



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS - CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - INGLÊS**

TIAGO FERREIRA DE SOUSA

**FOCALIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO EM O ILUMINADO DE STEPHEN KING
E STANLEY KUBRICK**

**CAMPINA GRANDE
2016**

TIAGO FERREIRA DE SOUSA

**FOCALIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO EM O ILUMINADO DE STEPHEN KING
E STANLEY KUBRICK**

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

Área de concentração: Literatura Norte Americana.

Orientador: Prof. Me. Valécio Irineu Bastos.

**CAMPINA GRANDE
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma 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 da dissertação.

S725f Sousa, Tiago Ferreira de
Focalização e adaptação em o iluminado de Stephen King e Stanley Kubrick [manuscrito] / Tiago Ferreira de Sousa. - 2016.
26 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

"Orientação: Prof. Me. Valécio Irineu Bastos, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária 2. Cinema 3. Teoria da adaptação 4.
Focalização I. Título.

21. ed. CDD 801.95

TIAGO FERREIRA DE SOUSA

FOCALIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO EM O ILUMINADO DE STEPHEN KING
E STANLEY KUBRICK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada
ao Programa de Graduação em Letras – Inglês
da Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
graduado em Letras - Inglês.

Área de concentração: Literatura Norte
Americana.

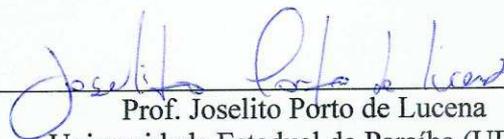
Aprovada em: 01/07/2016.

BANCA EXAMINADORA

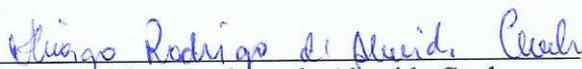


Prof. Me. Valécio Irineu Bastos (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Nota:
10,0 (dez)



Prof. Joselito Porto de Lucena
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Thiago Rodrigo de Almeida Cunha
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A todos que contribuem para a minha jornada,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

À Valécio Irineu Bastos, meu orientador, sem ele nada disso seria possível.

Aos meus pais, por todo o sacrifício que fizeram, e fazem pelo meu bem estar.

À meu companheiro pela atenção que não pude lhe dar.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“Diálogo entre dois ratinhos roendo películas em Hollywood:

- E aí, já roeste aquele filme lá?

- Sim.

- Estava Bom?

- Gostei mais do romance.”

(BRITO, 2006, p.7)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	Focalização	08
2.1	Focalização zero	08
2.2	Focalização Interna	09
2.3	Focalização Externa	10
3	Teoria da Adaptação	11
4	Adaptando <i>O Iluminado</i>	14
4.1	Parte Um - Introdução	15
4.2	Parte dois – Dia do Fechamento	17
4.3	Terceira Parte – O ninho de Vespas – Um mês Depois	18
4.4	Quarta Parte – Cercados pela neve	20
4.5	Quinta parte – Questão de vida ou morte	21
5	Conclusão	24
6	Referências	26

FOCALIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO EM *O ILUMINADO* DE STEPHEN KING E STANLEY KUBRICK.

Tiago Ferreira De Sousa

RESUMO

Através do método bibliográfico e baseado na teoria da adaptação e na narratologia, este artigo analisa o livro *O Iluminado*, de Stephen King, e sua versão para o cinema, do diretor Stanley Kubrick. O objetivo do trabalho é estudar o processo de transição da obra literária para o cinema e, especificamente, a mudança de perspectiva, aplicando o conceito de focalização à construção do ponto de vista em ambas as obras. O trabalho também indaga sobre as motivações das alterações ocorridas durante o processo de adaptação e demonstra como uma obra de cinema adaptada da literatura se configura como uma obra de arte genuína e independente do texto original.

Palavras-Chave: Cinema. Adaptação. Focalização.

1 INTRODUÇÃO

Neste estudo, foram analisados o livro e a adaptação cinematográfica do romance de horror *O Iluminado*, escrito por Stephen King e adaptado ao cinema por Stanley Kubrick. Esta obra ganhou bastante destaque, se tornando um best seller e ajudou a tornar o próprio escritor famoso. Menos de três anos após sua publicação, foi adaptada para o cinema e o filme homônimo também ganhou destaque, tornando-se um filme Cult, gerando bastante crítica e sendo apreciado por muitos. O filme também ajudou seu diretor a ganhar reconhecimento e a ser considerado um gênio do cinema.

A adaptação da literatura ao cinema nem sempre foi vista com bons olhos, especialmente por aqueles que esperam ver, no filme, a imagem fidedigna dos elementos da narrativa do livro. O próprio Stephen King fez duras críticas ao filme *O Iluminado* e produziu sua própria versão, como série de TV, em 1997. O leitor, também se sente frustrado, nos momentos em que não vê, no cinema, o que havia encontrado na literatura, e cai na armadilha do preconceito, não se permitindo apreciar a obra no cinema com a mente aberta; muitas vezes, por não considerar a adaptação como obra genuína e independente do seu texto original.

Este trabalho tem por objetivo analisar, à luz da teoria da adaptação, o processo de transição da obra literária para o cinema, a fim de compreender as transformações que ocorrem nesta transição do verbal ao icônico. Estudaremos, ainda, como objetivo específico, a mudança de perspectiva, utilizando o conceito de focalização de Gérard Genette, para mostrar como a construção do ponto de vista pode mudar na transição da página à tela. Finalmente, iremos indagar sobre as motivações, quanto ao que foi alterado na narrativa fílmica.

O método de estudo é bibliográfico e o referencial teórico advém, principalmente, dos estudos sobre a adaptação dos teóricos Stam, Xavier e Brito. Também se baseia nos estudos sobre a focalização de Genette e Reis & Lopes.

