990), e essa característica faz com que muitos espectadores prefiram a primeira versão à segunda. Essa ideia de fidelidade, discutida no início deste artigo, aparece constantemente em textos sobre os dois longas-metragens, o que contribui para a disseminação do conceito como central na avaliação crítica de leitores e espectadores. Um exemplo é um artigo *online* da Barnes & Noble, maior livraria varejista dos Estados Unidos, que ao escrever sobre “Seis livros famosos com adaptações cinematográficas extremamente fieis”, indica a versão de Brook, no lugar da de Hook, devido à sua fidelidade em relação ao texto-fonte.

Há diversas transformações em ambos os filmes as quais não exploraremos. O de Peter Brook, por exemplo, possui uma introdução na qual contextualiza, por meio de fotografias, as circunstâncias que levaram os meninos à ilha. Dessa forma, o diretor pôde esclarecer a origem da trama sem ter que incluí-la nos diálogos dos personagens. Mais do que esse tipo de detalhe, porém, visamos analisar a seguir, sob o viés da narratologia comparativa, o efeito de certas escolhas dos cineastas, buscando compreender o sentido destas alterações para as narrativas.

### ***O Senhor das Moscas: Adaptações de Peter Brook (1963) e Harry Hook (1990)***

Mencionamos anteriormente que a adaptação de Peter Brook se aproxima do texto de Golding. Quase contemporânea ao lançamento do livro, mantém os mesmos contextos temporal e espacial: apesar de não esclarecer exatamente quando e onde o filme se passa, assim como não nos é indicado no texto, os garotos são britânicos e mencionam a mesma guerra que a do enredo inicial. Além disso, a maioria das falas dos personagens são retiradas diretamente do livro, e as relações entre os meninos permanecem análogas às do romance.

Ralph, apesar de afastar-se de Jack no decorrer da história e aproximar-se de Porquinho, inicialmente fica encantado com a autoridade do primeiro perante os outros meninos do coral,

e juntos formam uma aliança. Longe de ser um personagem unidimensional, Ralph consegue identificar-se com os dois lados, e apresenta características que nos permitem pensar que ele terminaria em qualquer um dos futuros grupos a serem formados. O maior exemplo disso é sua relação com Jack e com Porquinho. Entretanto, até o confronto que realmente separa os dois líderes, costuma querer agradecer o representante do coral.

Porquinho, no início do romance, confessa a Ralph que não se importa como o chamem, desde que não seja o apelido de escola. Numa tentativa de cativar Jack e o grupo, porém, durante uma discussão, Ralph entrega-o aos outros:

– E este... – continuou Porquinho, – este menino... esqueci...  
 – Você está falando demais – disse Jack Merridew. – Cale a boca, Gordinho. Gargalhadas.  
 – Ele não é um Gordinho – gritou Ralph. – Seu nome de verdade é Porquinho!  
 – Porquinho!  
 – Porquinho!  
 – Oh, Porquinho!  
 Irrompeu uma tempestade de risos e até os menores se juntaram a ela. Por um instante, os meninos formaram um círculo fechado de simpatia, com Porquinho na berlinda. Ele ficou bem vermelho, balançou a cabeça e limpou os óculos outra vez. (GOLDING, 2003, pp. 24-25)

Na transposição de Brook, o diálogo foi minimamente condensado, mas é quase idêntico ao do romance. Não apenas isso, mas a descrição sobre a disposição dos personagens e como reagem é seguida à risca na adaptação. Mais à frente, quando Porquinho questiona Ralph a respeito da situação, ainda se observa a proximidade com o texto de Golding.



Figura 1 – Porquinho limpa seus óculos, sozinho, após rirem de seu apelido.  
 Fonte: BROOK, 00:12:40.

Na adaptação de Hook, por sua vez, a cena na qual Jack e Porquinho confrontam-se e o primeiro descobre o apelido do segundo é completamente diferente. Nela, os dois garotos estão

discutindo quando outros personagens, os gêmeos Sam e Eric, caçoam de Porquinho para Jack, contando-lhe o apelido. Ralph, dessa vez, entra em defesa do menino, consolando-o e gritando para que os outros parem de rir dele.



Figura 2 – Porquinho é consolado por Ralph após rirem de seu apelido.  
Fonte: HOOK, 00:15:14.

Essa é uma das primeiras, de diversas cenas, na qual Ralph mostra-se extremamente paternal. Uma das principais alterações realizadas na narrativa de Hook é justamente essa: diferentemente do romance, e da adaptação anterior, o personagem principal age como um adulto, benevolente, sensível aos problemas dos outros meninos e sempre em defesa dos oprimidos. Ganha uma aura de herói e, por motivos os quais ainda discorreremos, torna-se unidimensional.

