

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DCH- CAMPUS IV

SENARIA OLIVEIRA DA SILVA SANTANA

**OUVINDO OS VENTOS DE YORKSHIRE: ESTUDO COMPARATIVO DA
ESTRUTURA NARRATIVA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE
1992 E 2011 DEO MORRO DOS VENTOS UIVANTES DE EMILY BRONTË**

JACOBINA, 2016

SENARIA OLIVEIRA DA SILVA SANTANA

**OUVINDO OS VENTOS DE YORKSHIRE: ESTUDO COMPARATIVO DA
ESTRUTURA NARRATIVA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE
1992 E 2011 DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* DE EMILY BRONTË**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras Língua Inglesa e Literatura da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Departamento de Ciências Humanas – DCH Campus IV, como parte dos requisitos para aprovação no componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso II.

ORIENTADOR PROFESSOR DR. JOSÉ CARLOS FÉLIX

JACOBINA, 2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

SENARIA OLIVEIRA DA SILVA SANTANA

OUVINDO OS VENTOS DE YORKSHIRE: ESTUDO COMPARATIVO DA ESTRUTURA NARRATIVA DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE 1992 E 2011 DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* DE EMILY BRONTË

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras Língua Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus IV como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras Língua Inglesa e Literaturas. Aprovada em 31/05/2016

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. José Carlos Félix
Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas

Professor Ms. Joaquim Gama de Carvalho
Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana

Professora Dr^a. Juliana Cristina Salvadori
Doutorado em Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. José Carlos Félix, que foi luz na caminhada obscura da realização desse projeto, guiando meus passos e acreditando que seria possível realizá-lo.

Ao professor Ms. Roberto Rodrigues Bueno pelos valiosos conselhos e pelo carinho.

A professora Dr^a. Juliana Cristina Salvadori e ao professor Ms. Davi Alves Oliveira pelas valiosas contribuições.

Aos meus colegas e amigos do curso de Licenciatura em Letras Língua Inglesa e Literaturas Andréia Natasha e Felipe Cesar, pela parceria, pelas conversas, pelos risos e lágrimas compartilhados e pelas contribuições na realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Maria de Lourdes e Claudionor, que se fizeram sempre presente mesmo distantes.

Aos meus irmãos e às minhas irmãs, minha especial gratidão à Núbia Oliveira por me incentivar a leitura e ao crescimento quando eu ainda não podia compreender bem o mundo ao meu redor.

Ao meu esposo, Rafael Santana, por me incentivar, me apoiar, por compreender minhas horas de ausência e pelo amor compartilhado diariamente.

A minha filha, Alice Santana, que esteve comigo durante toda a realização desse projeto e me ensinou o segredo do amor incondicional.

Por fim, a você leitor que dá sentido as palavras aqui escritas.

A vocês, meu muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso compara duas das adaptações cinematográficas de *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*) de Emily Brontë, uma produzida em 1992 dirigida por Peter Kosminsky e a outra em 2011 com direção e roteiro de Andrea Arnold. Está estruturado em três capítulos, o primeiro capítulo apresenta um aporte teórico a respeito das relações entre literatura e cinema. Tendo como suporte as teorias proposta por Bluestone (1957), McFarlane (1996), Wagner (2005) e Dudley Andrew (2000). O capítulo problematiza a questão da fidelidade na análise de adaptações cinematográfica tendo como referência as questões levantadas pelos teóricos Stam (2000), Corseuil (2003) e Andrew (2000), e, por fim, estabelece conexões acerca de conceitos teóricos como intertextualidade e dialogismo. O segundo capítulo examina os elementos narrativos de *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë, observando como estes foram estruturados para compor o universo ficcional do romance ao mesmo tempo em que atenta para como o livro articula elementos formais e estruturais como narrativa, por meio do ponto de vista, do enredo, das personagens, observando assim como são construídos o espaço e o tempo na *diegese* e a atmosfera que envolve esse conjunto de elementos. O terceiro capítulo compara a estrutura narrativa das adaptações cinematográficas e examinando essas produções observando quais as técnicas de gravação, edição/ montagem e elementos da *mise-en-scène* que os diretores utilizaram para transpor para a narrativa cinematográfica os elementos constituintes da narrativa acima mencionados e quais as alterações que essas transposições de mídia trazem para a interpretação da história de Brontë.

PALAVRAS-CHAVE Literatura. Adaptação Cinematográfica. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Emily Brontë.

ABSTRACT

This work aims at comparing two film adaptations of *Wuthering Heights*, based on the novel by Emily Brontë; the first film was produced in 1992 directed by Peter Kosminsky and the other one in 2011 and written and directed by Andrea Arnold. The research is structured into three chapters; the first chapter presents a theoretical discussion regarding the relationship between literature and cinema. It is grounded on theories by Bluestone (1957), McFarlane (1996), Wagner (2005) and Dudley Andrew (2000). It also approaches the issues of similarities in the film adaptations' analysis with reference to the theoretical issues explored by Stam (2000), Corseuil (2003) and Andrew (2000), and at last, it establishes connections between key theoretical concepts such as intersexuality and dialogism. The second chapter approaches the formal narrative elements of *Wuthering Heights*, observing how they were structured to compose the fictional universe of the novel. The chapter draws close attention to how the novel articulates the narrative point of view, the plot, the characters, highlighting how elements such as space and time are structured in the *diegese* creating the mood that involves the set of such elements. The third chapter compares the narrative structure of such film adaptations and it examines these productions, noting the shooting techniques, editing /assembly and elements of the *mise-en-scène* that the directors used to transpose the novel's narrative elements and as well the changes that occurred these media transpositions the cinematic structure bestowing new interpretation to Brontë's story.

KEYWORDS: Literature. Film adaptation. *Wuthering Heights*. Emily Brontë.

The Road Not Taken

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

Robert Frost

Balada de Emily Brontë

No morro do Vento Uivante
o vento passa uivando, uivando ...

No Morro do Vento uivante
há um casarão sombrio
cheio de salas vazias
e corredores vazios ...
A noite toda um porta
geme agoniadamente.
Pelas vidraças partidas
silvam longos assovios,
no ar de abandono e de medo
passam bruscos arrepios ...

No Morro do Vento Uivante
o vento passa ...
Emily Bronte
não pares a história ... Conta!
conta, conta, conta, conta!
Dá-me outra vez aquele medo
que encheu minha infância morta
de sonhos e de arrepios ...

No Morro do Vento uivante ...

Depois que os anos passaram
como ficaram meus dias
vazios ... vazios ...

Tasso da Silveira

ÍNDICE DE IMAGENS

- Figura 01** – Frame do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1920. Disponível em <<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>>.....42
- Figura 02** - Frame do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1939. Disponível em <<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>>.....43
- Figura 03** – Frame do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1967. Disponível em <<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>>.....43
- Figura 04** – Frame do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1988. Disponível em <<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>>.....44
- Figura 05** – . Frame do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992. Disponível em <<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>>.....44
- Figura 06**– Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....46
- Figura 07**– Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....46
- Figura 08**– Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....47
- Figura 09** – Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....56
- Figura 10** - Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....56
- Figura 10** – Frame retirado do filme **O Morro dos Ventos Uivantes**. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....57

Figura 12 – Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....	57
Figura 13 – Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado	58
Figura 14 - Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....	59
Figura 15 - Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....	59
Figura 16 – Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....	60
Figura 17- Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....	60
Figura 18 - Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado.....	61
Figura 19 - Frame retirado do filme O Morro dos Ventos Uivantes . Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado.....	61

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO.....	1
1-Contextualização, motivação e justificativa.....	1
2- Objetivos	2
3- Organização do trabalho.....	3

Capítulo I – AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

1 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E GÊNEROS LITERÁRIOS: ROMANCE...5	
1.1 Categorias de Adaptação.....	7
2 A QUESTÃO DA FIDELIDADE NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.9	
3 NARRATIVA, ESPAÇO E TEMPO.....	12
4 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO.....	16
5 A PERSONAGEM NA DE FICÇÃO NA LITERATURA E NO CINEMA.....	18
5.1 A Personagem do Cinema.....	20

Capítulo II - ELEMENTOS NARRATIVOS EM O MORRO DOS VENTOS

UIVANTES DE EMILY BONTË

2 OUVINDO O UIVAR DOS VENTOS DE YORKSHIRE.....	23
2.1 Ponto de Vista.....	25
2.2 Enredo.....	26
2.3 Personagem.....	34
2.4 Narrativa, espaço e tempo.....	37

Capítulo III – ESTUDO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS DAS ADAPTAÇÕES DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* PRODUZIDAS EM 1992 E 2011

3 AS LEITURAS E RELEITURAS DE <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i>	40
3.1 Ponto de Vista.....	44
3.2 Enredo.....	45
3.3 Personagem.....	50
3.4 Narrativa, espaço e tempo.....	52

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
IV – REFERÊNCIAS.....	65

INTRODUÇÃO

Contextualização, motivação e justificativa.

Na minha não tão longa jornada de vida, tenho visitado *O Morro dos Ventos Uivantes* diversas vezes. A primeira vez, aos trezes anos, não por iniciativa própria, tive até resistência para entrar lá, fui obrigada a viajar por esse caminho por minha irmã Núbia, mas Nelly¹ foi me convencendo a continuar com prazer, apesar de não ser fácil a estrada até lá. Após um ano da minha primeira visita, encontrei um atalho para chegar até O Morro cuja passagem não me fazia sofrer tanto, no inóspito caminho. Resolvi, então, fazer uma breve visita. Foi uma experiência agradável poder ver e ouvir Catherine e Heathcliff através das representações de Juliette Binoche e de Ralph Finnes. Deixei o velho caminho que levava ao morro de lado por algum tempo, pensei até que não voltaria mais lá. Não sabia eu que estava enganada, que retornaria lá tantas vezes que poderia achar caminho de volta até mesmo em uma noite escura de tempestade, sem medo dos fantasmas que assombram em frente ao cemitério.

Quatro anos se passaram, fui para a Universidade morar em uma cidade diferente, conviver com pessoas diferentes, e, no meio de tanta coisa nova, eu me aproximei mais do que eu já conhecia, era mais confortável viajar por estradas conhecidas. Assim, *O Morro dos Ventos Uivantes* foi se tornando o meu refúgio. Sempre que as coisas se complicavam, eu voltava para lá pelo mesmo caminho que, apesar de tão frio, me mantinha aquecida. Eu gostava de andar pelas charneças, os fantasmas de lá não me pareciam mais tão sinistros, perto dos meus: *O Morro dos Ventos Uivantes* era menos assustador que a minha própria experiência naquele lugar novo. Por isso, gostava de ficar lá. Mas, houve o tempo em que eu não tinha mais como fugir para o morro, já estava presa demais na minha realidade e era chegada a hora de enfrentar os meus próprios fantasmas. Era preciso me libertar. Resolvi, então, enfrentá-los – estava disposta a pagar pelas escolhas que eu tinha feito, e assim fiz. Abandonei o meu *Morro dos Ventos Uivantes* e parti em uma nova jornada por um caminho cheio de desafios, os quais, com a ajuda de alguns amigos, eu consegui vencer. E acabei deixando de lado o velho caminho conhecido que sempre me levava ao morro.

Superei os meus próprios fantasmas, e também não queria mais saber sobre os fantasmas do morro. Eu queria viajar de outras maneiras, estava cansada do frio. Entrei

¹ Principal narradora do romance *Wuthering Heights* de Emily Brontë.

em um navio com Marlow² e fui conhecer um pouco a respeito da guerra e da África – a experiência também não foi muito agradável. Por sorte, consegui chegar a tempo de pegar um trem e viajar para Nova Orleans onde conheci a Blanche du Bois³, uma mulher interessante mas complicada de se relacionar. Com ela, percebi que eu precisava resolver algumas coisas que deixei no passado. Retornei ao navio do Marlow⁴ e deixei as coisas melhor ajustadas com ele, para, por fim, regressar a um lugar que tinha deixado de ir a muito tempo. Revisitei o *Morro dos Ventos Uivantes*.

Dessa vez, quisera que aquela fosse uma breve visita aos velhos conhecidos moradores do Morro. Mas, como não pretendia percorrer o logo caminho já conhecido e, tendo ouvido falar de outro atalho, resolvi tomá-lo. A experiência, no entanto, não foi tão agradável. Tinha algo naquela estrada que me inquietava, fosse ao Morro, ou nas personagens que ali viviam – tão conhecidas até então. Alguma coisa me incomodava nesse novo atalho. Tinha algo estranho naquele universo que antes era tão familiar, percebi que eu precisava investigar a fundo o que ocorreu no meu Morro dos Ventos Uivantes. O que tornara estar lá tão desagradável? O que teria acontecido com Heathcliff e Cathy?

Por isso, retornei pelo caminho mais longo, observando cada detalhe que Nelly contava sobre a tão conhecida história de Heathcliff e Cathy. Após essas demoradas conversas com Nelly e de ter registrado os detalhes importantes, comparei os dois atalhos para assim perceber o que havia de tão diferente no que foi feito em 1992 para o de 2011.

4. OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL

Comparar a estrutura narrativa das adaptações cinematográficas de 1992 e 2011 de *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë.

² Personagem do livro *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Livro utilizado para elaboração de *paper* durante o componente curricular: Estudos Contemporâneos da Literatura em Língua Inglesa I - ministrado pela professora Dr^a Juliana Salvadori.

³ Personagem da peça *A Streetcar Named Desire* (1951) de Tennessee Williams. Obra utilizada em seminário durante o componente curricular: Estudos Contemporâneos da Literatura em Língua Inglesa II - ministrado pelo professor Dr. José Carlos Félix.

⁴ Realização de análise comparativa entre o livro *Heart of Darkness* de Joseph Conrad e o filme *Apocalypse Now* (1979) durante o componente curricular Estudos Comparativos da Literatura em Língua Inglesa e em Língua Materna - ministrado pelo professor Dr. José Carlos Félix.

OBETIVOS ESPECÍFICOS

- Compreender como ocorre o processo de adaptação da obra literária para o cinema.
- Elencar os elementos constituintes da estrutura narrativa da obra de Emily Brontë - *O Morro dos Ventos Uivantes* – ponto de vista, enredo, personagem, narrativa, espaço e tempo.
- Comparar a estrutura narrativa das adaptações cinematográficas (gravação, edição, iluminação e *mise-em-scène*) de 1992 e 2011 de *O Morro dos Ventos Uivantes* com a estrutura da obra literária.

5. ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Este trabalho está organizado em três capítulos, a saber:

O primeiro capítulo trás um aporte teórico a respeito das relações entre literatura e cinema. Tendo com suporte as teorias proposta por Bluestone (1957), McFarlane (1996), Wagner *apud* Félix (2005) e Dudley Andrew (2000). Problematiza a questão da fidelidade na análise de adaptações cinematográfica tendo como referência as questões levantadas pelos teóricos Stam (2000), Corseuil (2003) e Andrew (2000). E ainda, observa questões fundamentais para a interpretação da adaptação cinematográfica, a saber: narrativa, espaço e tempo, personagem e, finalmente, a teoria da intertextualidade e dialogismo, para que assim possamos seguir para o estudo que se pretende realizar.

O segundo capítulo estabelece os elementos narrativos de *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë, observando como estes foram estruturados para compor universo ficcional do romance. Como a autora nos faz perceber a narrativa através do ponto de vista, quais são os acontecimentos mais relevantes através do enredo, as características físicas e psicologias das personagens, como o espaço e o tempo influência na *diegese* e, por fim, a atmosfera que envolve esse conjunto de elementos.

O terceiro capítulo compara a estrutura narrativa das adaptações cinematográficas de *O Morro dos Ventos Uivantes* de 1992, direção de Peter Kominsky, e 2011, direção de Andrea Arnold, e faz análise dessas produções observando quais as técnicas de gravação, edição e montagem, iluminação e *mise-en-scène* que os diretores utilizaram

para transpor os elementos constituintes da narrativa e quais as alterações que essas transposições de mídia trazem para a interpretação da história de Brontë.

CAPÍTULO I AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

1 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E GÊNEROS LITERÁRIOS: ROMANCE

No artigo “*Literature and the realm of adaptaion*”, Felix (2005) mobiliza os principais teóricos, como Blustone e Wagner, que se debruçaram sobre as várias questões que envolvem o processo de produções cinematográficas baseadas em obras literárias de gêneros como romances e peças teatrais. Propõe também uma discussão a respeito das várias categorias de adaptações e da intertextualidade. Felix (idem) inicia o texto com um panorama histórico das adaptações dos gêneros literários para o cinema, que já despontam como um fenômeno que surge juntamente com o cinema no final do século XIX, convertendo-se em elementos fundadores e estruturantes da própria linguagem cinematográfica (cf. FELIX, 2013, p.165). O cinema conseguiu se desenvolver e se expandir rapidamente, seja como indústria do entretenimento, seja como um potente meio narrativo, assumindo uma posição privilegiada na produção cultural hodierna, tornando-se uma das principais formas de narrativa da sociedade contemporânea.

Desde meados da década de 1950, a relação entre filme e literatura passou a ser objeto de estudo de teóricos como Blustone, Wagner, McFarkane, que procuraram estabelecer as fronteiras e as especificidades dessa relação que é mais complexa do que realmente aparenta ser. Para se entender melhor o processo de adaptação de um filme, é necessário compreender primeiramente a forma e as especificidades da obra literária a ser adaptada, uma vez que tais fatores influenciam direta e profundamente no processo de adaptação. Antes de falarmos, porém, sobre as relações entre literatura e cinema, é preciso primeiramente ter em mente o que se entende por literatura o que se entende por cinema.

Félix (2005) toma como base para examinar o processo de adaptação dos romances para o cinema um dos principais teóricos da área George Bluestone (1957), e uma das primeiras incursões de cunho teórico-analítico a examinar a relação entre o texto escrito e as imagens. Em linhas gerais, Bluestone considera que, a apesar do cinema e literatura terem coisas em comum, há mudanças significativas no processo de adaptação que podem ser sintetizadas em cinco aspectos gerais que nos ajudam a compreender melhor as diferenças entre essas duas mídias.

