FIDELIDADE E INTERTEXTUALIDADE NA TRANSPOSIÇÃO DE O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, DE EMILY BRONTE PARA A MÍDIA FILMICA

ERICKSON COSTA AIRES

Mariana Rissi Azevedo

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a obra "O Morro dos Ventos Uivantes" de Emily Brontë publicado em 1848 e a adaptação cinematográfica "O Morro dos ventos uivantes" de Peter Kosminsky lançada em 1992. Destacando alguns críticos da área da adaptação fílmica, sendo eles Albrecht-Crane (2010), George Bluestone (1957), Stam (2004), Dennis Cutchins e Álvaro Hattnher (2013). A pesquisa apresenta uma análise alternativa sobre o estudo da adaptação que desmistifica a noção fidelidade, ou seja, o filme não é de qualidade inferior ou superior em relação ao livro, e o objetivo é ressaltar a intertextualidade e autonomia.

Palavras-chave: Adaptação fílmica, fidelidade, "Morro dos Ventos Uivantes"

ABSTRACT

This study aims to analyze the work "Wuthering Heights" by Emily Brontë published in 1848 and the film adaptation "Wuthering Heights" by Peter Kosminsky launched in 1992. Highlighting some critics of the film adaptation area, and they are Albrecht -Crane (2010), George Bluestone (1957) , Stam (2004) , and Alvaro Hattnher Cutchins Dennis (2013). The research presents an alternative analysis of the study of adaptation that demystifies the notion of fidelity , in other words, the film is not inferior or superior in relation to the book, and the goal is to emphasize intertextuality and autonomy
Keywords: Filmic adaptation, fidelity, "Wuthering Heights"

INTRODUÇÃO

O presente trabalho sugere uma reflexão acerca da suposta fidelidade na adaptação cinematográfica. Não se trata de determinar regras ou direções com exatidão; antes de tudo, o objetivo é examinar sobre as perspectivas apontadas, avaliando os novos

estudos que as teorias da adaptação estão propondo. Álvaro Hattnher (2013) em sua pesquisa entitulada *Literature, film and other textual architectures* declara:

> Por fim, não menos, é essencial que os estudos de adaptação se libertem das camisas de força acadêmicas que ainda aprisionam as múltiplas possibilidades de estudo e compreensão das transformações envolvidas em todos os processos de adaptação textual, ultrapassando as polarizações limitadoras, rejeitando as distinções entre "alta" e "baixa" cultura e adotando perspectivas que se pautem pelas lentes da observação e compreensão das intertextualidades e do caráter transmidiático das obras que serão o nosso objeto de estudos neste século XXI. (HATTNHER, 2013 p. 42, 43)

No caso de adaptações, os estudos nos indicam que o julgamento inicial vem de acordo com a fidelidade que se deve ao texto original, faz-se uma comparação sobre o nível de semelhança que o filme tem em relação ao livro. No entanto esta proposição é descartada por muitos teoristas, porque a transposição de mídia muitas vezes provoca mudanças.

O presente trabalho tem como objetivo analisar O romance da autora: Emily Bronte (1818-1848) "O Morro dos ventos uivantes" lançado em 1847, e sua adaptação para o cinema em 1992, dirigido por: Peter Kosminsky. Este trabalho discuti como deveriam ser analisadas as adaptações ressaltando-as como processo criativo e independente do seu texto fonte.

A análise está fundamentada nas teorias de adaptação de: Albrecht-Crane (2010), Bluestone (1957), Stam (2004), Dennis Cutchins e Alvaro Hattnher (2013), na qual apresentam uma análise alternativa que desmistifica a noção fidelidade, ou seja, o filme não é de qualidade inferior ou superior em relação ao livro, mas sim uma obra de arte autônoma que possui intertextualidade com o texto no qual se baseou. O presente estudo observa convergências e divergências entre a obra literária e sua adaptação fílmica.

1. HISTÓRIA DA ADAPTAÇÃO

George Bluestone foi o pioneiro em estudos da adaptação; em seu trabalho, "Os limites do romance e os limites do filme" publicado em 1957 faz um profundo estudo, que revelou que em uma amostra de RKO, filme Supremo, produziu para 1.934-35, cerca de um terço de todos os longas metragens foram derivados de romances. Em outro estudo realizado por Lester Asheim, indicou-se que de 5.807 lançamentos de grandes estúdios

m,entre 1.935 e 1.945, 976 ou 17, 2 por cento foram derivados de romances. Hortense Powdermaker relatou, com base em uma pesquisa em Variety (04 de junho de 1947), que, de 463 roteiros na produção ou aguardando liberação, ligeiramente menos do que 40% foram adaptados de romances. Em 1.957, Thomas M. Pryor escreveu para o New York Times, que roteiros originais, atingindo um novo mínimo em Hollywood, representou apenas 51, 8% do material de origem dos 305 quadros revisados pelo Escritório de Códigos de Produção em 1.955.George Bluestone concluiu que a

> própria avaliação da indústria do seu trabalho mostra uma preferência forte e firme para filmes derivados de romances, filmes que persistentemente taxam entre produções de qualidade superior. Romances Adaptados fizeram consistentemente lances fortes para prêmios de Academia. (BLUESTONE, 1957, p. 4)

Para Andrew "a fabricação de filme a partir de um texto anterior é praticamente tão antiga quanto a máquina do próprio cinema" (ANDREW, 1984, p. 29), por isso a necessidade de estudar e criar teorias neste campo foi fundamental. Em vista desse fato, é surpreendente como foi prestada pouca atenção ao processo de adaptação antes da época de Bluestone.

As relações entre cinema e literatura despertou a atenção da crítica dos escritores que encontraram o assunto fascinante e comparações entre o filme e seu precursor literário começou a ser feita. No capítulo a seguir observaremos de que forma a noção de fidelidade assombra a adaptação cinematográfica.

1.1 Fidelidade em estudos da adaptação

George Bluestone obteve seu Ph.D. da Universidade Johns Hopkins em versões de filmes baseadas em romances, e é conhecido por iniciar os estudos sobre a adaptação. Ele foi o primeiro em afirmar que adaptações podem ser diferentes de suas fontes literárias, por que elas dependem da imagem em movimento, audiência de massa, e produção industrial.

Bluestone, chama a atenção para o fato de que a crítica de cinema analisa adaptações assumindo que o romance é uma norma, e que o filme se desvia de acordo com a "relação" com o original; o que significa que a fidelidade é um conceito a ser seguido pela crítica e pelo público.