Harry Hook, ao adaptar a obra quase trinta anos após sua publicação, optou por modificar os contextos temporal e espacial: atualizando o romance para o período contemporâneo à época de produção, não menciona nenhuma guerra, e mantém um mistério acerca de como os meninos foram parar na ilha. As crianças eram cadetes militares americanos e apenas sabemos, por meio de Porquinho, que no momento em que caíram no mar estavam a caminho de casa.

Encontramos, na primeira adaptação (1963), diversas equivalências com o romance de Golding: ambientação, contexto histórico, personalidade e falas das personagens e desenvolvimento do enredo. Além disso, a fotografia e iluminação do filme contribuem com o pessimismo e obscurantismo da história. Mesmo ambientado em uma ilha tropical com presença constante de sol forte, o filme é majoritariamente escuro, além de ser filmado em preto e branco. O espaço, inevitavelmente colorido e aberto, na adaptação parece tornar-se uma prisão. Essas imagens ajudam a criar uma atmosfera quase derrotista em relação aos

acontecimentos e à condição humana. Em sua leitura, portanto, Peter Brook manteve-se sempre próximo do texto de Golding, e os créditos do roteiro são dados apenas ao autor do romance.

Na segunda adaptação (1990), apesar da indicação de ser baseado no livro de William Golding, Sara Schiff assina o roteiro. Sobre ele, focaremos em três elementos que consideramos fundamentais nessa nova leitura: o papel de Ralph, e como sua mudança afeta as personalidades de Jack e Porquinho, a adição do capitão Benson à trama e os recursos visuais que contribuem para a construção de um ambiente mais selvagem.

Ralph, no romance e na primeira adaptação, apesar de representar o instinto civilizatório da sociedade, é muito humano: não é construído como um ser benevolente, incapaz de realizar más escolhas e ações. Conforme ilustramos anteriormente, a princípio divide-se entre a vontade de agradar a Jack e aos outros meninos, mesmo que isso signifique expor Porquinho, e a necessidade de fazer o que considera certo para a sobrevivência e bom relacionamento do grupo. Claramente menos inteligente que Porquinho, apoia-se em muitas de suas ideias para aprimorar a pequena sociedade a qual estão construindo, e leva créditos pela maioria delas, a começar pelo uso inicial da concha como instrumento de sopro para reunir os sobreviventes da ilha. Apesar disso, fica evidente que Porquinho, o racional do grupo, é responsável pela maior parte das invenções.

Em Hook (1990), no entanto, Ralph é extremamente caridoso, paternal e criativo. Neste filme, é ele quem sugere a criação de assembleias para todos discutirem, juntos, seus destinos; indica o uso da concha como instrumento democrático de fala – enquanto o interlocutor a segurar, ninguém pode interrompê-lo; estipula a necessidade da criação de regras; propõe uma fogueira a ser usada como sinalização e destaca a urgência de mantê-la acesa o tempo todo; percebe a possibilidade de usar os óculos de Porquinho para fazer fogo, com o reflexo da luz do sol, etc., todas ideias atribuídas a Porquinho ou a Jack no romance. Além disso, é retratado como altruísta e democrático. Na escolha do líder do grupo, por exemplo, os meninos escolhem Ralph devido à sua patente de coronel na academia militar na qual estudam, apesar de Jack ser o mais velho. Sua reação, impressionante para um menino de doze anos, é a seguinte: “Não importa quem está no comando. Nós apenas temos que trabalhar juntos” (HOOK, 1990, 00:13:30, tradução nossa).

Essas transformações na personalidade de Ralph também provocam alterações nas de Porquinho e Jack. O primeiro, a princípio tido como o intelectual do grupo, mesmo que desprezado, torna-se unicamente a representação de uma minoria oprimida, a ser defendida por Ralph. Jack, por sua vez, corresponde à rebeldia e ao autoritarismo arrogantes, sempre pronto para criticar e zombar dos outros e suas regras, sem colaborar intelectualmente com a



construção dessa sociedade. Ralph, portanto, torna-se nessa versão um herói talentoso, cuja missão é construir uma sociedade igualitária, enquanto defende minorias, como Porquinho, de pessoas como Jack e seus seguidores. A dicotomia entre bem e mal é muito mais evidente, e acreditamos que isso acontece devido à unidimensionalização de Ralph, que levou Jack e Porquinho a passarem pelo mesmo processo. Os personagens, assim, são menos complexos, e possuem objetivos e personalidades bem definidos.

Outro aspecto muito diferente nessa adaptação de *O Senhor das Moscas* é a presença de um adulto na ilha. Nas produções precedentes, tanto no romance quanto no primeiro filme, as crianças encontram-se completamente sozinhas, enquanto nessa há um sobrevivente: o Capitão Benson. A inserção de tal personagem na obra é simbólica. A cena inicial do filme mostra as crianças no mar, logo após a queda do avião, lutando por suas vidas. O corpo do capitão, por sua vez, inconsciente e com sangue saindo pela boca, é visto afundando até ser resgatado por uma das crianças.



