



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS III  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS-INGLÊS**

**EDVÂNIA KELLY DA SILVA FREITAS**

***TUDO BEM NÃO SER NORMAL: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O  
AUDIOVISUAL E O USO DOS ELEMENTOS DA MISE-EN-SCÈNE***

**GUARABIRA  
2025**

EDVÂNIA KELLY DA SILVA FREITAS

***TUDO BEM NÃO SER NORMAL: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O  
AUDIOVISUAL E O USO DOS ELEMENTOS DA MISE-EN-SCÈNE***

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado Programa de Graduação em  
Letras da Universidade Estadual da  
Paraíba, como requisito parcial à obtenção  
do título de Licenciado em Letras Inglês.

**Orientador(a):** Ma. Thaïs de Matos Barbosa

**GUARABIRA  
2025**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F866t Freitas, Edvania Kelly da Silva.  
"Tudo bem não ser normal" [manuscrito] : adaptação literária para o audiovisual e o uso dos elementos da *mise-en-scène* / Edvania Kelly da Silva Freitas. - 2025.  
45 f. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2025.

"Orientação : Prof. Ma. Thais de Matos Barbosa, Departamento de Letras - CH".

1. Adaptação. 2. K-drama. 3. Mise-en-scène. 4. Audiovisual.  
I. Título

21. ed. CDD 801.95

EDVANIA KELLY DA SILVA FREITAS

TUDO BEM NÃO SER NORMAL: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O AUDIOVISUAL E O USO DOS ELEMENTOS DA MISE-EN-SCÈNE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Letras Inglês da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras

Aprovada em: 04/06/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Thais de Matos Barbosa** (\*\*\*.948.184-\*\*), em **14/08/2025 16:57:31** com chave **e9c323da794811f08b8a1a1c3150b54b**.
- **Mariane dos Santos Monteiro Duarte** (\*\*\*.302.484-\*\*), em **15/08/2025 21:08:21** com chave **1e9fd93a7a3511f0a5241a1c3150b54b**.
- **Waldir Kennedy Nunes Calixto** (\*\*\*.142.724-\*\*), em **17/08/2025 15:12:05** com chave **ae4360fa7b9511f09a9d1a1c3150b54b**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QrCode ao lado ou acesse [https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar\\_documento/](https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/) e informe os dados a seguir.

**Tipo de Documento:** Folha de Aprovação do Projeto Final

**Data da Emissão:** 17/08/2025

**Código de Autenticação:** 3ffa7



## **AGRADECIMENTOS**

Ao longo da minha jornada acadêmica, percorri caminhos desafiadores que exigiram de mim, por anos, perseverança, esforço e dedicação, sem que eu perdesse a motivação para continuar.

Durante esse percurso compreendi que ninguém trilha um caminho sozinho e este trabalho é reflexo do apoio de todos aqueles que estiveram ao meu lado.

Aos meus familiares, que sempre acreditaram no meu potencial e me ofereceram suporte incondicional, mesmo nos momentos em que eu mesma duvidava de mim, minha mais profunda gratidão. Se hoje conquisto este feito, é graças a vocês.

Aos meus amigos, Anne Beatriz, Ana Beatriz, Bruno, Carlos, Elizabeth, Samara, Wilson e, em especial, Aline, expresso minha sincera gratidão por compartilharem comigo momentos de alegria e incentivo. O laço que construímos ao longo do curso e que permanece além dele tornou esta trajetória mais leve e enriquecedora.

Este trabalho é fruto do carinho, apoio e incentivo que recebi ao longo dos anos, especialmente nos momentos em que pensar em desistir parecia a única opção. A cada um que contribuiu direta ou indiretamente para esta conquista, deixo registrado por meio destas palavras, minha eterna gratidão.

“As lembranças dolorosas de sofrimento...  
As lembranças de arrependimento...” (Jo  
Yong, 2021).

## RESUMO

A adaptação sempre esteve relacionada com o audiovisual, unindo texto e imagem, e hoje é a maior fonte de transmissão de texto, já que afeta dois públicos-alvo: aqueles que já conheciam a obra/produto e aqueles que passaram a conhecer a obra através da adaptação. Nesse sentido, o objetivo geral dessa pesquisa é analisar como a adaptação do conto *O menino que se alimentava de pesadelos* se expressa no episódio 1 do *K-drama*, ou seja, como ocorre a transposição da literatura do conto para uma nova mídia, assim, relacionamos a literatura e audiovisual e observamos como a tradução da *mise-en-scène* do cenário e iluminação ajuda a construir os significados dos personagens. Para realizar a pesquisa, utilizamos uma metodologia qualitativa com análise fílmica e bibliográfica fundamentada nos textos de Bordwell e Thompson (2013), Tavares (2006), Epstein (1983), Gennete (1972), Journout (2005), Metz (2014), Salbego (2006), Squire (2014) e outros; justificamos a pesquisa em como o audiovisual traduz os contos para a linguagem da “cena” e entender os sentidos e emoções através do uso da *mise-en-scène* na obra sul-coreana *Tudo Bem Não Ser Normal*. Através dessa pesquisa, pretendeu-se contribuir com novas interpretações à narrativa e o desenvolvimento de um olhar mais crítico sobre os desafios da adaptação e do uso certo da *mise-en-scène* para transmitir corretamente as mensagens que os personagens querem passar para os telespectadores.

**Palavras-Chave:** Adaptação. *K-drama*. *Mise-en-scène*. Audiovisual.

## ABSTRACT

Adaptation has always been intrinsically linked to audiovisual media, combining text and image, and today it represents one of the primary means of transmitting literary content. This process engages two target audiences: those already familiar with the original work and those who come to know it through the adaptation. In this context, the main goal of this research is to analyze how the short story *The Boy Who Fed on Nightmares* is adapted in the first episode of the Korean drama *It's Okay to Not Be Okay*, focusing on the transposition of the literary narrative into a new media. Thus, this study establishes a relationship between literature and audiovisual language, observing how the *mise-en-scène*—particularly in terms of setting and lighting—contributes to the construction of character meaning. To achieve our goal, we used a qualitative methodology based on filmic and bibliographic analysis grounded from the theoretical frameworks of Bordwell and Thompson (2013), Tavares (2006), Epstein (1983), Genette (1972), Journout (2005), Metz (2014), Salbego (2006), Squire (2014), among others. This research is justified by the relevance of understanding how audiovisual productions translate literary stories into cinematic language and how the *mise-en-scène* conveys meaning and emotion in the South Korean production *It's Okay to Not Be Okay*. Through this study, the aim was to contribute new interpretations to the narrative and to foster a more critical perspective on the challenges of adaptation and the effective use of *mise-en-scène* in conveying the intended messages to the audience.

**Keywords:** Adaptation. *K-drama*. *Mise-en-scène*. Audiovisual.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Conto <i>O menino que se alimentava de pesadelos</i> na adaptação.....	24
Figura 2 - Ko Moon-young narra o conto na adaptação.....	24
Figura 3 - Pai de Go Eun tenta matar Ko Moon-young asfixiada.....	25
Figura 4 - Pai de Ko Moon-young tenta matá-la quando criança.....	26
Figura 5 - Go Eun vê o autografo que Ko Moon-young deixou em seu livro, pedindo para ela não esquecer.....	26
Figura 6 - Moon Gang-tae lê o conto enquanto Moon Sang-tae dorme. ....	27
Figura 7 - Moon Gang-tae conversa com seu amigo sobre se mudar novamente para fugir das borboletas.....	28
Figura 8 - Moon Sang-tae tendo um pesadelo com borboletas.....	28
Figura 9 - Gang-tae no hospital psiquiátrico .....	32
Figura 10 - Quarto em que Gang-tae mora com seu irmão.....	33
Figura 11 - Mansão da Moon-young apresentada da abertura do episódio.....	34
Figura 12 - Gang-tae e Sang-tae andam pelo espaço urbano.....	38
Figura 13 - Gang-tae e Sang-tae andam pelo espaço urbano .....	38
Figura 14 - Encontro de Moon-young e Gang-tae no hospital.....	39
Figura 15 - Moon-young fuma enquanto Gang-tae pede para que ela apague.....	39
Figura 16 - Moon-young sozinha enquanto come.....	40
Figura 17 - Moon-young sozinha enquanto come.....	40

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 CONCEITUALIZANDO AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 <i>K-drama</i> e sua diferença com relação a outros dramas .....</b>	<b>13</b>
<b>3 ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>4 PALAVRA E IMAGEM: A METODOLOGIA APLICADA NA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL.....</b>	<b>20</b>
<b>4.1 Breve resumo sobre a obra audiovisual e a literária .....</b>	<b>21</b>
<b>4.2 O menino que se alimentava de pesadelos: uma análise da adaptação do conto no <i>K-drama</i> .....</b>	<b>21</b>
<b>4.3 Episódio 1: O menino que se alimentava de pesadelos.....</b>	<b>23</b>
<b>5 COMO A MISE-EN-SCÈNE INTENSIFICA O IMPACTO EMOCIONAL DA ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>30</b>
<b>5.1 Cenário.....</b>	<b>31</b>
<b>5.2 Iluminação.....</b>	<b>35</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>44</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A adaptação está relacionada ao audiovisual, unindo texto e imagem. Sendo possível ser encontradas diversas obras atuais no mercado cinematográfico, indo desde os clássicos como *O Mágico de Oz* (Baum, 1983) aos romances adolescentes, como *Crepúsculo* (Meyer, 2008).