> O que é comum a todos estes pressupostos é a falta de consciência de que mutações são prováveis no momento em que vai de um

> determinado conjunto de fluidos, mas relativamente homogênea, conjunto de convenções para o outro; que as mudanças são inevitáveis a um momento abandona a linguística para o meio visual. (BLUESTONE, 1956, p. 174)

A concepção de fidelidade não leva em conta as respectivas características de cada meio. O filme permanece como uma obra autônoma da arte. E o cineasta que adapta um romance deve respeitar seu modelo, mas acima de tudo ele deve respeitar a sua própria visão.

O processo de produção é um dos fatores que influenciam os ajustes na adaptação, pois para ser bem sucedido um filme deve estabelecer um diálogo com seu público e deve levar em consideração os aspectos culturais e do momento histórico do alvo público:

> Veremos em que medida o poder de moldar da audiência de massa deixa sua marca no filme, mas podemos notar neste momento a maneira análoga em que a ação simbólica do leitor deixa sua marca no romance. (BLUESTONE, 1957, p. 13)

Para Bluestone, o cineasta realmente se adapta à uma espécie de paráfrase do romance, ele vê o romance como matéria-prima e usa seus personagens e incidentes; nesse sentindo filme e romance são duas linhas de interseção que se encontram em um ponto, e em seguida divergem.

Uma mídia tem grafemas, palavras e frases e a outra projetou luz e sombras, sons e formas, e representou à ação, mas ambos têm uma narrativa; a história pode ser a mesma, se as unidades narrativas são produzidas igualmente em duas obras, no entanto, qualquer análise da adaptação deve considerar as mesmas unidades narrativas, nos diferentes sistemas de cinema e linguagem. O resultado é na verdade o de intertextualidade entre a obra literária e a adaptação fílmica.

1.2 Intertextualidade em Estudos da Adaptação

Christa Albrecht-Crane e Dennis Cutchins (2010) observaram novos começos para os estudos da adaptação. Os estudiosos argumentam que, "apesar da adaptação ter desempenhado papel dominante na indústria do cinema, a teoria da adaptação progrediu muito pouco desde os anos 1950". (ALBRECHT-CRANE, CUTCHINS, 2010, p. 11)

Os teóricos em questão observaram que muitos críticos no campo dos estudos da adaptação ainda centravam-se na "fidelidade", afim de compreender uma operação de

adaptação. No entanto, alguns teóricos contemporâneos rejeitam fidelidade como um marcador do sucesso de uma adaptação, e eles querem expandir os significados do termo com base em relações intertextuais em geral. O conceito de intertextualidade sublinha como os textos formam e informam-se mutuamente, em vez de se concentrar sobre a inevitável falta de fidelidade devido às diferenças, uma vez que qualquer adaptação de uma obra literária consiste de mais diferenças do que semelhanças.

Embora saibamos que literatura e cinema são radicalmente diferentes um do outro, a maioria dos leitores e cinéfilos deixam de reconhecer essas diferenças, tendendo a argumentar que a narrativa de um filme é diferente da do romance, ou que um ator não tem as características físicas do seu homólogo na novela fonte.

De um ponto de vista marxista, uma vez que a maioria das obras de arte são criadas para ganhar dinheiro, Naremore escreve a favor de "uma definição mais ampla de adaptação e sociologia que leva em conta o aparelho comercial, o público e a indústria de cultura acadêmica" (ALBERT-CRANE, CUTCHINS apud NAREMORE, 2000, p 10).

Adaptadores não podem "transpor" ou transferir um romance, ou mesmo outro filme, a tela. Eles devem interpretar, retrabalhar o texto precursor e escolher os vários significados e as sensações que eles acham mais atraentes (ou mais rentáveis), então imagine cenas, personagens, elementos do enredo, etc., que correspondem à sua interpretação. (ALBERT-Crane, Cutchins, 2010, p. 16)

Estudos da adaptação devem ser focado nas diferenças que fazem a versão fílmica mais ampla, e não nas semelhanças, porque está provado que a semelhança é impossível de alcançar. Para Albert-Crane e Cutchins, "adaptações devem ser vistas como respostas a outros textos que formam um passo necessário no processo de entendimento." (Albert-Crane, Cutchins, 2010, p. 17) Em vez de ver uma adaptação como uma transposição da essência do texto adaptado, devemos aceitar que a essência não é representável, porque é indescritível e ambígua.

Uma adaptação fílmica pode ser entendida como interpretação do cineasta do texto de origem. Este argumento leva-nos a uma discussão de questões importantes que devem ser abordadas pela teoria da adaptação: "Por que esse filme tomou este caminho particular por meio desse romance particular? Outros caminhos são possíveis? Este caminho aproveita ao máximo o sentido interpretativo econômico e cultural? Por que este

caminho escolhido é inserido em um momento histórico particular? Quais são alguns outros caminhos tomados do presente texto? "(ALBRECHT-Crane, Cutchins, 2010, p. 18)

Estudos da adaptação devem adotar a noção de intertextualidade em que o adaptador tem um papel interpretativo, porque os textos são sempre inter-textos, e adaptações são diálogo com outros textos, que vão além de sua fonte, enquanto que a própria fonte dialoga com outros textos também.

De acordo com Linda Hutcheon, a "arte é derivada de outra arte e histórias nascem de outras histórias" (HUTCHEON, 2006, p. 2). As adaptações de revisão jornalísticas são comumente descritas como secundárias e inferior; a presença do texto anterior é sempre apontada no sentido do texto adaptado, o qual não permite a obra cinematográfica ser uma peça autónoma da arte.

A maioria das teorias da adaptação assumem que a história é a parte central da transposição, mas Hutcheon acrescenta mais três modos de engajamento, que são, “narrando, realizando e interagindo”. Ela define três perspectivas inter-relacionadas de adaptação:

Em primeiro lugar, visto como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensa de uma obra particular de obras. Esta "transcodificação" pode envolver uma mudança de meio (um poema para um filme) ou gênero (um épico de um romance), ou uma mudança de quadro e, portanto contexto: contando a mesma história a partir de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação que se manifesta diferentemente.

Em segundo lugar, como um processo de criação, o ato da adaptação implica sempre a (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; esta tem sido chamada tanto apropriação quanto salvamento, dependendo da sua perspectiva.

Em terceiro lugar, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: nós experimentamos adaptações (como adaptações) como palimpsestos através da nossa memória de outros trabalhos que ressoam através da repetição com variação.

