

O ELO NARRATIVO DE DUAS ARTES: DISCUSSÕES SOBRE ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

THE NARRATIVE LINK BETWEEN TWO ARTS: DISCUSSIONS ON FILM ADAPTATIONS

João Tiago Gaspar Cozichen

Mestrando em Letras (PPGL) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste
(UNICENTRO)

tiago-cosechen@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6468890313196598>

<https://orcid.org/0009-0002-5956-3118>

Neide Garcia Pinheiro

Doutora em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal
de Santa Catarina

neidinha_2005@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9762373144174729>

<https://orcid.org/0000-0002-3194-0084>

Resumo: Adaptações são realizadas praticamente desde que o cinema foi inventado como uma nova arte. Uma grande porcentagem dos filmes já feitos é baseada na literatura. Com isso, estudos sobre adaptações aparecem como uma forma de explorar e entender essa amizade entre as duas artes. Este artigo investiga a relação entre as adaptações cinematográficas e seus romances de origem, enfatizando a narrativa como um elo em comum. Nosso objetivo é fazer uma revisão teórica sobre adaptação cinematográfica, discutindo as aproximações entre o cinema e a literatura, comentando sobre questões de fidelidade e apresentando também algumas perspectivas teóricas para a reflexão sobre as relações entre as duas mídias. Para isso, abordamos as limitações da fidelidade como critério principal de avaliação das adaptações e defendemos uma nova perspectiva de como trabalhá-las. Apresentamos o conceito de adaptação como uma forma de hipertextualidade, que se refere ao modo como uma obra modifica, transforma, elabora ou estende um texto anterior para um novo contexto. Este artigo destaca que os romances também são influenciados por vários enunciados anteriores e permanecem abertos a diversas interpretações, sugerindo que uma adaptação também representa a interpretação pessoal de um cineasta sobre a obra original. A partir dessa perspectiva, o romance é visto como um enunciado que é produzido em um contexto histórico e em uma mídia específica. A adaptação, então, é a transformação desse enunciado em um outro enunciado que é produzido em uma outra mídia e em um novo contexto histórico. Por essa razão, devemos ver as duas obras como obras independentes que mantêm uma certa relação dialógica entre elas.

Palavras-chave: Adaptações Cinematográficas. Fidelidade. Dialogismo. Cinema. Literatura.

Abstract: Adaptations have virtually been produced since cinema was invented as a new art. A large percentage of the films ever made are based on literature. As a result, adaptation studies have emerged as a way of exploring and understanding this

Building the way

friendship between the two arts. This article investigates the relationship between film adaptations and their source novels, emphasizing the narrative as a common link. We aim to carry out a theoretical review of film adaptation, discussing the approximations between cinema and literature, commenting on issues of fidelity, and also presenting some theoretical perspectives for reflection on the relationship between the two media. To this end, we address the limitations of fidelity as the main criterion for evaluating adaptations and advocate a new perspective on how to work with them. We present the concept of adaptation as a form of hypertextuality, which refers to the way in which a work modifies, transforms, elaborates, or extends a previous text into a new context. This article points out that novels are also influenced by various previous utterances and are open to various interpretations, suggesting that an adaptation also represents a filmmaker's personal interpretation of the original work. From this perspective, the novel is seen as an utterance that is produced in a specific historical context and media. Adaptation, then, is the transformation of this utterance into another utterance that is produced in another media and a new historical context. For this reason, we should see the two works as independent works that maintain a certain dialogical relationship between them.

72

Keywords: Film adaptations. Fidelity. Dialogism. Cinema. Literature.

Considerações iniciais

O cinema já conta com uma história de mais de um século. No ano de 1885, os irmãos Lumière inventaram o *Cinematógrafo*, máquina a manivela que era utilizada para gravar as imagens, revelar o filme e posteriormente fazer a sua projeção (Abreu, 2021). Existem relatos de outros aparelhos criados na mesma época, porém nenhum foi tão importante para o cinema quanto o projetor de Louis e Auguste Lumière.