As adaptações podem ser relacionadas ao cinema, porém, com o sucesso das plataformas de *streaming*, vem sendo comum assistirmos livros sendo adaptados para séries, um caso claro é o livro *Percy Jackson e o ladrão de raios* (Riordan, 2005) lançado em fevereiro de 2010 no formato de filme, sendo refeito em 2023 com lançamento no formato de série em 2024.

Seger (2007, p. 13), aponta que “cada vez mais executivos e produtores se voltam para as adaptações [...] Muitos deles dizem que é comercialmente mais viável trabalhar com um material que já tenha público”. Assim, evidenciando a escolha de obras já conhecidas para adaptação, revelando uma estratégia do mercado para mais retorno comercial, pois já vem como uma base de fãs, evidenciando a relação entre arte e mercado econômico.

O *K-drama Tudo bem não ser normal* foi escrito por Jo Yong e distribuído internacionalmente pela plataforma de *streaming Netflix* em junho de 2021. É um drama romântico repleto de personagens neurodivergentes<sup>1</sup> e de grande sucesso, em que cada episódio se concentra em um conto, como *Os sapatinhos vermelhos* (1845) escrito por Hans Christian Andersen, adaptado para explicar seus personagens.

A partir dessa perspectiva, esta pesquisa concentra-se na análise da adaptação audiovisual dos contos de fadas escritos por Jo Yong, originalmente criados para fazer parte da narrativa ficcional da personagem Ko Moon-young. Os contos, embora inicialmente integrados à ficção, alcançaram um expressivo sucesso comercial, sendo publicados posteriormente na Coreia do Sul e lançados no Brasil em 2021 pela editora Intrínseca.

Com base nas teorias literárias e fílmicas discutidas ao longo do trabalho, propõe-se como objetivo geral analisar de que forma o conto *O Menino que se Alimentava de Pesadelos*, inserido no episódio T01EP01 do referido *K-drama*, é adaptado do suporte literário para o meio audiovisual. Para alcançar este resultado, a

---

<sup>1</sup> Indivíduos cujo padrão neurológico difere do considerado típico, incluindo autismo, déficit de atenção, hiperatividade e outros.

pesquisa apoia-se em objetivos específicos, como: a utilização dos elementos da *mise-en-scène*, especialmente o cenário e a iluminação, como dispositivos simbólicos para representar os traumas e as emoções vivenciadas pelos personagens. Além de compreender de que modo os recursos visuais ampliam a leitura emocional e simbólica da obra original no processo de adaptação.

Ademais, justificamos a pesquisa em como o audiovisual traduz os contos para a linguagem da cena e entender os sentidos e emoções através do uso da *mise-en-scène*, sob a hipótese da intensidade no impacto emocional da adaptação. Este estudo apresenta uma abordagem de pesquisa qualitativa, enfatizando o foco na compreensão profunda dos fenômenos sociais, reconhecendo que as relações são sensíveis à diversidade dos sentidos dos sujeitos. Para alcançarmos os nossos objetivos, recorreremos a uma análise fílmica e bibliográfica.

Como fundamentação teórica utilizamos os estudos de Bordwell e Thompson (2013), Tavares (2006), Epstein (1983), Gennete (1972), Journout (2005), Metz (2014), Salbego (2006), Squire (2014) e outros.

Dividimos a análise em duas etapas: a primeira que apresenta a adaptação do conto no episódio do *K-drama* e a segunda na *mise-en-scène* com foco no aprofundamento das relações e sentimentos dos personagens. No capítulo 2, contextualizamos teoricamente o que é uma narrativa audiovisual, abordando sua origem, como acontece e a relação entre espectadores.

## 2 CONCEITUALIZANDO AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Audiovisual é quando som e imagem se encontram em um mesmo meio semiótico; é uma técnica, segundo Journot (2005), inventada em função do produto e da obra de meios de comunicação, seja o cinema ou a televisão.

O primeiro filme com emissão de som e imagem sincronizadas foi *O cantor de Jazz*, dirigido por Alan Crosland e lançado em 1927. Embora o audiovisual não possuísse uma sincronização perfeita antes deste lançamento, o conceito já existia quando os primeiros filmes produzidos contavam com orquestras para acompanhar a exibição.

Com o intuito de ser considerada como obra audiovisual, uma ficção tem que ter a base de uma narrativa atuando com a linguagem do meio semiótico para no final ser apresentada ao seu leitor e espectador.

Em seu estudo intitulado *O que é narrativa?* Corinne Squire (2014) discorre que:

narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da “matriz semiótica” em que esta sucessão ocorre (Squire, 2014, p. 273).

Ou seja, relações asseguradas entre um acontecimento ou uma série de acontecimentos, como a história e o enredo. Para Christian Metz (2014), a narração é definida através de alguns princípios que são: narração e acontecimento, o início e o fim fixando limites entre ela e o real, o discurso da narração, narração “irrealiza” e a sequência temporal, permitindo a construção narrativa de forma lógica.

O audiovisual e sua narrativa, então, serão construídas na perspectiva do leitor e espectador com um grupo de elementos que irão produzir sentidos, Gérard Genette (1992) estabelece três sentidos/aspectos da realidade narrativa, ao teorizar sobre a ficção:

Proponho, sem insistir nas razões óbvias da escolha das palavras, designar história o significado ou conteúdo narrativo [...], relato propriamente dito o significante, enunciado, discurso ou o próprio texto narrativo, e narração, o

ato narrativo do produtor, e por extensão, a totalidade da situação real ou fictícia em que se realiza (Genette, 1992, p. 72).

Estabelecendo a afinidade da literatura e do cinema na mesma certeza, Salbego (2006) afirma que para se estabelecer relações essas narrativas “devem obrigatoriamente ser constituídas de elementos de cunho socialmente inteligível, para que esta imagem possa fazer sentido” já que, as formas de leituras são diferentes e vão variar de acordo com interesses.

Assim, o audiovisual estabelece combinações para provocar no leitor/espectador o reconhecimento de uma realidade que já lhe é familiar, por isto, com a narrativa base já conhecida, nos referindo ao conjunto que é necessário para formar, com sucesso, o audiovisual.

Desse modo, a adaptação para o audiovisual é um processo que vai envolver mais que apenas a transposição da narrativa, pois o texto fonte será reinterpretado em novas linguagens, segundo Stam (2006, p. 33) as adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”.

A partir disso podemos compreender de cada adaptação audiovisual terá as marcas do texto original em uma nova narrativa que construirá seus próprios sentidos por meio desta outra linguagem.

Entretanto, é importante destacar que muitas vezes o leitor não experiencia a obra audiovisual assim como o espectador não teve um contato com o texto. Portanto, Hutcheon (2013, p. 25) estabelece um elo entre os dois públicos quando salienta que as adaptações audiovisuais oferecem tanto o conhecido quanto o novo, pois “advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação”.

Esse pensamento é especialmente relevante para compreender a transposição de obras literárias para o audiovisual, no qual seu fator mais importante é o espaço, já que toda narrativa ocorre em determinado lugar nas mais diversas mídias, como os filmes, as séries etc.

A seguir, discorreremos sobre o conceito da abreviação *k-drama* e qual a diferença entre outros formatos audiovisuais asiáticos, contextualizando a sua importância.

## 2.1 *K-Drama* e sua diferença com relação a outros dramas

*K-drama*, é uma abreviação usada na internet para caracterizar novelas e séries, termo que designa a cultura a qual está sendo apresentada tal formato de narrativa audiovisual, como *C-drama*, originário da China, o *J-drama*, Japão ou o *Thai-drama* que é da Tailândia. Assim sendo, a categoria de novela aqui abordada, o *K-drama*, natural da Coreia do Sul, são minisséries e séries sul-coreanas com episódios de no máximo uma hora e meia de duração. Os *K-dramas* podem pertencer a diferentes categorias dependendo de sua estrutura; em geral os *K-dramas* mais tradicionais se encaixam na categoria das minisséries por finalizar tudo em apenas uma temporada, diferente das séries ocidentais.

É uma forma de entretenimento dominante por toda a Ásia, visto que são um ou dois episódios por semana, pois a grade é composta por vários seriados produzidos pelas diferentes indústrias, tendo seu próprio formato apresentando cultura, consumismo, globalismo e o tradicional, mas:

Quando falamos de drama da televisão asiática, devemos ter em mente que o estamos usando como um termo genérico. As distâncias culturais entre, digamos, China e Índia, ou Japão e Indonésia, ou Coreia e Tailândia são imensas. Portanto, dramas de TV de cada país possuem a sua própria identidade cultural. No entanto, apesar de reconhecer essas diferenças, também é possível identificar algumas características comuns (Dissanayake, 2012, p. 192-193).