Hutcheon (2006) afirma que a definição de adaptação é uma tarefa complexa, uma vez que a mesma palavra é usada para definir o processo e o produto. Ela indica que,

como produto, uma definição pode ser dada, mas como um processo de criação e de recepção, outros aspectos tem de ser considerados. No que diz respeito à adaptação como produto, Hutcheon caracteriza essa transposição como intersemiótica (a recodificação em um novo conjunto de convenções), de um sistema de signos para outro, enquanto ela descreve o processo de adaptação como apropriação, posse e filtragem.

Adaptadores podem querer contestar os valores estéticos ou políticos do texto adaptado. Uma vez que eles estão se apropriando do texto de origem, eles podem interpretar e criar algo novo. Para Hutcheon, "adaptação também não é cópia servil; é um processo de fazer o material adaptado algo próprio"(HUTCHEON, 2006, p 20). A falha de uma determinada adaptação não está relacionado com a infidelidade, mas com a falta de criatividade; para ser bem sucedida uma adaptação deve ter elementos que transformam o filme em uma obra autônoma de arte.

A Adaptação é dividida em três modos por Hutcheon: o modo de narração (romance); o modo de exibição (peças de teatro e filmes); e o modo participativo (videogames). Em todos os três modos, é necessário interpretar e perceber uma representação de uma história, que é apresentada através de diferentes meios de expressão de acordo com o modo, porque cada modo tem seus próprios meios de comunicação e gênero, e visa atingir certas coisas melhor do que os outros modos podem.

Hutcheon argumenta que a adaptação narrativa deve ser pensada como um processo de mutação e adaptação a um ambiente cultural particular, e Simone Murray (2008) propõe que a adaptação deve ser vista como "um fenômeno produzido por um sistema de interesses institucionais e atores." (MURRAY, 2008, p. 10) Ambos os escritores alteraram o foco de avaliação estética de estudos sociais, a fim de compreender a adaptação sociologicamente.

Neste capítulo buscou-se fornecer um breve histórico dos estudos da adaptação, definindo os conceitos-chave desenvolvidos por alguns dos principais críticos na área. O principal aspecto a ser enfatizado é a inadequação do conceito de fidelidade como uma base para a análise do sucesso de uma determinada adaptação, uma vez que a transposição ocorre entre dois meios diferentes, cada um com suas próprias características únicas.

No capítulo a seguir observaremos de que forma se dá a intertextualidade entre o clássico da literatura inglesa “Morro dos Ventos Uivantes”, de Emily Bronte e a adaptação fílmica “Morro dos Ventos Uivantes” de 1992 do diretor Peter Kominski.

2. EMILY BRONTË x PETER KOMINSKI

2.1 Biografia de Emily Bronte

A autora do Livro O Morro dos Ventos Uivantes, Emily Jane Brontë, nasceu em Thornton, Yorkshire na Inglaterra, no dia 30 de julho de 1818. Emily Brontë viveu uma vida excêntrica muito bem guardada, era a quinta filha do casal Patrik Brontë e Maria Branwell, sendo cinco mulheres e um homem.

Ainda muito nova e com apenas 3 anos de idade perdeu a mãe, e passou a ser cuidada por sua tia Branwell; seu pai era profundamente religioso. A família Brontë viviam em Haworth, em uma vila de Yorkshire, no meio dos mouros. Devido ao uma grave doença de tuberculose, Emily veio falecer no dia 19 de dezembro de 1848, aos trinta anos, três meses após a morte de seu irmão.

Com suas extraordinárias realizações literárias, as crianças Brontë eram um grupo altamente criativo, escrevendo histórias, peças de teatro e poemas para a sua própria diversão. Em grande parte deixado à própria sorte, as crianças criaram mundos imaginários.

Como as publicações dos autores do sexo feminino sempre foram reijeitados pelos seus colegas do sexo masculino no século XIX as irmãs Bronte acharam melhor publicar seus trabalhos com nomes falsos. Charlotte escreveu como Currer Bell, Emily como Ellis Bell e Anne como Acton Bell. Suas identidades reais permaneceram em segredo até a morte de Emily e Anne. Quando Finalmente Charlottte revelou a verdade de autoria de seus romances.

2.2 Contexto Histórico da obra:

Em seu artigo a “Era Vitoriana” a escritora: Ana Lúcia Santana, descreve:

A rainha Vitória reinou de 1837 até 1901, mas a Era Vitoriana começou com a derrota de Napoleão em 1815. Na literatura destacaram-se a prosa de Georg Eliot, Charles Dickens, Sir Arthur Conan Doyle, das imãs Bronte, de Oscar Wilde, Lewis Carrol, Robert Stevenson, entre outros.

Durante o reinado de Vitória foi o auge da industrialização e da política colonial que o Império Britânico se transformou na mais importante empresa planetária, provendo os centros globais com suas produções industriais. Esse período foi marcado pela arquitetura, pelo confronto entre conceitos góticos e clássicos.

Quando Victoria tornou-se rainha da monarquia não era muito popular. Havia muitos problemas sociais: os membros da classe trabalhadora foram severamente punidos. No entanto, na década de 1850 vários eventos levaram ao fim tamanho sucesso. A Guerra da Criméia (1854-6), primeira guerra da Grã-Bretanha, durante quarenta anos, foi um fracasso.

Na Índia, o motim de 1857 mostrou que nem tudo estava bem nas colônias. Em 1859, as crenças da época foram questionados no livro A Origem das Espécies por Charles Darwin, que mostrou que o homem era descendente dos macacos. O marido da rainha Victoria, Prince Albert, morreu em 1861, e a rainha era uma jovem viúva de quarenta anos de idade.

Esta foi uma época de extremos: as classes trabalhadoras eram pobres, e viveram e trabalharam em circunstâncias terríveis; a classe média cresceu rica e confortável. Havia dois pesos nesta sociedade. Muitos escritores usaram suas obras para mostrar que, embora na superfície esta era uma sociedade bem-sucedida, abaixo da superfície havia muitos problemas.

2.3 Biografia do diretor Peter Kosminsky

O filme: O morro dos ventos uivantes de 1992 foi dirigido por Peter Kosminsky que nasceu no dia 21 de abril de 1956 em Londres. Kosminsky é escritor, diretor e produtor e iniciou seus estudos na escola particular: Meninos da Aske e sua formação acadêmica é na Universidade de Oxford; estudou química com o Dr. John Danby de Worcester College. Em Oxford foi eleito presidente do comitê dos estudantes. Dedicou a maior parte do seu tempo na universidade envolvido com o teatro estudantil onde foi tesoureiro da Sociedade dramática da Universidade de Oxford.