Figura 3 – Capitão Benson é salvo de seu afogamento por Ralph.  
Fonte: HOOK, 00:01:26.

Por ser a primeira cena do filme, o espectador ainda não está familiarizado com os personagens, mas o salvador de Capitão Benson é, já seguindo a lógica que permeia toda a trama, Ralph, mais um exemplo que corrobora a análise feita sobre o personagem principal.

A presença de Capitão Benson entre os meninos representa o último vínculo que dispunham com a sociedade civilizada com a qual estavam acostumados, e a esperança de que pudessem ser liderados e levados para casa. O problema é que desde o início, quando aparece com sangue na boca enquanto se afoga, o capitão já estava condenado. Passa o filme inteiro moribundo, sob cuidados dos meninos, e atua como lembrança constante do verdadeiro desamparo a que estão sujeitos. Depois de algum tempo cuidando do capitão, que passa a maior

parte do tempo inconsciente, alguns meninos reúnem-se para discutir o que deve ser feito a seu respeito. Nesse momento, Benson ouve a conversa e entende que as crianças resolvem “livrar-se” dele, pois decidem que a prioridade é cuidar de si mesmas. Desesperado, consegue fugir. A partir de então, com o último vínculo com a civilização quebrado, Jack e seus seguidores entregam-se aos seus instintos selvagens e poucas cenas depois aparecem fazendo pinturas faciais, representativas de pinturas ritualísticas tribais. Como antes, quando percebemos uma dicotomia muito clara entre bem e mal através de Ralph, dessa vez notamos uma relação direta entre o civilizado e o selvagem, evidenciando o maniqueísmo do filme.

Por fim, fazemos uma comparação específica dos sistemas sógnicos visuais-dos filmes, de forma a demonstrar como Hook (1990) se aproveitou de recursos visuais para evidenciar a dicotomia **civilizado x selvagem** na obra. Para isso, optamos por expor três situações nas quais isso acontece, contrapondo-as às imagens da adaptação de Brook (1963), a título de exemplificação.

Mencionamos, previamente, as pinturas faciais realizadas por Jack e seus seguidores. Sua função na obra é transformar-se em máscara para que, “escondidos” e impelidos por ela, se sentissem à vontade para participar de rituais, principalmente envolvendo a preparação de carne de porco em volta da fogueira, e transformá-los em um grupo uniforme, parte da mesma “tribo”. Para representá-las, no filme de Brook (1963) vemos os meninos pintando-se a partir do sumo de frutos, como exposto a seguir:



Figura 4 – Tinta para pintura facial retirada de frutos. Fonte: BROOK, 00:56:22.



Figura 5 – Pintura facial a partir de frutos. Fonte: BROOK, 00:56:33.

Na adaptação de Hook (1990), por sua vez, a pintura é feita a partir de sangue retirado de um porco morto por Jack. Percebe-se pelas imagens, também, que é um momento muito mais ritualístico no segundo filme do que no primeiro, com o cuidado que Jack tem ao retirar o sangue que mancha a faca e na maneira com que pinta seu rosto.



Figura 6 – Tinta para pintura facial retirada de sangue do porco. Fonte: HOOK, 00:37:39.



Figura 7 – Pintura facial a partir de sangue animal. Fonte: HOOK, 00:37:46.

Os porcos têm grande importância na história, e é a partir de sua existência e da vontade de caçá-los que Jack e seu grupo tornam-se cada vez mais selvagens. Note-se que os animais não eram necessários para a alimentação das crianças da ilha, uma vez que é descrita a abundância de frutas encontradas e a facilidade que tinham para pegá-las. Considerando a relevância dos animais para o enredo, é interessante observar a aparência destoante deles em cada adaptação. Em *Brook* (1963), os porcos parecem apenas cumprir o papel que lhes é destinado: servir de caça para os meninos e de presente ao monstro que supostamente divide a ilha com eles. Em *Hook* (1990), no entanto, os animais ficam maiores, mais gordos e escurecem, parecendo mais ferozes que os da adaptação anterior. Nas imagens a seguir, não apenas as cabeças dos porcos chamam a atenção, mas a ambientação indica como no segundo filme a cena é, novamente, muito mais ritualística do que no primeiro, uma vez que os meninos estão ao redor da cabeça, com os rostos pintados, enquanto na imagem do primeiro vemos apenas o porco entre as folhagens. Além disso, o corte da cabeça do porco e sua colocação na estaca não aparecem na câmera em *Brook* (1963), enquanto em *Hook* (1990) o processo é explícito, com ares de primitivismo.