Assim, os dramas asiáticos tiveram origem no Japão logo após a guerra com a fundação da primeira emissora pública NHK<sup>2</sup>, e assim como todos os outros produtos do pós-guerra, tinham suas temáticas na reconstrução da cultura que foi posta de lado com a Segunda Guerra Mundial chegando a uma fórmula que foi reproduzida por toda a Ásia, como por exemplo: romance e a bagagem do amor, triângulos amorosos, drama familiar, e que contassem com os famosos *idols* para que pudessem comercializar cenário, atores e música em uma só produção, aumentando a exportação cultura.

Entre todos os países que conseguiram sucesso com a fórmula japonesa, a Coreia do Sul se destaca pela grande produção e comercialização dentro e fora do país; lugares que nem mesmo o Japão, criadores originais, conseguem se destacar

---

<sup>2</sup> Nihon Hoso Kyohai – Japan Broadcasting Corporation.

para comercializar seu produto. Então, surgem, assim, os *K-dramas*<sup>3</sup>, que retratam uma Coreia perfeita com junção a outras culturas, somando influências das suas narrativas modernas e tradicionalistas. Os dramas coreanos começam a ter força e sucesso em 2002, com o drama *Winter Sonata*, que quebra as barreiras vizinhas e modifica o relacionamento Japão-Coreia que a guerra trouxe, com esse sucesso outros títulos começaram a penetrar o mercado televisivo dos países vizinhos.

Os *K-dramas* são produzidos pelas emissoras para serem transmitidos principalmente à noite, cujo espaço é o mais importante de televisão asiática. Seus arcos tem a obrigatoriedade de se iniciar logo no primeiro episódio e fechar no último para não ter a necessidade de continuar em outras temporadas, a não ser que seja um grande sucesso global e que se crie uma legião de fãs implorando por mais, como foi o caso do sucesso da *Netflix* em 2021, *Squid Game*<sup>4</sup>. Todos os *K-dramas* se destacam por ter roteiros abertos, para que mesmo que tentem lidar com poucas mudanças da narrativa de seus personagens, ainda sejam capazes de estudar a reação do público e se manter adaptável a possíveis mudanças, se não estiver fazendo o sucesso que foi previamente esperado.

Se existe sucesso o canal recebe o lucro total da obra e decide produzir uma nova temporada, e com os serviços de *streaming*, a internet se torna aliada e estendem um sucesso local a global, chegando a lugares distantes do país asiático, adquirindo fãs por todos os lados e até mesmo no Brasil onde os sucessos recentes têm abraçado mais as produções que não são americanas, já que saíram do nicho de *fansubs*<sup>5</sup> para grandes plataformas.

Portanto, o K-drama é uma abreviação usada para caracterizar as produções audiovisuais sul-coreanas, que misturam a cultura tradicional e moderna e explora temas como drama, romance, saúde, e outros, com grande apelo emocional e visual.

Nesse contexto, observamos no capítulo seguinte como a adaptação desempenha um papel essencial na transmissão e reinvenção das narrativas, abordando os desafios e as possibilidades.

---

<sup>3</sup> Do *korean drama*, drama sul-coreano.

<sup>4</sup> Conhecido como *Round 6* no Brasil.

<sup>5</sup> Grupo de fãs de terminada obra que fazem a tradução e legenda sem gerar custos.

### 3 ADAPTAÇÃO

Adaptação é um conceito bastante conhecido, no dia a dia nos referimos a algo que se adapta a outro, no cinema é a transmissão do texto em imagem, seja um conto, um livro, um HQ e diferentes outros tipos de texto; é através dessas manifestações que nasce uma nova obra. A adaptação é uma das fontes de transmissão de texto, e que afeta dois públicos-alvo: aqueles que já conheciam a obra/produto e aqueles que passaram a conhecer a obra através da adaptação, assim, como bem destaca Brito (2006):

Quando se compara literatura e cinema o primeiro fato que ocorre ao estudioso é o do enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes. A literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura (Brito, 2006, p. 62).

Tal ideia era apoiada por alguns estudiosos, enquanto outros escreviam sobre suas semelhanças. Para Mirian Tavares (2006), a literatura também é uma arte visual e o cinema é sua ramificação uma vez que um ajuda o outro, e que através dessas duas manifestações nascem uma nova obra:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou.  
 Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas.  
 Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas (Tavares, 2006, p. 8).

Assim, vários teóricos tentam diminuir essa relação que existe entre a literatura e o cinema a partir de comparações e críticas.

Jean Epstein, em 1921, relaciona o cinema e a literatura de acordo com o espetáculo e o espectador. Segundo essa perspectiva, a adaptação permite que o leitor/espectador observe como um texto é apresentado e recriado artisticamente, permitindo o prazer de construir individualmente suas próprias imagens e interpretações da história.

Após vinte e seis anos de seu artigo *Bonjour Cinema*, Jean Epstein publica em 1947 *O cinema do diabo*, que diz que a imagem é palavra e que as duas se tornam

símbolos, a imagem do cinema é um símbolo direto e a palavra é indireta, já que se compreende pela razão. As palavras são elaboradas pelo leitor, para compreenderem a realidade da imagem e decodificar a emoção que existe nelas, e a imagem se apresenta de forma direta sem precisar da razão para que a comoção da audiência seja atingida, Epstein (1983) diz que:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma sequência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (Epstein, 1983, p. 293-294).

Com isso, muitos autores sentiram a necessidade de libertar a arte da necessidade do raciocínio, já que este esforço resultaria apenas na criação de novas estruturas de expressões que só seriam compreendidas por leitores com sensibilidade e habilidades técnicas. Diferente do filme, que não necessita desse processo, pois, segundo o autor, é incapaz de realizar estruturas lógicas e habilidade técnica, fazendo com que a literatura e o cinema atinjam seu público-alvo de formas diferentes, pois “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (Epstein, 1983, p. 294). Também em seu artigo, o autor destaca que:

Rival da leitura, o espetáculo cinematográfico é seguramente capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma plateia que pode ser mais numerosa e diversificada do que o público de leitores, pois não exclui nem semiletrados nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialetos; compreende até mesmo os mudos e os surdos; dispensa tradutores e não precisa temer seus contrassensos; e, finalmente, porque esta plateia sente-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intercrural de sua imensa maioria (Epstein, 1983, p. 296).

Epstein também salienta que o cinema tem mais êxito em apresentar o instinto para o espectador do que a literatura terá com seu leitor, já que o filme consegue se parecer com um sonho, o autor explica que:

O filme está naturalmente mais apto a reunir imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valências sentimentais (Epstein, 1983, p. 297).

Ocorrendo, como já abordado, o impacto direto ao espectador com a facilidade do despertar de sentimentos.

Serguéi Eisenstein, cineasta, no artigo *Da literatura e cinema: uma tragédia americana* afirma que com o passar da evolução do romance e das diferentes leituras possíveis, o cinema teve que se adaptar para que englobasse todas as faces da literatura, tornando-se capaz de espelhar os transtornos dos personagens durante a representação:

Sua expressão plena [do monólogo interior] [...] encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento [...]. Vacilantes palavras interiores correspondem a imagem visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente. Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico (Eisenstein, 1983, p. 213-214).

A partir disso, leitores e espectadores se tornam criadores de significado, passam de apenas receptores para compreendedores ao que foi lido/assistido. Apesar do filme ser apresentado sem precisar criar uma imagem mental, que é o caso da literatura, é preciso ter criticidade para captar todos os detalhes e significados apresentados nas imagens para que com isso o espectador chegue a uma verdadeira compreensão através das análises pessoais, já que:

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo- intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita (Martin, 2003, p. 92).

Uma adaptação, então, pode ter diversas leituras que dependerão da sensibilidade, tanto de quem produziu como de quem está assistindo, para que seja possível compreender as metáforas e os símbolos além do que existe no conteúdo da imagem. Levando, porém, em consideração que não é todo o público que será capaz de apreciar e compreender o filme em sua adaptação, dependendo do quão artístico essa imagem seria feita.

Diferente do que já foi comentado acima, Assis Brasil, escritor, em 1967,

defende a narrativa de que o cinema se prejudica no momento em que decide adaptar um texto literário, pois estaria perdendo sua particularidade: “um romance não vive de ideias filosóficas ou moralizantes, assim como um filme não vive de ideias literárias que a imagem não possa absorver e transmitir” (Brasil, 1967, p. 12).

Posto isso, Martin (2003) afirma que um filme pode usar metáforas e símbolos, já que utilizam da justaposição de imagens que despertarão o espectador para que ele compreenda o que é exposto. Porém, “existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque de duas imagens, mas reside na própria imagem” (Martin, 2003, p. 123).

Para Assis Brasil, o único narrador em um filme deve ser a câmera e que qualquer outro elemento que vá além disso deve ser descartado por não pertencer a linguagem cinematográfica. Contudo, é a narração verbal e das imagens que transforma a literatura em cinema. O autor desenvolve a perspectiva de que:

adaptação de uma obra literária, não é raro que o cineasta tenha de se afastar da obra original, para poder criar personagens autônomos e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão. É claro que o enredo normalmente será o mesmo, mas isso não impede que ele seja apresentado na linguagem específica do cinema. Contudo, mesmo com sua autonomia no campo da linguagem, a adaptação tem, acredita Assis Brasil, de alguma forma conservar o “espírito” da obra literária ou, como também é conhecido, sua intenção (Brasil, 1967 *apud* Gonçalves da Silva, 2012, p. 186).