Embora o cinema dos dias de hoje seja utilizado, quase que de forma exclusiva, para narrar histórias, nos seus primórdios, ele era uma forma diferente de arte. O cinematógrafo era usado para reproduzir “espécies de fotografias animadas, registros de atividades corriqueiras, sem real conteúdo narrativo aparente” (Amorim, 2010, p. 1729). Foi só no ano de 1902, quando o ilusionista Georges Méliès usou o aparelho para contar histórias, que o cinema surgiu realmente como uma arte narrativa; o primeiro filme narrativo que o cineasta exibiu usando o aparelho foi *Viagem à Lua*¹.

¹ Viagem à Lua conta a história de alguns cientistas que planejam viajar à lua com uma espécie de foguete. Quando eles chegam na lua, encontram plantas e animais estranhos, assim como criaturas que governavam aquele lugar. Eles então são capturados por essas criaturas e, por fim, acabam escapando e voltando para a terra. Um fato curioso sobre o filme é que a lua e os outros astros são representados por humanos (rostos e corpos humanos).

Building the way

Com o passar dos anos, o cinema foi se desenvolvendo. O som foi incorporado nas imagens e, mais tarde, o filme passou a ser mais comumente exibido em cores, e não mais em preto e branco. Desde esse início do cinema, a literatura sempre teve uma relação bem próxima com essa nova arte, visto que uma grande porcentagem dos filmes já feitos é baseada na literatura. De acordo com Andrew (2000, p. 29, tradução nossa), “a produção de filmes a partir de um texto anterior é praticamente tão antiga quanto a maquinaria do próprio cinema”². Além disso, o teórico ressalta, também, que mais da metade dos filmes comerciais provêm de fontes literárias, muitas das quais respeitadas, trazendo com elas grandes nomes da literatura, o que pode, por fim, acabar influenciando na recepção dessas produções pelo público. Abordaremos essas questões no tópico *Discussões sobre Fidelidade*.

O motivo que causou a aproximação do cinema com a literatura foi principalmente institucional. Conforme apontado por Ray (2000), apesar de o cinema primitivo agradar o proletariado que estava acostumado com circos, entretenimento de rua etc., ele não conseguia fazer o mesmo com a burguesia. Essa aproximação com a burguesia, nos Estados Unidos, só se torna possível quando os filmes passam a adotar e atualizar as artes preferidas dessa classe social (o drama e o romance) para o cinema. Ressaltamos que isso se deve ao desenvolvimento de várias normas no cinema que se tornaram convenções nas duas primeiras décadas do século XX, a arte de adaptar outras obras então se torna mais frequente.

Nesse período, foi elaborada a *decupagem*, que se refere à maneira como os planos dos filmes são recortados e ligados uns aos outros, dando assim forma ao filme (Burch, 1979); esse conceito é comumente chamado de continuidade. Além disso, também é importante citar que a centralização da *mise-en-scene*³ foi regularizada junto com o *corte* (Ray, 2000). Ainda segundo o autor (2000, p. 43, tradução nossa), o resultado desse trabalho com o corte, a *mise-en-scene* e ainda a adição do som fizeram o filme se tornar “uma retórica tão naturalizada que seus traços desapareceram: o que aparecia na tela não parecia o trabalho de nenhum criador”⁴. Essa recém formada gramática do cinema altera a forma com que os filmes são

² *The making of film out of an earlier text is virtually as old as the machinery of cinema itself.*

³ Os elementos significantes dos filmes passam a ser organizados em torno de um centro usando recursos como a iluminação, a composição e a edição.

⁴ *was a rhetoric so naturalized that its traces disappeared: what appeared on the screen seemed the work of no maker's hand.*

Building the way

apresentados e experienciados pelos espectadores. Essa forma mais moderna de representação passou a ser chamada por Burch (1979) de “Modo Institucional de Representação”, criando, assim, uma oposição com o cinema nos seus primeiros anos e seu “Modo Primitivo de Representação”.