Primeiramente, Bluestone (1957), citado por Félix (2005), contrasta o aspecto da narrativa ao observar que enquanto o filme tem a imagem como elemento principal o romance é predominantemente linguístico. O segundo ponto destacado pelo autor refere-se ao público, enquanto o romance é consumido por um pequeno grupo de pessoas, o filme pode contar com um número significativo de pessoas tendo acesso. O terceiro aspecto trata do processo de criação de mídia. O romance é um trabalho individual feito por um escritor e, o processo de gravação de um filme envolve um grande número de pessoas em diferentes áreas para obter o resultado final. A quarta distinção é feita pelo processo de produção, o escritor teria uma liberdade maior no processo de criação da obra, pois, a direção de filmes é limitada por código de produção (majoritariamente financeiro). A última formulação de Bluestone (1957) trata da forma constituinte do romance e da forma perceptual e representacional do filme. O crítico tenta esclarecer em sua postulação teórica as diferenças entre dois importantes conceitos o de “imagem mental” e o de “imagem visual”. Para Bluestone (1957), o processo de criação de imagem é diferente; essas imagens, vistas em um filme, são diferentes de quando elas são criadas pela mente, como parte de um processo cognitivo. Essas mídias propõem diferentes modos de percepção e exigem do leitor diferentes habilidades para interpretá-las.

O crítico Brian McFarlane (1996) também aborda essa questão apresentando a sua teoria sobre os processos que ele nomeia de *transferência* e *adaptação*. A transferência ocorre quando os elementos do romance podem ser narrados pelo filme, isto é, o papel do diretor é transpor o que está escrito para imagens (McFARLANE, 1996, p. 23). Já o processo de adaptação é mais complexo e elaborado, pois o diretor não só transfere os elementos, ele precisa adaptá-los, uma vez que alguns elementos das obras literárias não podem ser transferidos para o filme (McFARLANE, 1996, p. 26). Um desses elementos que influencia o processo de adaptação é o fluxo de consciência, pois alguns romances possibilitam que o leitor saiba o que a personagem está pensando, tendo, assim, acesso a sua ideias, desejos e intenções.

Quando a obra é adaptada, a personagem pode ser vista de maneira diferente devido à falta de informação que o leitor tem a seu respeito. McFarlane (1996), baseando em Barthes, estabelece outros dois tipos de funções narrativas: a distribucional e a integracional. Segundo o autor, Barthes define a função distribucional como a que opera horizontalmente por meio do texto, já a função integracional atua de

forma vertical. É por meio desse processo que os escritores demonstram as informações psicológicas dos personagens, informações sobre suas identidades, as representações de lugar, descrição sobre atmosfera, etc. McFarlane (1996) baseando-se nos estudos feito por Bluestone, afirma ainda que o romance apresenta-se inteiramente em um sistema de signo verbal. O filme, por sua vez, utiliza simultaneamente os significantes visual, auricular e verbal.

1.1 Categorias de Adaptações

Ao analisarmos uma série de adaptações de obras literárias para o cinema, percebemos que há uma gama de diferenças entre elas. Teóricos da área estabeleceram categorias para classificar as adaptações com o intuito de mapear as diversas especificidades de linguagem cinematográfica, bem como as modalidades de adaptações. O teórico Wagner *apud* Félix (2005) estabelece três categorias que podem ser usadas tanto por produtores cinematográficos quanto por críticos que queiram compreender o processo de adaptação.

Para Wagner (citado por FÉLIX 2005), a primeira é a transposição (*transposition*), que sofre mínimas influências do cineasta, o papel dele é transpor o que está na obra literária para o filme, buscando a “fidelidade” ao texto fonte. A segunda é chamada de comentários (*commentary*), nesse tipo de adaptação o cineasta enfatiza elementos da obra que é de seu interesse. A última é chamada de analogia (*analogy*), o texto literário serve meramente como ponto de início para criação de outra obra totalmente independente. Podemos observar esse tipo de criação nas adaptações de Alfred Hitchcock, que utilizava os textos literários meramente como ideia inicial, uma fagulha, para seu processo de criação.

Dudley Andrew (2000) também contribui significativamente para o estudo das adaptações cinematográficas. No capítulo “Adaptation” do livro **Film Adaptation** organizado por James Naremore (2000), Andrew (*ibidem*) apresenta seus estudos sobre a teoria da adaptação, propondo três categorias para classificá-las: empréstimos (*borrowing*), interseção (*intersection*) e transformação de fontes (*transforming source*). O autor inicia seu ensaio discutindo o tipo de adaptação cinematográfica mais frequente: o empréstimo, que consiste em uma técnica de utilizar os elementos (personagens, enredo, etc.), a ideia (temática) ou forma de um texto fonte (estruturação narrativa, por exemplo), geralmente de grande sucesso, para criar uma nova narrativa. Esse tipo de

técnica faz empréstimos também de outras fontes para criação de narração fílmica como, por exemplo, pinturas medievais com características bíblicas e peças que tratam de milagres baseando-se na Bíblia.

O objetivo principal desse tipo de adaptação é alcançar a audiência pelo prestígio do texto fonte. Essa é uma forma de adaptação recorrente, como podemos notar recente na produção do filme *Noé* (2014), dirigido por Darren Aronofsky, tem como base a história do personagem bíblico que recebe uma mensagem de Deus sobre um dilúvio. O filme faz empréstimos de alguns elementos base da história de Noé, recriando uma nova narrativa com elementos que a tornem mais emocionante, dinâmica e envolvente. O sucesso alcançado por algumas dessas adaptações faz com que os espectadores sejam mais tolerantes em relação a tão cara e esperada fidelidade ao texto fonte.

A segunda categoria de adaptação proposta por Andrew (ibidem) é a interseção. Nessa categoria, a singularidade do texto é preservada de tal maneira que é intencionalmente deixada de fora da adaptação. Pretende-se com a interseção, estar mais próximo de uma refração da obra fonte, na qual é possível identificar, na adaptação fílmica, características da obra literária. Podemos notar a interseção no filme *Apocalypse Now* (1979) baseado no livro de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas*. O diretor preserva apenas os elementos de base da narrativa de Conrad e, a partir dessa estrutura, recria uma nova narrativa. A interseção não busca a fidelidade ao livro, pois há diversas mudanças na passagem de uma mídia para outra, todavia, a essência do texto é preservada. Esse método se torna comum no cinema contemporâneo.

A terceira categoria, denominada de transformação de fonte, é, segundo o mesmo autor, ainda mais difícil, pois se faz necessário transformar não apenas a estrutura de um texto literário, sendo preciso adaptar o espírito da obra e transpor seus valores, tons e ritmos desde que encontrem elementos equivalentes a eles nos filmes. O cineasta tem o papel de reproduzir a emoção do texto escrito. Na adaptação do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1963), podemos verificar uma transformação de fonte, pois o diretor conseguiu, em sua adaptação, encontrar meios para transpor a aridez das emoções das personagens em sua jornada de sobrevivência à seca.

2 A QUESTÃO DA FIDELIDADE NAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Para Andrew (2000), a relação entre literatura e filme tem muito em comum com a teoria de interpretação. A adaptação seria a apropriação de sentido de um texto prévio, muito análoga ao processo interpretativo *tout court*. Assim, o processo de adaptação de um romance para um filme poderia ser entendido primeiramente como uma interpretação pessoal do diretor/roteirista, sujeita às variações tal qual ocorrem de leitor para leitor. A adaptação reproduz a leitura particular do diretor/roteirista cinematográfico, conseqüentemente, cada adaptação pode acabar favorecendo certos elementos estéticos ao passo que se distancia de outros. Isso explicaria, segundo Andrew (ibidem), porque as adaptações baseadas em romances são frequentemente criticadas por falhar na precisão de transpor os elementos narrativos, apoiando-se no critério da fidelidade.

Corseuil (2003) aborda a questão da “fidelidade” ou “infidelidade” ao texto fonte em seu ensaio sobre Literatura e Cinema, publicado no livro **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Segundo a autora, a relação estabelecida por leitores dos romances, cria certas expectativas com a adaptação, incluindo uma hierarquia de valores que “definem o romance como obra original, legítima e representativa de certa época ou sociedade” (CORSEUIL, 2003, p. 295). Nessa perspectiva, o filme adaptado tem sua validade e complexidade percebidas pela forma com qual ele representa os temas, significados e questões apresentadas pela obra literária. Via de regra, é justamente essa relação de dependência com o texto literário que reduz a valor significativo do filme como obra independente.

Corseuil (2003) apresenta suas reflexões a respeito de certa tradição estabelecida pela indústria cinematográfica, que produz adaptações de obras literárias de maneira “fidedigna”. Para a autora, esse método pode ser bastante problemático, pois, essas adaptações se propõem a repetir diálogos de uma obra literária para um público que quer consumi-las, predominantemente as do século XIX, em duas horas. Esse tipo de adaptação tem como fonte, autores de literatura canônica particularmente britânica como: William Shakespeare, Charles Dickens e Jane Austen e tem como objetivo reavivar o passado britânico, especialmente o século XIX, com um cinema de tradição ou “*heritage filme*” para conseguirem lugar no mercado internacional. Algumas das obras literárias que já foram adaptadas foram: *Oliver Twist* de Charles Dickens adaptado

no ano de 2005 pelo diretor Roman Polanski. No mesmo ano, o diretor Joe Wright iniciou a gravação da adaptação da obra de Jane Austen *Orgulho e Preconceito* que foi lançado no ano de 2006. E em 2011 *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emile Brontë ganha também mais uma adaptação para o cinema com a direção de Andrea Arnold.

Por conseguinte, Corseuil (idem) assinala que as análises que se baseiam exclusivamente no critério de grau de “fidelidade” do filme acabam por desconsiderar os elementos cinematográficos que não encontramos na linguagem literária, uma vez que ela é verbal, enquanto a cinematográfica é predominantemente visual. Outro fator que deve ser levado em consideração é a duração de cada narrativa, enquanto o filme leva cerca de duas horas para ser consumido, o romance pode levar horas, dias ou até meses. Por isso, para se estabelecer uma crítica de um filme adaptado é necessário considerar elementos como montagem, fotografia, som e cenografia. Esses elementos são os “responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema” (CORSEUIL, 2003, p. 296).

O teórico Robert Stam (2000) também contribuiu de maneira significativa para os estudos a respeito da fidelidade das adaptações cinematográfica. Em seu ensaio *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, publicado no livro **Film Adaptation (2000)**, o autor aborda temas relevantes para o estudo das adaptações cinematográficas como a fidelidade ao texto fonte, tradução e transformação e adaptação como um dialogismo intertextual. A definição de “fidelidade” do filme ao livro, postulada por Stam (2000) é bastante semelhante à de Corseuil (2003). Para Stam (2000), o termo “infidel”, utilizado para as adaptações cinematográficas, representa um desapontamento ao ver um filme que “falhou” ao reconstruir a temática e as características estéticas do texto fonte. Esse critério, no tocante à análise das adaptações, tende a se tornar mais persistente, uma vez que, algumas adaptações são realmente melhores do que outras, pois alguns cineastas “falham” ao adaptar certos elementos que os espectadores comumente mais apreciam no romance fonte.

Nesse sentido, para Stam (2000), quando assistimos a uma adaptação de um romance que amamos e, a adaptação não corresponde ao nosso amor nos sentimos traídos, por isso, adjetivamos a adaptação de infiel. Todavia, essa definição passional de “fidelidade” ao texto fonte é bastante problemática. Stam (2000) questiona se realmente seria possível a criação de uma adaptação “fiel”, pois a maior e a mais fundamental

mudança que ocorre nesse processo é a das mídias. Por mais que o cineasta tente ser “fiel” ao texto fonte, será preciso complementar a cena, uma vez que, no romance, a obra pode deixar certos detalhes por conta da nossa imaginação que serão necessários ser mostrados no filme por meio de uma série de detalhes.

Outro fator que influencia nas adaptações são os elementos disponíveis em cada mídia. Enquanto o romance depende inteiramente do signo linguístico, a palavra, o filme conta com a performance teatral, as músicas, os efeitos sonoros e a direção de fotografia e ainda o texto adaptado (ou não). Dessa maneira, assim como nos imbricados complexos processos de tradução textual, seria improvável conceber uma adaptação fílmica que seja inteiramente fiel ao texto fonte. Outro fator salientado por Stam (2000, p. 56) e, que deve ser considerado no estudo das adaptações cinematográficas, é o processo de criação; enquanto o romance é feito individualmente, o filme é quase sempre feito colaborativamente. O custo também é um fator relevante na produção dessas mídias, enquanto um livro pode ser feito com um custo relativamente baixo, a produção cinematográfica pode custar milhões.

Além desses fatores, que influenciam diretamente no processo de adaptação, Stam (2000) questiona a busca pela fidelidade nas adaptações. Mas, fidelidade a quê? Se a fidelidade se refere à transposição do enredo do livro para o filme (deep structure/estrutura base), então, seria um teatro filmado. Na concepção de Stam, a variação do tema fidelidade sugere que as adaptações deveriam ser fieis não ao texto fonte, mas a essências da “mídia de expressão”. O autor pondera que cada mídia tem suas especificidades e via de regra, filmes costumam ser bons no quesito ação, porém, apresentam certa precariedade enquanto mídia refletiva. Outro ponto que enfraquece o critério de fidelidade da adaptação são as formas de expressões, enquanto o livro tem uma única forma de transmitir sua essência, o filme conta com a colaboração de vários elementos além do texto, existem uma transição de mídias no processo de adaptação cinematográfica, que precisa ser desvinculado da texto fonte como afirma Corseuil (2003)

É nesse processo intersemiótico que a adaptação necessita ser vista, não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado (CORSEUIL, 2003, p. 298).

Notamos essa diferença entre essas duas mídias ao analisarmos a estruturação que cada uma costumeiramente faz das personagens. Enquanto no romance a construção do personagem ocorre basicamente por meio do signo verbal, no filme, ele toma forma, ganha rosto e expressões peculiares que findam por envolver o telespectador tanto por recursos como a *mise-en-scene*⁵ quanto pela música. Além disso, o cinema também incorpora elementos artísticos de diversos gêneros como: música, pintura, dança etc. Dessa forma, entendemos que o termo ‘fidelidade’ não deve ser estabelecido como critério para análise de uma produção cinematográfica.

3 NARRATIVA, ESPAÇO E TEMPO

Há mais de um século, o cinema tem gerado grande lucratividade, utilizando como recurso principal a narrativa. Vários estudos sobre cinema vêm sendo desenvolvidos para tentar compreender a linguagem cinematográfica e, principalmente, sua estrutura narrativa. Para Gardies (2007), a maior dificuldade consistia na distinção entre o que pertence ao ato da linguagem e o que adivinha especificamente do ato de narrar. Esse mesmo questionamento já vinha sendo feito por teóricos da Literatura como se pode observar no seminal ensaio “As categorias da narrativa literária” de Todorov (2008, p. 218-64), de maneira que seus estudos serviram como uma base para os estudos da narrativa cinematográfica. Segundo Todorov (2008), a narrativa pode ser classificadas em três grupos, a saber: o tempo da narrativa que estabelece a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso; os aspectos da narrativa que são a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e os modos da narrativa que vai depender de como o narrador usa o discurso para nos fazer conhecer a história. A narrativa é concebida independentemente da linguagem, possibilitando as mudanças de gêneros, como por exemplo, do romance para o cinema ou para os jogos digitais, passando por um processo de atualização.

Gardies (2007) em seus estudos apresenta o termo ‘narratividade’, que seria “o conjunto de códigos, processos e operações, independente do meio em que se actualizem, mas cuja presença num texto permite reconhecê-lo como narrativa” (GARDIES, 2007, p. 76). A narratividade seria, então, o conjunto de processos que

⁵ Elementos que estão diante da câmera antes do início do processo de filmagem e são utilizados para compor a cena (Cf. CORSEUIL, 2003, p.296).

torna o texto uma narrativa. Já narrativa pode ser definida como virtual, sua existência depende do discurso propriamente narrativo que se materializa em um meio.

Corsueil (2003) estabelece comparações entre diferentes tipos de narrativas e suas relações intertextuais. Baseando-se nos estudos de Chatman (1992), a autora discute o conceito de estrutura profunda (*deep structure*), postulando que toda e qualquer narrativa apresenta a mesma estrutura base, que é comum em todas as formas diegéticas, independentemente das várias possibilidades combinatória. O teórico Gardies (2007), em seus estudos sobre narrativa, nomeia essa estrutura profunda de narrativa mínima. Com essa definição basilar seria possível reconhecer uma narrativa facilmente independente de como ela se apresente. A narrativa mínima estabelece um núcleo que pertenceria a qualquer narrativa, a saber: Equilíbrio→Desequilíbrio →Reequilíbrio.

Gardies (2007) apresenta uma segunda estrutura de narrativa elaborada pelo teórico A.J. Greimas examinando seis funções consideradas elementares e solidárias que podem ser identificadas nas narrativas: “mandado por A, B vai à procura de C por conta de D; durante esta demanda, pode receber ajuda de E enfrentar oposição de F.” (GARDIES, 2007, p. 77). Essas forças apresentadas podem ser representadas tanto por um ser humano, como por animais, objetos ou sentimentos. Gardies (2007) também assinala a contribuição de Roland Barthes para o estudo da narrativa, apontando que todos os elementos presentes na narrativa são dotados de sentidos, mesmo que em diferentes níveis.