2 Focalização

O termo *focalização* foi proposto por Gérard Genette em 1972 (*apud* REIS; LOPES, 1988, p.246), baseado na expressão *foco da narração* dos teóricos C. Brooks & R. P. Warren (1959). A focalização refere-se ao conceito também chamado por *ponto de vista*, *restrição de campo*, *foco narrativo*, dentre outros, e se estabelece de forma eficaz, no domínio da teoria e análise do discurso narrativo. Alguns termos como perspectiva ou ponto de vista, também utilizados no campo das artes plásticas, referem-se a uma concepção bastante sensorial e pouco específica, dessa forma o uso da focalização no campo da narratologia é bastante pertinente.

A focalização pode ser definida como a representação da informação veiculada, dentro do universo da narrativa ou diegese, que está ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja de uma personagem ou do narrador (REIS; LOPES, 1988). Todorov (*apud* GENETTE, 1979) simbolizou a regulação de informações dispostas na narrativa pela seguinte fórmula: narrador > personagem (em que o narrador sabe mais que a personagem, narrador onisciente); narrador = personagem (o narrador apenas diz apenas o que a personagem sabe); e narrador < personagem (o narrador diz menos que a personagem sabe).

Percebemos, assim que a articulação de informações na narrativa é disposta com um leque de opções relativamente limitado. Ao definir os procedimentos da focalização, Genette (1979) distinguiu três modalidades de representação, focalização zero ou não-focalizada; focalização interna, quer seja fixa, variável ou múltipla; e focalização externa.

2.1 Focalização zero

O primeiro tipo se refere geralmente à narrativa clássica, a narrativa não focalizada ou de focalização zero, a qual é descrita também por Reis e Lopes (1988) como focalização onisciente, todas as nomenclaturas estão corretas. Porém, Genette (1979) opta pela expressão focalização zero, pois nesses casos não ocorreria a restrição informativa, como na focalização interna ou externa, que veremos adiante.

Por focalização zero ou narrativa não focalizada, portanto, entende-se toda representação narrativa em que o narrador faz uso de um conhecimento ilimitado, transcendendo as fronteiras de conhecimento no universo da narrativa, assumindo assim a posição de um narrador onisciente, como vemos no exemplo a seguir, extraído de *O Iluminado* de Stephen King, em que o narrador fala sobre a personagem Wendy:

Sentada à mesa, com grande xícara de cerâmica a sua frente, ela o olhava pela janela [...]. As lágrimas que ameaçaram sair o dia todo agora vieram num aguaceiro, Wendy se inclinou sobre a fumaça perfumada sinuosa do chá e chorou: de tristeza e saudade do passado e de terror pelo futuro. (KING, 2004, p.18)

Como se percebe, o autor adentra a psique da personagem, transcendendo qualquer restrição informativa, não se limitando a descrever o campo do observável. Percebendo que o narrador dispõe de informações ilimitadas, compreendemos a noção do narrador onisciente, então o termo focalização onisciente, proposto por Reis & Lopes (1988) é acertado. No entanto, devemos considerar que a focalização costuma variar ao longo da narrativa e, embora o narrador onisciente disponha de informação diegética abundante, o que será revelado serão apenas as informações que o narrador julgar pertinentes, respeitando a economia da história. Sobre esse ponto, W.C. Booth (*apud* REIS & LOPES, 1988, p.176) diz que “São poucos os narradores 'oniscientes' a quem é permitido saber ou mostrar tanto quanto os seus autores sabem”.

2.2 Focalização interna

Constituindo uma modalidade específica do signo da focalização, a focalização interna ocorre quando na narrativa o ponto de vista apresentado se limita ao campo de consciência de determinada personagem, portanto a informação veiculada se reduz ao que a personagem vê, sabe ou sente (Reis; Lopes, 1988). De acordo com o conceito formulado por Genette (1979) a focalização interna pode ser fixa, múltipla ou variável. A focalização interna fixa se dá, como sugere o nome, em apenas uma personagem (geralmente o protagonista), que centraliza a focalização. Um exemplo deste caso é a obra *What Maisie Knew* de Henry James (1975) em que raramente se abandona o ponto de vista da criança, cuja representação ocorre em um universo de adultos, sobre o qual lhe falta compreensão. Já a focalização interna múltipla, como nos romances epistolares, nos quais o autor aproveita o ponto de vista de múltiplas personagens sobre o mesmo acontecimento, construindo a narrativa sobre várias perspectivas, sendo que a verdade, neste caso aparece na interseção de todas as histórias relatadas nas diversas cartas. Um exemplo seria o romance *As Ligações Perigosas*, de Laclos. A

focalização interna variável permite que o personagem focalizado mude durante o decorrer do relato, porém não necessariamente tratando o mesmo acontecimento ou tema.

O recurso da focalização interna, segundo Reis & Lopes (1988), cresceu junto ao desenvolvimento do romance, a partir da segunda metade do século XIX, com romancistas como Flaubert, Eça de Queiroz e Machado de Assis, e principalmente no século XX com ficcionistas como Joyce, Proust e Faulkner, à luz de estudos da psicanálise, teoria da relatividade, e do cinema dentre outras influencias, as quais exaltaram o indivíduo e a consciência, de modo que a subjetividade dos personagens foi valorizada. Consideramos que a focalização interna é raramente aplicada de maneira rigorosa, o princípio deste modo narrativo implica que a personagem focal "Não seja nunca descrita, nem tão pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou suas percepções não sejam nunca analisados objetivamente pelo narrador" (GENETTE, 1979, p.190), o autor sugere que a focalização interna só esta plenamente realizada na narrativa em monologo interior, mas como geralmente ocorre, uma apreciação *stricto sensu* da obra pode revelar diversos modos de focalização em uma mesma narrativa.

2.3 Focalização externa

A focalização externa é uma forma de perspectivação da narrativa em que a representação dos elementos diegéticos se limita ao campo do que pode ser observado por um possível expectador, segundo Reis & Lopes:

Focalização externa é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações, sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos representados. (REIS & LOPES, 1988, p.249).