Conseqüentemente, as adaptações começaram a fazer parte do cartaz principal do cinema. Isso já deveria ser esperado como algo natural, já que, segundo Barthes (1974 *apud* Ray, 2000), as histórias (códigos de determinada cultura) sempre se deslocam para outros textos, pois os diversos hospedeiros (mídias) tornam isso possível e, segundo o autor, é natural do ser humano recontar as suas histórias de novo e de novo, em diferentes contextos e por diferentes meios. Naturalmente, as artes começam a ser recontadas no cinema também. A sétima arte passou a possuir uma fonte ilimitada de material para suas narrações. Para manter esse público recém conquistado (burguesia), ela teve que aumentar a “sua dependência em produtos pré-vendidos: [seja] um romance já bem sucedido, história, peça da Broadway, ou clássico — em resumo, a literatura”⁵ (Ray, 2000, p. 43, tradução nossa), que era e, provavelmente, continua sendo uma das artes mais adoradas desse público.

Apesar das adaptações serem algo natural do ser humano (já que eles acabam recontando as próprias histórias), não é um processo pacífico, em que cada uma das partes envolvidas fica em seu lugar estabelecido e delimitado. Segundo Silva (2012, p. 182), o “cinema também influencia a literatura, do mesmo modo que o romance do século XIX influenciou o modo de narrar do cinema”. Ou seja, as influências não são um processo de mão única, uma arte sempre acaba influenciando a outra de alguma forma.

O objetivo deste artigo é fazer uma revisão teórica sobre adaptação cinematográfica, discutindo as aproximações entre o cinema e a literatura, comentando sobre questões de fidelidade e apresentando também algumas perspectivas teóricas para a reflexão sobre as relações entre as duas mídias. O trabalho está dividido em quatro seções, além desta introdução: Discussões sobre Narrativa, Discussões sobre Fidelidade, Discussões sobre Adaptação como Dialogismo e Considerações Finais.

⁵ *its reliance on presold product: an already successful novel, story, Broadway play, or classic—in short, on literature.*

Building the way

Discussões sobre narrativa

75

A narrativa é o ponto de contato entre a literatura e o cinema. De acordo com Xavier (2003, p. 64), o filme, o conto, o romance e o teatro “têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens”. A forma como a história é contada parte dos mesmos princípios na literatura e no cinema. Quem conta a história decide quando e se vai expor certas informações. Além disso, também vale frisar que existe uma ordem dos eventos, uma ordem apresentada em um tempo e um espaço. Algumas informações são apresentadas antes e outras depois. Isso é comum no romance, teatro e cinema, por ser algo característico da narrativa.

No livro *Film Art - An Introduction*, Bordwell e Thompson (2008, p. 75, tradução nossa) apresentam a narrativa como uma cadeia de eventos com relações de causas e efeitos em um tempo e espaço, ela “começa com uma situação; uma série de mudanças ocorre de acordo com um esquema de causa e efeito; finalmente, surge uma nova situação que traz o fim da narrativa”⁶.

Ainda de acordo com os autores, apesar de todos, o tempo, o espaço e a causalidade, serem importantes, o tempo e a causalidade têm um papel essencial e central nas narrativas. A compreensão de uma sequência aleatória de eventos como uma história pode ser complicada para os espectadores ou leitores. Vamos tomar o seguinte exemplo para ilustrar essa ideia: “Um homem mexe e se remexe, incapaz de dormir. Um espelho se quebra. Um telefone toca”⁷ (Bordwell; Thompson, 2008, p. 75, tradução nossa). Pode-se perceber que é difícil conceber essa sequência como uma narrativa, já que as frases não possuem nenhuma relação temporal e de causalidade.

Agora, se organizarmos essa mesma sequência de frases de uma outra forma, podemos conseguir transformá-la em uma narrativa: “Um homem tem uma briga com seu chefe; ele mexe e se remexe naquela noite, incapaz de dormir. Pela manhã, ele ainda está tão zangado que quebra o espelho enquanto faz a barba. Então seu telefone toca; seu chefe liga para pedir desculpas”⁸ (Bordwell; Thompson, p. 75,

⁶ *a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative.*

⁷ *A man tosses and turns, unable to sleep. A mirror breaks. A telephone rings.*

⁸ *A man has a fight with his boss; he tosses and turns that night, unable to sleep. In the morning, he is still so angry that he smashes the mirror while shaving. Then his telephone rings; his boss has called to apologize.*

Building the way

tradução nossa). Dessa forma, os eventos ficam claros e organizados através de relações de causas e efeitos. Um homem não consegue dormir por causa da briga que teve com seu chefe, após isso, por causa da raiva, acaba quebrando o espelho e, por fim, o conflito termina com a ligação e desculpas do chefe. Nesse exemplo, o tempo também é relevante. Considera-se que a briga aconteceu antes da quebra do espelho, e esta antes de o chefe ligar, determinando, dessa forma, a relação temporal entre os eventos.