Portanto, não é incomum que o cineasta precise se afastar de certos elementos da obra original a fim de construir personagens mais autônomos, que funcionem de forma eficaz dentro da linguagem cinematográfica. Embora o enredo geralmente seja preservado, ele pode ser reinterpretado de acordo com os recursos e especificidades do novo meio.

Há quem não se importe muito com a forma que uma obra original está sendo adaptada, pois muitos estão apenas excitados por ter nos cinemas sua literatura favorita, ou plataformas de *streamings*. Em seu livro, intitulado *The Novel and Cinema* (1975) o professor Geoffrey Wagner divide três conceitos possíveis para a adaptação, sendo eles: Transposição – é a tradução direta, as versões para o cinema são uma cópia perfeita da fonte literária, nesse caso quase não existe interferência de produtor ou diretor; Comentário – a adaptação deve seguir a obra original, mas tem alguns elementos alterados propositalmente ou inconscientemente da fonte literária; Analogia – é o desvio da fonte original para o cinema, obras na categoria da analogia são

completamente diferentes, podendo serem vistas como algo novo e não adaptado, pois a interpretação dos produtores tem mais força, a fonte original é usada apenas como o pontapé inicial.

Podemos citar como exemplo dessas categorias as adaptações das sagas *Crepúsculo* (Meyer, 2008), *Harry Potter* (Rowling, 2001) e *Jogos Vorazes* (Collins, 2012), e *Heartstopper* (Oseman, 2022), que entram nas categorias de transposição e comentário.

No caso de *Heartstopper*, a adaptação ocorreu de uma HQ para a plataforma de *streaming Netflix* e a primeira temporada da série contou com a ajuda dos dois primeiros HQ, para poder ser desenvolvida com um tempo considerado, a criadora Alice Oseman e o diretor Euros Lyn precisaram adicionar mais falas do que existe para adaptação e algumas cenas, mas, sempre seguindo as ideias originais em episódios que estão na média dos 20 minutos.

Por fim, o capítulo a seguir desenvolve melhor a metodologia aplicada em nossa pesquisa, e além disso, expõe um breve resumo da obra audiovisual, seguindo da análise da adaptação do conto *O menino que se alimentava de pesadelos* no T01EP01.

## 4 PALAVRA E IMAGEM: A METODOLOGIA APLICADA NA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

A análise do T01EP01 de *Tudo bem não ser normal* irá se caracterizar em uma abordagem qualitativa no qual o processo e significado é o foco. Esta abordagem foi composta com dois eixos, destacando a análise fílmica e pesquisa bibliográfica, nesta pesquisa qualitativa tivemos como objetivo compreender a adaptação audiovisual na transposição da palavra em imagem, considerando os aspectos usado na composição do cenário e da iluminação, no sentido produzido pela narrativa.

Dessa forma, usamos a análise fílmica para dar sentido os elementos visuais, narrativos e simbólicos presente no *K-drama*, se atentando ao uso da *mise-en-scène*, nos permitindo compreender como o uso conto, e tudo aquilo que está ao redor dos personagens, refletem no emocional e no social deles, para então, seus desenvolvimentos psicológicos no restante dos episódios.

Ao mesmo tempo, usamos a pesquisa bibliográfica como nosso suporte teórico no embasamento da análise da adaptação e seus elementos. Estudiosos e autores da literatura e do cinema, como Bordwell e Thompson (2013), Tavares (2006), Epstein (1983), Gennete (1972), Journout (2005), Metz (2014), Salbego (2006), Squire (2014), Hutcheon (2013), Stam (2003-2006) e outros forneceram os alicerces conceituais que são necessários na análise da transposição de uma linguagem em outra, dos sentidos da adaptação e dos elementos, nos fazendo refletir em como o conto funciona no simbolismo da narrativa do episódio quando controla o enredo e mostra a evolução dos personagens.

Logo, essa metodologia possibilitou que fizéssemos uma leitura e pesquisa compreensiva na comparação de mídias diferentes e as estratégias narrativas e estéticas usadas na construção da literatura e do audiovisual, ao quais juntos produzem contextos que envolvem os traumas e saúde mental dos personagens, assim, aumentando o emocional dos espectadores.

Por fim, nos próximos tópicos, fazemos um breve resumo do *K-drama* e a análise da adaptação, quando o texto se transforma em imagem e uma nova obra é criada, do conto à narrativa do T01EP01 com base no que foi apresentado neste tópico.

#### 4.1 Breve resumo sobre a obra audiovisual e a literária

A obra *Tudo Bem Não Ser Normal*, criado por Jo Yong, é um *K-drama* sul-coreano lançado pela plataforma de *streaming Netflix* em 2020. A trama acompanha os personagens Moon Gang-tae, um cuidador de pacientes psiquiátricos, que tem a responsabilidade de ser o cuidador do irmão autista, Moon Sang-tae, desde a morte da mãe dos dois. Os irmãos cruzam caminhos com Ko Moon-young, uma jovem escritora de contos de fadas góticos infantis, que tem transtorno de personalidade antissocial, frequentemente ligada a falta de empatia, remorso e culpa com os personagens de apoio.

O enredo geral explora temas como a saúde mental, os traumas e como os personagens conseguem a superação emocional de seus problemas, usando recursos narrativos e estéticos para aprofundar estas questões. No contexto do *K-drama*, os contos foram criados especialmente para a narrativa, ou seja, são contos originais da produção que vão nos mostrar as vivências dos personagens.

No conto do episódio analisado, *O menino que se alimentava de pesadelos*, seremos apresentados ao garoto que por ser atormentado por pesadelos todas as noites, recorre a uma bruxa para se livrar de suas lembranças, acreditando que seria feliz, mas que, mesmo esquecendo ele continua infeliz. O conto reflete a jornada dos personagens da literatura para o audiovisual.

#### 4.2 *O menino que se alimentava de pesadelos*: uma análise da adaptação do conto no *K-drama*

Em *tudo bem não ser normal*, a adaptação dos contos é uma transposição, ou seja, quando contamos a mesma história em uma mídia diferente, a transmissão do texto em imagem, a adaptação da obra de uma mídia, como literária, para o audiovisual, na qual ocorre o contanto entre o texto original e a tradução, e a tradução das obras em uma animação com narração.

Os contos são implementados nos momentos iniciais ou finais dos episódios e se apresentam de maneira simbólica, utilizando metáforas para o desenvolvimento da narrativa. Cada episódio terá em seu título nomes dos contos originais e outras obras famosas, tal qual, *O patinho feio* (1843), *Romeu e Julieta* (1595-1596), *A Bela e a Fera*

(1740). Estas obras darão sentido às ações dos personagens, conectando aos eventos do episódio proporcionando um aprofundamento nos pensamentos e sentimentos, em cada episódio iremos ver um personagem sendo responsável pela leitura de um conto refletindo os dilemas vividos pelos protagonistas.

No *K-drama*, os contos originais são usados como narrativas dos episódios: T01EP01, *O menino que se alimentava de pesadelos*; T01EP04, *Criança Zumbi*; T01EP07, *O cão alegre*; T01EP14, *A mão e o tamboril*; T01EP16, *Em busca da feição real*.

À medida que os personagens experimentam um desenvolvimento emocional ao longo da narrativa, acontece uma mudança no tom dos contos apresentados no *K-drama*. Inicialmente, essas histórias possuem uma atmosfera sombria caracterizada por desfechos tristes ou ambíguos, que refletem o estado emocional dos protagonistas naquele momento. No entanto, conforme ocorre a evolução psicológica dos personagens os contos passam a incorporar uma perspectiva mais otimista, simbolizando o processo de superação e cura vivenciado ao longo da trama.

Assim, os textos não apenas complementam a construção dos personagens, como ilustram seus crescimentos internos e ressignificações de suas vidas, através da intertextualidade, já que “não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes” (Stam, 2003, p. 227), assim sendo a relação de sentido de um texto a outros, ampliando o significado deles.

*O menino que se alimentava de pesadelos*, conto que foi o foco de nossa pesquisa, aborda as consequências da repressão de memórias traumáticas e a busca por superação emocional. Com um narrador em terceira pessoa, linguagem acessível e ilustrações, o leitor é apresentado ao personagem de um garoto que, cansado de sofrer com lembranças dolorosas, tem o desejo de esquecer todos os seus traumas e pesadelos. Para isso, ele recorre a bruxa que o ajuda a apagar essas memórias “Por favor, senhora bruxa, apague todas as lembranças ruins da minha cabeça” (Yong, p. 6, 2021) no entanto, ao se livrar do sofrimento, ele também perde a capacidade de crescer emocionalmente, pois suas dores faziam parte de sua identidade e de seu desenvolvimento, sem lembranças ele será para sempre uma criança presa dentro do corpo de um adulto infeliz.