Figura 8 – Entrega da cabeça do porco ao suposto monstro. Fonte: BROOK, 00:59:42.



Figura 9 – Entrega da cabeça do porco ao suposto monstro. Fonte: HOOK, 00:57:20.

Finalmente, um último elemento visual que consideramos significativo para demonstrar a maior selvageria da adaptação de Hook (1990) encontra-se nas roupas dos meninos, apresentadas na Figura 10. Conforme o tempo passa, as roupas com as quais chegaram à ilha se desgastaram e começaram a rasgar, mas há um grande contraste entre o que Ralph e Porquinho vestem em comparação com o que Jack e seus seguidores usam. No primeiro caso, apesar de desgastadas, as vestimentas ainda são roupas claramente ocidentais. Porquinho ainda possui seu traje completo, enquanto Ralph veste uma bermuda. Jack, por sua vez, usa apenas sua cueca, rasgada a ponto de parecer uma tanga primitiva. A isso, se acresce a pintura facial, corporal e os colares e cinto feitos com conchas, e os meninos parecem ter se transformado em membros de uma tribo nativa da ilha, muito distantes da imagem que Ralph e Porquinho mantiveram.



Figura 10 – Da esquerda para a direita: Porquinho, Ralph, Jack e dois de seus seguidores. Fonte: HOOK, 01:15:21.

Por meio dos elementos explorados referentes à construção da narrativa nas duas adaptações cinematográficas, podemos observar não apenas a proximidade entre elas e o romance de que derivam, mas a leitura de cada diretor e os motivos que os levaram a fazer determinadas alterações. Dessa maneira, torna-se compreensível a existência de diferentes interpretações a partir de um mesmo objeto, afastando-se de discussões superficiais a respeito de fidelidade para com o texto-fonte.

### Considerações Finais

A análise das adaptações de *O Senhor das Moscas*, de Peter Brook (1963) e Harry Hook (1990) nos mostra que os cineastas apresentaram visões diferentes da obra de Golding (1954). Stam (2006, p. 50) acredita que “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme”. Sendo assim, as adaptações podem apresentar muitas características que as afastam do texto-fonte. No caso de Brook e Hook, o primeiro aproxima-se mais que o segundo, mas cada um criou um texto diferente a partir do romance de Golding, presumivelmente comunicando a mesma narrativa. De acordo com Stam (*Ibid.*, p. 40), quando isso acontece torna-se uma questão da narratologia comparativa, “que faz perguntas do tipo: Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?”.

A frustração de muitos espectadores advém do fato de esperarem ver nas telas exatamente a mesma obra que leram. Essa exigência prova-se impossível de ser atendida porque, como mencionamos no início deste artigo, o sistema sóico-verbal permite leituras muito variadas, e no cinema vemos a concretização de apenas uma das múltiplas leituras possíveis. Nesse sentido, Xavier (2003, p. 66) levanta que há muitos modos de narrar uma mesma fábula, e “isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida”. Se uma mesma pessoa em fases diferentes da vida pode realizar leituras muito diferentes da mesma obra, esperar que a sua visão ou interpretação esteja presente na adaptação de outro é impraticável.

Reforçamos, enfim, que a cobrança pela fidelidade de um texto-alvo em relação a seu texto-fonte apenas contribui para o preconceito em relação à adaptação, a partir de uma falsa noção de originalidade, sem qualquer análise da obra por ela mesma. Com isso, retira-se a autoria desse novo objeto, apagando-o, ao subordiná-lo a textos precedentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter. *Lord of the Flies (O Senhor das Moscas)*. [Filme-vídeo]. Direção: Peter Brook. Produção: Lewis M. Allen. Reino Unido: Two Arts Ltd., 1963. (92 min.), son. P&B.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. – Vol. 1, n. 2 (novembro 2011). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

\_\_\_\_\_. Inter Textus, Inter Artes, Inter Media. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura** – Vol. 14, n. 1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOLDING, William. **O Senhor das Moscas**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1954].

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. In: **MATRIZES**, ano 3, nº 2, pp. 201-220, jan/jul 2010.

HOOK, Harry. *Lord of the Flies (O Senhor das Moscas)*. [Filme-vídeo]. Direção: Harry Hook. Produção: Lewis M. Allen. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, 1990. (90 min.), son., color.

KRAUS, Matt. *6 Famous Book With Extremely Faithful Film Adaptations*. In: **Barnes and Noble**. Disponível em: <http://www.barnesandnoble.com/blog/6-famous-books-with-extremely-faithful-film-adaptations/>. Acesso em: 21 mai 2016.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. **Intermédiatés/Intermedialities**, nº 6, 2005, pp. 43-64. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, nº 51, pp. 19-53. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jul/dez 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção ao olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

---

Recebido em: 14/11/2016

Aceito em: 02/02/2017