Podemos perceber que esta forma de representação é bastante objetiva e impessoal, o narrador neste caso não é privilegiado com informações extras. Percebemos a focalização externa geralmente pelo teor descritivo desta etapa da narrativa. O uso de focalização externa é comum no início dos romances, pois uma descrição mais minuciosa dos elementos narrativos vem posteriormente. Em romances de aventura, por exemplo, existe um uso mais extensivo dessa modalidade, pois aumenta o grau de mistério e os leitores tendem a inferir as informações não dispostas no texto.

3 Teoria da Adaptação

A adaptação de romances para o cinema é geralmente acompanhada por comentários negativos sobre o livro ser melhor que o filme. Além disso, quanto às perdas de passagens, personagens suprimidos e alterações em geral, comuns no processo de adaptação, estas críticas vem carregadas de rancor por aqueles que esperam encontrar no cinema uma representação 'fiel' da obra literária. Embora seja fácil encontrar argumentos positivos quanto ao ganho que a adaptação traz à obra, a retórica padrão geralmente ignora os benefícios e lamenta as perdas. Em uma publicação de 1926, Virginia Wolf (*apud* STAM, 2006, p.20) denunciou veementemente as adaptações que, em sua opinião, reduziam a complexidade do amor a um beijo, ou representavam a morte como um simples funeral. Citações como essa, vindas de uma escritora, não surpreendem; mas, reforçam a ideia de uma suposta superioridade da literatura em relação ao cinema, pondo o romance em um pedestal. Nessa perspectiva, as adaptações cinematográficas tenderiam apenas a banalizar ou subverter o texto literário.

A prática de transformar uma narrativa literária em um filme é bastante comum e é fácil perceber que muitos filmes são adaptações. Nesse sentido, um termo recorrente na crítica fílmica é fidelidade. Muito se questiona se o filme representa de forma eficaz todos os elementos da narrativa, trata-se o processo de adaptação como uma tradução intersemiótica, visto que ocorre a transmissão de uma mensagem concebida originalmente para determinado sistema (literatura), para outro sistema sóico (cinema), e assim como na análise de uma tradução a busca por fidelidade é comum, mas seriam as 'traições' do cineasta um pecado?

O desenvolvimento teórico do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverte muitos desses preconceitos. O dialogismo de Bakhtin e a teoria da intertextualidade de Genette tratam da permuta de textualidades; enquanto que a desconstrução de Derrida (*apud* STAM, 2006) desfez binarismos rígidos e demonstrou que o prestígio do original se faz pela cópia, pois sem a cópia o termo original perde o sentido. Corroborando essa ideia, Xavier (2003) assegura que, à luz do diálogo entre mídias, percebemos que existem deslocamentos inevitáveis na transposição dos elementos, e é de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas também com seu próprio contexto.

O autor de qualquer produção artística reproduz discursos pré-existentes (BAKHTIN *apud* STAM, 2006), essa concepção minimiza o valor da originalidade na arte, visto que a narrativa é uma construção híbrida que mistura as palavras do autor com discursos anteriores, de modo que a originalidade artística não é possível nem desejável. Então, ao apreciar a

adaptação fílmica da literatura, aqueles que leram o livro devem tomar este como ponto de partida e não de chegada. É importante encarar a produção cinematográfica adaptada sem preconceitos. A adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual, em que o contexto da produção artística está aberto a infinitas possibilidades e cada meio de produção tem suas peculiaridades, seja na pintura, escultura, teatro, dança, cinema, literatura, entre outros.

Sobre essa controvérsia entre original e adaptação, Ismail Xavier (2003) destaca que um filme adaptado é, grosso modo, um filme; e, parafraseando Cristo, diz: "ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor". Portanto, ao analisar a obra de cinema, devemos nos ater ao que ela se propõe ser. Por exemplo, a adaptação de Hamlet por Kenneth Branagh (1996) é notoriamente uma obra que se propõe, até certo ponto, ser 'fiel' ao texto, reproduzindo quase que integralmente as falas do protagonista, porém, ambientando a narrativa no século XVIII e acrescentando algumas cenas.

Ao julgar um caso em particular, podemos examinar os recursos utilizados pelo cineasta, a atmosfera do filme, o ritmo, as personagens, etc. Sendo equivalentes ao romance estes podem ser bem sucedidos ou não. No entanto, a fotografia, a trilha sonora, os cenários e as locações imprimem percepções próprias do gênero e do estilo do diretor. Some-se a isso ainda as expectativas do estúdio, os valores da época, dentre outros fatores que influenciam o filme. Para Robert Stam (2006), tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas e moldadas historicamente. Assim, por exemplo, no filme *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, diferentemente da obra original *No Coração das Trevas* de Joseph Conrad (1902), o diretor retrata uma floresta vietnamita no lugar da selva africana, numa referência ao período em que a sociedade se questionava sobre a Guerra no Vietnã, que havia terminado poucos anos antes.

A passagem da estrutura literária para a cinematográfica demanda alguns instrumentos de análise, ou ela assume a ideia do original e segue um processo similar ao plágio, ou transforma o original por um processo de apropriação. Como método de análise, assumiremos a seguinte síntese de elementos de transição, na passagem da estrutura literária para a cinematográfica, definidos como redução, adição, deslocamento e transformação.