Barthes, citado por Gardies (2007), estabelece duas categorias de elementos que estão presentes nas narrativas: as funções e os indícios. As funções têm o papel de fazer com que a narrativa avance, elas trabalham no eixo sintagmático e encontram justificativas mais tarde na própria narrativa: o protagonista está em casa sozinho, alguém bate na porta, ele irá abrir ou não? Ele imagina quem está batendo? Já os indícios servem para enriquece à narrativa, são mais paradigmáticos e seu sentido pode ler-se em certo ponto fora do texto: como é a casa que o protagonista está? Quais os objetos que tem no cômodo? Esses elementos que preenchem a cena podem conotar diversos significados. Gardies (2007) faz uma comparação da narrativa com corpo. As funções seriam responsáveis pela sustentação básica podendo ser comparada a ossatura,

enquanto os indícios da narrativa, que servem como cobertura da função, exercem o papel da carne.

Do mesmo modo, Corseuil aponta também os estudos realizados por Lévi-Strauss (1996), cujos postulados tiveram profunda influência nos estudos de gênero no cinema, particularmente na forma pela qual o discurso mítico tenciona validar determinadas ideias e valores (CORSEUIL, 2003, p. 298). Alguns gêneros narrativos se atualizam e sofrem influências das mudanças culturais, todavia, existem elementos que sempre se fazem presentes, um desses elementos é a estruturação temporal, que diferencia o tempo em que ocorreu a história (*historie ou story-time*) do tempo em que a mesma está sendo narrada (*discourse-time*). Existe também a linearidade que pode alterar a estruturação temporal da narrativa, algumas delas são *flashbacks* e *flashforwards*, ambas as técnicas podem ser verificadas no livro *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë.

Nesse sentido, o estudo das narrativas cinematográficas tem enfoque em várias áreas que vão desde a linguagem mais técnica aos estudos históricos e sociais. Corseuil (2003) apresenta as principais correntes na formação do estudo da narratologia como os formalistas russos, Viktor Shklovsky, os estruturalistas franceses como Claude Lévy-Strauss, Roland Barthes e Gérard Genette e de anglo-americanos como Percy Lubbock e Wayne Booth. Foi a partir dos estudos desses teóricos que o crítico francês Christian Metz (*apud* CORSEUIL, 2003) elaborou os fundamentos teóricos sobre a semiótica voltados para a narrativa literária. Vale ressaltar, contudo, que os estudos da narratologia vão muito além dos aspectos técnicos, ele investiga também como certas culturas são sistematicamente representadas na narrativa cinematografia e literária.

Corseuil (2003) baseia-se na teoria de Bordwell et. al. para definir os elementos de espaço e tempo na narrativa cinematográfica, estabelecendo uma série de critérios e de elementos que fazem parte da narrativa clássica Hollywoodiana. Bordwell (*apud* CORSEUIL, 2003) se baseia nos estudos realizados com filmes produzidos entre 1917 e 1960 para estabelecer elementos que estavam presentes na grande maioria desses filmes. Esses elementos tendem a garantir a continuidade da narrativa em elementos estruturais como o espaço e tempo e são subdivididas em: técnica, sistema ou categorias e relação dos sistemas ou das categorias.

Algumas das técnicas, que fazem parte do estilo do chamado cinema clássico Hollywoodiano são: sistema de iluminação com três focos de luz e com iluminação difusa; edição/montagem analítica; trilha sonora; enquadramento centrado da imagem. Além disso, o cinema Hollywoodiano, de acordo com Félix (2014), se preocupa em estabelecer um equilíbrio na composição do quadro, que são “cuidadosamente enquadrados nos limites da moldura retangular da tela de maneira que nenhuma esteja maior, ou menor (simetria e proporção), tampouco, mais à frente, ou atrás, que os demais (balanço na profundidade de campo) (FELIX, 2014, p.169)”.

No estudo sobre os sistemas ou categorias realizado por Bordwell et al. (*apud* COURSEIL, 2003) os autores atentam para a importância de algumas técnicas cinematográficas que fazem sentido e desempenham certas funções. Um exemplo disso é a fusão entre diferentes tomadas pode indicar passagem de tempo. Essas técnicas tais como: iluminação, som, montagem e composição da imagem “tendem a obedecer ao sistema de representação contínua do espaço, sem cortes abruptos, de forma que os espectadores possam reconstruir o espaço e o tempo da história narrada” (CORSEUIL, 2003, p. 299).

Courseil (2003) apresenta duas categorias que definem o cinema clássico Hollywoodiano, a saber: a relação entre o tempo e o espaço que, por sua vez, estabelecem o sistema da lógica narrativa. As duas categorias, no entanto, encontram-se intrinsecamente relacionadas. O espaço e o tempo são utilizados para recriar a causalidade lógica, uma vez que, esses elementos são exigidos por qualquer narrativa, a qual, por meio do processo de montagem, se introduz na diegese o tempo passado ou se apresenta novos espaços (futuro). A autora com base nos estudos sobre cinema realizados por Bordwell (1985), afirma que ao longo dos anos houve várias mudanças na maneira de filmar, devido à necessidade dos diferentes gêneros, contudo, a rigor, em todos os filmes, existe uma anuência ao princípio básico de continuidade presente na lógica narrativa do cinema Hollywoodiano.

Courseil (2003) também deslinda alguns elementos comuns à análise de narrativas fílmicas e nos textos literários como: narrador, *mise-en-scene*, descrição e narrativa. No primeiro, a autora atenta para a importância das técnicas narrativas que são empregadas ao se contar uma história, que se diferenciam para atender melhor as expectativas do público seja leitor ou plateia. O cinema, por contar com os subsídios das

imagens, cria a sensação de que não existe um narrador, apenas um processo narrativo, mas, de fato, segundo Chatman (1997), o narrador está presente nas estruturas narrativas cinematográficas, tendo a principal função a organização e estruturação dos eventos. Ou seja, é ele que articula a história que está sendo narrada por meio de elementos como a edição e/ou a montagem. Nesse sentido, o narrador não se refere a uma pessoa ou entidade em específica, mas ao agente que organiza a *diegese*.

Courseil (2003) apresenta, com base nos estudos de Genette (1980), a perspectiva de definição do focalizador, que “é o agente do que se vê e se sente, e pelos olhos do narrador que a história é transmitida em imagens, é a sua sensibilidade que é possível notar as emoções dos personagens e sua visão do mundo ficcional, sem que notemos a manipulação do narrador.” (CORSEUIL, 2003 p. 300). Com efeito, o narrador do romance intermedia o pensamento das personagens direta ou indiretamente – diferentemente do narrador no cinema, cuja focalização dos eventos pelas personagens produz a impressão no espectador de que não existe um intermediador ou nenhuma forma de intermediação.

Os termos descritos por Courseil (2003) são alguns dos elementos utilizados na análise em estudos de adaptações em uma perspectiva narratológica. Todavia, esses estudos devem também valorizar elementos como a linguagem do cinema, intertextualidade, bem como considerar a autonomia de cineasta de expandir e atualizar os significados e sentidos dos textos adaptados.

4 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO

Ao apontar as limitações do conceito de fidelidade nos estudos de adaptação cinematográfica, Stam (2000) propõem outras abordagens para se analisar literatura e cinema. O teórico considera que o conceito mais apropriado seria o de tradução, no sentido de haver uma transposição semiótica com alguns ganhos e com algumas perdas como ocorre em todo processo de tradução. Segundo Stam (2000), outros termos que podemos utilizar nos estudos das adaptações cinematográficas são: leitura, transmutação, transfiguração, canibalização e dialogismo.

Se considerarmos as adaptações como uma leitura, é inevitável assumir que ela será parcial, pessoal e conjectural. Isso significa que o mesmo romance pode ter diversas leituras, com diversas interpretações, resultante das mais diversas formas de

adaptação. Abordagem que Stam (2000) sugere para o estudo das adaptações cinematográficas é o de canibalização, ao incorporar diversos elementos de outros gêneros narrativos, essa característica das adaptações também é comum aos romances, pois, ambos conseguem incorporar diversos tipos de influência de outras artes.

O conceito de influência ganhou importância como os estudos de Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão (Palimpsestes. La Littérature au second degré)* (2010), o teórico formulou os cinco parâmetros para classificarmos os processos de influência entre textos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Aqui, torna-se interessante apenas o conceito de intertextualidade, que segundo Genette (1982), refere-se à presença de um texto em outro, com ou sem referência, esse conceito se assemelha ao dialogismo que foi estabelecido por Mikhail Bakhtin.

Podemos, assim, considerar adaptação na concepção do dialogismo intertextual. Robert Stam (1992), baseado nos estudos feitos por Mikhail Bakhtin sobre a relação dialógica e polifônica entre romances, explora a fundo o conceito de dialogismo também no cinema. Em uma dimensão multidimensional e interdimensional, o dialogismo pode ser aplicado como mecanismo operante em diversas manifestações artísticas, incluindo as obras literárias e os filmes. O dialogismo sugere que todo texto, entendido aqui como verbal ou não verbal, é uma interseção de vários outros textos que dialogam. No caso das adaptações cinematográficas, elas podem dialogar tanto com o livro fonte, quanto com adaptações fílmicas feitas anteriores. Stam (1992) avalia que a teoria de dialogismo interage bem com os estudos das adaptações cinematográficas, considerando como o contexto histórico, econômico e social influencia a relação entre o texto fonte e a adaptação cinematográfica.

Diante das questões observadas nas categorias de adaptações de cunho mais estruturalista, e diante da pluralidade de formas de adaptação cinematográfica, a noção de intertextualidade desponta como um conceito que melhor se aplica na complexidade da relação entre literatura e cinema. Tal relação, como afirma Stam (1992), trata-se de uma permuta pois, da mesma maneira que a literatura serve como fonte para o cinema, o cinema tem servido como inspiração para criação de livros⁶. As adaptações cinematográficas também têm redimensionado a importância de algumas obras literárias

⁶ Corseuil (2003) exemplifica essa relação com o filme *O piano* (1993).

a exemplo das obras de Alfred Hitchcock⁷, as quais têm redimensionado a importância de algumas obras literárias.

5 A PERSONAGEM DE FICÇÃO NA LITERATURA E NO CINEMA

Quando pensamos nas obras literárias, lembramo-nos imediatamente das personagens. São elas que, com suas ações e características, dão vidas às histórias. De acordo com Robert Burgoyne (1986), a personagem é o elemento central que articula a temática e organiza a narrativa. Umberto Eco (1994) nos lembra que, quando iniciamos uma leitura de um romance estabelecemos um pacto ficcional, criamos, então, um relacionamento com as personagens. Através delas nos envolvemos com seus dramas, anseios, frustrações, enfim, tudo aquilo que compõe o universo ficcional. CANDIDO (2007) aponta que a personagem de romance e o enredo formam a matéria do desenvolvimento novelístico. Em um romance bem elaborado esses elementos são inseparáveis. A personagem tem um papel muito importante de criar uma relação afetiva e intelectual com o leitor. Sendo a parte mais viva do romance, é fundamental, no processo de leitura, que o haja a aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.

No entanto, não podemos cair no erro de achar que a personagem é o elemento mais essencial do romance, como se ela fosse independente dos outros elementos, quando na verdade, ela é totalmente dependente dos elementos que a cercam e que lhe dão vida. Candido (2007) afirma que o elemento mais comunicativo e atuante da arte novelística moderna, assim como na literatura os séculos XVIII, XIX e começo do XX, é a construção estrutural, que também é responsável pela força e eficácia do romance.

Candido (2007) apresenta ainda o paradoxo da personagem como um ser fictício, pois, como poderia algo que não existe ao mesmo tempo existir? É nesse paradoxo que se estabelece a criação literária, além de se deparar com o problema da verossimilhança. O ser fictício, apesar de ser uma criação da fantasia, expressa elementos da mais autêntica verdade existencial. É por meio do ser vivo que o ser fictício da personagem se manifesta.

⁷ Um exemplo, citado por Corseuil (2003), é o filme *Uma Janela indiscreta* (1954), baseado em no conto homônimo de Corner Woolrich (1942) que foi praticamente esquecido.

Candido (2007) constata que alguns escritores do século XIX já se interessavam pelo mistério psicológico e existencial e exploravam isso em suas personagens. Autores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski e Emily Brontë foram precursores que exploravam essas características de suas personagens, servindo mais tarde de inspiração para escritores modernistas como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello e Gide. Na obra de alguns desses autores há certa dificuldade em estabelecer a coerência devido à incomunicabilidade nas relações. Nas obras desses escritores o romance tenta retomar a maneira fragmentária e incompleta pela qual nós elaboramos o conhecimento sobre os nossos semelhantes.

A grande diferença entre o conhecimento que criamos sobre os nossos semelhantes e sobre os seres fictícios está em como entramos em contato com as pistas. O nosso conhecimento a respeito das pessoas é elaborado pelas experiências que tivemos com elas, podendo variar de acordo com o tempo e as circunstâncias. Já no romance está previamente estabelecido como entraremos em contato com a personagem - as informações e experiências são pensadas e elaboradas pelo escritor. Dessa forma, as informações que temos sobre a personagem são mais coesas e menos variáveis, pois nesta existe uma lógica; todavia, isso não a torna menos complexa.

O romancista é capaz de conferir à personagem a impressão de um ser ilimitado, contraditório e infinito através dos recursos de caracterização, que são os elementos utilizados pelo autor para dar vida à personagem. De acordo com Candido (2007), os romances produzidos durante o século XVIII e XX seguiam duas tendências na representação de suas personagens: na primeira, as personagens eram tratadas como seres íntegros, facilmente delimitados, marcados com traços que as definiam; na segunda, elas se tornam seres mais complicados, que não estão totalmente definidos nos traços que os caracterizam, são profundamente cercados pelo desconhecido e pelo mistério. Pode se notar nos romances produzidos a partir do século XVII uma transição. O enredo que era complexo e suas personagens simples cede o espaço para enredos simples com personagens complexas.

Essas diferenças entre os tipos de personagens foram definidas como “personagem de costume” e “personagem de natureza” (CANDIDO, 2007, p.61) As “personagens de costume” são apresentadas com traços fortemente escolhido e marcados. Esses traços são estabelecidos e não mudam. As “personagens de natureza”

são apresentadas pelo seu íntimo, sua descrição além de traços superficiais, não são tão facilmente identificáveis como as “personagens de costume”, a cada mudança, o romancista utiliza uma caracterização diferenciada. O que se pode concluir sobre a personagem do romance, a partir dos pressupostos de Candido (2007), é que o nosso conhecimento sobre ela é mais completo, mais coerente e menos fragmentado se compararmos aos conhecimentos que temos dos nossos semelhantes. Embora a personagem tenha muito em comum com os seres reais, não devemos considerar que ela foi transportada da realidade para o romance, uma vez que não seria possível captar a totalidade do ser. Além disso, se o escritor apenas transportasse um ser real para o romance, estaria negligenciando o processo artístico da sua obra.

5.1 A Personagem do Cinema

O cinema, durante a década de 1920, era considerado como uma arte autônoma e independente, mas atualmente essa não é a maneira mais interessante para estudar sobre a sua produção. Gomes (2007) nos traz importantes reflexões a respeito dessa nova maneira de estudar o cinema:

Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere (GOMES, 2007, p.105).

O cinema é a arte que canibaliza as outras, como afirma Stam (2000). Essa canibalização pode ser verificada na própria criação que se deu a partir da junção do romance com a personagem do cinema (GOMES, 2007, p.106). Para Gomes (2007), devido a influência que o cinema sofre da literatura e do teatro, ele torna mais interessante para ser estudado quando deixamos de considerá-lo como obra-de-arte, para tentar compreendê-lo com fenômeno.

Os atores encarnam os personagens assim como no teatro, já os recursos narrativos do cinema possibilita uma maior mobilidade da personagem pelo espaço e pelo tempo. A personagem do cinema, assim como a do romance, também tem o papel que organizar a narrativa. Gomes (2007) afirma que elementos presentes na narrativa do romance podem ser utilizada para descrever a diegese do cinema, a saber, “a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma

ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular” (GOMES, 2007, p. 167).

É importante perceber que a personagem do romance pode ser apresentada ao leitor de maneira indireta pela visão do outro. Algumas, ou todas, as informações que o leitor tem a respeito da personagem são através do narrador, tendo acesso apenas descrições para conhecer a personagem. Todavia, as narrativas em primeira pessoa podem gerar dúvida sobre a fidelidade dos fatos, uma vez que o narrador também faz parte da história ele pode moldar os acontecimentos a seu favor. Provavelmente a maneira mais eficaz de conhecermos uma personagem é através do ponto de vista de uma ou mais personagens juntamente com a observação de suas ações.

Já no cinema, o narrador, que aparece de forma tão discreta desenvolvendo sua narrativa através da *mise-en-scène* tem conhecimento sobre todos os fatos, como afirma Gomes (2007) “A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil”. (GOMES, 2007, p.109). No cinema, podemos também vivenciar a experiência do romance, de conhecer alguns personagens apenas pelas palavras de outras personagens, mas de forma minoritária, a criação da personagem cinematográfica é, pois, principalmente por um contexto visual.

Outro ponto que Gomes (2007) chama a atenção é o papel desempenhado pelos atores na interpretação das personagens apontando a diferença entre a interpretação no teatro para o cinema. No teatro, a personagem desenvolve um papel mais marcante que o ator, logo nos esquecemos do intérprete, mas a personagem sobrevive em nossa memória. O que ocorre no cinema é o oposto disso, nos esquecemos das personagens mas guardamos a imagem do ator como afirma Gomes (2007)

podemos admitir que no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso.[...] O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são as mais poderosas do que a pura emanção dramática. (GOMES, 2007. p.115).

Por esse motivo, a escolha dos atores que irão interpretar as personagens é parte fundamental das produções cinematográficas, não obstante os atores e atrizes carregam as marcas de seus outros personagens. Após essas considerações a respeito do processo

de adaptação cinematográfica, seguiremos para o próximo capítulo, no qual faremos algumas considerações a respeito da obra literária de Brontë, tomando como base para organização da estrutura da narrativa a personagem.