76

Cabe frisar que essas formas narrativas estão relacionadas ao romance tradicional. No romance moderno, muitas vezes, o tempo, espaço e causalidade não são tão claros, já que, de acordo com Rosenfeld (1973, p. 85), eles “foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade”. Por essa razão, essas formas são extrapoladas no romance moderno, visto que a experiência humana em relação ao tempo e à realidade são subjetivas e moldadas pelo inconsciente. Pode-se pensar que essa modificação na literatura acontece porque o cinema ocupou-se do ofício primordial da primeira, que era “narrar” histórias, dando assim liberdade a ela para procurar novos caminhos (Silva, 2012).

Depois de termos destacado as principais características das narrativas, podemos explicar o porquê de o cinema e a literatura terem sido comparadas tão arduamente apesar de elas não serem tão similares. Segundo Ray (2000, p. 39, tradução nossa), “a razão era óbvia: ambas eram narrativas no formato”⁹, e isso torna a sua comparação possível. A comparação de uma pintura com um filme, por exemplo, é bem mais incomum, já que essa pintura não estaria contando uma história e, deste modo, não teria como um espectador ou crítico procurar similaridades narrativas entre essas duas artes.

A comparação entre o cinema e a literatura também apresenta problemas como veremos a seguir. Discutiremos sobre o conceito de fidelidade, tão mencionado por críticos e espectadores quando opinam sobre um filme. Por que uma obra é julgada segundo termos tão rígidos como esse? Responderemos a essa pergunta na próxima seção.

Discussões sobre fidelidade

⁹ *the reason was obvious: both were narrative in format.*
v. 14, n. 1

As discussões sobre adaptação são geralmente associadas à essência de uma obra original. De acordo com Andrew (2000, p. 31, tradução nossa), a “fidelidade da adaptação é tratada convencionalmente em relação à ‘letra’ e ao ‘espírito’ de um texto, como se a adaptação fosse a interpretação de um precedente legal”¹⁰. A “letra”, segundo o autor, seria algo possível de emular no cinema, já que, com as imagens e com o processo mecânico da sétima arte, seria possível adaptar a geografia, a história, as relações entre as personagens, a cultura e a forma de narração. O esqueleto do original poderia ser, até certo ponto, o esqueleto da adaptação.

Por outro lado, o “espírito” de um romance seria algo muito mais difícil de adaptar. Essa fidelidade “ao espírito, ao tom, valores, imagens e ritmo do original [é complicada], uma vez que encontrar equivalentes estilísticos no filme para estes aspectos intangíveis é o oposto de um processo mecânico”¹¹ (Andrew, p. 32, tradução nossa). O cineasta teria que supor a essência desse romance e reproduzi-la no cinema. Esse processo é impossível desde o começo, já que, segundo Eco (1991, p. 22), “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”, e o leitor ou espectador (no caso do cinema) será a pessoa que vai dar forma a essa obra a partir de suas experiências e conhecimento de mundo. Por isso, não existe espaço para uma única adaptação (que seria perfeita), já que não existe uma única interpretação de uma obra, e toda adaptação parte da interpretação de alguma pessoa.

Quando se pensa em um romance, pode-se supor que ele “compreende uma série de sinais verbais que podem gerar uma infinidade de leituras possíveis [...] O texto literário não é um texto fechado, mas uma estrutura aberta [...] a ser retrabalhada por um contexto sem limites”¹² (Stam, 2000, p. 56, tradução nossa). E esses contextos são parte essencial na significação de alguma obra. Se uma obra for lida por leitores em tempos e espaços diferentes daqueles em que o texto foi escrito, o processo de significação passa a ser ainda mais complicado. Referências que eram claras no romance *Robinson Crusoe* para leitores do século XVIII podem não ser

¹⁰ *Fidelity of adaptation is conventionally treated in relation to the "letter" and to the "spirit" of a text, as though adaptation were the rendering of an interpretation of a legal precedent.*

¹¹ *to the spirit, to the original's tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process.*

¹² *comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings [...] The literary text is not a closed, but an open structure [...] to be reworked by a boundless context.*

Building the way

óbvias para leitores do século XXI, devido às diversas mudanças culturais que aconteceram durante esse período.