O tema central do conto é o desejo que temos em apagar memórias que nos causam dor e assim crescer emocionalmente. O menino acredita que se livrar das lembranças o trará alívio mental e felicidade, mas, a narrativa se opõe a este

pensamento já que sem dor e memória não existe crescimento e emocional pleno.

A bruxa, elemento tradicional em alguns contos, concede o desejo e a consequência e revela o ponto filosófico, a lição do conto, quando diz que “A felicidade é conquista justamente por quem age assim.” (Yong, p. 11, 2021) sugerindo o papel necessário da dor na evolução de todos.

### **4.3 Episódio 1: *O menino que se alimentava de pesadelos***

Baseado no conto *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021), o episódio T01EP01 traz os protagonistas, Moon Gang-tae, Moon Sang-tae e Ko Moon-young e a introdução de traumas passados que vão desde abuso infantil à presença do assassinato de um familiar, bem como a forma como eles são afetados por pesadelos diariamente desde a infância e busca por fingir que essas lembranças não lhes afetam cotidianamente, tal qual ocorre no conto.

No conto, acompanhamos a trajetória de um garoto assombrado pela angústia que seus sonhos transmitem, assim, para resolver esse problema, busca uma bruxa para que ela o ajude a esquecer, fazendo um pacto para que apague todas as suas recordações, mas com um preço: ele deveria se tornar um adulto feliz se não quisesse ter sua alma colhida pela bruxa. No fim, o menino concordou com a condição da bruxa achando que ia ser tão feliz quanto pretendesse.

Com o passar dos anos, o garoto, que achou que sem suas memórias poderia viver feliz, tornou-se um adulto que não tinha mais pesadelos, mas por algum motivo continuava infeliz.

Assim, durante os episódios, vive na busca obstinada pela felicidade, que vem no enfrentamento dos seus traumas, tecendo através das interações o desenvolvimento dos personagens à procura de compreensão, convocando o público a refletir junto aos personagens as suas experiências pessoais.

Na figura 1, vemos o conto a ser adaptado sendo apresentado pela primeira vez ao espectador sem interrupção da narração, quando Moon Gang-tae faz a leitura de “Somente aqueles que vivem guardando essas lembranças num cantinho do coração são capazes de se tornarem mais fortes, mais calorosos, mais flexíveis. A felicidade é conquistada justamente por quem age assim” (Yong, p. 11, 2021).

**Figura 1** - Conto *O menino que se alimentava de pesadelos* na adaptação



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Assim, na cena da figura 1, ele faz a conexão entre a realidade do irmão ao menino do conto, enquanto o observa se revirar na cama ao ter um pesadelo.

No episódio, mantém-se a conexão do tentar esquecer e ser assombrado por pesadelos a noite em que cada um se refere a um trauma passado. Os três protagonistas estão sofrendo à sua maneira e, constantemente, fingem um sentimento ou uma ação que não condiz com seu real “eu”. Para a protagonista, um dos seus traumas é o seu pai, que, ao não querer que se tornasse um monstro como sua mãe, inflige a ela dor e sofrimento; por isso, vive afastada dele e o considera morto. E para Moon Gang-tae e Moon Sang-tae, os traumas que os dois carregam são causados pela mãe, um com as responsabilidades impostas desde cedo por ela e o outro por sua morte. O responsável pela leitura do conto no final do episódio é Moon Gang-tae, o irmão mais novo que ficou com o fardo de cuidar do irmão Moon Sang-tae, que porta o transtorno do espectro autista, porém, ao mesmo tempo, outra personagem faz a leitura: na figura 2 podemos ver Go Eun, que estava no hospital com seu pai quando o conto é narrado pela primeira vez pela autora ficcional, Ko Moon-young antes da leitura ser interrompida.

**Figura 2** - Ko Moon-young narra o conto na adaptação

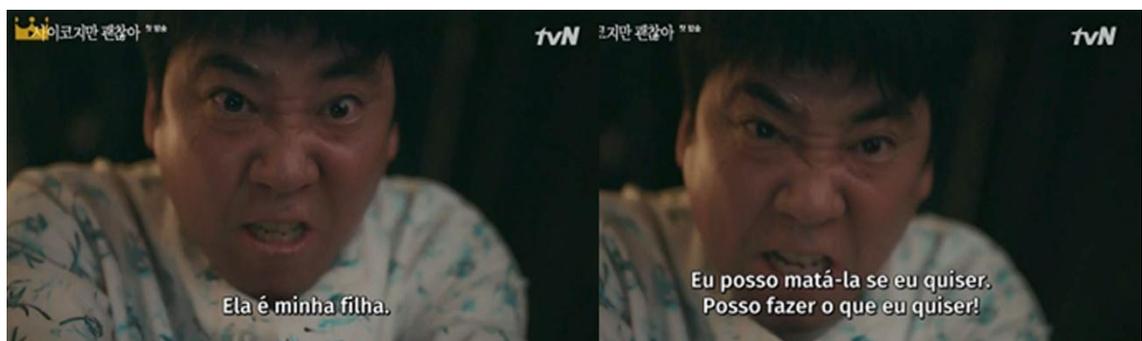


Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Na figura 2 observamos o impacto da adaptação do conto ao ressaltar o contexto psicológico, no trecho “[...] lembranças ruins que o menino queria esquecer ressurgiram [...]” (Yong, p. 3, 2021) as palavras ganham força ao serem ouvidas por uma voz alta e transmite os traumas da criança.

Ambas as personagens compartilham o trauma de serem vítimas da violência de seus respectivos pais, porém apenas sabemos da violência contra a criança Go Eun, que está em um hospital após escapar de uma tentativa de assassinato de seu pai, através de diálogos de personagens secundários. A violência contra a protagonista Ko Moon-young é revelada ao telespectador através de um *flashback*<sup>6</sup> que acontece no momento em que defende a criança e, no ápice da violência, enxerga o próprio pai tentando asfixiá-la; na figura 3 vemos o pai de Go Eun sufocando Moon-young, essa cena vai revelar o que ela também sofreu.

**Figura 3** - Pai de Go Eun tenta matar Ko Moon-young asfixiada



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*<sup>7</sup>

Na figura 3, ao tentar machucar a personagem, o conto será refletido na dor e repreensão do trauma de Moon-young; nesta cena o pai é uma ameaça e a lembra do seu próprio, assim como no trecho completo do conto “Todas as noites, lembranças ruins que o menino queria esquecer ressurgiam em seus sonhos e o atormentavam sem parar” (Yong, p. 3, 2021). Logo, essa dor não resolvida volta a assombrar, como podemos observar na figura 4.

<sup>6</sup> Recurso presente no cinema e na literatura que marca mudança no plano temporal.

<sup>7</sup> Legendas retiradas da *fansub* Kingdom.

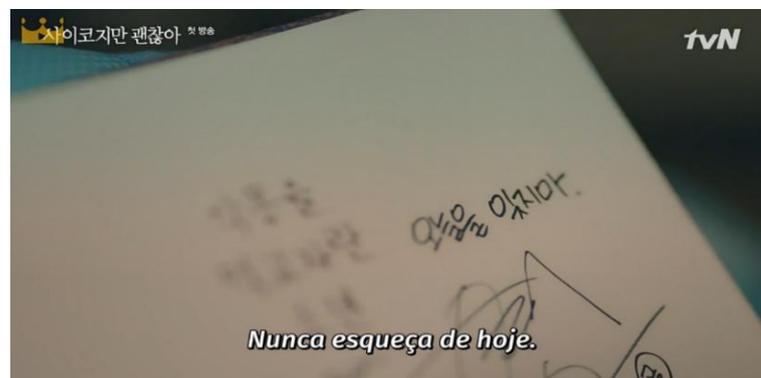
**Figura 4** - Pai de Ko Moon-young tenta matá-la quando criança



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Durante a cena da figura 4, o trecho do conto “As lembranças de magoar e ser magoado... As lembranças de ser abandonado e rejeitado” (Yong, p. 11, 2021) revela a negação da dor, e que assim como o menino do conto, somente os com lembranças se tornam mais fortes. Desse modo, a relação complicada de um pai e uma filha, e como Ko Moon-young e Go Eun se conectam pelo mesmo trauma, pois tiveram suas vidas tentada pelo próprio pai, revela que é importante que o que aconteceu não seja esquecido para que no futuro você possa superar, assim como é possível ver na figura 5.

**Figura 5** - Go Eun vê o autografo que Ko Moon-young deixou em seu livro, pedindo para ela não esquecer



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Na figura 5, Moon-young deixa no livro de Go Eun uma mensagem, pedindo para que a criança nunca esqueça e siga em frente, como está escrito no conto “Portando, não se esqueça de nada. Não esqueça e supere. Se não conseguir, será apenas uma criança cuja alma não cresce” (Yong, p. 13, 2021).

Todos os personagens principais têm como ponto do trauma a figura que

deveria ser seu ponto de desenvolvimento e segurança: o pai ou a mãe. Da infância até a vida adulta, como o menino do conto, as lembranças que os personagens tentam esquecer ressurgem para os assombrar e revelar que encarar de frente seu passado é necessário para crescer e sobreviver, conforme abordado no conto “Somente aqueles que vivem guardando essas lembranças num cantinho do coração são capazes de se tornarem mais fortes, mais calorosos, mais flexíveis” (Yong, p. 11, 2021).