Capítulo II - ELEMENTOS NARRATIVOS EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES DE EMILY BONTË*

2. OUVINDO O UIVAR DOS VENTOS DE YORKSHIRE

Emily Brontë nasceu em 1818. Morava no meio dos morros de Haworth, um vilarejo de Yorkshire, com seu irmão, suas irmãs Charlotte e Anne, (que também eram escritoras), seu pai (líder espiritual da igreja local) e sua tia, que foi morar com a família após a morte da mãe das crianças. As irmãs Brontë aproveitavam seu tempo livre para escrever poemas, peças e romances. No século XIX, as mulheres não tinham um espaço reconhecido no mercado de trabalho, em geral cuidavam apenas dos filhos e do lar. As que precisavam trabalhar para se manter exerciam atividades como venda de doces, flores e bordados. Por isso as mulheres não eram reconhecidas em outras atividades, como por exemplo, escritora, para publicar seus textos as mulheres usavam pseudônimo⁸. Charlotte publicava como Currer Bell, Emily como Ellis Bell e Anne como Acton Bell. Os nomes que elas escolheram podiam ser tanto para homem como para mulher, mas a maior parte dos críticos da época concluíram que se tratavam de um homem, pois para eles uma mulher não seria capaz de criar uma narrativa tão “selvagem”. Suas verdadeiras identidades só foram reveladas por Charlotte após a morte de Emily e de Anne.

Entre os trabalhos realizados pelas irmãs, *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*) de Emily Brontë, atualmente consagrado como um cânone, não teve boa recepção pelo público da sua primeira publicação, em 1847. Foi considerado pelos leitores e determinados críticos da época “como pouco decoroso, imorais ou brutais, cruel e inapropriado com suas vívidas descrições de violência, menções explícitas aos danos causados pela bebida, e famílias que não correspondiam ao ideal vitoriano de felicidade e de harmonia.”. (PINHEIRO, 2014, p.8). Mas depois de alguns anos a obra ganhou importância e tornou-se um cânone da literatura mundial.

Morro dos Ventos Uivantes conta com traduções para várias línguas, também várias traduções e adaptações na mesma língua, como por exemplo, no Brasil, diversos

⁸A escritora Jane Austen também mudou seu nome para tentar ter seus livros publicados, mas sem sucesso. Seus livros foram publicados em 1811 com a menção “-por uma senhora”. A autora não teve seu nome divulgado em nenhuma obra antes de sua morte.

autores já traduziram a obra de Brontë. No Brasil, a primeira tradução foi feita por Oscar Mendes e publicada pela Globo em 1938, na sequência vieram diversas traduções⁹. Para a realização desse trabalho será utilizada a tradução de Solange Pinheiro, publicada em 2014 pela editora Martin Claret. O romance também conquistou o espaço no cinema, e recebeu diversas adaptações a primeira adaptação cinematográfica do romance foi em 1920 como Heathcliff e Cathy os atores Milton Rosmer e Colette Brettel. Em 1939, a segunda adaptação conta com a participação de Laurence Oliver e Merle Oberon. Em 1954, o cânone ganha uma versão mexicana que leva o título de *Abismos de Pasión*, transformando seus protagonistas em Alejandro e Catalina. Já no ano de 1967 o romance foi adaptado para a TV britânica, em uma série de quatro episódios que teve Angela Scoular e Ian McShane como Cathy e Heathcliff, no mesmo ano temos uma adaptação para a TV brasileira Lançada pela TV Excelsior trazia Altair Lima e Irina Grecco nos papéis principais.

Em 1970, temos a primeira versão em cores do *Morro dos Ventos Uivantes*, que teve a interpretação dos atores Anna Calder-Marshall e Timothy Dalton. Em 1988, a versão japonesa do romance recebe o nome de *Arashi ga oka* (嵐が丘), trazendo Yusaku Matsuda e Yuko Tanaka nos papéis principais. Dentre as adaptações, a de 1992 é a que tem mais destaque, pela interpretação de Ralph Fiennes e Juliette Binoche como Heathcliff e Cathy, dirigida por Peter Kosminsky, e por incluir, pela primeira vez em uma adaptação cinematográfica, a segunda geração dos personagens do romance¹⁰. Houve ainda outras adaptações, nos anos de 1998, 2003, 2004, 2009. A mais recente foi produzida em 2011 com a direção de Andrea Arnold e interpretação dos atores James Howson e Kaya Scodelario como personagens principais, o qual é objeto de estudo desse trabalho juntamente com a adaptação de 1992. Antes, porém, de iniciarmos os estudos sobre as adaptações, tema do capítulo III, faz-se necessário compreender alguns aspectos do romance, os quais tomarei como base teórica os cinco elementos estruturais da ficção (Scholes, 1991), a saber: ponto de vista, enredo, personagem, espaço e tempo.

⁹ Rachel de Queiroz, em 1947, pela José Olympio. Em 1948, tradução de José Maria Machado, na coleção Excelsior da Edigraf. Em 1958, tradução de Octavio Mendes Cajado, lançada em dois volumes, pela Saraiva. Em 1967, tradução de Celestino da Silva, pela Vecchi. Em 1983, tradução de David Jardim Jr. pela Ediouro, reeditada na coleção Folha em 1998. Em 2011, tradução de Guilherme Braga pela I&pm, entre outras.

¹⁰ Provavelmente como forma de tornar a história mais romantizada as outras adaptações contemplava apenas a primeira geração da história. A adaptação de 1998 também apresenta a segunda geração.

2.1 Ponto de Vista

A história do *Morro dos Ventos Uivantes* se passa em um lugar semelhante ao que Emily Brontë vivia: completamente afastado da agitação mundana, como a citação abaixo atesta:

Acabo de chegar de uma visita a meu senhorio – o solitário vizinho com quem eu talvez tenha de me preocupar. Esta é certamente uma bela região! Em toda Inglaterra não acredito que eu pudesse ter me instalado em um local tão completamente afastado do burburinho social. O paraíso perfeito para um misantropo¹¹ (BRONTË, 2014, p. 21).

O primeiro narrador do livro é senhor Lockwood, inquilino que veio morar na Granja da Cruz do Tordo – propriedade que pertencia a Heathcliff. Até o quarto capítulo, os fatos ocorridos são narrados por ele. A partir do quinto capítulo, temos um novo narrador: Nelly Dean, que acompanhou a história das famílias Earnshaw, Linton e de Heathcliff. Esse segundo narrador, Nelly Dean, pode ser classificado, segundo a categorização de Friedman (2002) como narrador-testemunha “O que a testemunha pode transmitir de maneira legítima não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Friedman também aponta a importância desse narrador que pode ter contato com o protagonista, ele não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros (LEITE, 2002, p.37), pode conversar ou ouvir os personagens, ter acesso a cartas, diários e outros escritos que oferecem reflexões dos estados mentais e emocionais de outros personagens. O Sr. Lockwood tem acesso ao diário de Catherine, enquanto Nelly tem acesso a uma carta de Isabella Linton e bilhetes que eram trocados por Catherine Linton – Filha de Catherine Earnshaw- com o primo Linton, filho de Isabella Linton.

No entanto, apesar desses escritos que auxiliam na construção narrativa os narradores não são confiáveis, como afirma Moura (2015), em seu trabalho de conclusão de curso; Lockwood sofre dos nervos e Nelly, apesar de testemunhar vários fatos, tem uma percepção simplificada. É a partir desse ponto de vista que o leitor tem acesso aos fatos. Assim, conforme Moura (2015) “O que recebemos é uma narrativa distorcida da qual teremos que participar como pudermos para dela extrair algum

¹¹ I have just returned from a visit to my landlord - the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's heaven.

sentido” (MOURA, 2015, p. 31). Quando questionada por Lockwood se conhecia a história de Heathcliff, Nelly responde: “-É a história de um cuco, senhor. Sei tudo a respeito dela, a não ser onde ele nasceu quem foram os pais dele, e como ele conseguiu ganhar dinheiro no início” ¹² (BRONTË, 2014, p. 59). Podemos notar que o que Nelly conhece é apenas parte da história de Heathcliff e não tudo a respeito dela, como a mesma afirma.

A narrativa é principalmente em terceira pessoa, mas também é possível identificar trechos em que a narrativa é feita em primeira pessoa por Lockwood, em tempos distintos. O leitor não tem contato direto com as personagens principais, tudo que é relatado sobre elas foram narrados por terceiros – Sr. Lockwood e Nelly Dean. Os escritos que Nelly e Lockwood tem acesso permitem uma reconstrução até certo ponto parcial e um tanto precária, pontadas por fragmentos de fatos e memórias, impossibilitando assim a reconstituição absoluta dos fatos vividos pela narrativa.

2.2 Enredo

Apesar de o romance ter um enredo bastante conhecido, faz-se necessário o detalhamento de alguns pontos importantes para a construção da narrativa. O que se seguirá, embora pareça um resumo estendido do romance, tem a intenção de verificar como está estruturada a narrativa, para que no capítulo seguinte se possa observar de que maneira as adaptações cinematográficas alteram essa estrutura e quais as possíveis implicações para a interpretação da história.

A história inicia-se com a chegada do Sr. Lockwood, ao Morro dos Ventos Uivantes. Lá ele encontra Catherine Linton Heathcliff, Hareton e Joseph. Após passar uma noite no Morro, o Sr. Lockwood vê um fantasma, o de Catherine Earnshaw. Ao retornar para a casa que alugara ao Sr. Heathcliff, encontra Nelly Dean, que é responsável por narrar para ele o que acontecerá com a família Earnshaw e Linton.

Nelly, segunda narradora do romance, começa a contar história da família Earnshaw antes da chegada de Heathcliff ao Morro dos Ventos Uivantes. Quando o Senhor Earnshaw, pai de Catherine e de Hindley, pergunta as crianças o que queriam de presente, pois ele estava indo a Liverpool: “Hindley escolheu uma rabeça; então o

¹²It's a cuckoo's, sir - I know all about it: except where he was born, and who were his parents, and how he got his money at first.

patrão fez a mesma pergunta para a Sra. Cathy: ela recém completara seis anos de idade, mas montava qualquer cavalo do estábulo, e escolheu um chicote.¹³” (BTONTË, 2014, p. 60). Mas o que o Sr. Earnshaw trouxe de Liverpool foi o pequeno menino que ele encontrou morrendo de fome nas ruas daquela cidade portuária:

Hindley e Cathy se contentaram em ficar olhando e ouvindo até que a paz fosse restabelecia; então, os dois começaram a vasculhar os bolsos do pai procurando os presentes que ele lhes prometera. Hindley era um menino de quatorze anos, mas quando ele tirou do bolso o que havia sido uma rabeça feita em pedaços dentro do sobretudo, rompeu a chorar; e Cathy, ao saber que o patrão havia perdido o chicote dela ao cuidar do desconhecido, deu mostras de seu temperamento fazendo caretas e cuspiendo na criaturinha estuporada, recebendo em troca uma sonoro tapa do pai para aprender a ter modos mais educados¹⁴. (BRONTË, 2014: p. 62)

Como a citação acima demonstra, desde a sua chegada ao Morro dos Ventos Uivantes Heathcliff não foi bem aceito pela família Earnshaw, como afirma Dias (2007), “Ser cigano, estrangeiro, não falar inglês, e ter pele escura, desde o primeiro momento no seio da família inglesa são fatores responsáveis pela demarcação por parte dos personagens do espaço, da condição e do papel do garoto.” (DIAS, 2007, p. 6). Aos passar dos anos, o menino tornou-se amigo de Catherine, mas Hindley cultivou o ódio que sentia pelo menino por muito tempo. Após a morte da Sra. Earnshaw, Hindley tinha seu pai como um opressor e Heathcliff como o culpado por roubar o afeto de seu pai. Eram frequentes as brigas entre os dois, até que o cura da igreja convenceu o Sr. Earnshaw a enviar Hindley para a escola.

Durante o período de três anos, a paz foi restabelecida no Morro dos Ventos Uivantes. Contudo, esse período de tranquilidade aparente é alterado após a morte do Sr. Earnshaw:

O Sr. Hindley voltou para casa para o funeral e – algo que nos espantou e fez com que os vizinhos ficassem mexericando em todos os cantos – trouxe com ele uma esposa. O que ela era, e onde nascera, ele nunca nos informou; provavelmente, ela não tinha nem dinheiro

¹³ Hindley named a fiddle, and then he asked Miss Cathy; she was hardly six years old, but she could ride any horse in the stable, and she chose a whip.

¹⁴ Hindley and Cathy contented themselves with looking and listening till peace was restored: then, both began searching their father’s pockets for the presents he had promised them. The former was a boy of fourteen, but when he drew out what had been a fiddle, crushed to morsels in the great-coat, he blubbered aloud; and Cathy, when she learned the master had lost her whip in attending on the stranger, showed her humour by grinning and spitting at the stupid little thing; earning for her pains a sound blow from her father, to teach her cleaner manners.

nem nome que lhe servissem de recomendação, ou ele dificilmente teria mantido o matrimônio escondido do pai. (BRONTË, 2014, p. 73)
15

No início, Frances, esposa que Hindley trouxe consigo, se sentia feliz com a presença de Cathy, mas logo começou a se irritar com a menina. Junto com a irritação dela veio à tirania de Hindley. Bastou ela mencionar que não gostava de Heathcliff para ele obrigar o rapaz a dormir com os criados, privando-o das lições do cura e obrigado a trabalhar como os outros empregados da fazenda.

Heathcliff não se importava com os castigos de Hindley, pois, ainda tinha a presença de Cathy, que lhe era a coisa mais importante. Apesar de toda maldade de Hindley “– aparentemente havia uma ilha de felicidade e amor não tão bem compreendida por eles que cercava Cathy e Heathcliff, e os protegia das tristezas do dia-a-dia.” (DIAS, 2007, p. 7) Mas não demorou até que essa felicidade acabasse, no momento em que Catherine decide atravessar as fronteiras da ilha. Nelly relata que, em certa ocasião, os dois sumiram durante todo o dia e até tarde da noite ainda não haviam retornado. Os garotos tinham ido até a casa dos Linton, que moravam na Granja da Cruz do Tordo, queriam apenas espiar a vidas das crianças que ali moravam, mas o plano não deu muito certo. Logo notaram a presença dos intrusos, soltaram os cachorros pensando que eram ladrões:

“- Eu disse que nós demos risada – respondeu ele – Os Linton nos ouviram e, de comum acordo, voaram para a porta; houve um silêncio, e então um grito. “Oh, mamãe, mamãe”! Oh, papai! Oh mamãe, venha cá. Oh, papai, oh!” Eles gritaram mesmo, alguma coisa parecida com isso. Nós então saltamos da janela, porque alguém estava tirando as trancas e nós achamos melhor fugir. Eu estava segurando Cathy pela mão, e lhe pedia que andasse depressa, quando de repente ela caiu no chão. – Corra, Heathcliff, corra! – ela sussurrou – Eles soltaram o buldogue e ele me pegou!” (BRONTË, 2014, p. 77)¹⁶

Um dos cachorros acabou por morder a perna de Cathy, que ficou gravemente ferida e foi levada para dentro da casa pelos empregados ao perceber que se tratava de uma

¹⁵ MR. HINDLEY came home to the funeral; and - a thing that amazed us, and set the neighbours gossiping right and left - he brought a wife with him. What she was, and where she was born, he never informed us: probably, she had neither money nor name to recommend her, or he would scarcely have kept the union from his father.(pg. 69)

¹⁶ ‘I told you we laughed,’ he answered. ‘The Lintons heard us, and with one accord they shot like arrows to the door; there was silence, and then a cry, ‘Oh, mamma, mamma! Oh, papa! Oh, mamma, come here. Oh, papa, oh!’ They really did howl out something in that way. We made frightful noises to terrify them still more, and then we dropped off the ledge, because somebody was drawing the bars, and we felt we had better flee. I had Cathy by the hand, and was urging her on, when all at once she fell down. ‘Run, Heathcliff, run!’ she whispered. ‘They have let the bull-dog loose, and he holds me!’

garota. Cathy ficou aos cuidados dos Linton até que sua perna se curasse totalmente. Nesse período de convivência com os Lintons, Catherine sofre grandes influências e quando retorna ao Morro dos Ventos Uivantes já não é mais a mesma, como afirma Dias (2007):

A cultura dominante, branca e aristocrata dos Lintons, seus modos, vestes, e conversas refinadas, a seduzem e a fazem enxergar Heathcliff não com os olhos de um ser humano qualquer como antes, mas com os olhos de uma inglesa branca e candidata a requintada, que renega seu antigo comportamento agora considerado inapropriado para a “dama” que deseja tornar-se. (DIAS, 2007, p. 7)

Ao retornar Hindley permite que Heathcliff fale com Catherine, como os outros empregados, tamanha é a surpresa da garota ao ver o amigo todo sujo que começa a rir:

- Eu não queria rir de você – disse. – Eu não consegui me conter. Heathcliff, me dê um aperto de mão pelo menos! Por que você está emburrado? É que você está com a aparência estranha. Se você lavar seu rosto e pentear os cabelos, vai ficar tudo bem. Mas você está tão sujo!¹⁷ (BRONTË, 2014, p. 83)

Heathcliff fica bastante ofendido com a reação de Catherine, ela aparentemente não era mais a mesma. Agora se vestia com vestidos requintados e comportava-se com “bons modos”, uma verdadeira dama da Inglaterra Vitoriana. Essa mudança na maneira em que Catherine vê as coisas é responsável pelos conflitos do romance. Ela deixa se envenenar pelas influências da sociedade em que vivia e assume o papel de dama que era imposta as mulheres da época, abandonando sua antiga personalidade e renunciando o amor que sentia por Heathcliff para se enquadrar nos padrões impostos pela sociedade da época.