A partir dessa ideia, pode-se dizer que o termo “fiel”, quando julgando um filme, não se refere à semelhança entre ambas as produções ou sobre a captação do espírito da obra “primordial”. Stam (2000, p. 54, tradução nossa) destaca que, quando nós “dizemos que uma adaptação foi ‘infidel’ ao original, o termo expressa o desapontamento que sentimos quando uma adaptação cinematográfica não capta o que vemos como a narrativa fundamental, temática e estética de sua fonte literária”¹³. Em outras palavras, o termo infiel está então relacionado ao modo como nós nos decepcionamos com a interpretação de uma outra pessoa em comparação com a nossa leitura dessa obra.

Além disso, se formos julgar um filme por ele não ser original, temos que repensar a ideia do próprio romance como original. Essa ideia também tem seus problemas, já que um texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações oriundas dos mil focos da cultura” (Barthes, 1988, p. 62), ou seja, nenhuma escrita é completamente original, ela sempre dialoga com outros textos que vieram anteriormente ou até que virão posteriormente.

A questão é que, quando temos consciência de que um filme foi adaptado de um texto anterior, sentimos a presença deste texto sombreando a obra posterior. A palavra adaptação carrega esse significado de que o filme é um segundo, de que ele tem uma relação com uma ou várias obras anteriores (Hutcheon, 2006). Essa relação é, muitas vezes, clara pelo próprio título de um filme, quando esse é o mesmo ou similar ao do romance.

Por muito tempo, análises da fidelidade de uma obra foram o foco de pesquisas e críticas de adaptação. Fica claro, de fato, que as adaptações são dotadas de uma natureza dupla. Porém isso não significa que “a proximidade ou fidelidade ao texto adaptado deve ser o critério de julgamento ou o foco de análise”¹⁴ (Hutcheon, 2006, p. 6, tradução nossa). Deste modo, as adaptações devem ser analisadas e

¹³ say an adaptation has been “unfaithful” to the original, the term gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source.

¹⁴ that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis.
v. 14, n. 1

Building the way

apreciadas sem necessariamente serem remetidas a uma obra de partida. Na próxima seção, abordaremos uma outra forma de ver as adaptações.

Discussões sobre adaptação como dialogismo

79

Existe uma variedade de termos para se referir a adaptações nos dias de hoje. Cada um deles remete a algo diferente. O termo adaptação enquanto leitura “sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (Stam, 2006, p. 27). Já o termo tradução se refere a uma transposição intersemiótica entre os meios com as perdas e os ganhos que essa mudança acarreta.

Os termos que vamos considerar neste trabalho são dialogismo¹⁵ e intertextualidade¹⁶. O dialogismo se refere à ideia de que nenhum enunciado e texto são completamente novos. Se considerarmos que um “texto tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, [ele] também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu” (Stam, 2006, p. 28). Ou seja, um texto sempre é um agrupamento de “citações” de textos anteriores a ele, e muitas vezes elas não aparecem de modo explícito, sendo necessário do leitor ou crítico conhecer muitas outras literaturas e, possivelmente, também outras línguas e culturas para conseguir perceber esse dialogismo entre romances ou entre obras em geral (Tieghem, 1994). Um enunciado sempre vai ser atravessado pela palavra do outro, já que todo enunciado é constituído de repetição (Bakhtin *apud* Fiorin, 2016).

As adaptações devem ser inseridas em um contexto dialógico intertextual mais amplo. Uma adaptação seria, nesse caso, mais do que a ressuscitação de um texto original, seria um diálogo contínuo com outros textos. De acordo com Stam (2000, p. 64), “todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações sobre essas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, e confusões e inversões de outros textos”¹⁷. Dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas dentro das

¹⁵ Termo proveniente do círculo de Bakhtin do qual Bakhtin fez parte.

¹⁶ Termo proveniente dos estudos da teoria literária. Foi criado pela linguista Julia Kristeva em 1966.