Brito explica que, "há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação)". (2006, p.11)

A *redução* é o processo mais comum na adaptação, pois se gasta muito mais tempo para se ler um livro, sobretudo, considerando que a linguagem escrita é mais analítica, extensa e prolixa, que a linguagem icônica. O processo de redução se inicia geralmente já na primeira etapa do filme, que é a roteirização. O processo inverso seria o de *adição*, neste caso os cineastas acrescentam elementos, inexistentes no romance original; um exemplo é que o "cineasta Kenneth Branagh toma a liberdade de conceber cenas inexistentes no original: Hamlet e Ofélia na alcova se amando e, mais tarde, Ofélia enlouquecida e em cativeiro num convento" (BRITO, 2006, p.14). É também comum à adição de elementos, para compensar a ausência de outros, extraídos no processo de redução, em alguns casos o cineasta acrescenta uma cena não existente no original, esta cena inclui informações importantes, que estavam presentes em trechos que não foram incluídos no filme, preservando a economia da narrativa e garantindo a compreensão do espectador.

No romance e no filme, podem constar os mesmos elementos, porém em ordem diferente, a este recurso chamamos de *deslocamento*. Não é incomum que uma cena intermediária no tempo da narrativa seja antecipada, ou simplesmente redirecionada para perto do final. Esta remontagem influi grandemente na composição do filme e talvez na sua significação final (BRITO, 2006). Um exemplo de deslocamento é visto no filme *Lolita* de Stanley Kubrick, adaptação do romance homônimo de Nabokov, na qual o filme começa pelo final do romance.

Nem sempre os recursos verbais da literatura são 'traduzidos' verbalmente para as telas. Muitas vezes estes recursos assumem uma forma não-verbal, icônica e cinematográfica. A este processo chamamos *transformação*, "como acontece com o fenômeno da tradução de um texto para a língua estrangeira, a adaptação implica perdas inevitáveis e, em muitos casos a transformação procura compensar essas perdas com recursos substitutivos" (BRITO, 2006, p.16). Devemos lembrar que a transformação, que Brito menciona trata de elementos que estão tanto no romance quanto no filme, no entanto, se configuram de forma diferente, seja por *simplificação*, que consiste em diminuir a dimensão de elementos do romance; seja por, *ampliação*, que consiste em aumentar, no filme, a dimensão de elementos do romance.

As definições sobre as quais tratamos, esclarecem operações que ocorrem na adaptação cinematográfica de uma obra literária, mas estes processos não se limitam aos acima descritos. Procuramos estabelecer apenas a relação entre os recursos escolhidos e o conteúdo da obra, texto literário ou filme, concebidos individualmente. O filme adaptado, se bem executado, se torna uma obra independente, adquirindo seu próprio valor, pois constitui uma obra autônoma, que não depende da comparação com o original para se validar como

arte, os estudos da adaptação apenas vêm lançar luz sobre o processo, em que o cinema adapta a literatura.

4 Adaptando *O Iluminado*

O livro *O Iluminado*, do autor Stephen King, foi publicado pela primeira vez em 1977. É um romance de horror, que se divide em cinco partes, as quais se dividem em cinquenta e oito capítulos. Foi adaptado para o cinema (1980) pelo diretor Stanley Kubrick. A narrativa conta a história da família Torrance. Jack Torrance é casado com Winifred (Wendy) e o casal possui um filho, Danny. O menino possui um dom especial que lhe permite acessar pensamentos e ter visões do passado e do futuro; ele é um Iluminado.

Jack consegue um emprego como zelador de inverno no Hotel Overlook, que fica localizado no interior montanhoso do Colorado, nos EUA, e durante o inverno fica fechado ao público, apenas o zelador fica no local, acompanhado de sua família. Jack aceita o cargo, apesar do longo período que vai estar em isolamento com sua família e do risco que isso acarreta. Como é escritor, ele acredita que o isolamento o ajudará a concluir uma peça, na qual está trabalhando.

No Hotel Overlook, ao longo dos anos, ocorreram diversas tragédias, inclusive com o último zelador de inverno, antes de Jack Torrance, que matou a família e se matou em seguida, durante a temporada de trabalho. Estas tragédias deixaram marcas no hotel e acontecimentos sinistros ocorrem no local. Os fenômenos ganham intensidade à medida que a família se estabelece no hotel e a temporada de inverno chega, isolando-a nas montanhas devido à forte nevasca.

O pai de Danny, que também é um ex-alcoólatra e ex-professor escolar, tem um passado marcado por acontecimentos violentos, chegando a quebrar o braço do filho, em um momento em que perdeu o controle sob influência do álcool. O caráter violento e conflituoso do personagem o torna alvo da influência do hotel, que o usa como meio de obter o menino. O personagem vai enlouquecendo gradativamente, ao longo da narrativa. Na verdade, o enlouquecimento de Jack e o despertar do hotel como entidade sobrenatural marcam os

principais elementos do clímax deste enredo, tanto no filme quanto no livro. Outros personagens importantes presentes no enredo são, Dick Hallorann, o cozinheiro do Hotel, que também é iluminado; Stuart Ullman, o gerente, e Bill Watson, chefe de manutenção.

O processo de adaptação, da literatura para o cinema, acarreta mudanças na configuração dos elementos da narrativa. Tais mudanças ocorrem por escolhas da equipe que participa na produção do filme e acontecem por diversos motivos. Ao analisar a adaptação de uma obra da literatura para o cinema, notamos diversas transformações que ocorrem na transposição de um sistema de representação para outro.

A seguir iremos abordar aspectos da adaptação da obra *O Iluminado*, analisando a relação entre o romance original e sua versão cinematográfica. Também iremos abordar as mudanças na focalização, que ocorrem na transposição da narrativa do livro para o filme. A focalização, também chamada de ponto de vista, tem relação importante com a forma como as informações sobre o universo da narrativa são veiculadas para o público.

Como os capítulos do livro se dividem em cinco partes, a nossa análise vai seguir esta mesma configuração, não só para melhor organizar as ideias, mas também devido ao próprio filme, em parte, se utilizar desta organização.