No ano de 1778, nasceu Hareton, o último da linhagem dos Earnshaw, sua mãe estava muito doente e morreu algumas semanas após o seu nascimento. Com a morte da esposa, Hindley torna-se ainda mais tirano, até mesmo seu filho sofria com a sua maldade. Nelly relata que a maneira com que ele tratava o menino poderia transformar um santo em um demônio. Assim, todos se afastaram do Morro dos Ventos Uivantes, única visita que era constante era a de Edgar Linton. Catherine já não estava mais interessada em ficar na companhia de Heathcliff, pois Edgar e Isabella lhe pareciam companhias mais interessantes.

¹⁷ 'I did not mean to laugh at you,' she said; 'I could not hinder myself: Heathcliff, shake hands at least! What are you sulky for? It was only that you looked odd. If you wash your face and brush your hair, it will be all right: but you are so dirty!'

Em umas das visitas ao morro Edgar pode perceber um pouco do comportamento genioso de Cathy, quando Nelly se recusa a deixar os dois a sós, a jovem tem um ataque de ira contra ele. Até o pequeno Hareton e Edgar acabam sendo vítimas da agressividade de Catherine. Edgar, ao ver a cena, resolve ir embora, mas acaba voltando depois das ameaças de Cathy de chorar até ficar doente, e só vai embora ao perceber a chegada de Hindley bêbado. Nelly narra a chegada de Hindley detalhadamente, como se o fato tivesse ocorrido recentemente, a agressividade dele com o pequeno Hareton que quase chegou a matá-lo parece viva na memória da ama. Após as cenas de brigas, Nelly vai para a cozinha acalmar o pequeno Hareton. Heathcliff se deita em um banco, afastado da lareira de maneira que não era possível notar sua presença. A família Earnshaw vivia em total desequilíbrio, e Catherine, agora mais madura, percebe que precisa fazer algo para livrar-se de Hindley e ajudar Heathcliff.

Catherine aparece na cozinha para falar com Nelly, ela diz que precisa contar um segredo: Edgar Linton havia pedido sua mão em casamento e ela quer saber como o que deveria responder. Nelly questiona a jovem se ela realmente ama Edgar, em meio as suas brincadeiras ela responde que sim, pois, ele é bonito e rico. Nelly então indaga qual o problema se ela o ama. Catherine então responde que esse é o seu segredo: ela narra o episódio de um sonho seu em que estava no céu, porém estava muito infeliz lá. Chorava muito querendo voltar para o Morro dos Ventos Uivantes, até que os anjos revoltados a jogaram de volta e ela pulava de alegria. Após relatar seu sonho ela faz uma comparação com o pedido de casamento de Edgar:

Eu não tenho mais motivos para me casar com Edgar Linton do que eu tenho para ficar no céu; e se o desgraçado do dono desta casa não tivesse não tivesse rebaixado tanto Heathcliff, eu nem pensaria nisso. Casar-me com Heathcliff agora me degradaria; por isso, ele nunca vai saber quanto eu o amo; e o amo não por ele ser bonito, Nelly, mas por ele ser mais eu do que eu própria sou. Não sei de que as nossas almas são construídas, mas a dele e a minha são iguais, e a de Linton é tão diferente quanto um raio de luar de um relâmpago, ou a geada do fogo.¹⁸ (BRONTË, 2014, p. 115).

Catherine confessa para Nelly que o seu objetivo era poder ter dinheiro para ajudar Heathcliff, pois, se os dois se casassem seriam mendigos, mas se ela tivesse

¹⁸ I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.'

dinheiro poderia ajudá-lo, mas percebemos que ela tinha interesse na sua ascensão social, queria ser uma verdadeira dama. Nelly, por ser mais experiente, adverte a Catherine que Heathcliff não iria suportar a separação, que ela era a coisa mais importante que ele tinha. Catherine convencida que nunca haveria uma separação entre os dois faz uma comparação entre o amor que sente por Edgar e o amor que sente por Heathcliff:

Se tudo desaparecesse, e *ele* permanecesse, eu ainda continuaria a existir; e, se tudo mais permanecesse e ele fosse destruído, o Universo se transformaria em um completo estranho. Eu não seria parte dele. Meu amor por Linton é como a folhagem do bosque. O tempo vai aterrá-lo, sei muito bem disso, assim como o inverno altera as árvores. Meu amor por Heathcliff se parecesse com as rochas sempiternas sob a superfície: uma fonte de pouquíssimo prazer visível, mas necessário. Nelly, eu *sou* Heathcliff – ele está sempre, sempre em meus pensamentos; não como uma coisa prazerosa, não mais do que eu sou uma fonte de prazer para mim, mas como meu próprio ser... então, não mencione outra vez a nossa separação; ela é impossível,¹⁹ (BRONTË, 2014, p. 117)

Notamos pelo discurso de Catherine, que para ela o casamento com Edgar não representa a separação dela com Heathcliff, pois os dois são um só. Quando Joseph chega à cozinha procurando por Heathcliff, Catherine para de falar e Nelly vai à procura do rapaz no celeiro, mas descobre que ele não está no Morro, então, adverte Catherine que ele pode ter ouvido parte da conversa. Heathcliff havia partido. Catherine de tão inconformada, ficou doente. A senhora Linton preocupada com sua saúde foi quem cuidou da moça mais uma vez até a sua recuperação.

Catherine casa-se com Edgar, essa decisão modifica profundamente o destino de boa parte das personagens. Além de provocar anos mais tarde a destruição tanto física quanto emocional de Catherine. Nelly relembra como Edgar e Catherine eram felizes, eles tinham um grande carinho um pelo outro. Edgar sempre cuidava para que ela não fosse contrariada, mas a felicidade do jovem casal não durou muito tempo. Após três anos e seis meses, Heathcliff retorna transformado e dono de uma fortuna. Hindley estava afundado em dívidas e havia hipotecado o Morro. Heathcliff paga a dívida e vira

¹⁹ If all else perished, and HE remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger: I should not seem a part of it. - My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I AM Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being. So don't talk of our separation again: it is impracticable;

proprietário do Morro dos Ventos Uivantes para manter-se mais próximo de Catherine. E os dois reestabelecem novamente o laço de amizade.

Isabella Linton, irmã de Edgar, acompanhava Catherine nas visitas ao morro. Ela apaixonou-se por Heathcliff, acreditando que ele seria o homem perfeito para ela. No entanto, Catherine adverte sobre quem realmente é Heathcliff, ela sabia que apesar das mudanças por dentro, ele não havia de fato mudando. Mas Isabella não acreditava no que a cunhada dizia a respeito do homem que ela amava. Quando Heathcliff aparece na Granja para uma visita rotineira aos Lintons, Cathy participa a Heathcliff o afeto que a cunhada tem por ele, despertando nele o interesse em tornar-se esposo de Isabella, para mais tarde ser também herdeiro da fortuna dos Lintons. Heathcliff inicia uma aproximação com Isabella que acaba gerando um conflito com Catherine, pois, ela sabia que ele não tinha boas intenções com a moça e que se trata apenas da vingança de Heathcliff. Esse conflito entre os dois chega ao conhecimento de Edgar por Nelly, que agride Heathcliff e o proíbe de frequentar a Granja.

Dias após a confusão, Edgar descobre que Catherine está muito doente. Nelly sai em busca de ajuda médica, ao passar pelo portão vê o cachorro de Isabella pendurado no portão. Ao encontrar com o médico ele passa para ela as informações que recebeu a respeito da fuga de Isabella com Heathcliff. Edgar é comunicado sobre a fuga da irmã, mas decide que não vai à busca dela, já que ela fugiu por vontade própria. Heathcliff e Isabella passam dois meses fora da região, nesse período Catherine descobre que estava grávida. Quando Heathcliff e Isabella retornam, Nelly vai até o Morro fazer uma visita. Heathcliff aproveita a oportunidade para mandar uma carta para Catherine na intenção de marcar um encontro com Catherine. Essa cena é o ápice da narrativa, o último encontro de Heathcliff com Catherine prestes a morrer, acusando Heathcliff e pedido perdão pelo que fez:

- Me deixe em paz! Me deixe em paz! – soluçou Catherine. – Se eu errei, estou morrendo por causa disso. Já é suficiente! Você me deixou também, mas eu não vou censurar você. Eu perdoo você. Perdoe-me! - É difícil perdoar, e olhar esses olhos, e tocar essas mãos descarnadas - respondeu ele. – Me beije de novo; e não deixe que eu veja seus olhos! Eu perdoo o que você me fez. Eu amo a *minha* sina... mas a sua? Como poderei? (BRONTË, 2014, p.212)²⁰

²⁰ Let me alone. Let me alone,' sobbed Catherine. 'If I've done wrong, I'm dying for it. It is enough! You left me too: but I won't upbraid you! I forgive you. Forgive me!' 'It is hard to forgive, and to look at

Após essa cena, Edgar encontra Heathcliff no quarto, mas evita conflito devido ao definhamento de Catherine. Heathcliff deixa a casa e fica no jardim a espera de notícias. Na mesma noite nasce Catherine Linton e sua mãe falece. Nelly é quem leva a notícia a Heathcliff:

Catherine Earnshaw, que você não descanse enquanto eu viver! Você disse que eu matei você... assombre me, então! O assassinado assombra mesmo seus assassinos, eu acredito... eu sei que os fantasmas têm andado pela Terra. Fique sempre comigo... assuma qualquer forma... me deixe louco! Mas só não me deixe neste abismo, onde não consigo encontrar você! Oh, Deus! É indizível! Eu não consigo viver sem minha vida! Eu não consigo viver sem minha alma! (BRONTË, 2014, p.219)²¹

Após a morte de Catherine, Isabella consegue fugir do Morro e alguns meses depois tem um filho que nomeia de Linton Heathcliff. Hindley morre seis meses após o falecimento da irmã, deixando o filho Hareton aos cuidados de Heathcliff, que faz do menino empregado como parte de sua vingança. Doze anos após sua fuga, Isabella morre e Heathcliff assume a guarda do filho, uma criança frágil e doentia, também como parte da vingança contra Edgar.

Catherine Linton tem a oportunidade de conhecer seu primo Linton em um passeio pelos morros, mas passam um longo tempo sem se reencontrar. Três anos mais tarde, Cathy volta ao morro, sem Edgar saber e reencontra o primo, que ainda tinha a saúde muito fraca. Quando Heathcliff tem a oportunidade obriga Catherine a casar-se com o primo Linton, tornando-se, assim, o tutor de sua herança, após a morte de Edgar e de Linton. Nesse ponto, Nelly encerra sua narrativa. Voltando a narrativa para o tempo presente.

Algum tempo depois, Lockwood retorna e percebe algumas mudanças ao passar pelo Morro. Os portões estavam abertos, e Cathy estava ensinando Hareton a ler. Em sua caminhada Lockwood encontra com Nelly que lhe dar algumas informações sobre os moradores do Morro. Heathcliff havia morrido de uma morte natural e estranha, e agora os primos, Cathy e Hareton, iram se casar tornando-se herdeiros de toda a herança deixada por Heathcliff.

those eyes, and feel those wasted hands,' he answered. 'Kiss me again; and don't let me see your eyes! I forgive what you have done to me. I love MY murderer - but YOURS! How can I?'

²¹ Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you - haunt me, then! The murdered DO haunt their murderers, I believe. I know that ghosts HAVE wandered on earth. Be with me always - take any form - drive me mad! only DO not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I CANNOT live without my life! I CANNOT live without my soul!

O morro dos Ventos Uivantes poderia ser só mais uma história de amor que não teve um final feliz, no entanto em uma leitura detalhada percebemos que a obra vai além, não se resumindo aos sentimentos de amor e ódio dos protagonistas. Brontë utiliza sua obra para fazer uma crítica social às tradições da época como afirma Dias (2007):

revela a sua consciência crítica em relação aos fatores sociais que influenciam definitivamente as ações do homem da época, e que refletem nos seus personagens em seu profundo desconforto com a sua posição frente aos ditames sociais, e aos limites de sua própria capacidade para transgredi-los. (DIAS, 2007, p. 6)

Para compreendermos melhor como a autora constrói essa crítica social, seguiremos para a análise das personagens de Brontë, na qual observaremos como os esses costumes da época em que o livro foi inscrito são refletido nas vidas das personagens.

2.3 Personagem

Como dito no capítulo anterior a personagem é a parte mais viva do romance, tem o papel de criar uma relação afetiva e intelectual com o leitor. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, conta com grande número de personagens - principais e secundários – com personalidades bastante peculiares. Porém, nesta seção, observarei apenas as características dos protagonistas, Catherine Earnshaw e Heathcliff, para maior aprofundamento, os quais serão analisados juntos - seguindo o argumento da própria Catherine que a separação dos dois seria impossível²².

A infância de Heathcliff foi marcada pelo abandono. Foi encontrado nas ruas de Liverpool pelo Sr. Lockwood, que o recebe como um presente dos céus. Todavia, ele é em descrito em vários trechos do romance como cruel e diabólico. Uma característica importante e relevante sobre Heathcliff é a sua aparência “é apontado às vezes como um cigano e tem o comportamento ‘típico’ das classes menos favorecidas” (OLIVEIRA et. al., 2010, p.272). Esse é um dos motivos pelo qual outros personagens tratam Heathcliff como desprezo e indiferença. Há diversos vieses de interpretações a respeito da aparência de Heathcliff, a mais comum diz respeito à simbologia da opressão da Inglaterra sobre os colonizados (DIAS, 2007).

²²Nelly, eu *sou* Heathcliff – ele está sempre, sempre em meus pensamentos; não como uma coisa prazerosa, não mais do que eu sou uma fonte de prazer para mim, mas como meu próprio ser...então, não mencione outra vez a nossa separação; ela é impossível,²² (BRONTË, 2014, p. 117)

O menino é explicitamente odiado pela Senhora Earnshaw, por Hindley, por Joseph e aparentemente por Nelly, que narra à história. Mas o Sr. Earnshaw tem grande admiração pelo filho adotivo, seu carinho por Heathcliff chega a ser maior do que pelo seu próprio filho. Ou seria Heathcliff também seu filho? A narrativa não fornece evidências textuais concretas que atestem a possibilidade de Heathcliff ser meio irmão de Catherine, mas observemos as informações, reportadas por Nelly, a respeito da chegada de menino que poderiam ser indícios dessa possibilidade. Heathcliff, segundo o Sr. Earnshaw foi encontrado nas ruas de Liverpool – uma cidade portuária com grande número de imigrantes de diversos lugares²³, com foco de prostituição. Assim, poderíamos também supor que Heathcliff fosse filho bastardo do Sr. Earnshaw. Apesar de não ser possível comprovar essa hipótese, ela encontra maior fundamento nas atitudes do Sr. Earnshaw, que prefere enviar para a escola de internato Hindley a Heathcliff.

Percebe-se que, de fato, havia um motivo maior para que Catherine não pudesse viver uma história de amor com Heathcliff. Como a narrativa não dispõe de indícios maiores sobre os laços de sangue entre os irmãos adotivos, seguiremos a interpretação pelo viés das questões sociais em que Catherine estava inserida. Catherine Earnshaw era uma garota rebelde, gostava de estar em contato com a natureza: aprazia-lhe à liberdade. Apesar de morar em uma região isolada, vivia em uma sociedade bastante conservadora, que prezava a tradição, a moral e a riqueza. Ao atingir certa maturidade percebe as dificuldades que poderia encontrar se continuasse a conviver com seu irmão alcólatra ou casar-se com Heathcliff. Ela vê no casamento com Edgar a possibilidades de uma ascensão social, cujos benefícios seriam para todos, inclusive para Heathcliff. Esse é considerado por Dias (2007) como o erro trágico de Catherine:

A tragédia de Cathy é que ela deixa um homem “inadequado” por outro: Heathcliff seria inadequado para sua sociedade, Edgar o seria para o seu próprio ser. A inadequação em relação à Heathcliff é de ordem social e moral – por ser cigano, e mesmo havendo extirpado qualquer manifestação da sua cultura original, ele era considerado imoral pelo paganismo e sensualidade comumente associados a sua raça. (DIAS, 2007, p. 9)

²³Shmoop Editorial Team, "Wuthering Heights Theme of Foreignness and the Other," *Shmoop University, Inc.*, Last modified November 11, 2008, <http://www.shmoop.com/wuthering-heights/foreignness-the-other-theme.html> acessado em 01 de março de 2016

Aparentemente, Catherine tenta salvar Heathcliff da tirania de Hindley, mas a traição de Catherine ao amor que sentia por Heathcliff acaba por degradá-lo.

Após ouvir a confissão de Catherine, Heathcliff desaparece por um período, retornando, anos mais tarde, com os modos de um Lorde e dono de uma fortuna de origem tão desconhecida quanto ele próprio, para finalmente poder ficar com ela. A sua mudança é percebida e relatada por Nelly, como podemos atestar no trecho a seguir:

Ele havia crescido e se transformado em um homem alto, de porte atlético e com boa constituição, e ao lado dele meu patrão tinha um corpo esguio e juvenil. O porte ereto de Heathcliff sugeria que ele tivesse pertencido ao exército. Suas feições eram muito mais maduras que as do Sr. Linton, tanto pela expressão quanto pela aparência resoluto; elas tinham uma aparência inteligente, e não traziam marcas de sua antiga degradação. Entretanto, uma ferocidade parcialmente civilizada ainda espreitava sob as sobrancelhas baixas e nos olhos cheios de um fogo negro, mas ela estava sob controle; ²⁴ (BRONTË, 2014, p. 133).

Heathcliff vai à procura de Catherine, para finalmente ficarem juntos, mas Catherine não abandona Edgar para ficar com ele. Apesar de todo amor que sentia por Heathcliff e de agora ele poder lhe prover uma vida de conforto, ela não se separa de Edgar. O que nos faz perceber que havia sérias questões sociais envolvidas nessa história de amor. Dias (2007) nos traz dados que na Inglaterra do século XVIII a força era a pena para quem se casasse com um cigano. Outro fato que reafirma que a união entre uma inglesa e um cigano não era bem vista é o descendente de Heathcliff, filho de Isabella, que é relatado como frágil e doentio, que morre antes de atingir a idade adulta.