Assim, na cena da figura 6, vamos ter um contato profundo com a obra no episódio quando o conto é de fato narrado, sem interrupção de cena, pelo personagem que tem contato direto com o menino que se alimentava de pesadelo.

**Figura 6** - Moon Gang-tae lê o conto enquanto Moon Sang-tae dorme



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Na cena da figura 6, temos o contato com a literatura do conto em junção a animação dele, que faz o acompanhamento visual da leitura, ecoando o trauma de Sang-tae e a realidade emocional dele, mesmo que todos possam ser incluídos na figura do menino, por serem assombrados pelos traumas, esses minutos que se encaminham ao final do episódio vai nos mostrar que o personagem do menino que sofria de pesadelos do conto se transformou no irmão mais velho Sang-tae. que é assombrado pelas borboletas que não lhe deixam ser feliz desde a sua adolescência, na figura 7 Gang-tae cita que a época das borboletas e pressagio para que eles se mudem mais uma vez para fugir do trauma de seu irmão.

**Figura 7** - Moon Gang-tae conversa com seu amigo sobre se mudar novamente para fugir das borboletas



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Conforme é observado na figura 7, podemos perceber que existe a constante fuga das borboletas sempre que a primavera se aproxima, na tentativa de crescer feliz. Não havendo uma bruxa para fazer um pacto, essa personagem do conto se transforma em fugir para longe ao menor sinal de que seus pesadelos voltarão, assim como é descrito no conto, quando o menino diz “Se eu não tiver mais pesadelos, tenho certeza que posso ser tão feliz quanto quiser!” (Yong, p. 8, 2021). Na figura 8, o espectador tem contato com o pesadelo que Sang-tae estava tendo enquanto Gang-tae fazia a leitura do conto.

**Figura 8** - Moon Sang-tae tendo um pesadelo com borboletas



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

À medida que a cena da figura 8 é transmitida, observamos a projeção de Sang-tae como o menino dos pesadelos e a resolução da citação final do conto “Portanto, não se esqueça de nada. Não esqueça e supere!” (Yong, p. 13, 2021). Assim, o espectador compreende que não podemos simplesmente apagar nossa memória para nos tornarmos felizes, mas, enfrentarmos o que é doloroso para alcançar a felicidade.

Desse modo, a conexão dos personagens do *K-drama* com o menino do conto torna a adaptação audiovisual de *O menino que se alimentava de pesadelos* importante para a narrativa, pois é a fonte das metáforas visuais e a realidade emocional dos personagens, reforçando a angústia e a dor que eles guardam, preservando através da animação e narração o estilo sombrio do conto infantil gótico.

No próximo capítulo, analisamos como a *mise-en-scène*, sobretudo o cenário e a iluminação, reforça a dimensão do emocional dos personagens nas cenas, evidenciando as escolhas do diretor que contribuem para mostrar o trauma dos personagens.

## 5 COMO A *MISE-EN-SCÈNE* INTENSIFICA O IMPACTO EMOCIONAL DA ADAPTAÇÃO

A *mise-en-scène*, conceito fundamental para obras audiovisual, é um termo francês que inicialmente foi criado para o teatro no final do século XIX, início do século XX, onde a figura do diretor passa a planejar a forma de colocar a narrativa no espaço cênico.

Para Bordwell e Thompson (2013) a *mise-en-scène* significa:

pôr em cena” [...] Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. [...] inclui aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (p. 205).

O conceito se trata da arte que envolve várias competências adquiridas por meio da prática e exerce influência no universo da produção, nasceu para definir os elementos da encenação, como iluminação, figurino, plano de câmera e cenário, fornecendo sentido e metáforas através desses detalhes e influenciando a narrativa da obra.

E, embora tenha sido criada para a prática de direção teatral, foi no cinema que a *mise-en-scène* se estendeu, acrescentando os gestos, entonação da voz, movimento no espaço e o enquadramento geral a sua forma, expressando o controle do diretor sobre o que aparece na tela, encenando o evento para o público através da câmera. Esse controle geralmente envolve planejando, porém “o cineasta pode também estar aberto a eventos não planejados. Um ator pode adicionar uma fala no set, ou uma mudança inesperada na iluminação pode aumentar um efeito dramático” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 205-206).

Com o poder da *mise-en-scène*, o audiovisual assume a vida cotidiana popularizando o “filmar”, com a revolução das plataformas de *streamings*, tornando-se grande parte de nossas vidas e das redes sociais, que se apropriam dos meios de produção e conteúdo, nesses espaços se há evolução e novas oportunidades para a *mise-en-scène*.

Á vista disso, será realizada a interpretação de alguns dos elementos principais, de acordo com o que diz Bordwell e Thompson (2013): a iluminação e o cenário, no

episódio já analisado do *K-drama*.

## 5.1 Cenário

Para Bordwell e Thompson (2013), o cenário é, desde o início, aquele que desempenha um papel ativo e de mais relevância no cinema de que o teatro. Os autores citam André Bazin:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista (Bordwell, Thompson, 2013, p. 209).

O cenário então não precisa ser apenas um contendor para os protagonistas e os eventos humanos, mas sim ocupar o lugar e vir em primeiro plano. Cabe ao diretor controlar e construir seu cenário de muitas maneiras, como selecionar um local já existente para ocorrer a ação em tela ou filmar em um estúdio para aumentar o controle sobre a cena, logo “O *design* global de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 210), como, por exemplo, filmes que utilizam o cenário como protagonista, tais como *Asas do desejo* (Wim Wenders, 1987) ou ser módico, como em *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992).

Além disso, as cores utilizadas podem ser um importante componente do cenário, visto que podem enfatizar elementos fundamentais para a narrativa, criando paralelos entre cenários e seus elementos, obras como *Tampopo, os brutos também comem spaghetti* (Juzo Itami, 1985), que apresenta cores escuras para destacar a protagonista e seu vestido vermelho, e *Play time, tempo de diversão* (Jacques Tati, 1967) que mudará o esquema de cores durante todo o filme, iniciando-se em tons de cinza, marrom, preto e posteriormente se transformam em tons vibrantes como vermelho, verde etc., valem-se desse artifício: “essa mudança de cores dos cenários está de acordo com um desenvolvimento narrativo que mostra a paisagem de uma cidade desumana que é transformada pela vitalidade e pela espontaneidade” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 212).

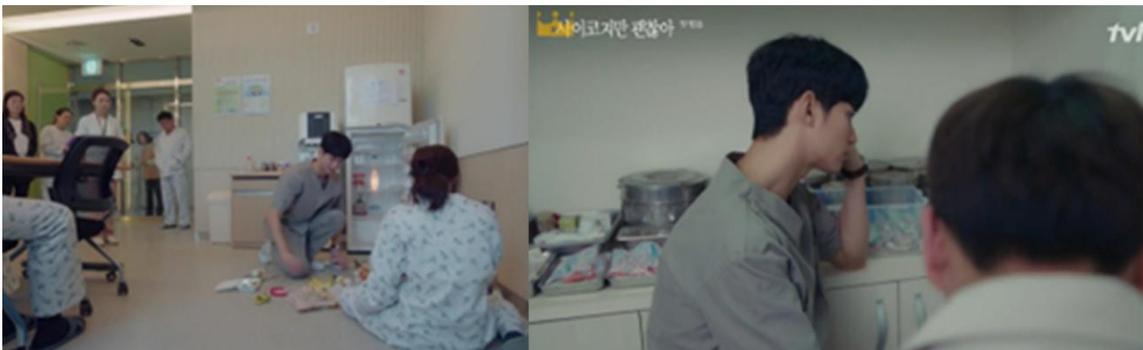
Além disto, o estudo do texto indica que a manipulação dos eventos visuais contribui para a construção da narrativa; a configuração do cenário pode atribuir

determinados objetos em uma função que vai além do preenchimento do espaço na cena, um adereço, por exemplo, pode desempenhar uma função de ação que ao longo da narrativa se tornará em um motivo e isso ocorre quando o diretor associa o motivo da cor usado ao adereço da cena.

Os cenários no episódio *O menino que se alimentava de pesadelos* são fundamentais para construir a atmosfera da narrativa do início T01EP01 ao fim T01EP16 e apresentar como vive os personagens principais. Com ajuda das cores, iluminação, câmera e encenação Park Shin-woo dita a direção que cada um progredirá.

No T01EP01 é possível perceber alguns espaços, internos e externos: hospital psiquiátrico, quarto de hotel, uma casa e a cidade onde vivem os personagens, inicialmente em Seoul e logo após em Seongjin. Os cenários do primeiro episódio são usados para mostrar as diferenças, dualidade, dos personagens, no ambiente hospitalar psiquiátrico, conforme a figura 9, é possível observar a rigidez emocional de Gang-Tae, nos usos das cores, neutras e frias, construindo um ambiente entorpecido, ecoando o comportamento de alguém que vive reprimido em diversas responsabilidades, principalmente por ser o principal cuidador do irmão.