Terminou sua formação em 1982 e tornou-se um editor Kosminsky. Em 1990 começou a trabalhar como diretor de teatro. Kosminsky já dirigiu dois longas-metragens, entre eles o romance da escritora Emily Bronte: *Wuthering Heights* lançado no ano de 1992 e *White Oleander* (2002).

2.4 Contextualização da adaptação cinematográfica:

O Romance de Emily Bronte já teve várias adaptações porém iremos retratar a adaptação do Diretor Kosminsky lançada no ano de 1992. Com o Título original: *Wuthering Heights*, com duração de 102 min, produzido no Reino Unido.

O filme produzido por Peter Kosminsky é uma ótima oportunidade para se conhecer ou rever o romance, pois diferente das outras adaptações este filme retrata a intensa adaptação do romance homônimo de Brontë, e capta a aura angustiante e cruel do livro que narra o amor impossível da voluntariosa Catherine e o sombrio Heathcliff.

2.5 Contexto Histórico do filme:

A década dos anos 90, foram marcadas com o colapso da União Soviética e o Término da Guerra Fria, seguido pela instituição da democracia, globalização e capitalismo global. A Guerra do Golfo e a divulgação do computador pessoal e da internet, foram fatos que ficaram marcados na década.

Na política ficou marcado a democracia expansiva. Países do Pacto de Varsóvia logo deixaram os regimes totalitários para governos eleitos. O mesmo aconteceu em alguns países em desenvolvimento como: Chile, África do sul e Indonésia.

Nesse período algumas nações com menor representatividade na área econômica, tiveram aprimoramento gigantescos. Para muitas nações e organizações consideraram os anos 90 como prósperos.

3. ENREDO DA OBRA "MORRO DOSVENTOS UIVANTES" – EMILY BRONTË

O romance é narrado em primeira pessoa, na primeira parte por Sr. Lockwood e em seguida por Nelly. Sr. Lockwood é o novo inquilino da Fazenda a Granja dos Tordos, de propriedade do Sr. Heathcliff. Por cordialidade, o Sr. Lockwood vai visitar seu senhorio sisudo em Morros dos Ventos Uivantes. Chegando a residência ele encontra uma moça, um rapaz e Heathcliff. Ele tenta entender o vínculo entre eles e termina por entendê-los de maneira errada. Isto aumenta sua curiosidade para descobrir mais sobre essa família. Lockwood pede sua governanta, Nelly Dean, para dizer-lhe a história de Heathcliff e os habitantes estranhos do Morro dos Ventos Uivantes.

A história retroage ao tempo em que Heathcliff era apenas um menino. Um dia, o Sr. Earnshaw vai para Liverpool e volta para casa com um menino órfão que ele vai adotar como seu próprio filho, este menino é Heathcliff. O Sr. Earnshaw tem um filho chamado: Hindley, e uma filha que se chama Catherine, que tem a mesma idade do irmão adotivo. O Sr. Earnshaw favorece Heathcliff e isto deixa Hindley muito furioso e com ciúmes. Todos os outros membros da fazenda acham Heathcliff estranho, exceto Catherine, que o ama pois os dois se tornam inseparáveis, passando a maior parte do tempo juntos, passeando e brincando pela charneca.

Com a morte do Sr. Earnshaw, Hindley se volta contra Heathcliff, impedindo sua educação e tratando-o como um escravo. Ele faz de tudo para erguer um grande obstáculo entre Catherine e Heathcliff, pois odeia a amizade dos dois. Uma noite eles vagam pela Granja dos Tordos, na esperança de provocar Edgar e Isabella Linton, crianças esnobes que lá viviam. Durante a aventura Catherine é mordida por um cão e é forçada a permanecer na Granja para se recuperar durante cinco semanas, tempo durante o qual a Sra Linton trabalha para torná-la uma jovem dama. No momento em que Catherine retorna para o Morro, ela estava encantada por Edgar e o mesmo começa a gostar de Catherine. Isto gera ciúmes em Heathcliff, mas ele tolera a distância entre ele e Catherine.

Um dia Edgar pede Catherine em casamento e ela aceita, Heathcliff escuta Catherine dizendo a Nelly que ela escolheu Edgar, da família dos Lintons, somente porque ela achava que Heathcliff não é um cavalheiro e que casar com ele estragaria sua reputação e status na sociedade. Heathcliff fica muito magoado, e abandona os Ventos Uivantes e vai embora. Catherine fica arrasada. Ela não pode suportar essa situação.

Para o avanço social de Caty tornar-se noiva de Edgar Linton, apesar de seu amor irresistível para Heathcliff. Ela começa uma nova vida com Edgar, mas depois de três anos sem dar notícias Heathcliff retorna. Ele se tornou um cavalheiro rico e agora é tão desejável quanto Edgar senão mais, pois era o grande amor de Catherine.

O conflito emocional de Catherine começa. Ela quer os dois homens presentes em sua vida. Para conseguir isto ela termina ferindo Linton e a si mesma. Ela nunca consegue sair deste tumulto emocional. Catherine fica doente, dá à luz uma filha, e morre. Heathcliff implora para seu espírito permanecer na Terra, ela pode assumir qualquer forma podendo assombrá-lo, deixá-lo louco, apenas contanto que não o deixe sozinho.

Heathcliff fica arrasado com a notícia da morte de Catherine. Ele se sente como um leão ferido e declara guerra a todos aqueles que lhe separaram de Catherine. Jura tomar vingança. Ele então tem um caso com Isabella, irmã de Edgar, e gera um filho com ela.

O restante da história mostra como Heathcliff destrói Hindley e toma os Morros Uivantes. Ele trata Hareton, filho de Hindley, da mesma maneira que ele foi tratado anos atrás por seu pai; e força a filha de Catherine, Cathy, a se casar com seu filho Linton. Então se apodera da Fazenda A Granja dos Tordos.

O romance termina com a morte de Heathcliff, e Hareton e a jovem Catherine herdam o Morro dos Ventos Uivantes e a Granja dos Tordos, e planejam se casar no próximo Dia de Ano Novo. Depois de ouvir o final da história, Lockwood vai visitar os túmulos de Catherine e Heathcliff.

4. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA.

Peter Kosmisnky ao transpor a obra de Emily Brontë utiliza as várias ferramentas que são necessárias no cinema, dentre essas ferramentas destacamos a câmera que é indispensável, através dela o telespectador lança seu olhar e sua atenção ao filme. Com esta análise notamos a forma que o diretor de cinema inseri o telespectador dentro de um ambiente árido, hostil, pedregoso e cinzento do Morro dos Ventos Uivantes, e entramos ao mundo das paixões não realizadas.