4.1 Parte Um - Introdução

O filme se inicia com o fusca amarelo do personagem Jack Torrance percorrendo um caminho tortuoso em meio às montanhas. A filmagem é aérea, o distanciamento e posição da câmera, acompanhado da trilha sonora com tom angustiante, evoca a ideia de que o espectador vê pelos olhos de um fantasmagórico observador. A câmera balança de um lado ao outro, sutilmente, simulando sua visão. A filmagem dá bastante ênfase ao cenário. Tanto o carro quanto o hotel aparecem na lateral do campo de visão e com grande distanciamento. Este posicionamento cria um efeito de proporção, uma vez que tanto o veículo quanto o edifício parecem diminutos em relação à paisagem, isolada e montanhosa. Esta cena é uma *adição*, não está presente no livro, também é notório o uso da *focalização externa*, e nada se revela até o momento sobre o motorista do carro ou sobre o cenário. Segundo Reis e Lopes, “a

focalização externa é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações” (1988, p. 249), esta modalidade de focalização é consideravelmente restritiva e funciona bem para enaltecer o clima de mistério, bem como para ativar a curiosidade do público, no início da narrativa.

Na cena seguinte, Jack chega a sua entrevista de emprego para o cargo de zelador de inverno no Hotel Overlook. O cargo consiste em permanecer no hotel durante a temporada em que este fica fechado ao público, a qual vai do final de outubro ao início de maio, anualmente. Neste período, o zelador tem o dever de regular a caldeira e o sistema de aquecimento do hotel, consertar eventuais danos e proteger o lugar contra invasão. Na cena da entrevista, estão outros dois personagens: Stuart Ullman, gerente do hotel, e Bill Watson, chefe de manutenção. Há um corte de cena e são apresentados os personagens Danny e Wendy Torrance, sentados em sua casa e conversando. Entra também na cena o amigo imaginário de Danny, descrito no filme como, ‘o menininho que vive em sua boca’.

Neste corte de cena, ocorre um *deslocamento* do capítulo dois do livro e também da figura de Tony, o amigo imaginário de Danny, que só aparece no capítulo quatro. O gerente do hotel conta a Jack Torrance sobre o último zelador de inverno, Delbert Grady, que matou suas duas filhas e a esposa com um machado e, depois, atirou na própria cabeça. Mesmo assim, Jack aceita o cargo. A cena seguinte mostra Danny Torrance no banheiro, perguntando a seu amigo imaginário por que ele não quer ir ao hotel. A cena se passa em *focalização interna*, isto é, o garoto tem uma visão de uma sequência de imagens confusas, um elevador se abrindo, uma enxurrada de sangue, as filhas do antigo zelador, o próprio rosto aterrorizado. Para Reis & Lopes (1988), este modo da focalização, remete a restrição informativa veiculada de acordo com o campo de consciência da personagem, que desempenha a função de *focalizador*. No caso de Danny, seu campo de consciência é ampliado devido a sua habilidade sobrenatural. É interessante salientar que o expectador também não entende exatamente a significância das visões, assim como o personagem.

Durante a visão no banheiro, Danny entra em estado de choque e desmaia. A cena a seguir, no filme, é o *deslocamento* do capítulo dezessete do livro, em que Danny vai a uma consulta médica. Ocorre também à *simplificação* de outros elementos do livro, Wendy revela, durante a cena da consulta médica, que seu marido deslocou o braço de Danny um dia quando chegou bêbado em casa, menciona brevemente sua demissão da escola em que trabalhou, e

que o marido parou de beber, sendo no momento um alcoólatra abstinente. Porém, a abordagem desses temas é superficial, comparada com o tratamento dado no livro, no qual Jack realmente quebra o braço da criança e o casal fica à beira do divórcio.

4.2 Parte dois – Dia do Fechamento

A família Torrance viaja para o Hotel Overlook. No filme, os capítulos oito e nove são *simplificados*, estes capítulos abordam maiores detalhes sobre a viagem da família ao hotel. Além disso, algumas visões de Danny foram suprimidas. No capítulo nove do livro, o menino, a caminho do lugar, já reconhece o hotel de suas visões e teme pela segurança da família. No capítulo seguinte, decide não contar aos pais sobre o que viu, pois sabe que estão felizes e que o pai precisa do emprego. Uma *adição* do diretor é a cena em que as gêmeas Grady aparecem para Danny, uma aparição bastante recorrente no filme, mas que não está no livro.

Na cena subsequente, entra o personagem Dick Hallorann, cozinheiro do hotel, que vai mostrar a cozinha para os Torrance. Ele é descrito como um homem negro de sessenta anos, aparência mantida pelo personagem do filme. Além de os diálogos também serem similares, nesta cena Dick fala com Danny telepaticamente, revelando também ser Iluminado. Danny e Dick conversam em particular. Ele lhe explica sobre o dom que possuem e o adverte sobre o hotel; mas, afirma que as aparições fantasmagóricas não podem machucá-lo, pois são como desenhos em um livro (KING, 2004). Danny pergunta sobre o quarto 237 (o número no livro é 207). No filme e no livro, Dick Halloran não confirma o que há no quarto, mas faz Danny prometer que vai se afastar de lá.

No livro de King é predominante o uso focalização onisciente em toda a narrativa. Já o filme, nesta fase ainda inicial, opera com focalização externa e interna. Graças a esse recurso, o diretor consegue manter um forte clima de tensão e mistério. Stephen King em *O Iluminado* construiu uma narrativa não focalizada e nesta cena, por exemplo, em que Dick Hallorann fala sobre o quarto 237, no livro o leitor sabe que ele mente para Danny, pois o narrador onisciente revela muito sobre o personagem, fato que não é revelado no filme.