**Figura 9** - Gang-tae no hospital psiquiátrico



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Neste cenário, ilustrado através da figura 9, há espaço físico para os personagens, mas falta “vida”, para trazer o emocional. A decoração usada de forma minimalista e bastante clínica serve para reforçar a ideia que de o ambiente representado é um local para reprimir quem você é, refletindo o confinamento emocional, mesmo quando há pessoas ao seu redor.

Outro cenário usado para representar a personalidade do personagem é o quarto de Gang-tae, como podemos perceber na figura 10, um espaço pequeno, funcional e que não mostra nenhum senso de pertencimento ou que demonstre a sua personalidade, ressaltando a falta de adaptação e raízes com o local já que eles estão sempre fugindo das “borboletas”, a escolha das cores acinzentadas e marrom reforça a ideia de que ele vive apenas o momento e que não é capaz de criar laços emocionais. Essa sensação só é quebrada quando temos breves vislumbres dos elementos, como os brinquedos, livros e desenhos, ligados ao irmão dele, Sang-tae que nos mostra ele tendo sua realidade invadida por outro que ocupa mais espaço.

**Figura 10** - Quarto em que Gang-tae mora com seu irmão



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

A *mise-en-scène* na figura 10 reforça e reflete sobre a rotina repetitiva do personagem e a sua instabilidade emocional, já que não é um espaço que é só dele, mas que ele divide com o irmão, demonstrando sua responsabilidade, mas que também revela o que Gang-tae não consegue falar: a solidão, responsabilidade, repreensão e pagamento do “eu” individual.

A ausência da identidade do personagem que vai ser contraste com o espaço luxuoso que Moon-young vive, trazendo novamente o paralelo entre os dois personagens e como eles lidam com seus traumas.

O T01EP01 conta com algumas cenas rápidas, mostrando outro cenário que se torna importante no decorrer do *K-drama*, na cena da figura 11 somos apresentados brevemente a mansão que a personagem Moon-young morou e irá voltar. Focado desde a animação da abertura, como no *flashback* que ela tem com o Gang-tae, vai nos mostrar a importância que este ambiente teve, e terá, na vida dos personagens.

Por mais que seja introduzida brevemente, se pode observar que a construção do cenário bebeu da influência gótica e *vintage*; a mansão se assemelhará a um castelo macabro no meio da floresta, cercado pela sensação pesada e que transmite bem a opressão, solidão e distanciamento social da personagem, transmitida pela arquitetura usada e o uso predominantes das cores marrom, preto, vermelho, dourado e verde escuro que destaca o espaço sobrenatural, sombrio e repressivo.

**Figura 11** - Mansão da Moon-young apresentada da abertura do episódio



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do *K-drama Tudo bem não ser normal*

Assim, a mansão que avistamos na figura 11 é transformada em um personagem, ela não é apenas um lar, mas também a mente de Moon-young, refletindo os traumas que a personagem carrega, traduzindo visualmente o conflito apresentado no conto e os conflitos emocionais e psicológico reprimido dos protagonistas.

Nesses poucos cenários é possível perceber a dualidade entre o casal principal e a luta interna de cada um dos personagens em busca do autoconhecimento, cada cenário foi apresentado de uma forma que faz os telespectadores refletir o estado mental dos personagens e para que caminho eles seguiriam após todos os acontecimentos, o *K-drama* usa o ambiente como um espelho de almas, ampliando o cenário não só como um fundo, mas uma parte importante da trama.

## 5.2 Iluminação

A iluminação para Bordwell e Thompson (2013), será responsável por dar impacto as imagens e a parte dramática, ou seja, será mais do que apenas fonte de luz sem significado, a iluminação terá diversas outras funções além da ação de uma cena:

No cinema, a iluminação é mais do que aquilo nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia (Bordwell, Thompson, 2013, p. 221).

Assim, a iluminação vai destacar a produção da cena apresentada aos telespectadores, fornecendo informações através das sombras e pontos de claridade e que combinadas irão orientar o olhar para adereços usados pelo diretor, os tornando mais chamativos ou os fazer criar expectativa sobre determinados momentos.

Um ponto de claridade fornecerá informações sobre as texturas dos objetos, se são lisas, brilham, se são regulares. E as sombras, que tem dois tipos básicos importantes na composição cinematográfica: a sombra própria, também chamada de sombreamento, e a sombra projetada.

O sombreamento se dá na ocasião em que a luz não ilumina totalmente o objeto, devido a sua forma e característica de seu exterior. Já a sombra projetada acontece assim que o objeto bloqueia a luz e projeta sua sombra em outra superfície.

Bordwell e Thompson (2013) também definem quatro características principais para o sistema de iluminação: qualidade, direção, fonte e cor.

A qualidade da iluminação virá da intensidade da fonte usada, podendo ser uma iluminação concentrada que “cria sombras claramente definidas, texturas nítidas

e contornos distintos” ou a iluminação difusa qual “cria uma iluminação dispersa” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 223). Os autores exemplificam a luz concentrada sendo o sol do meio-dia, que cria sombras definidas, enquanto a difusa é a luz de um céu nublado, com sombras fracas.

A direção da iluminação, então, diz respeito ao trajeto da luz a partir de sua fonte ou fontes até o objeto, e pode ser uma iluminação frontal que resulta em uma imagem relativamente plana que elimina as sombras; luz lateral ou luz cruzada, que se concentra em realçar as características dos objetos e personagens; contraluz qual vem de trás do objeto filmado e pode ser posicionada em vários ângulos, é usada sem outra fonte de luz, a contraluz é usada para criar silhuetas ou criar contornos discretos de iluminação; iluminação de baixo, luz que vem de baixo do objeto utilizada para criar efeitos de terror ou indicar uma fonte de luz realista; e a iluminação de cima que brilha de cima para baixo no objeto ou personagem:

A iluminação também pode ser caracterizada de acordo com a sua fonte. Ao fazer um documentário, o cineasta pode ser obrigado a filmar com a luz disponível nos arredores em que se encontra. A maioria dos filmes de ficção, no entanto, utiliza fontes de luz complementares para obter um maior controle sobre a aparência da imagem (Bordwell, Thompson, 2013, p. 224).

Os autores pontuam que as luminárias e os postes de luz vistos na *mise-en-scène* não são as fontes principais de iluminação em uma filmagem, mas que elas servem para motivar as decisões que a produção toma, visto que “o cineasta geralmente se esforça para criar um projeto de iluminação que é consistente com as fontes no cenário” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 224). Essa manipulação parte do propósito do qual qualquer objeto precisa de duas fontes de luz: uma luz-chave e uma luz de preenchimento.

A luz-chave é a fonte primária, mais direcional e dominante, é a luz que projeta sombra mais intensas no cenário. Já a luz de preenchimento será menos intensa e tem objetivo de enfraquecer ou eliminar as sombras da luz-chave. Através da combinação dessas luzes, e de outras fontes adicionais, torna possível o controle bastante exato da iluminação, Bordwell e Thompson (2013) ilustram uma combinação diferente das luzes, a iluminação de três pontos, comum no cinema de Hollywood: luz-chave, luz de preenchimento e contraluz, que exige reorganização da luz toda vez que a câmera se desloca em um novo enquadramento.

Ademais, os autores mencionam outros dois tipos de composição comum de iluminação: a iluminação em *high-key*, iluminação uniforme e clara quase sem sombra, que usa a luz de preenchimento e a contraluz para criar uma iluminação com contraste baixo entre áreas mais claras e mais escuras, podendo sugerir condições de iluminação ou horários do dia. E a iluminação *low-key*, imagens com tons escuros, sombras marcadas e alto contraste, que concentra a iluminação criando contrastes mais fortes e sombras mais escuras e nítidas, geralmente a luz de preenchimento é reduzida ou eliminada, criando o efeito claro-escuro, regiões claras e escuras dentro de uma imagem, comumente aplicada a cenas sombrias ou misteriosas, como em filmes de terror.

Bordwell e Thompson (2013) então mencionam as características das cores na iluminação usadas nas cenas e especificam que, normalmente, o espectador limita a iluminação a duas cores: o branco da luz solar ou o amarelo das lâmpadas interiores. Os diretores, na maior parte dos casos, buscam o controle da iluminação usando a luz mais branca possível, pois, pelo uso dos filtros colocados na fonte de luz se é permitido colorir a iluminação de forma desejada, os autores explicam o uso dos filtros para sugerir o alaranjado das luzes de velas. Ocasionalmente a função estilística a iluminação, uma vez que “usar a luz colorida para executar uma função normalmente limitada à atuação, é ainda mais eficaz por ser tão inesperada” (Bordwell, Thompson, 2013, p. 231).

Em *Tudo Bem Não Ser Normal* é possível perceber o uso de diferentes usos da iluminação, no T01EP01 a função narrativa, assim como no cenário, vem no modo expressar os estados mentais dos personagens e oposição deles, entre o que é a realidade, a emoção, o trauma e a razão.

O episódio apresenta um número significativo de cenas em que o uso da contraluz, vindo de trás dos personagens, transmite o sentimento que a direção quis passar. Na figura 12, Gang-tae caminha ao lado do irmão Sang-tae enquanto carrega uma mochila e que muitas das vezes está inclinado em direção ao irmão, o que reforça sua função de cuidador na jornada compartilhada.