O fato de não conseguir ficar com Catherine desperta o desejo de vingança em Heathcliff. Ele inicia uma trajetória de vingança contra todos que fizeram parte dessa separação, mesmo sabendo que a “culpada” pela separação era a própria Catherine. Quase todos os personagens sofrem com o ódio de Heathcliff. Heathcliff faz parte de uma geração de herói romântico, criado sobre influências do herói byroniano, como afirma Oliveira (2010):

Por esse viés, o que, em síntese, se verifica em Heathcliff é o arquétipo do homem romântico, o qual é byroniano, pela intensidade de seu amor/paixão/loucura, sentimento avassalador por Catherine o

²⁴ a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master [Edgar] seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr. Linton's; it looked intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued

qual traz a destruição na mesma proporção em que ascende ao supremo, transcendendo o comum e cotidiano, e se tornando assim, adequadamente a sua época, o tema central do romance. (OLIVEIRA et. al., 2010, p.272)

Catherine e Heathcliff nunca ficam juntos. Todavia, nunca se separaram. Para Catherine, Heathcliff fazia parte de seu ser, como a sua própria alma, jamais poderia haver uma separação entre os dois. Por isso, ela não considera seu casamento como uma separação de sua alma gêmea. O problema é que, para Heathcliff, as almas gêmeas não deveriam ser separadas jamais. As memórias de uma infância rebelde estão registradas no "diário" de Catherine, que é lido pelo Sr. Lockwood no início do romance, esses são alguns dos únicos momentos de verdadeira amizade, união e intimidade no romance, juntos para sobreviverem à fúria de Hindley e as perseguições de Joseph²⁵. Após essas primeiras páginas, o que se segue são relatos da nostalgia que os dois tinham de alguns poucos momentos fugazes de alegria.

Assim, após essas considerações a respeito dessas personagens tão marcantes de Brontë, faremos as últimas considerações a respeito dessa obra observando os aspectos da construção da narrativa do espaço e do tempo.

2.4 Narrativa, espaço e tempo

Para analisarmos o espaço e o tempo em *O Morro dos Ventos Uivantes*, observaremos algumas especificidades sobre o ato de narrar seguindo os pressupostos estabelecidos por Todorov (2008). O primeiro ponto a ser observado é a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso. A história inicia *in media res*, o primeiro contato do leitor é com o Sr. Lockwood, primeiro narrador, que encontra quatro moradores em O Morro dos Ventos Uivantes e não compreende muito bem a ligação entre eles, a saber: Heathcliff, Cathy, Hareton e os empregados. Como podemos observar no trecho:

Percebendo que eu havia cometido um erro, tentei corrigi-lo. Eu deveria ter percebido que havia uma disparidade grande demais entre as idades deles para que fossem marido e esposa. Ele estava perto dos quarenta anos, um período de vigor mental em que o homem raramente alimenta a ilusão de se casar por amor com mocinhas: esse

²⁵ Shmoop Editorial Team, "Catherine Earnshaw Linton in Wuthering Heights," *Shmoop University, Inc.*, Last modified November 11, 2008, <http://www.shmoop.com/wuthering-heights/catherine-earnshaw-linton.html> acessado em 24 de fevereiro de 2016

sonho é reservado para consolo de nossos anos de velhice. Ela não aparentava dezessete anos.²⁶ (BRONTË, p. 34).

Ao chegar em sua nova residência: a Granja, propriedade de Heathcliff, Sr. Lockwood encontra Nelly Dean, que acompanhou a história de Heathcliff desde a sua chegada ao Morro.

As outras duas características estabelecidas por Todorov (2008) são os aspectos da narrativa: maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, e modos da narrativa, maneira que o narrador usa o discurso para nos fazer conhecer a história. O leitor tem pouco contado direto com as personagens principais, Catherine já estava morta quando o Sr. Lockwood aluga a Granja, nosso contato com a personagem aparece com a leitura de trechos de suas anotações e de seu fantasma, Heathcliff mantém pouco contato com o locatário. A narrativa é construída através de relatos do breve relacionamento do primeiro narrador, Sr. Lockwood, com outra narradora, Nelly Dean, que narra como as famílias Linton e Earnshaw foram afetadas com a chegada e retorno de Heathcliff, é através de *flashbacks* que o leitor tem acesso a passagem de Heathcliff em O Morro dos Ventos Uivantes.

O romance não possui uma ordem linear na narrativa: no início do romance Heathcliff tinha quase quarenta aos, no decorrer da história temos conhecimento de sua infância e juventude, com resumos e diálogos relatados por Nelly, e por fim retornamos para o início. Temos a cronologia da história invertida, começando *in-media-res*, essa alteração da ordem linear, juntamente com os personagens homônimos, deixa a narrativa relativamente confusa. Ainda em relação ao tempo, notamos que a época em ocorre a narrativa influencia na interpretação: o início da narrativa é datado em 1801 – mas a história teve início muito tempo antes, nessa data havia dezessete anos que Catherine havia morrido.

A história de Heathcliff e Catherine é vivida em Yorkshire, um lugar isolado dos grandes centros urbanos da Inglaterra – que viviam o momento da Revolução Industrial no século XVIII - mesmo afastados os padrões e costumes da sociedade Vitoriana da época são fatores determinantes para os acontecimentos principais da narrativa. O casamento de Catherine com Edgar, por exemplo, fazia parte de uma

²⁶ Perceiving myself in a blunder, I attempted to correct it. I might have seen there was too great a disparity between the ages of the parties to make it likely that they were man and wife. One was about forty: a period of mental vigour at which men seldom cherish the delusion of being married for love by girls: that dream is reserved for the solace of our declining years. The other did not look seventeen.

estratégia de ascensão social de Catherine, que vinha de uma família tradicional, com a de Edgar, que tinha dinheiro, a união das duas famílias formava o casamento “perfeito” entre tradição e riqueza, seria perfeito se não fosse Heathcliff. Após observamos como Brontë utiliza os espaço, físicos e sociais, e o tempo na construção de sua narrativa, analisaremos o último elemento a ser observado na análise desta obra. Faremos um passeio pela estrada das adaptações cinematográfica, comparando os mesmos elementos narrativos aqui observados nas adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes* de 1992, dirigida por Peter Kosminsky, e de 2011, dirigida por Andrea Arnold.

CAPÍTULO III – ESTUDO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS DAS ADAPTAÇÕES DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* PRODUZIDAS EM 1992 E 2011

3. AS LEITURAS E RELEITURAS DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

O Morro dos Ventos Uivantes tem sido adaptado ao longo século XX. No site Cinema Clássico²⁷ encontramos uma lista das adaptações do romance. A primeira ocorreu provavelmente no ano de 1920 dirigido por A. V. Bramble e tendo os atores Milton Rosmer e Colette Brettel interpretando Heathcliff e Catherine, o filme está perdido, os únicos vestígios que temos dessa produção são fotografias das cenas, como esta:



Figura 01 – *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1920 Catherine e Heathcliff.

A segunda e bastante conhecida adaptação do romance data de 1939, dirigida por William Wyler, retrata apenas parte do enredo do romance foi por muito tempo referência cinematográfica da obra de Brontë, parte desse sucesso da adaptação deu-se devido à interpretação de Laurence Olivier no papel de Heathcliff, Catherine foi interpretada por Merle Oberon e Laurence Olivier:

²⁷ Cinema Classico. “As melhores adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes* para as telas” Acesso em 22 de Março de 2016: <http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>



Figura 02 – *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1939 Catherine e Heathcliff

O romance também tem uma versão brasileira, produzida pela TV Excelsior no ano de 1967, os atores Altair Lima e Irina Grecco interpretaram os papéis principais:



Figura 03 – *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1967 Catherine e Heathcliff

Em 1988, temos uma adaptação japonesa da obra - *Arashi ga oka* (嵐が丘) - que altera o enredo transformando Catherine em uma mulher que foge da aldeia para ser uma sacerdotisa, a história se passa no Japão medieval:



Figura 04 – *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1988 Catherine e Heathcliff

Em 1992, coube aos atores Juliette Binoche e Ralph Fiennes interpretarem Catherine e Heathcliff, em uma produção de Peter Kosminsky. A adaptação contempla os principais eventos contidos nos trinta e dois capítulos do romance. Com uma narrativa organizada por uma personagem que narra os fatos, temos uma abrangência completa da obra de Brontë pela direção de Kosminsky e roteiro de Anne Devlin, sem grandes alterações no enredo, apresenta de forma mais romantizada a história de Catherine e Heathcliff, como podemos observar na cena:



Figura 05 – *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992 Catherine e Heathcliff

Em contrapartida, temos também a tirania de Hindley, o amadurecimento de Catherine e as desgraças que o seu casamento com Edgar trouxe para todos muito bem retratados. Não incorreremos, porém, no equívoco de afirmar que a adaptação é fiel ao texto fonte, apesar de se notória a preocupação do filme (roteiro, montagem e direção) em reproduzir o ponto de vista, contemplar os principais eventos enredo, manter o tom

sombrio e inóspito do cenário, utilizar os *flashbacks* como transição de tempo, assinalando assim um complexo processo criativo na transposição de uma mídia para outra, a adaptação pode ser classificada como uma transposição.

Apesar das fortes referências a obra de Brontë, alguns detalhes importantes da narrativa são alterados e o público do filme que desconhece o texto fonte certamente tem uma impressão diferente a respeito dessas personagens se comparados com o público leitor do livro. A interpretação de Juliette Binoche, por exemplo, imprime uma delicadeza e gentileza que não descende da criação de Brontë, e os aspectos demoníacos de Heathcliff são, a rigor, mitigados enquanto seus atos de crueldade são totalmente justificáveis devido aos acontecimentos passados, fazendo com que o público crie laços de afinidades e identificação com as personagens.

Por construir uma interpretação tão abrangente e potente da obra de Brontë, a adaptação supracitada foi selecionada para contrapor com a mais recente adaptação do romance lançada em 2011, dirigida por Andrea Arnold, e tendo James Howson como Heathcliff e Abbie Cornish como Catherine. Arnold propõe uma adaptação do romance em um momento no qual o cânone literário ocidental está sendo lido, relido e reinterpretado tanto pela literatura em particular quanto pelas mídias visuais em geral. Em certo sentido, não soaria pouco cabível afirmar que o responsável por esse retorno de *O Morro dos Ventos Uivantes* é a saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer publicado em 2005, a saga tem influências da obra de Brontë, além de ser citado pela protagonista como sendo um de seus livros preferido, isso despertou nos fãs – principalmente jovens - do *best-seller* o interesse em ler o cânone de Brontë. É nesse contexto que Andrea lança sua adaptação de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

O crítico de cinema John P. McCarthy publicou na edição de outubro da revista de *American Magazine* uma resenha sobre as altas expectativas que se tinha com essa produção, após a boa recepção dos últimos trabalhos da diretora. Quando o filme foi lançado, o público foi surpreendido com a interpretação peculiar de Arnold, pois proporcionava uma nova visão da história. O filme não possui trilha sonora, os diálogos são mínimos, o amor de Catherine e Heathcliff é transformado em uma obsessão, principalmente carnal. A fim de assegurar a complexidade do cotejo das duas adaptações irei utilizar os mesmos elementos narrativos examinados no capítulo II na

tentativa de compreender as alterações dessas adaptações e como essas alterações influenciam no processo interpretativo das obras.

3.1 Pontos de Vista

Na adaptação de 1992, o diretor/produtor tenta reproduzir as camadas da narrativa que existem no romance, ao mesmo tempo reorganiza a narrativa tornando-a mais clara para o público. A primeira narradora é provavelmente a própria Emily Brontë (convertida em narradora/personagem). Ela começa a narrar à história, que assim como no romance, inicia-se *in-media-res*, com a chegada do Sr. Lockwood na propriedade no Sr. Heathcliff. Ele encontra a segunda geração das famílias - Catherine Linton, Hareton Earnshaw e Heathcliff. A narradora personagem faz um *flashback* para explicar o que havia acontecido antes da chegada de Lockwood, preservando, assim, a narração predominantemente em terceira pessoa do romance.

Já na adaptação de 2011, temos a mudança do ponto de vista. Arnold²⁸ opta por uma narrativa em primeira pessoa e esse deslocamento do ponto de vista altera em alguns aspectos as personagens e até próprio enredo. Temos a mesma história contada a partir de outra perspectiva, do ponto de vista de Heathcliff. A narrativa também inicia *in-media-res*, com Heathcliff batendo a cabeça contra a parede. Ele está visivelmente abatido e sofrendo. Em seguida, temos um *flashback* para a infância de Heathcliff, em sua chegada ao Morro dos Ventos Uivantes, sendo recepcionado pela família Earnshaw, o posicionamento da câmera é que nos confere a perspectiva de que Heathcliff está narrando a história. Apesar de a narrativa ser em primeira pessoa, não temos acesso aos pensamentos de Heathcliff, não sabemos o que ele pensa ou sente, já que não se comunica muito bem nem com as outras personagens nem com o público, os únicos momentos que temos acesso aos pensamentos de Heathcliff é quando ele retorna já adulto para visitar Catherine, em alguns momentos ele faz conexões dos acontecimentos com suas memórias do passado, de uma infância supostamente feliz apesar de todo o sofrimento imposto por Hindley, o qual ele parece ter esquecido.

A mudança de narrador na adaptação de 2011 produz uma inflexão por toda narrativa, pois agora não temos mais o narrador como testemunha dos fatos, ele participa dos fatos. E, como não está presente em todos os momentos da história, o

²⁸ Robbie Ryan Interview. Disponível em < <http://guru.bafta.org/robbie-ryan-interview>>. Acesso em 24 de Março de 2016.

espectador do filme possui uma perspectiva diferenciada da mesma história como elucidaremos a seguir na análise do enredo.

3.2 Enredo

A adaptação que Peter Kominsky faz de *O morro dos ventos uivantes* pode ser considerada uma transposição (WAGNER *apud* FÉLIX, 2005), posto que o enredo da história sofreu poucas alterações em relação ao texto fonte. O que se percebe é que o diretor buscou transpor uma mídia para outra, as alterações serviram para tornar a adaptação mais dinâmica. A adaptação segue as descrições do texto fonte até o primeiro *flashback*, que narra a chegada de Heathcliff ao Morro dos Ventos Uivantes.

Já a adaptação de Andrea Arnold pode ser caracterizada como comentário (WAGNER *apud* FELIX, 2005). Ela não faz grandes alterações no enredo, no entanto, enfatiza elementos que são de seu interesse e retira alguns trechos do romance de sua adaptação. Arnold, por sua vez, produz uma considerável alteração ao mudar o ponto de vista das cenas, focalizadas no filme pelo filtro de Heathcliff. Desse modo, agora, além de termos outra visão das mesmas cenas, o filme cria e insere cenas que não aparecem no romance. A adaptação também inicia *in-media-res*, com Heathcliff em um quarto sozinho batendo a cabeça contra a parede, não abrange a segunda geração dos personagens como no início da adaptação de 1992. Em seguida, temos um *flashback* para a infância de Heathcliff, quando foi levado pelo Sr. Earnshaw para o Morro.

Nessa cena, nas duas adaptações, Heathcliff é recepcionado pelos irmãos Earnshaw, a Sr.^a Earnshaw (que não aparece na adaptação de 2011), Nelly e Joseph. Há uma diferença na recepção que é feita por Catherine ao novo irmão. Na adaptação de 1992, a cena em que Catherine cospe em Heathcliff e leva um tapa do pai é substituída por um amigável aperto de mãos. Já na adaptação de 2011, a cena é apresentada como no romance. Percebe-se que o diretor Kominsky quis deixar a personagem de Catherine mais amável, apagando o seu mau comportamento. Já Arnold coloca a cena de Catherine cuspidando em Heathcliff, para demonstrar de forma mais *fiel* como foi à recepção do garoto na nova casa. Nelly vai limpar Heathcliff, e podemos notar no comportamento de Heathcliff certa agressividade, resistindo para tirar a roupa e falando palavras de baixo calão. Enquanto isso, Catherine observa a cena pela porta entre aberta. Percebe-se, em cenas como estas que a aproximação dos dois não foi imediata.

As duas adaptações dedicam seus momentos iniciais para mostrar ao espectador cenas de como era a amizade de Catherine e Heathcliff na infância. Porém, a uma diferença de como essa amizade é retratada. Enquanto na adaptação de 1992, temos uma cena, de alguns segundos, em que duas crianças felizes são mostradas andando a cavalo pelos morros e uma Catherine alegre e amável. Na adaptação de 2011, verificamos uma Catherine aventureira, rebelde e malvada. Porém, a principal alteração na adaptação de Arnold é erotização na maneira que Heathcliff, ainda criança, percebe as coisas. Heathcliff, após receber um chute de Hindley, é convidado por Catherine a entrar no estábulo. Enquanto ela sela o cavalo, Heathcliff contempla seus movimentos. Em seguida, os dois saem montados no mesmo animal. A cena se preocupa em mostrar a satisfação de Heathcliff em cheirar os cabelos de Catherine, enquanto aproveita o momento para acariciar o animal e sentir o balanço do cavalo. Como podemos observar nos frames :



Figura 06: Catherine e Heathcliff andando a cavalo, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.



Figura 07: Catherine e Heathcliff andando a cavalo, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.



Figura 08: Catherine e Heathcliff andando a cavalo, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.