4.3 Terceira Parte – O ninho de Vespas – Um mês Depois

No livro, esta parte da narrativa se inicia com Jack consertando o telhado do Hotel Overlook. Ele relembra as agressões que sofreu do pai e seus problemas com a bebida. O personagem volta a sentir forte desejo de beber e apresenta leves sintomas do alcoolismo, desde que chegou ao hotel. No filme, as partes que tratam dos problemas de Jack com o pai são suprimidas. Essa *redução* demonstra a intenção do diretor de não trabalhar esse tema no filme, assim como o alcoolismo de Jack, que é pouco mencionado. É notório que Kubrick, em sua adaptação de *O Iluminado*, decide mudar as motivações do personagem Jack, removendo os detalhes sobre seu alcoolismo e abusos familiares, e deixando ainda uma forte dúvida sobre a natureza do personagem. Os capítulos iniciais desta parte do livro falam sobre um ninho de vespas, que Jack encontra no telhado. Ele mata o ninho com inseticida e presenteia o filho com o objeto. Porém, o ninho de vespas volta à vida e ataca o menino. No livro, esta cena simboliza o renascimento do Overlook com a chegada da família; porém, não é mencionada no filme.

Ocorre a *adição* de uma cena no labirinto do hotel. Danny e sua mãe entram no labirinto, enquanto Jack brinca no salão. A construção da cena é interessante. Primeiro, Wendy e o garoto caminham fora do labirinto e nota-se que as paredes não são tão altas. Dentro do labirinto, o diretor utiliza uma lente especial e filma os dois de baixo para cima, valorizando os elementos de visão periférica e as paredes do labirinto parecem enormes, ao passo que os personagens parecem pequeninos. Enquanto isso, no salão do hotel, Jack observa uma maquete do labirinto e lá dentro aparecem miniaturas de sua esposa e filho. O jogo de câmera mostra o rosto de Jack e o labirinto levemente inclinados.

A cena no labirinto é trabalhada claramente em focalização interna. A visão do rosto do personagem e a imagem inclinada no ângulo de visão de Jack demonstram claramente isso, levando o espectador a ver pelos olhos do senhor Torrance. Além disso, a caracterização dos personagens como miniaturas no labirinto simboliza a entrada dos dois em um jogo, no qual eles tendem a ser meras miniaturas, indefesas, perante um perigo maior, perigo do qual Jack seria um potencial aliado.

No capítulo dezenove do livro, Danny está em frente ao quarto 237. Ele está muito curioso pra saber o que tem no quarto e, até o momento, as aparições sobrenaturais do hotel parecem não lhe oferecer risco; mas ele não entra no quarto, pois está trancado. Esta parte é

similar tanto no filme, quanto no livro. No filme, Wendy Torrance vai até seu marido, enquanto ele está supostamente escrevendo a peça. O capítulo dezoito do livro fala sobre um álbum de recortes, que Jack encontra no porão do hotel. Este capítulo é suprimido, porém, na cena do filme, enquanto Jack escreve, o álbum está na sua mesa de trabalho. O roteiro não dá detalhes sobre o álbum de recortes. Aqui o personagem se irrita com a esposa e demonstra crescente loucura, tornando-se perigoso. Novamente, a cena sugere o uso de focalização interna, revelando a percepção do personagem Jack.

Os capítulos vinte até o vinte e quatro são *simplificados* no filme, estes capítulos contêm cenas no vilarejo próximo ao hotel e detalhes sobre a luta de Jack para controlar o desejo de beber; também falam sobre a chegada do inverno, quando a neve derruba as linhas telefônicas do hotel, dificultando a comunicação. No entanto, eles ainda têm o rádio, para se comunicar com o mundo exterior.

As alterações efetuadas no roteiro desta etapa do filme, assim como a supressão das cenas que tratam do alcoolismo e dos abusos sofridos na infância pelo personagem Jack, marcam a intenção no filme de criar uma motivação sobrenatural e misteriosa para a loucura do personagem. Nota-se que o personagem de Jack Torrance tem grande ênfase no filme, porém, as motivações para sua loucura são abordadas de forma diferente. O livro trata muito sobre o pai repressor e também alcoólatra. Mostra um Jack que, muito antes de ir ao hotel, já tinha sérios problemas para controlar sua raiva. O trecho a seguir, do capítulo quatorze no livro, mostra Jack Torrance em monólogo interior, refletindo sobre si mesmo:

Julgava-se um sujeito bacana que só tinha que aprender a lutar contra seu mau gênio, antes que se metesse em confusão. Assim como tinha que aprender a lutar contra a bebida. [...] Tinha que arcar com as consequências: espancamentos, tapas de seu velho, suspensões, tentativas de explicar o uniforme de escola rasgado [...], as ressacas, a lenta dissolução do seu casamento, [...] o braço quebrado de Danny. (KING, 2004, p.71)

Na adaptação de Kubrick, ocorre a supressão de vários elementos da narrativa original, bem como a simplificação de vários capítulos, a remoção de cenas externas e a supressão de personagens menores. O motivo destas escolhas é dar fluidez ao roteiro, reduzir o tempo de produção e, provavelmente, o custo de gravar com outros atores e em outras locações.

4.4 Quarta Parte – Cercados pela neve

A aparição das gêmeas Grady assusta Danny. Ele vê as irmãs mortas e desfiguradas pelo machado, cena bastante assustadora, não presente no livro. As cenas seguintes sugerem que Danny entrou no quarto 237, pois mostram a porta aberta. Enquanto isso, Wendy se assusta com os gritos de Jack, pois ele está tendo pesadelos. O filho então aparece na cena com o pescoço machucado e sua mãe pensa ter sido Jack o agressor. Jack, ao se sentir injustiçado pela acusação de Wendy, vai até o bar do hotel, onde encontra um misterioso bartender que lhe serve doses de bebida. O personagem, no filme, não demonstra estranhamento, apesar de ele e sua família estarem sozinhos no hotel, mostrando que o personagem já sente confortável com as aparições sobrenaturais do lugar. No livro, Wendy chega a sentir o cheiro de bebida no marido, mesmo ela sabendo que no bar do hotel não há bebidas, o hotel satisfaz o desejo de beber em Jack, e assim vai ganhando cada vez mais sua simpatia.