**Figura 12** - Gang-tae e Sang-tae andam pelo espaço urbano



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Na figura 12 além da contraluz, percebesse o uso da luz natural difusa, causada pela hora dourada, a luz é suave e não causa sombras intensas, conduzindo o ambiente que nos passa um caráter cotidiano, que as vezes os revela sem dramatizar tanto o momento. O uso das cores quente sugere um momento de paz e companheirismo entre os dois irmãos, da forma que percebemos na figura 13.

**Figura 13** - Gang-tae e Sang-tae andam pelo espaço urbano



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Nas figuras 12 e 13, a direção da iluminação vem de cima e causa as sombras no chão, e que se movimentam com eles. A cena em si é simples, porém carregada de significado, o enquadramento mostra a relação entre os dois enquanto caminham pelo cenário urbano que reforça os desafios que o Sang-tae enfrenta enquanto um homem adulto autista.

Na figura 14 observamos o encontro dos personagens Moon-young e Gang-tae, antes da leitura do conto dela para os pacientes, a iluminação natural trabalha com a *mise-en-scène* para mostrar o choque entre as personalidades dos personagens, estabelecendo as diferenças emocionais e sociais.

**Figura 14** - Encontro de Moon-young e Gang-tae no hospital



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Na medida que a cena da figura 14 acontece, observamos Moon-young aparecer como o corpo estranho do cenário, vestida toda de preto e de postura rígida, destoa do ambiente e tem o destaque no enquadramento, mesmo quando os planos são em conjunto, enquanto Gang-tae em seu uniforme hospitalar está em um espaço de normalidade.

A iluminação natural preenche o ambiente de forma suave e difusa, assim como na cena dos irmãos, a luz aqui é a luz-chave, a principal fonte é o sol, e vem de cima, onde podemos perceber as sombras dos personagens no chão, além de captar o ato de fumar da personagem, como nota-se na figura 15, em um espaço controlado, como um hospital área para não fumantes, a luz natural vai expor o movimento suave que a fumaça faz, que, além de contrastar, simboliza a chegada de Moon-young ao mundo de Gang-tae.

**Figura 15** - Moon-young fuma enquanto Gang-tae pede para que ela apague



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

A fumaça ao ser iluminada na figura 15 ganha uma textura visível e cria o movimento da cena enquanto os personagens estão imóveis. A fumaça do cigarro espalha a presença de Moon-young pelo espaço suavemente, mas ao mesmo tempo de forma invasiva, tornando o ar do ambiente incômodo, para o Gang-tae, e provocativo para a Moon-young.

Assim, iluminação se torna uma aliada do realismo, simbolismo e contraste entre a ordem e desordem emocional dos dois personagens, pois a luz natural não forma sombras fortes, mas mantém a cena sutil e realista. Nesta iluminação, a naturalidade intensifica o drama psicológico. No T01EP01, também são perceptíveis nas cenas internas o uso da luz natural, como podemos observar nas seguintes figuras 16 e 17.

**Figura 16** - Moon-young sozinha enquanto come



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Neste cenário da figura 16 a direção de iluminação usa uma janela para transferir a luz natural externa para o ambiente interno. A luz lateral é difusa, que cria sombras suaves na personagem, as cores levemente frias, de um branco acinzentado suave, a iluminação deste *frame* da figura 17 traz o contraste com o comportamento de Moon-young.

**Figura 17** - Moon-young sozinha enquanto come



Fonte: composição a partir de *print screen* de frames do K-drama *Tudo bem não ser normal*

Durante o tempo que a cena da figura 17, e também da 16, é transmitida a iluminação usada revela seu estado solitário e desconectado do mundo, a luz natural não acolhe a personagem, apenas a expõe, a luz se espalha por todo o ambiente enquanto de forma mecânica e sem prazer Moon-young come carne enquanto o enquadramento a isola no espaço, reforçando o estado contante de solidão sem dramatizar o momento com sombras escuras, alinhando-se ao propósito do *K-drama* de mostrar os traumas e distúrbios emocionais dos personagens.

Por fim, apresentaremos na próxima seção as considerações finais feitas nesta análise, e o que concluímos com ela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da presente pesquisa foi fazer uma análise do EP01T01 do *K-drama Tudo Bem Não Ser Normal* e como os contos de fadas escritos pela personagem, em específico *O menino que se alimentava de pesadelos*, foi usado como base da narrativa dos envolvidos na trama, tendo como objetivos específicos a relação da literatura e do audiovisual e a tradução do interior dos personagens na construção dos significados do cenário e da iluminação.

Consideramos que a obra na adaptação traz os contos como recurso dramático e que irão ampliar a compreensão dos personagens e dos seus conflitos internos e que a *mise-en-scène* reforça os simbolismos e as emoções, usando os cenários e a iluminação para transmitir os significados além do texto. Dessa forma, esta pesquisa contribui para a discussão sobre o papel da adaptação e da *mise-en-scène* na construção dos significados no audiovisual, evidenciamos ao longo dos capítulos os conceitos teóricos de diferentes estudiosos, como Bordwell e Thompson (2013), Tavares (2006), Epstein (1983) e outros para demonstrar que o *k-drama* não apenas reproduz os contos de Ko Moon-young em sua adaptação, mas sim estabelece um diálogo entre a literatura e o cinema na transmissão do texto em imagem.

O episódio analisado exemplifica essa interação, demonstrando como os recursos visuais e narrativos são incorporados em todo o universo, permitindo que o público se relacione com o impacto emocional dos conflitos e traumas internos.

Além disso, a pesquisa mostrou como diferentes elementos visuais, como iluminação que sugere solidão, cenários que fletem a opressão emocional, e as interações simbólicas entre os personagens contribuem de forma significativa a representação dos três principais, Moon-young, Gang-tae e Sang-tae. Dessa forma, acrescentando novas interpretações à narrativa.

Por fim, esta análise reafirma que a adaptação audiovisual não é só um produto secundário, mas uma manifestação de diferentes formas e expressões e que através da literatura e cinema novas leituras e compreensões poderão ser feitas, permitindo que a obra alcance públicos amplos e diversificados, além do lugar que foi criada. Assim, fica evidente que as adaptações e o uso de técnicas cinematográficas são fundamentais para a compreensão do processo criativo que rodeia a produção, e podemos ver isso acontecer no EP01T01, e ao longo de todo os episódios que não

foram analisados para esta pesquisa, quando há a reinterpretação e enriquecimento da obra, transformando o produto textual em um produto emocional e visual.

O aprofundamento neste tema mostra como novos caminhos se abrem para o estudo das relações que existe entre a literatura, o cinema e a televisão, promovendo um olhar mais crítico sobre os desafios da adaptação e do uso certo da *mise-en-scène* para transmitir corretamente as mensagens que os personagens querem passar para os telespectadores.

## REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BRASIL, Assis. **Cinema e literatura: choques de linguagem**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

DA SILVA, Thais Maria Gonçalves. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária**. Anuário de literatura, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012.

DE BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. Unimarco, 2006.

DISSANAYAKE, Wimal (2012). **Asian television dramas and Asian theories of communication**. Journal of Multicultural Discourses, 7:2, p.191-196, 2012.

EISENSTEIN, Serguéi. M. **Da literatura ao cinema: uma tragédia americana**. Tradução: Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

EPSTEIN, Jean. **O cinema do diabo**. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JOURNOUT, Marie-Thérèse, **Vocabulário de Cinema**, Lisboa: Edições 70, 2005.

MARTIN, Macel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

SALBEGO, Juliana Zanini. **Valores agenciados nas narrativas da publicidade televisiva da Nova Shin**. UNIrevista - vol. 1 - Nº 3 UFSM-RS, 2006.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme**. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SQUIRE, Corinne. **O que é narrativa?**. Civitas: Revista de Ciências Sociais, v. 14, p. 272-284, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro. Florianópolis, 2006. p.20-53.

TAVARES, Mirian. **Cinema e Literatura: desencontros formais**. Intermédias, Porto Alegre, n. 5-6, 2006. Disponível em <[https://www.hudsonmoura.net/wp-content/uploads/2019/09/Revista.Intermidias\\_Cinema\\_Cinema-e-Literatura\\_Mirian-Tavares.pdf](https://www.hudsonmoura.net/wp-content/uploads/2019/09/Revista.Intermidias_Cinema_Cinema-e-Literatura_Mirian-Tavares.pdf)>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

**Tudo bem não ser normal**. Direção de Park Shin-woo. Roteiro de Jo Yong. Seoul: Studio Dragon, 2020. 16 episódios (960 min.). Título original: 사이코지만 괜찮아 (It's Okay to Not Be Okay). Série exibida pela Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81243992?s=a&trkid=13747225&trg=wha&vlang=pt&clip=81406159>>

WAGNER, Geoffrey. **The Novel and the Cinema**. Michigan: University of Michigan Press, 1975.

YONG, Jo. **O menino que se alimentava de pesadelos**: um conto de fadas de Ko Moon young/Jo Yong. Ilustração de Jam San. Tradução de Jae Hyung Woo. 1ª edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.