Essa erotização aparentemente sutil poderia passar despercebida aos olhos públicos. É justamente por este motivo, o filme reforça essa ideia, acrescentando uma cena em que o Heathcliff, ainda criança, assiste a Hindley e Frances tendo relações sexuais, na grama, rodeado de cachorros latindo. Diante disso, infere-se que Arnold talvez tivesse a intenção de provocar o mesmo impacto que o livro causou, na época da sua publicação. Todavia, aparentemente, a forma como a estética do sublime é trabalhada no romance,

por meio da relação dos personagens com o sobrenatural, ou a abordagem de demais temas como alcoolismo, ou mesmo a crueldade e violência expressas não seriam mais suficientes para chocar o público de hoje – incluso num contexto em que todos esses temas já foram retrabalhados um sem-número de vezes inclusive fora da literatura. Deste modo, o tema da corrupção pelo mal foi reelaborado pelo viés da perversão sexual, ao qual Heathcliff é mostrado sendo exposto, ainda criança.

A morte do Sr. Earnshaw desencadeia uma série de eventos que alteram o curso da história. A mesma é tratada de maneira bastante direta e até um tanto banalizada na adaptação de 1992. A mesma cena, no entanto, ganha maior destaque na adaptação de 2011. Como no romance, é narrada com alguns detalhes acrescentados a exemplo da preparação do corpo para o enterro; Nelly banhando o corpo, enquanto Catherine lamenta ao lado e Heathcliff observa a cena pela porta. É nesse ponto que Hindley retorna para o Morro – agora casado. Hindley assume o controle da família após a morte do pai. Na adaptação de 1992, a tirania de Hindley é mais atenuada, enquanto Heathcliff já é adulto quando se envolve em conflitos, sendo capaz de reagir. Enquanto a versão mais recente retrata de maneira mais intensa a forma como Heathcliff sofreu quando criança, sendo frequentemente surrado até ficar ferido. Arnold desperta a sensação de desconforto, mostrando mais detalhadamente o sofrimento de Heathcliff na infância, utilizando técnicas de filmagem que nos aproximam das personagens, transpondo os sentimentos agonizantes através da instabilidade das câmeras.

Outro ponto interessante na adaptação de Arnold é a cena em que Catherine conversa com Nelly sobre o pedido de casamento de Edgar. Como mencionando no tópico sobre o ponto de vista, a perspectiva da cena é de Heathcliff, assim que ouve Catherine falar que seria humilhante para ela casar-se com ele, Heathcliff sai da cozinha em silêncio e deixa o Morro. Arnold retira da adaptação a conclusão da conversa de Catherine com Nelly, na qual ela fala que o casamento dela com Edgar não representa a separação dela com Heathcliff, o que acaba mudando a interpretação que temos da figura de Catherine. Catherine entra na cozinha chorando e Heathcliff apenas observa, mesmo sendo tão unidos, ele se conforma em ficar observando escondido o pranto de Catherine, sem saber qual o motivo de tanta tristeza. Após ouvir Catherine dizer que seria degradante se eles se casassem, Heathcliff deixa o Morro sem que ninguém perceba. Como não sabemos como termina a conversa de Catherine com Nelly, não é

possível compreender os conflitos internos e os motivos que levaram Catherine a casar-se com Edgar.

No romance, Catherine deixa clara sua intenção ajudar Heathcliff a livra-se da tirania de Hindley, mas mesmo depois que Heathcliff deixa o Morro ela casa-se com Edgar. O que nos leva a entender que o motivo do casamento de Catherine com Edgar não foi simplesmente à vontade de ajudar Heathcliff, já que Catherine se casa com Edgar mesmo depois de Heathcliff ter ido embora do Morro dos Ventos Uivantes. Poderia ser o interesse de pertencer à alta classe da sociedade que prestigiava a tradição e riqueza, ou simplesmente porque ela amava Edgar como ela mesma afirma, ou ainda livrar-se do caos que sua casa se tornara. O que se percebe de fato, é que existiam muitos outros fatores envolvidos nessa relação de Catherine e Heathcliff, pois mesmo depois que ele retorna ao Morro rico ela não deixa o marido para ficar com Heathcliff.

Um desses motivos, o de Catherine não abandonar o esposo, poderia ter sido a sua gravidez. Fato esse que aparece mais claramente evidenciado na adaptação de Andrea Arnold. Heathcliff a convida para ir embora com ele, e promete criar o filho dela como se fosse dele, mas Catherine se recusa. Não sabemos se de fato essa proposta ocorreu, pois, Nelly certamente desconhecia esses detalhes, assim o leitor do romance tem uma visão simplificada sobre como ocorreu à descoberta da gestação de Catherine. Após esses acontecimentos, a adaptação de Andrea se aproxima do desfecho, Catherine fica doente e morre, Heathcliff se torna o dono de O Morro dos Ventos Uivantes.

A adaptação de 1992 retrata os momentos da morte de Catherine com maior intensidade. É notável o sofrimento que Catherine por ter traído o amor que sentia por Heathcliff, por não conseguir transgredir as condições impostas pela sociedade em que vivia. Preocupa-se também em enfatizar a vingança de Heathcliff após a morte de Catherine, como ele friamente esperou para tornar-se dono de toda herança de Edgar Linton. Após concluir sua vingança, Heathcliff continua infeliz, mas no momento de sua morte parece que finalmente encontrou o que procurava, pois seu cadáver estava com a expressão de felicidade. Catherine Linton Heathcliff e Hareton Earnshaw herdaram toda a fortuna de Heathcliff.

Andrea reservou a morte de Catherine para os minutos finais de sua adaptação. O último encontro de Catherine e Heathcliff é intercalado com um pássaro preso em uma gaiola, uma pena dentro de um livro, *flashbacks* da infância dos dois, até que ela

desmaia e Edgar Linton retorna da Igreja a cena conturbada se afasta bastante da intensidade da cena de adaptação de Kominsky, a conversa que os dois têm é bastante sintetizada. Nas cenas seguintes, assistimos os atos de necrofilia de Heathcliff, enquanto cava o túmulo de Catherine, Heathcliff, aparentemente, vê o espírito dela indo embora. O filme encerra com *flashbacks* da infância dos dois.

O que percebemos é que a adaptação de 1992 romantiza os acontecimentos. O diretor utiliza os mesmos diálogos do romance, aproximado mais ao teatro filmado, de acordo com a teoria adaptação de Stam (2000). Kominsky preocupou-se em selecionar as cenas que iriam compor a adaptação, para que se parecesse mais com uma história de amor, provavelmente com a intenção de agradar a um número maior de pessoas, já que se trata de uma mídia de massa, mantendo a linguagem elaborada de Brontë com os elementos da *mise-en-scène* – o figurino e a maquiagem, por exemplo.

Na adaptação de Arnold, temos uma tradução predominantemente imagética de *O Morro dos Ventos Uivantes*, com o foco principal na infância de Catherine e Heathcliff e na maneira como Heathcliff percebia e sentia os fatos que ocorriam ao seu redor. O filme não possui trilha sonora e os diálogos são escassos, juntamente com a instabilidade da câmera torna a narrativa cansativa e agonizante. São cento e vinte minutos de cenas bastantes curtas, algumas aparentemente sem sentido. Seguiremos para o próximo tópico onde observaremos as mudanças que as personagens sofreram com o processo de adaptação.

3.3 Personagem

Como anteriormente dito a escolha dos atores que irão interpretar as personagens é uma etapa bastante relevante do processo de produção, particularmente no caso de adaptações cinematográficas, pois assim como nos romances, as personagens têm o papel de criar laços de afinidade com o público, além de organizar a narrativa. A escolha de Kominsky dos atores Ralph Finnes e Juliette Binoche favoreceu a sua adaptação e, apesar de manter o tom de inospitalidade, o amor de Catherine e Heathcliff é representado de uma maneira marcante, deixando a obra mais romantizada. Nessa adaptação, as falhas de caráter das personagens são mitigadas pela intensidade do amor. Ao comparamos os interpretes de Arnold com os Kominsky, podemos estabelecer algumas diferenças que influenciam na interpretação da obra com um todo.

As primeiras impressões que temos de Heathcliff, na adaptação de 1992, é quando o Sr. Lockwood chega ao Morro dos Ventos Uivantes: um homem bem vestido, sério e de poucas palavras. Em seguida, temos um *flashback* algumas imagens de sua infância, Heathcliff parece ser um garoto inofensivo, descobrindo um mundo novo ao lado da companheira Catherine. Quando adulto, é um homem pacífico que ocupa seu tempo trabalhando na fazenda e em seu tempo livre passeia com Catherine pelas charnecas e, aos domingos, recebe estudos bíblicos. Heathcliff só altera o seu comportamento após o evento na casa dos Lintons. Com as mudanças de Catherine torna-se cruel, iniciando sua incansável vingança. Sendo fortemente vitimado, sua maldade torna-se justificável. Assim com a opção de Catherine em casa-se com Edgar, essa aparentemente era a única saída para livra-se da ira de Hindley e ajudar Heathcliff. Essa interpretação de Kominsky pode ser uma explicação para a empatia do público com as personagens, apesar das falhas de caráter, nesse sentido, o diretor aproveita e explora o que há de melhor na obra de Brontë para que sua produção seja bem aceita pelo público.

Na adaptação de Arnold, a compulsão sexual de Heathcliff é mais explorada do que do que seu amor por Catherine. Na adaptação de Arnold, Catherine tem traços bem familiares às descrições de Brontë, ora sendo uma criança malvada e mal criada ora bastante carinhosa. O espírito de liberdade e rebeldia dela é constantemente apresentado em ligação com elementos da natureza. Como a linguagem verbal é escassa, a interpretação da adaptação ocorre predominantemente pela força das imagens, particularmente na escolha dos planos, nos enquadramentos e no tom sombrio da fotografia.

Em uma das cenas principais da obra, que traz grandes consequências e provoca o desequilíbrio da narrativa, que é a conversa de Catherine com Nelly a respeito do pedido de casamento de Edgar, não podemos tirar conclusões precisas a respeito da atitudes de Catherine em aceitar o pedido, pois a cena apresenta apenas pequenos trechos da conversa. Após o casamento com Edgar, ocorrem várias mudanças no comportamento de Catherine, é quando ocorre a troca das atrizes Shannon Beer (que interpreta Catherine criança) por Kaya Scodelario, já nos minutos finais do filme. A decisão de casar-se com Edgar é tomada por Catherine ainda criança. Já adulta há uma alteração em seu comportamento, Catherine parece ter se tornado outra pessoa, livre da rebeldia e do espírito de aventureria que se acompanhava na infância.

A princípio, Arnold pretendia colocar um cigano, mas eles não foram muito receptivos²⁹, então, escolheu James Howson para o papel, a maior parte do filme é interpretada por Solomon Glave – que interpreta Heathcliff criança, os dois são negros. Percebemos que a intenção de Arnold era representar o “verdadeiro” Heathcliff, com todas suas falhas, sem romantizar o personagem, mostrando detalhadamente como a infância de Heathcliff foi negligenciada e como ocorreu sua corrupção. Temos alguns contrastes, quando comparado à adaptação de Kominsky, na adaptação de 2011 a chegada do garoto é bastante conturbada, a cena é escura. Ao entrar na casa um cachorro fica latindo para Heathcliff, ele responde mostrando os dentes para o cachorro, demonstrando seu comportamento “selvagem”. Em uma cena, foge de seu batismo e Catherine o acompanha, quando retornam para casa os dois apanham do Sr. Earnshaw. Catherine vai para a cama chorando e Heathcliff observa sem chorar, como se já estivesse acostumado a apanhar, as cicatrizes nas costas justificam a hipótese. Desde sua chegada ao Morro dos Ventos Uivantes -ainda criança- Heathcliff apresenta um desvio de comportamento: uma sutil erotização e agressividade.

Em uma possível tentativa de reproduzir o choque que o livro causou quando foi publicado, as personagens de Arnold não criam nenhuma simpatia ou identificação com os espectadores – assim como as Brontë também não criaram com o público leitor na época do lançamento do livro – Cathy talvez seja a única exceção. Enquanto Kominsky opta por romantizar Catherine e Heathcliff. Aprofundaremos um pouco mais a respeito dessa hipótese de leitura na próxima seção na qual tratarei a respeito do espaço e o tempo da narrativa.

3.4 Narrativa, espaço e tempo

A narrativa não depende exclusivamente da linguagem verbal; existem outros métodos de construí-la, sendo as imagens um deles. Podemos observar essa outra possibilidade de construção narrativa no cinema, no qual as imagens têm o poder de produzir sentido independentemente da linguagem verbal. O que notamos ao analisarmos as diversas adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes* é a preservação na íntegra dos diálogos mais importante da obra de Brontë. Devido ao seu forte poder expressivo, frases como “Oh, Deus! É indizível! Eu não consigo viver sem minha vida!

²⁹ McCarthy, John. **Heathcliff 2.0 Andrea Arnold’s Wuthering Heights**. Disponível em: www.americanmagazine.org, publicado em 15 de Outubro de 2012. Acesso em 23 de Março de 2016

Eu não consigo viver sem minha alma!” (BRONTË, 2014, p.219) sempre tiveram um destaque especial nos roteiros das adaptações, exceto na de Arnold, que optou por retirar quase todas as frases de efeito do romance e apresentar a sua interpretação da obra pelas imagens.

Para entendermos como a narrativa de um romance é traduzida para o cinema, faz-se necessário compreender como é construída a *diegese* no cinema. O primeiro ponto está na elaboração do roteiro; é nele que estão escritos as cenas e os diálogos do filme. No caso da adaptação, é função do roteirista transpor o que está na obra literária para as cenas. Na adaptação de Peter Kosminsky, o roteiro foi feito por Anne Devlin, já na adaptação do romance produzida em 2011, a própria diretora Andrea Arnold participou da criação do roteiro, em conjunto com Olivia Hetreed.

Para analisarmos a construção da narrativa, do espaço e do tempo utilizaremos os elementos da construção narrativa fílmica, com base: a *mise-en-scène*³⁰, que são os elementos que compõem a cena – aqui serão observados iluminação, cenário, figurino e maquiagem - e o agente focalizador, através dos planos de enquadramento da imagem³¹. A iluminação no cinema clássico Hollywoodiano utiliza a iluminação de três pontos³²: luz principal (*Key Light*), luz de preenchimento (*Fill Light*) e luz de recorte (*Brackgroud ou Hear Light*). A luz principal é a fonte principal de iluminação na cena, quando é utilizada sozinha têm forte valor dramático, devido às sombras que gera. Quando necessário diminuir as sombras, é utilizada a luz de preenchimento. Já a luz de recorte serve para destacar o objeto principal do cenário. O Cenário é o espaço onde ocorrem os eventos da narrativa. O figurino e a maquiagem têm a função de caracterizar os personagens, além poder apresentar posição ou transição social.

O figurino e a maquiagem desempenha um papel fundamental, nas duas adaptações é através deles que estão demarcadas as diferenças de classe entre os Lintons e os Earnshaw, e mais tarde as ascensões sociais de Catherine e de Heathcliff. Na adaptação de 1992 a maquiagem tem um destaque especial na caracterização do personagem de Ralph Finnes que precisa ficar moreno para interpretar Heathcliff. A transição social

³⁰ YouTube. O que é *mise-en-scène*. Vídeo (5min44s).Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nlH3LFGHwZg>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

³¹ YouTube. Cinema: Termos e Técnicas. Vídeo (9min17s). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=6uLEu1O-5jM>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

³² YouTube. Three Point Lighting Tutorial. Vídeo (10min18s) Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=j_Sov3xmgwg>. Acesso em: 12 abr. 2016

de Catherine é demarcada com a mudança de figurino, deixa as suas roupas simples por vestido mais elegantes, os trajes de Heathcliff são mudados quando ele retorna rico ao Morro dos Ventos Uivantes. A mesma alteração de figurino ocorre na adaptação de 2011.

O agente focalizador é feito através dos planos de enquadramento, entre os diversos tipos de plano, temos: a) o plano aberto – utilizado para apresentar cenários e ambientes; b) o plano médio, também conhecido como *medium shot* – é utilizado para mostrar expressões das personagens; c) plano fechado ou *close-up* – possui um forte valor dramático e é utilizado para destacar as expressões das personagens; d) plano de conjunto – inclui dois ou mais personagens e é possível ver o cenário; e) plano americano – é feito do joelho para cima, é utilizado nos filmes de faroeste e possui um teor de narrativa dramática; f) primeiríssimo plano ou *big close-up* – esse plano possui o maior valor expressivo; g) plano detalhe – foca em partes específicas do corpo ou de objetos. Os ângulos podem ser: na linha dos olhos; *plongée* – câmera de cima para baixo – ou *contra-plongée* – de baixo para cima. Temos também os planos que envolvem movimento: a câmera panorâmica é usada para relacionar objetos em uma mesma cena; o plano de ambientação é basicamente o plano geral em movimento para apresentar o cenário; o plano *travelling* faz com que a câmera se descoloque no espaço; o plano sequência é gravado sem cortes na cena; o plano Holandês utiliza a câmera inclinada e gera a sensação de desestabilização; o efeito lapso de tempo é causado ao acelerar imagens urbanas e câmera tremida transmite a sensação de movimento.

Observaremos algumas imagens das adaptações para compreendermos como as cenas formam traduzidas para o cinema, para tornar a comparação mais dinâmica escolhi os mesmos momentos a serem contrastados. As primeiras cenas retratam o lugar da narrativa: o cenário é o espaço da narrativa, lugar onde ocorrem os eventos. Na adaptação de 1992, é apresentado em um plano de ambientação no qual a câmera é posicionada longe do objeto principal, pois o foco é a demarcação do espaço. É dessa forma que o diretor utiliza a câmera para mostrar os morros e O Morro dos Ventos Uivantes, como podemos ver na imagem:



Figura 09: Cenário de O Morro dos Ventos Uivantes, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes*, 1992



Figura 10: Cenário de O Morro dos Ventos Uivantes, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992.