As cenas que se seguem simplificam os elementos narrativos dos capítulos vinte e sete até o trinta e deslocam o capítulo trinta e oito. Essa junção de capítulos é bastante criativa e eficiente, além de conter os principais elementos da narrativa, presentes na parte quatro do livro. A família Torrance entende, a partir daí, os riscos que o hotel lhes oferece, embora ainda não compreendam bem a natureza sobrenatural dos acontecimentos. Nestas cenas, é mostrado o quarto 237, que é bastante comentado no decorrer do enredo. O personagem Danny entra em estado catatônico após ter entrado no quarto assombrado e saído de lá com hematomas no pescoço e com a roupa rasgada. No filme, Dick Hallorann acessa a mente de Danny e visualiza também o quarto, no momento em que Jack Torrance vai até o lugar averiguar quem é o misterioso hóspede.

O diretor usa a focalização externa múltipla para construir a cena do quarto 237. O rosto de cada personagem é filmado diretamente, com expressões bastante marcadas, revelando suas percepções interiores. Então, os três personagens visualizam a parte interna do quarto. Desse modo, resume-se em apenas uma cena todas as visões. O ponto de vista muda para o de Jack, que entra no banheiro. No filme, ocorre uma quebra de expectativa, espera-se uma visão aterrorizante, mas quem sai da banheira é uma bela mulher jovem e nua. O personagem se sente sexualmente atraído e chega a beijar a aparição, que então se transforma em uma velha morta, com o corpo em putrefação. Ao retornar para a família, Jack mente e diz não ter visto nada incomum.

Um motivo recorrente na narrativa do livro e no filme é a palavra REDRUM. Ela aparece no livro desde o capítulo quatro, ao passo que, no filme, aparece apenas na representação do capítulo trinta e dois. O capítulo seguinte, o trinta e três, trata sobre a sabotagem de Jack ao veículo de neve do hotel, e neste caso é suprimido momentaneamente, adiante no filme haverá o *deslocamento* desta informação, quando ele finalmente vai contar que o veículo não vai servir para tirá-los de lá.

Os capítulos trinta e quatro ao quarenta e dois são excluídos por *redução* ou *deslocados* e o filme vai direto ao capítulo quarenta e três. Estas escolhas do roteiro retiram elementos e simplificam a narrativa. Stephen King faz alusões bastante simbólicas e inclui, no livro, diversas aparições e fenômenos sobrenaturais, que não estão presentes no filme ou são fortemente simplificados. Estas escolhas viabilizam o filme e não representam, necessariamente, uma perda lamentável, segundo Brito (2006) cortar é praticamente obrigatório na adaptação, mas o filme tem a vantagem no aspecto descritivo, enquanto no romance, é preciso de muitas palavras para descrever uma cena, no filme basta mostrar.

4.5 Quinta parte – Questão de vida ou morte

A abertura desta etapa da narrativa, no filme, acontece em um baile que ocorre no salão de festas do hotel; um baile ambientado na década de vinte, ao qual Jack chega e onde bebe, servido pelo bar tender fantasma Lloyd. Entra em cena um garçom que derruba drinks na roupa de Jack e os dois vão ao banheiro se limpar. Lá, Jack descobre que este homem é Delbert Grady, o antigo zelador que matara a família. Os diálogos nessa cena sugerem que Jack sempre foi o zelador e que ele deve matar a mulher e o filho, para entregá-los ao Hotel Overlook. Estes diálogos diferem do livro e indicam que Jack sempre fez parte do hotel. A ambientação também difere. No livro, o baile ocorre em 1945; ao passo que no filme, a ambientação do baile é na década de vinte, essa mudança sugere outra intenção do roteiro para cenas que virão mais adiante.

Acontece a cena em que o personagem Dick Halloran viaja para salvar a família Torrance, tendo sido chamado por Danny, telepaticamente. Ele vai em busca da família para ajudá-los. Wendy e o filho se trancaram no quarto com medo de Jack, mas ela precisa sair do quarto em que estava trancada com o filho para buscar comida. No caminho, ela se depara com a escrivãzinha em que Jack trabalha e começa a ler a peça do marido. Ela descobre que ele estava o tempo todo escrevendo apenas a mesma frase, inúmeras vezes. Então Jack

aparece e a persegue. Ela bate na sua cabeça e ele cai desmaiado. Wendy então o tranca na dispensa do hotel. Esta cena é consideravelmente diferente da narrativa no romance. No livro, Jack tenta estrangular Wendy e Danny ataca o pai, para salvar a mãe, a qual o faz o marido desmaiar com uma garrafada na cabeça. A alteração não representa perda para a qualidade do roteiro. Além disso, filmar esta cena com um ator infantil poderia ser realmente problemático.

Os elementos narrativos de capítulos que foram deslocados anteriormente aparecem agora. Jack revela que sabotou o veículo de neve e Wendy percebe que está sem rádio. À medida que se aproxima do final, a configuração do filme se modifica bastante em relação a do livro. Jack é liberto do confinamento na dispensa com a ajuda do antigo zelado morto, Grady. Ele faz Jack prometer que vai matar a mulher e o filho. No livro, ele também ouve a própria voz do hotel reforçando este compromisso. A palavra REDRUM, que frequentemente aparece na narrativa, é revelada como *Murder* (assassinato) lida ao contrário. Essa palavra aparece nas visões de Danny e revela o desejo pela morte no Hotel Overlook, ou personifica o hotel como entidade assassina.

Os elementos narrativos são bem divergentes no final da narrativa. Jack vai em busca do filho e da esposa para matá-los. Eles se escondem no quarto e Jack, com um machado, vai quebrando a porta. No livro, Jack usa um taco de madeira e Dany estava perdido pelo hotel. Com o taco, ele já havia machucado bastante a esposa Wendy, que desmaia no banheiro do quarto. Jack desiste de persegui-la, pois escuta a chegada de Dick Hallorann ao hotel. Dick encontra diversas dificuldades no caminho até o hotel e, quando chega ao local, é atacado por Jack. Este, usando um taco de madeira, não o mata. No filme, ele morre assim que chega, com um golpe de machado no coração, enquanto Danny corre com medo e entra no labirinto do Overlook.