No começo do filme o letreiro comunica que a adaptação fílmica é baseada no romance de Emily Brontë, com seu título original: *Wuthering Heights*. Assim destacamos que filme e obra possuem o mesmo título. Fato este, que nos chama atenção sobre o tema: fidelidade a obra, por isso ressaltamos, Álvaro HATTNHER (2013) que em seu artigo: Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais, nos faz uma reflexão sobre a fidelidade na área da transposição de uma obra literária para o filme:

> Na verdade, nossas reflexões deveriam se voltar para os esforços de mostrar claramente (em especial ao público não acadêmico) que, embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos

> significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações. (HATTNHER, 2013, p. 37)

Álvaro Hattnher em sua citação nos deixa claro que mesmo que a grande maioria do público almeje uma certa fidelidade do filme para a obra literária, é impossível faze-la diante de tantas circunstâncias apresentadas, percebemos isso no decorrer das cenas e trechos analisados.

Na primeira cena aos 2 minutos e 20 segundos, Peter Kosminsky utiliza-se do recurso de autonomia do cinema, pois a primeira personagem que aparece no filme que seria a própria escritora Emily Brontë, caminhando em direção da casa do Morro dos Ventos Uivantes onde a mesma entra em uma casa abandonada e começa a narrar a história. Esta primeira cena não está inserida na obra, com isso o cineasta atrai o telespectador e o convida a entrar no romance escrito a tantos anos atrás. Inserindo-o em um ambiente sombrio ondes todos estão ansiosos para saber o que vai acontecer. Podemos observar no anexo I a figura da escritora representada pela atriz: Sinéad O'Connon

Ainda na primeira cena "Brontë" entra na casa e começa a imaginar como seriam as pessoas que ali viveram, diz que vai contar uma história criada pela imaginação dela em um mundo que podia ter acontecido. E a narração começa quando o senhor Lockwood vai visitar seu senhorio, como podemos observar nesse trecho da obra:

> 1801- ACABO DE REGRESSAR da visita que fiz ao meu senhorio – o único vizinho que poderá perturbar meu isolamento. Esta região é sem dúvida magnífica! Sei que não poderia ter encontrado em toda a Inglaterra outro lugar como este, tão retirado, tão distante da mundana agitação. Um paraíso perfeito para misantropos: o sr. Heathcliff e eu formamos a parceria ideal para dividir esse isolamento. Um tipo formidável, este Heathcliff! Mal ele sabia como eu transbordava de cordialidade quando seus olhos desconfiados se esconderam sob os cílios ao ver-me cavalgar na sua direção, e quando seus dedos resolutos e ciosos se enfiaram mais fundo nos bolsos do colete quando lhe disse o meu nome. (BRONTË 1848, p. 5)

Aos 3 minutos de filme a narradora começa a contar a história, têm-se a primeira aparição do sr. Lockwood chegando a cavalo no Morro dos Ventos Uivantes e logo vai batendo na porta, o mesmo é atendido por Joseph, este pergunta se Heathcliff se encontra, o criado pede para ele esperar. Ao entrar na casa Lockwood observa uma lareira acesa, tira o casaco e olha para o quadro de Catherine Earnshaw. Distraído com o quadro ele se depara com uma jovem sentada na cadeira e a olha fixamente, então entra o sr. Heathcliff acompanhado do Jovem Harenton. Nesta primeira aparição de Heathcliff percebemos que sua aparência na adaptação cinematográfica é bem diferente daquilo que está na obra

(Observar no anexo II), pois tem uma pele mais clara, enquanto na obra literária ele "é cigano de pele escura no aspecto e um cavalheiro nos modos e no trajar" (BRONTË 1848, p. 7).

Para despertar a atenção do telespectador com o personagem Heathcliff, Kosminsky utiliza uma ferramenta essencial do cinema que é o close, uma espécie de zoom que aproxima de todos os ângulos no personagem como se fosse uma lupa, nisso percebemos seu olhar frio, seu porte altivo e elegante e seu cansaço de alguém que luta em busca de vingança. Nesta citação de AUMONT (1995) comenta-se sobre a importância do Close desde o início do cinema:

> O *Close-Up* foi muito utilizado no cinema primitivo para simular a representação de uma lupa, para se aproximar dos detalhes de um objeto. Outros cineastas do cinema mudo o utilizaram para engrandecer o objeto focado, transformando insetos em monstros. (AUMONT, 1995, p. 141-143).

Este instrumento de trabalho o "Close" se faz necessário na vida do cinema, pois aproxima o telespectador dos personagens e destaca de forma visível todos os ângulos, o que torna sincera a interpretação do cinema como imitação do real.

Aos 8 minutos e 45 segundos aparece a voz da narradora representada pela legenda do cinema, dizendo que vai contar a história que aconteceu à 30 anos atrás, quando o sr. Earnshaw retorna de uma viagem feita a Liverpool trazendo em baixo do seu casacão uma espécie de trouxa e por baixo dele estava um menino todo maltrapilho e sujo. Sr. Earnshaw diz para a família que o encontrou passando fome e que era um presente de Deus, que o tratassem como irmão e o nomeou Heathcliff. A câmera vai fazendo uma visão ampla em todas as direções com a chegada do sr. Earnshaw no Morro dos Ventos Uivantes e entra na casa onde todos estão esperando por ele. Observemos no anexo III, como o cineasta foi criativo ao retratar este cenário na chegada do sr. Earnshaw.

Nesta cena podemos observar que existe uma ligação com a obra literária, como podemos constatar nesse trecho do livro:

> Ainda por cima, para mal dos meus pecados! – disse, abrindo o enorme casacão que trazia debaixo do braço embrulhado como uma trouxa. – Vê só isto, mulher. Nunca me sentir tão derreado. Porém só pode ser uma dádiva do Senhor, apesar de ser negro como o filho do diabo.

> Acercamo-nos todos e foi então que, espreitando por cima da cabeça da srta. Cathy, deparei com um menino sujo, andrajoso e maltrapilho, que cabelo escuro e com idade suficiente para andar e falar. Pelo aspecto, parecia mais velho que Catherine. (BRONTË, 1848, p. 34)

Este trecho da obra que está diretamente ligado ao filme, percebemos que Kosminsky manteve sua organização se baseando nos capítulos do livro, transmitindo ao telespectador como foi a chegada de Heathcliff ao Morro dos Ventos Uivantes.