¹⁷ *All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and conflation and inversions of other texts.*

Building the way

práticas discursivas de uma certa cultura que faz com que o texto se signifique, a partir de todas as influências daquela cultura.

A ideia de intertextualidade, basicamente, remete a sobreposição de um texto sobre outro. Ela, desse modo, pode nos ajudar a ver a adaptação além do discurso comum de fidelidade. Genette (1982) citado por Stam (2000) propõe cinco tipos de transtextualidades (termo utilizado por Genette para se referir a qualquer presença de um texto em outro texto), e abordaremos aqui brevemente cada uma delas. A primeira é chamada de “intertextualidade”, que é a forma que dois textos se apresentam juntos através de citações, alusões, etc. A adaptação faz parte de uma intertextualidade dupla, a do filme e a do romance. A segunda é chamada de “paratextualidade”: ela se refere a relação que o texto estabelece com seu “paratexto” (títulos e informações acessórias). A terceira se chama “metatextualidade”: ela se refere à relação crítica que um texto mantém com outro (o que deveria ser evitado na nova obra que deu errado na anterior). A quarta é chamada de “hipertextualidade”: é a relação que um “hipertexto” estabelece com um “hipotexto” (texto anterior), e a maneira que aquele o modifica, transforma, elabora ou estende. A quinta é chamada de “arquitextualidade”: ela consiste na forma que os títulos são definidos. Está relacionada com a decisão do artista de classificar ou não classificar o seu filme de forma genérica no título.

Com isso, podemos pensar em adaptações cinematográficas como formas de negociação multinível de intertextos. Stam (2000, p. 69) sugere que as adaptações devem ser vistas “como uma questão de hipotexto de uma fonte nova sendo transformada por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização”¹⁸. O romance pode ser visto então como um enunciado que é produzido em um contexto histórico e em uma mídia específica e é transformado em um outro enunciado que é produzido em uma outra mídia e um novo contexto histórico. *King Lear* de Shakespeare teve suas princesas transformadas em príncipes quando Akira Kurosawa o adaptou para o cinema japonês no filme *Ran* (1985). Isso ocorreu principalmente por causa do contexto cultural do Japão que não permite que as

¹⁸ as a matter of a source novel hypotext's being transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization.

Building the way

mulheres assumam o trono. Essa mudança é justificada e necessária para a construção da significação do filme naquela cultura.

Considerações finais

Quando consideramos que uma obra faz parte de um processo complexo de dialogismos, podemos nos afastar da antiga ideia de que um texto deve ser fiel ao romance. Até porque o próprio romance é atravessado por diversos enunciados que são anteriores a ele e é aberto a diversas interpretações. Se o romance pode ser interpretado de várias formas diferentes dependendo da subjetividade do leitor, isso significa que a adaptação será a leitura de algum cineasta sobre essa obra. Com isso, não podemos julgar os filmes baseando-se na ideia do “espírito” do texto fonte, já que esse espírito não existe. Devemos ver as duas obras como obras independentes que mantêm uma certa relação intertextual entre elas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Katia. Como funcionava o primeiro cinematógrafo? **Super Interessante**, 2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo/>. Acesso em: 05 out. 2022.
- AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um Livro, Ler um Filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. **Cadernos do Cnlf**, [S.L.], v. XIV, n. 2, p. 1725-1739, 2010.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 28-37.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. 8. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2008. 505 p.
- BURCH, Noel. Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response. **October**, [S.L.], v. 11, p. 77-96, 1979.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016. 160 p.

Building the way

HUTCHEON, Linda. Beginning to Theorize Adaptation: what? who? why? how? where? when?. *In*: HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006. p. 1-32.

RAY, Robert B. *In*: NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 38-53.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. **Perspectiva**, São Paulo, v. 2, p. 75-97, 1973.

82

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, [S.L.], v. 17, n. 2, p. 181-201, 10 dez. 2012. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

STAM, Robert. *In*: NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal Of English Language, Literatures In English And Cultural Studies**, [S.l.], n. 51, p. 19-53, 30 abr. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

TIEGHEM, Paul, Van. Crítica literária, História Literária, Literatura Comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 62-89.