Na adaptação de Arnold não temos a ambientação, a narrativa se inicia com um *close-up* da grama, filmado por uma câmera tremida apenas com a luz principal, como podemos observar no *frame*:



Figura 11: Abertura de *O Morro dos Ventos Uivantes*, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011. As cenas iniciais são, utilizando apenas luz principal, com uma câmera tremida, criando a sensação de estarmos acompanhando os pés da personagem. Ele adentra a casa sem que tenhamos uma boa visão da cena.

Seguiremos para as cenas que retratam a infância de Catherine e Heathcliff, na adaptação de 1992 é retratada rapidamente. Heathcliff é apresentado como uma criança indefesa que suporta os maus tratos de Hindley. Os momentos com Cathy são compartilhados com inocência, como podemos ver no frame abaixo:



Figura 12 – Catherine e Heathcliff andando a cavalo, imagem retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992.

A infância dos garotos é narrada enquanto a câmera faz um plano de ambientação mostrando os morros. As cenas duram poucos segundos, diferentemente da adaptação de Arnold que dedica 67 minutos do filme para mostrar a infância de Heathcliff, desde

sua chegada ao Morro dos Ventos Uivantes. Por ter uma longa duração, são vários os enquadramos e *mise-en-scène* utilizados para retratar a infância de Heathcliff: o plano em conjuntos – que mostra os dois personagens – é bastante utilizado, mas o que mais chama a atenção é a utilização do plano detalhe, que foca a câmera em certos elementos (orelha, mãos, cabelos) para chamar a atenção aos detalhes, como podemos ver no frame:



Figura 13 – Catherine e Heathcliff andando a cavalo, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.

Nesta cena, Catherine e Heathcliff estão andando a cavalo nos morros, após um plano de ambientação temos uma sequência desses planos em detalhe os quais mostram Heathcliff acariciando o animal enquanto cheira os cabelos de Catherine, o posicionamento da câmera nos trás a sensação que estamos dentro da cena, observando de perto a erotização no contato de Heathcliff com Catherine.

A adaptação de Peter Kominsky contempla todo o enredo do romance, por isso a morte de Catherine ocorre em meados da narrativa. O diretor de fotografia utiliza *big-close-ups*, com *plongée* e *contra plongée*, ilumina com uma luz principal e uma difusa aumentada, assim, o tom dramático da cena, em uma alternância do foco do personagem nos deixando mais próximos da cena, como podemos observar nos frames:



Figura 14 – O último encontro de Catherine e Heathcliff, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992.



Figura 15 – O último encontro de Catherine e Heathcliff, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992.

A utilização dos *big-close-ups* nos transmite a intensidade das emoções das personagens, nos aproxima da cena. A adaptação de Arnold faz enquadramento semelhantes nas cenas, que foi reservada para o final da adaptação, deixa de lado o plongée para utilizar um ângulo de perfil, nós deixando mais distante da cena, apenas como observador da cena como podemos verificar nos frames:



Figura 16– O último encontro de Catherine e Heathcliff, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.



Figura 17 – O último encontro de Catherine e Heathcliff, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.

A ausência do discurso feito por Cathy e Heathcliff nesse último encontro, deixa a cena menos romantizada. A retirada da linguagem verbal, elemento tão relevante na obra de Brontë, deixando mais relevante o sofrimento de Heathcliff que tem continuidade com a concretização da morte de Catherine. Nas duas adaptações são apresentados o encontro de Heathcliff com o cadáver de Catherine, seguindo o padrão de filmagem das cenas anteriores, na adaptação de 1992 com um contra plongée e na de 2011 com a câmera de perfil, como podemos observar nos frames:



Figura 18 – Heathcliff com o cadáver de Catherine, retirada de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 1992.



Figura 19 – Heathcliff com o cadáver de Catherine, retirado de *O Morro dos Ventos Uivantes* – 2011.

Temos uma mudança na iluminação, para aumentar o drama da cena, há apenas uma luz principal, que supostamente são das velas do velório de Catherine. O que podemos notar é que a adaptação de 1992 utiliza quadros mais comuns aos filmes de drama, construindo uma narrativa em terceira pessoa, já adaptação de 2011 faz uma personificação da câmera tornando-a uma personagem que faz a narrativa em primeira pessoa. Além dessa alteração na maneira que os frames são capturados a instabilidade da câmera nos traz sentimentos que provavelmente são comuns aos da personagem de Heathcliff: como a angústia e a instabilidade.

Após a gravação temos ainda dois últimos importantes processos; montagem e edição. A montagem refere-se a como esses planos estão ligados uns aos outros, existem

algumas técnicas utilizadas para fazer essa transição de um plano A para um plano B, como por exemplo, aumentar gradualmente (*fade in*) ou diminuir gradualmente (*fade out*), temos a fusão entre cenas, cortes secos ou efeitos de luz e cenário para indicar essa mudança. No processo de edição é formatado o comprimento e sequenciamentos dos planos, é através da edição que os planos que transformam em narrativa. As duas adaptações utilizam cortes secos nas transições de planos, e na adaptação de 2011 em quase todas as transições temos cenas com algum elemento da natureza. A edição da adaptação de 1992 traz um sequenciamento mais dinâmico com cenas mais longas, e em alguns momentos utiliza *voice over* para contextualizar as imagens, os cortes secos e rápidos da adaptação de 2011 cria uma sensação de desconforto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação de natureza bibliográfica buscou, através do estudo das relações entre cinema e literatura, compreender um processo de adaptação cinematográfica. No contexto, percebemos que são várias as questões a serem compreendidas: a primeira está no tipo de adaptação que a obra aparentou fazer: se busca no texto fonte apenas inspiração para sua criação, ou se tenta transpor os elementos presentes na obra literária. A segunda, não menos relevantes é a busca impossível da “fidelidade” ao texto fonte que o público espera das adaptações, já que se tratam de midas diferentes não poderíamos encontrar uma fidelidade nesse processo. E a terceira é como se estabelece esse estudo, através de uma perspectiva de dialogismos e intertextualidade, considerando a adaptação cinematográfica como leitura e interpretação de uma obra literária, traduzida em imagens. Após o passeio pelos campos da teoria, seguido a viagem pelas charnecas, observando os Morros podemos, enfim, compreender as alterações que observamos nas adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Apresento, enfim, minhas considerações, destacando que:

- a) As adaptações cinematográficas devem ser entendidas e interpretadas como obras independentes, não sendo, deste modo, a proximidade com o texto fonte um mérito para julgar a qualidade de uma adaptação; essa nova obra, apesar de derivar de outra, é independente. Nessa relação literatura-cinema, não há o que se falar em termos de “fidelidade”, mas sim de interpretações, [re]leituras e traduções criativas
- b) Considerando interpretação, leitura e tradução para compreendermos as adaptações cinematográficas aqui estudadas, observamos que o roteiro da adaptação de 1992 tenta acompanhar todo o percurso narrativo construído por Emily Brontë, fazendo uma interpretação voltada para os sentimentos de amor e vingança, muito marcante na personagem de Heathcliff e estabelece conexões com os padrões impostos pela sociedade da época que se passa a narrativa, fazendo um tradução romantizada da obra de Brontë. Já o roteiro da adaptação de 2011 opta por contemplar apenas a metade da narrativa, traz uma tradução ousada para obra, mostrando a complusão de Heathcliff e a sua vingança vem em forma de violência física contra Isabella, com quem Heathcliff casa-se aparentemente por mero desejo sexual. A diretora/roteirista provavelmente

tentou se aproximar do impacto que o romance causou na época em foi publicado.

- c) A adaptação de 1992 inovou a maneira que a obra de Brontë vinha sendo adaptada, inserindo a segunda geração de personagem. Absorvendo das personagens de Brontë o que havia de melhor para criar uma heroína e um herói byroniano que tem suas falhas justificadas pelas ações dos outros, e um amor impedido por uma sociedade manipuladora, essas características fazem com que criemos uma afinidade com Catherine e Heathcliff, apesar de suas falhas de caráter. A adaptação de 2011, apesar de manter a forte tradição de contemplar apenas parte do enredo, também inova: com deslocamento do ponto de vista, a escassez de diálogos, a associação das emoções das personagens com elementos da natureza e a inclusão da câmera como personagem que nos traz a sensação de estar vendo os fatos mais de perto, atenuando o que havia de pior nas personagens de Brontë, a maldade de Catherine e o mau caráter de Heathcliff, o que nos faz criar antipatia com as personagens.

A adaptação de Peter Kominsky trás para o cinema todo o romantismo e melancolia da obra de Brontë traduzida em elementos cinematográficos. A trilha sonora, a iluminação, enquadramentos, juntamente com a linguagem verbal traduzem a grandiosidade da obra de Brontë para o cinema. Já a adaptação de Andrea Arnold, apesar de tão inovadora em seus elementos, traduz-se em uma versão cansativa da obra de Brontë, as várias transições de cenas com cortes secos, a ausência de trilha sonora e os enquadramentos tornaram a narrativa desestimulante, igualando se, nesse sentido, a reação que as leitores tiveram na época do lançamento da obra. Percebemos que a adaptação de 1992 preocupa-se em agradar ao público, enquanto a adaptação de 2011 apresenta uma leitura peculiar da obra de Brontë.

Enfim, cheguei ao final dessa minha longa jornada de idas e vindas ao Morro dos Ventos Uivantes, bastante cansada de carregar tanta bagagem, mas satisfeita em cumprir minha missão: compreendi ao final as questões que eu buscava responder quando iniciei essa viagem. Compreendi que o Heathcliff e a Catherine que estão nos atalhos apesar de bastante parecidos não são os que eu conheço jamais alguém poderá lhes dar vida, pois são meus. Brontë os criou, mas sou eu quem os dá vida, todas as vezes que me sento

para ouvir Nelly contando a história de suas vidas, por isso é em vão a procura-los em outros lugares que não seja a minha própria imaginação.

Aqui chega ao fim essa viagem, que dessa vez foi bastante calorosa e satisfatória, pelas companhias que levei comigo, pelas aventuras vividas e pela gratidão de missão cumprida. Os meus fantasmas agora descansam em paz, enquanto eu aproveito os meus dias de sol pra traçar novos caminhos.

Referências

- ANDREW, D. Adaptation. In NAREMORE, J. (Org.) **Film Adaptation**. New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 28-37
- BAZIN, A. Adaptation, or the cinema as Digest. In: NAREMORE, J. (ORG) **Film adaptation**. New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 19-27
- BURGOYNE, R. **The interaction of text and semantic** Deep Structure in the Production of filmic Characters, *Iris* 4 1986: 69-79.
- CANDIDO, A. Literatura e Personagem. In. **A personagem de ficção**. Antonio Candido...[et. al].--São Paulo: Editora Perspectiva, (Coleção debates: 1 / dirigida por J. Guinsburg). 2007, p.09-50.
- CHATMAN, S. What novels can do that films can't (and vice versa). In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDLY, L. (Org.). **Film theory and criticism**. Oxford: OUP, 1992, p. 403-419.
- CORSEUIL, A. R. Literatura e Cinema. In. **Teoria Literária: abordagem históricas e tendências contemporâneas**. Or. Thomas Bonnici e Lúcia Osa Zolin. Maringá. Editora da Universidade de Maringá, 2003.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- FELIX, J. C. "Literature and the realm of adaptaion". In **Língua & Letras: Dossiê: linguagem, literatura e cinema**. Volume 6, número 11, 2º. Semestre 2005. P. 73-88.
- _____. "A confluência entre a literatura, pintura e teatro na construção da linguagem do cinema clássico de Hollywood". FERNANDES, M. L. S; COQUEIRO, W. S; ALVES, E. F. ANDRE, W. (ORG) **Diálogos literários**. Campo Mourão, Editora de FECILCAM, 2014, 165-186.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. Nº 53, 2002, p. 166 -182.
- GARDIES, R. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa, Editora Edições Textos & Gráfica, 2007.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, P. E. S. A personagem do Cinema. In. **A personagem de ficção**. Antonio Candido...[et. al].--São Paulo: Editora Perspectiva, (Coleção debates: 1 / dirigida por J. Guinsburg) 2007, p. 105-119.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A Tipologia de Norman Friedman. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10. Ed. São Paulo: Ática, 2004. P. 25-70.

MELLO, A. M. L. de. “A Noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários”. IN “BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva”. **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzato 1996. P. 13-28.

McFARLANE, B. **Novel to film an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOURA, Caroline Navarrina de. **Leitura e interpretação em Língua Inglesa: a tradição e o gótico em O Morro dos Ventos Uivantes de Emily Brontë**. Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, 2015, p.59.

ROSENFELD, A. A personagem do romance. In. **Literatura e personagem**. Antonio Candido...[et. al].--São Paulo: Editora Perspectiva, (Coleção debates: 1 / dirigida por J. Guinsburg) 2007, p. 51-80.

STAM, R. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo, Editora Ática, 1992.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (ORG) **Film adaptation**. New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 54-79

Bibliografia Consultada

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. 1ª Ed. Brasil: Landmark, 2008.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução de Solagem Pinheiro. – 1. Ed. – São Paulo: Martim Claret, 2014

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. New York : Oxford University Press, 2009

CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Tradução de FLAKSMAN, Sergio. 1ª Ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. 184p.

DIAS, Daise Lílian Fonseca. **A recepção crítica a O Morro dos Ventos Uivantes: Questões de mulher e literatura**. Revista Graphos, vol. 14, nº 2, 2012. UFPB/PPGL Disponível em: <
<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/13423/8982> >. Acesso em 09 de Março de 2016.

DIAS, Daise Lílian Fonseca. **O erro trágico de Cathy em O Morro dos Ventos Uivantes**. Ilhéus – Bahia, Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. Disponível em: <
<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/>>. Acesso em 9 de Fevereiro de 2016.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. 1ª Ed. Hedra, 2013.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. 1ª Ed. Brasil: Intrínseca, 2008.

MOURA, Caroline Navarrina de. **Leitura e Interpretação em Língua Inglesa: A Tradição e o Gótico em O Morro dos Ventos Uivantes de Emily Brontë**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Rio Grande do Sul – UFRGS, Instituto de Letras. 2015. 59 p. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/130029/000975775.pdf?sequence=1>>. Acesso em 16 de Março de 2016

OLIVEIRA, Flavia Camile de. MENDES, Jaqueline Cristina. LOPES, Renato Gonçalves. **Análise da personagem Heathcliff do livro “O Morro dos Ventos Uivantes” de Emily Brontë**. Sistema Anhaguera de Revista Eletrônica, VOL. 14, Nº22. Ano 2011. Disponível em: <http://sare.anhanguera.com/index.php/anuic/article/viewFile/7504/1641>. Acesso em 01 de Fevereiro de 2016.

PINHEIRO, Solagem. **Prefácio**. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. 1. ed São Paulo: Martim Claret. 2014

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 92ª Ed. São Paulo: Record, 2003.

Sites Visitados

Cinema Classico. **“As melhores adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes* para as telas”** Acesso em 15 de Fevereiro, 2016. <http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1685-as-melhores-adaptacoes-de-o-morro-dos-ventos-uivantes-para-as-telas>

Descobrimo Jane Austen. **Biografia**. Acesso em 10 de Fevereiro, 2016. <http://descobrimojaneausten.blogspot.com.br/p/biografia.html>

Não gosto de plágio. **“Emily Brontë no Brasil”** Acesso em 20 de Fevereiro, 2016. <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2012/06/emily-bronte-no-brasil.html>

Shmoop Editorial Team, **"Heathcliff in Wuthering Heights,"** *Shmoop University, Inc.*, Last modified November 11, 2008. Acesso em 1 de Março, 2016. <http://www.shmoop.com/wuthering-heights/catherine-earnshaw-linton.html>.

Shmoop Editorial Team. **"Catherine Earnshaw Linton in Wuthering Heights."** *Shmoop University, Inc.* Last modified November 11, 2008. Disponível em: <<http://www.shmoop.com/wuthering-heights/catherine-earnshaw-linton.html>>. Acesso em 1 de Março, 2016.

YouTube. **Cinema: Termos e Técnicas**. Vídeo (9min17s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6uLEu1O-5jM>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

YouTube. **O que é *mise-en-scène***. Vídeo (5min44s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nH3LFGHwZg>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

YouTube. **Three Point Lighting Tutorial**. Vídeo (10min18s) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j_Sov3xmgwg>. Acesso em: 12 abr. 2016

Referência Filmica

Apocalypse Now. Direção: Francis Coppola. Roteiro: John Milius, Francis Coppola e Michael Herr. Diretor de Fotografia Vittorio Storaro. USA. Zoetrope Studios. 1979. 153 min. Inglês, Vietnamita

Noé. Direção: Darren Aronofsky. Roteiro: Darren Aronofsky e Ari Handel. Diretor de Fotografia: Matthew Libatique. USA. Paramount Pictures, 2014. 139 min. Legendado

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold. Diretor de Fotografia Robbie Ryan. Reino Unido. Focus Films, 2011. 128 min. Legendado

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Coky Gledroyc. Roteiro: Peter Bowker. Mammoth Screen WGBH-TV. Inglaterra. 2009. 142 min. Inglês

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: David Skyner. Roteiro: Neil McKay. Romance. LWT Programme. EUA. 1998. 102 min. Inglês

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: Peter Kominsky. Roteiro: Anne Devlin . Diretor de Fotografia: Mike Southon. Estados Unidos da América. Paramount Pictures, 1992. 103 min. Legendado

O Morro dos Ventos Uivantes. Direção: William Wyler. Roteiro: Charles MacArthur. Drama. Samuel Goldwyn Company. EUA. 1939. 104 min. Inglês

Oliver Twist. Direção: Roman Polansky. Roteiro: Ronald Harwood. Reino Unido. Tristan Pictures Pictures. 2005. 130 min. Inglês

Orgulho e Preconceito. Direção: Joe Wright. Roteiro: Emma Thompson. Diretor de Fotografia: Roman Osin. USA. Universal Studios, 2006. 129 min. Legendado

Vidas Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Diretor de Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Brasil. Herbert Richers Produções Cinematografica. 1963. 103 min. Português