Em 10 minutos e 54 segundos de apresentação fílmica podemos observar que Heathcliff e Catherine se tornam grandes amigos, pois ela partilhava com ele seu amor pela charneca lugar onde adoravam passear nas rochas e observar céus ameaçadores passeando à cavalo. Nesta cena o diretor desenvolveu um cenário marcante que permite ao telespectador viajar na atmosfera onde Cathy e Heathcliff passavam a maior parte do tempo, como se o próprio ambiente tivesse as características própria da vida dos personagens uma natureza selvagem e violenta, como vamos observar no anexo IV.

Álvaro Hattnher faz uma abordagem acerca da diferença dos termos de relação do filme com o texto fonte como podemos observar em sua citação:

> Embora seja difícil perceber uma diferença significativa entre os dois termos, uma vez que o distanciamento em relação ao texto fonte também é uma forma de 'relação' com esse texto, as adaptações para Sanders sempre envolvem uma mudança de suporte textual, enquanto as apropriações não necessariamente efetuam essa mudança. (HATTNHER, 2013, p. 40)

Nessa abordagem analisamos este processo de relacionamento das adaptações com o texto fonte, que muitas vezes se distanciam, para tornar-se um produto cultural novo. Com este aprofundamento é que percebemos a mudança que ocorre entre filme e obra.

Aos 11 minutos e 22 segundos aparece o enterro do sr. Earnshaw, e assim que o enterro finda, Hindley assume o comando na casa dos Earnshaws e não permite mais Heathcliff dormir em casa, mas sim no estábulo. Rebaixando seu irmão adotivo a um criado. Como retrata um trecho da obra:

> Por fim, chegou o dia em que os males do sr. Earnshaw terminaram na terra. Morreu tranquilamente numa noite de outubro, sentado no seu cadeirão, junto a lareira. (BRONTË 1848, p. 40)

Com a morte do sr. Earnshaw, Hindley assume a propriedade da família, com isso começa o verdadeiro martírio de Heathcliff, que é menosprezado por seu irmão de criação. O cineasta usando de todas suas ferramentas do cinema, deixa o público sentir

na pele com imagens pesadas o sofrimento de Heathcliff mostrando como Hindley o maltratava.

Chegando aos 15 min e 13 segundos Heathcliff e Cathy estão na charneca brincando e conversando sobre o mar, árvores e pássaros. Nesta cena é interessante observarmos o quanto Kosminsky prepara um cenário tão real com imagens e close que faz com que o público sinta como era a vida dos dois jovens. Em uma citação Álvaro Hattnher destaca o processo de transformação de intertextos.

> [...] Se mantivermos o termo "adaptação", parece-me possível defini-lo em função de um amplo processo de transformação de intertextos, em especial em suas possíveis formas particulares, como a citação e a alusão. (HATTNHER, 2010, p.7)

Hattnher (2010) destaca que adaptação não é uma realização contínua onde não deve ser totalmente fiel ao livro, mas cabe ao cineasta fazer o processo de transformação introduzindo elementos que multipliquem maior vitalidade na obra fílmica trabalhada.

Podemos observar isso na primeira cena do filme, com a apresentação de uma personagem que caracteriza a escritora Emily Brontë, com isso o cineasta acrescentou maior singularidade a obra fílmica. No entanto na obra literária não há representação da escritora Brontë.

Aos 18 minutos e 23 segundos Cathy e Heathcliff passeiam pela Granja dos Tordos para observar a família dos Linton, e pela janela assistem Edgar Linton e Isabella brincando na sala e começam a rir alto da brincadeira dos dois irmãos. Então são ouvidos e perseguidos pelo cachorros da Granja. Os dois correm, porém Cathy fica para trás e o cão a morde, e ela grita para seu parceiro correr.

Cathy é socorrida pela família dos Linton para ser cuidada pois foi mordida no tornozelo e teve que permanecer na Granja por um bom tempo. Como podemos observar no anexo V. Esse trecho da obra retrata um pouco de como foi o passeio do casal pela Granja dos Tordos.

> - Eu e a Cathy fugimos pela lavandeira e decidimos dar um passeio em liberdade. Como vimos luz em direção da Granja, tivemos vontade de ver com nossos próprios olhos se os Linton também passavam o domingo à noite vagueando pelos cantos da casa, enquanto os pais se entupiam de comer e beber, cantando e rindo junto a lareira. Achas que sim, Nelly? Ou então lendo sermões ou sendo catequizados por um criado doido; ou ainda

> sendo obrigados a decorar uma lista de nomes bíblicos, caso não respondam corretamente? (BRONTË, 1848, p. 44)

É necessário observamos que na obra está mais explícito com detalhes o que eles foram fazer na Granja e o que havia acontecido, porém na cena o diretor usou dos seus recursos para transmitir com objetividade este trecho.

Em 22 minutos e 46 segundos, depois de passar cinco semanas na Granja se recuperando do seu machucado, Catherine volta para seu lar no Morro dos Ventos Uivantes é acompanhada por Edgar Linton e Isabella. Ela está mudada parecendo uma verdadeira dama, ao chegar ao Morro é acolhida por seu irmão e sua cunhada e pelos demais criados entres eles Heathcliff, quando ele a vê, percebe que ela está mudada com vestimentas novas e ele todo maltrapilho e sujo. Observamos no anexo VI.

No trecho do livro percebemos com detalhe como foi o retorno magnifico de Cathy ao Morro dos Ventos Uivantes.

> CATHY FICOU CINCO SEMANAS na Granja dos Tordos, mais ou menos até o Natal. O seu tornozelo já estava completamente curado e o seu temperamento melhorara muito. A patroa a visitava regularmente, dando cumprimento a um plano de reforma em que tentava conquistar a amizade da menina à custa de roupas caras e muitos mimos, que esta aceitava de bom grado. De tal forma que, certo dia, em vez daquela criança selvagem e livre em constante correria pela casa, sempre pronta a nos abraçar, surgiu Digníssima e elegante, montada num belo potro negro, com seus lindos caracóis castanhos pendendo soltos sob um chapéu de caça e um traje de montar tão comprido que tinha de erguê-lo com as mãos para não pisar nele. (BRONTË, 1848, p.49)

Cathy retorna ao Morro toda formosa e elegante, como uma verdadeira dama, com um comportamento totalmente diferente, e o cineasta retrata com clareza este momento, ela vindo em uma charrete acompanhada de sua futura cunhada Isabella Linton, sua vestimenta era um vestido dourado e por cima uma capa veluda toda charmosa e usava luvas, para dar mais destaque a sua beleza e a nova fase de sua vida. Em seu artigo BERNADET (1980) comenta que a *impressão de realidade* é a coluna principal do êxito do cinema.

> Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade. (BERNADET, 1980, p.5)

Com o passar dos anos os avanços da tecnologia e o cinema vem nos surpreendendo, fazendo *viver* aquilo que estamos assistindo, como se aquele mundo de imagens e sonorização fossem real, retratando esse trabalho com muita qualidade e dando vida a este mundo real e imaginário.

Com o passar do filme Cathy se mostra interessada em Edgar Linton, e aos 31 minutos e 13 segundos Edgar chega para visitar Cathy aproveitando que seu irmão Hindley não está em casa. A legenda do cinema diz que quando ele chega ela diz: Prazer revê-lo, e o convida para entrar. Nesse hora a câmera aproxima a imagem dos dois se cumprimentando, dando a entender que do alto alguém os observava.

Chegando aos 31 minutos e 37 segundos enquanto Ellen está fazendo Hareton dormir, lá fora está chovendo, nisso Ellen se espanta ao ver alguém descendo a escada, era a srta. Cathy, vindo até ela contar um segredo, Ellen pergunta se é um bom segredo? Ela diz que foi pedida em casamento pelo sr. Edgar Linton, enquanto ela conta o segredo, Heathcliff está escondido no escuro e ouvi toda conversa. Como podemos observar nesse pequeno trecho da obra.

> Nelly, és capaz de guardar um segredo? – continuou, ajoelhando-se aos meus pés e levantando para mim os seus lindos olhos, com aquele ar que nos obriga a perdoar, mesmo quando temos razão de sobra para ficar zangados.
>
> - E é segredo que valha a pena? – inquiri, já mais calma. (BRONTË, 1848, p.70, 71)

O cenário retrata bem essa passagem do segredo entre Nelly e Cathy. O jogo de luzes revelam um lugar sombrio semelhante a uma casa assombrada, e o telespectador se transporta para dentro da casa espantado esperando algo de ruim acontecer. Como podemos observar no anexo VII que, durante a conversa a câmera faz um zoom bem próximo dos personagens dando ênfase ao diálogo delas e aproxima com suspense perto de Heathcliff que escuta às escondidas. E acaba fugindo do Morro, deixando Cathy em prantos.

Já nos 37 minutos e 16 segundos Cathy se encontra amargurada com a fuga de Heathcliff e afirma que não pode viver sem sua vida. Em seguida parte do Morro dos Ventos Uivantes e casa-se com Edgar Linton. Kosminsky faz o uso da câmera com o

olhar do público e revela um panorama da casa e tudo ao seu redor, dando um enfoque na saída de Cathy em uma charrete ao lado de Edgar, ressaltando o estado de solidão que ela se encontra, vejamos no anexoVIII.

Na cena seguinte aos 38 minutos e 53 segundos, um homem montado à cavalo todo bem trajado segue rumo ao Morro dos Ventos Uivantes. Nesse momento a câmera acompanha por detrás do personagem criando um suspense, bate na porta de Hindley e este fica surpreso sem ação. Na obra Heathcliff aparece primeiramente para Nelly, que fica assustada ao vê-lo, como ele havia mudado. Neste capítulo o diretor usou da sua criatividade para deixar um clima de suspense para os telespectadores.

Com isso, percebemos que independente da concepção de audiência, a indústria faz adaptações fílmicas baseadas em romances, usando sua criatividade para despertar a atenção do público em um mundo real e imaginário.

Aos 40 minutos e 33 segundos Heathcliff se reencontra com sua amada Cathy na Granja dos Tordos. Ela o avista e corre eufórica para contar ao seu marido Edgar que seu amigo voltou. E já o adverte que eles devem se tornar amigos. Como podemos observar nesse pequeno trecho do livro.

> Daí a pouco ouvi a porta abrir-se e Catherine subiu correndo, ofegante e completamente fora de si, tão excitada que nem parecia estar feliz; a sua cara fazia supor, pelo contrário, alguma terrível calamidade.
> - Ai Edgar, Edgar! Exclamou, meio sufocada, lançando os braços em volta do seu pescoço. – Edgar meu querido! O Heathcliff voltou... está aqui!
> - E apertou ainda mais o pescoço do marido. (BRONTË, 1848, p. 85, 86)

Neste reencontro o filme mostra que enquanto Cathy está na sala tocando piano para seu esposo Edgar Linton e para sua cunhada Isabelle, a governanta entra na sala e comunica à sua senhora que alguém que está querendo falar com ela, mas não revela o nome da pessoa, e para sua surpresa e alegria era seu amado desaparecido Heathcliff. Nesta cena o diretor mostra através da câmera o quanto é luxuosa a casa onde Cathy mora, com belos castiçais, cortinas bem decoradas, vasos antigos, quadros com bela arte. Através do zoom o telespectador vai admirando toda essa mansão na Granja dos tordos e com suspense e emoção transmite este reencontro.

No filme Cathy acha que pode viver em harmonia com seu marido e com seu amigo, porém isso e impossível pois acontecem brigas e discussões e chegando aos 52

minutos e 45 segundos já vemos Cathy acamada, pois está decepcionada com Edgar e Heathcliff que discutiram, assim provocando grande tristeza em seu coração. Cathy fica muitos dias no seu quarto sem comer, prejudicando a ela e ao bebê que espera. Com este cenário Kosminsky retrata a dor e os sentimentos da personagem, utiliza a trilha sonora como plano de fundo para retratar alguém que sofre por amor, como podemos observar no anexo IX.

Em uma citação BERNADET (1980) destaca a importância da música na vida do cinema.

> A música acompanha o filme para, em geral, reforçar as emoções: exasperação na eminência do perigo, ternura em cenas românticas, música que frequentemente ouvimos sem prestar atenção. E isto mais uma vez é importante: ouvimos a música, ela age sobre nós, mas não nos damos conta: a música também se torna transparente. (BERNADET, 1980, p. 23-24)

A música parece agir em nosso ser, por isso é uma ferramenta necessária no cinema, mexe com nossas emoções e sentimentos, ainda mais quando se trata de um filme romântico. Muitas das trilhas sonoras usadas nas telonas ficam guardadas em nossa memória.

Aos 55 minutos e 30 segundos Cathy dá a Luz a uma menina prematura de sete meses. E permanece acamada pois está muito fraca, beirando a morte. Na obra Cathy morre duas horas após o parto. Percebemos que o cineasta achou melhor adiar a morte de Cathy no filme, talvez para despertar mais suspense no público.

Se aproximando dos 59 minutos de filme Heathcliff faz a sua última visita a Cathy. Ela está deitada em sua cama impossibilitada de andar, nesse momento o zoom da câmera se aproxima do personagem que está desfalecida querendo tocar seu amor. A câmera aproxima bem em cima do casal como podemos observar no anexo X, e Cathy afirma que Heathclif e Edgar partiram o coração dela, e que agora Heathclif quer se fazer de vítima. Comparemos a este pequeno trecho da obra.

> - Mostra-me agora o quão cruel tens sido. Cruel e falsa! Por que me desprezaste, Cathy? Por que traíste o teu próprio coração? Não tenho sequer uma palavra de conforto para dar. Tu mereces tudo aquilo por que estas passando. Mataste a ti própria. Sim, podes beijar-me e chorar o quanto quiseres. Arrancar-me beijos e lágrimas. Mas eles vão te queimar e serás amaldiçoada. (BRONTË, 1848, p. 140)

Em uma cena comovente Heathcliff diz: Por que traiu seu coração Cathy? Você me amava. Que direito tinha de me abandonar? Nesta cena percebemos que o zoom vai em cima de seus olhares, Cathy mesmo com o rosto pálido e com um olhar fixo escuta seu amado, as lagrimas correm pelo seu rosto. A seguir Nelly vai comunicar a Heathcliff que Cathy faleceu.

Chegando a 01:08:10 segundos a legenda do filme diz que se passaram 18 anos e Catherine Linton cresceu aos cuidados do pai e nunca ouviu falar no Morro dos Ventos Uivantes. A partir desta cena, existe uma característica de restituição do drama, mas sem as mazelas trágicas que acontecem nas primeiras cenas do filme. A filha de Catherine e Edgar Linton é vítima de maus-tratos por Heathcliff que deseja fazer vingança a todos aqueles que o fizeram sofrer, mesmo já estando mortos. Esta vingança seria realizada em seus filhos.

De forma diferente como foi na primeira parte do filme, o amor de Cathy Linton se concretiza com seu primo Hareton. Embora Heathcliff esteja com bastante sede de vingança, não consegue ser tão diabólico quanto a Hindley, seu grande algoz.

Através dessas cenas do filme e trechos da obra literária percebemos que nos dias atuais é preciso termos ideia do termo fidelidade, até por que literatura e cinema tem públicos diferentes, onde muitos gostam do romance da literatura e outros gostam da adaptação do romance feita pelo diretor, ainda hoje muito se discute se uma adaptação é fiel ou infiel como aborda George Bluestone.

> Embora suas análises venham a se pautar por um apego aos textos originais, sua perspectiva sobre "fidelidade" relativiza esse conceito em razão do sucesso ou fracasso de um filme. Segundo ele, os produtores e diretores de cinema ainda falam sobre adaptações "fiéis" e "infiéis" sem perceber que, na verdade, estão falando de filmes bem-sucedidos ou malsucedidos. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro, ou mesmo de crítica, a questão "fidelidade" é abandonada. (BLUESTONE, 1957)

No caso da adaptação cinematográfica em questão pudemos observar a autonomia do cineasta em acrescentar elementos que não haviam na obra literária, assim como a figura da escritora Emily Brontë. Pudemos também observar a prolongação de momentos dramáticos tais como a morte de Catherine que no filme não se dá logo no nascimento de sua filha, mas sim após o encontro de Catherine e Heathclif, no qual ela o culpa por sua prematura morte que está por vir. No capítulo a seguir faremos considerações finais acerca da obra e adaptação ressaltando a autonomia de ambas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui apresentado teve por objetivo analisar a obra de Emily Brontë: O Morro dos Ventos Uivantes de 1848, e a comparar com o filme adaptado por Peter Kosminsky em 1992 com o mesmo título. Para expor suas convergências e divergências no âmbito da adaptação.

O objetivo da pesquisa foi analisar as perspectivas apontadas por vários autores da área da adaptação, avaliando os novos estudos que as teorias da adaptação estão propondo. Os estudos nos indicam que o julgamento inicial vem de acordo com a fidelidade que vem do texto original. No entanto fazendo uma comparação sobre o nível de semelhança e diferença que o filme tem em relação à obra podemos ressaltar a autonomia de ambas, principalmente ao que se refere ao cinema.

O presente trabalho reflete como deveriam ser analisadas as adaptações, ressaltando-as como processo criativo e independente do seu texto fonte. Assim sendo este trabalho fundamentou-se nas convergências e divergências entre a obra literária e sua adaptação fílmica. Citamos algumas teorias apresentadas por muitos estudiosos da área da adaptação, na qual apresentam uma análise alternativa que desmistifica a noção de fidelidade, quando o filme não é de qualidade, inferior ou superior em relação ao livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRONTË, Emily 1818-1848 Wuthering heights (referencia incorreta)

KOSMINSKY, Peter 1992, Wuthering heights/Emily Brontë (referencia incorreta)

Observas normas abnt, colocar as referencias em ordem alfabética

Apostila de Literatura Inglesa

ALBRECHT-CRANE, C.; CUTCHINS, D. New Beginnings for Adaptation Studies. In: — . *Adaptation Studies: New Approaches.* Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2010. p. 11-22.

ANDREW, D. Adaptation. In: — . *Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 96-106.

BLUESTONE, G. The Limits of the Novel and the Limits of the Film. In: — . *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957. p. 1-64.

— . The Problem of the Filmed Novel. *The Quarterly of Film, Radio and Television*, v. 11, n.2, p. 171-180, 1956.

HUTCHEON, L. Beginning to Theorize Adaptation. In: — . *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006. p. 1-32.

LEITCH, T. Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.

MCFARLANE, B. Backgrounds, Issues, and a New Agenda. In: — . *Novel to Film*: An Introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford University Press, USA, 1996. p. 3-30.

MURRAY, S. Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature Film Quarterly*, 36, 1, p. 4-20, 2008.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 2000. p. 54-76.

WAGNER, G. Three Modes of Adaptation. In: — . *The Novel and the Cinema.* Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1975. p. 219-231.

ANEXOS

Anexo I

Anexo II

Anexo III

Anexo IV

Anexo V

Anexo VI

Anexo VII

Anexo VIII

Anexo IX

Anexo X