No final do filme, a personagem Wendy corre pelo hotel procurando o filho e encontra diversas aparições sobrenaturais. Enquanto isso, Jack persegue o filho pelo labirinto do hotel congelado, seguindo os rastros do garoto. Porém, o menino anda de costas pisando no próprio rastro, se esconde do pai, o qual se perde no labirinto, morrendo congelado. Danny foge do lugar e vai embora com sua mãe no veículo de neve trazido por Dick Hallorann. O filme acaba com uma foto no salão do hotel mostrando Jack em um baile que havia acontecido lá na década de vinte.

No final do livro, Jack anda com uma faca, cravada em suas costas pela esposa Wendy, e está possuído pelo espírito do hotel. Ele lembra que a caldeira não foi regulada e está prestes a explodir, abandona Danny e corre para desligá-la, mas é tarde demais: o Overlook então explode. Danny e Wendy fogem com a ajuda de Dick Halloran. O livro ainda inclui um capítulo final, mostrando a família segura e com o dinheiro do seguro que Jack deixou.

O filme de Stanley Kubrick é marcado pela *ampliação* do personagem Jack que, embora tenha aspectos importantes suprimidos, figura na maior parte das cenas do filme. Estas cenas também tem um trabalho de roteirização mais completo, os diálogos do personagem são maiores e as oportunidades de atuação o favorecem. Outra marca do filme é a redução da personagem Wendy, apesar de seu marido protagonizar a maior parte do enredo. Na realidade, tanto no livro, quanto no filme, a personagem é bastante frágil e suas cenas e falas são curtas. Outro personagem que foi fortemente reduzido é Dick Halloran. No livro, ele age como um herói, abandonando o conforto e o calor da sua casa na Flórida e vai enfrentar o congelante inverno no Colorado, para salvar o menino. No entanto, ele aparece muito pouco no filme e morre assim que chega ao hotel, ainda assim salvando Wendy e Danny, pois no veículo em que ele chegou, a mãe consegue fugir com o garoto.

A respeito da focalização na narrativa, o livro de King tem uma narrativa não focalizada, com um narrador onisciente, enquanto que o filme de Kubrick tem o aspecto da focalização bastante bem produzido, começando com cenas de focalização externa em sua maioria. Isso é compreensível, pois esta modalidade limita bastante as informações que chegam ao público. À medida que o enredo avança, a focalização no filme se torna predominantemente interna, sempre marcando com a câmera o rosto e a expressão do personagem, além de posicionar a imagem na mesma linha de visão que seria do personagem. A música também comunica a emoção da cena e, assim, constrói a perspectivação de forma muito eficiente.

5 CONCLUSÃO

Ao comparar a obra *O Iluminado* de Stephen King e sua adaptação para o cinema por Stanley Kubrick, percebemos que são duas formas de arte diferentes e de expressão naturalmente diferenciada. O cinema conta com recursos visuais e auditivos que o livro não possui. No entanto, o leitor, por sua vez, se transporta para o universo da narrativa do livro através da imaginação. Tanto o livro quanto o filme possuem vida própria, mesmo compartilhando os personagens, o mesmo universo ou outros elementos; mas, o tempo e os recursos restritos de um filme fazem necessárias certas omissões.

Considerando que tanto o livro quanto o filme compartilham o mesmo tema e personagens centrais, notamos que o romance tem vários detalhes que não aparecem no filme, a história de vida dos personagens contem muitos detalhes. Além disso, muitos outros personagens aparecem, seus pais, colegas de trabalho, amigos. Os personagens circulam no livro por vários lugares e realizam diversas ações. Tudo isso enriquece o enredo literário e dá ao leitor empatia pelos personagens, na medida em que compreendemos suas motivações e nos identificamos, ou não, com eles.

Para o escritor basta escrever, para o leitor basta imaginar. No cinema, as cenas são construídas com pessoas de verdade, lugares de verdade, cenografia ou cenários reais. A riqueza de detalhes em um filme demanda dinheiro e o trabalho de inúmeros profissionais envolvidos. Basta ler os créditos de um filme, para notar a quantidade enorme de pessoas que trabalha nessa indústria e torna a fantasia realidade. Pensando sobre essa perspectiva, é compreensível que no filme, todos os detalhes de um romance não estejam presentes, pois isso demandaria enorme custo financeiro e tempo. Um filme precisa encaixar sua narrativa em um tempo médio de uma hora e meia a duas horas, de modo que quanto mais personagens, mais atores precisam ser contratados, mais cenas precisam ser produzidas. Nesse sentido, Stanley Kubrick, apesar das eventuais omissões e cortes que ocorreram no seu filme adaptado, criou uma narrativa única.

Kubrick não foi “fiel” ao livro. Nota-se que o diretor, mudou dramaticamente a configuração dos personagens, bem como suas ações e motivações. O final da narrativa, especialmente, é bastante diferente no livro. O elemento da caldeira, que opera como um coração para o hotel, explode e destrói o lugar. No livro de King, o hotel tem seu próprio espírito e sua própria personificação e fala com os personagens. O personagem de Jack também luta pela sua sanidade e seu passado de abusos, até certo ponto, justifica sua natureza

doentia e violenta. No filme, o hotel não explode, o passado do personagem Jack Torrance é pouco mencionado e ele já parece louco e dissimulado desde o início.

O filme *O Iluminado*, embora seja tão diferente do livro, mantém seus elementos principais e tem detalhes, no cenário, que estão ali especialmente para quem leu o livro. Por exemplo, o livro de recortes de jornal que Jack encontra no porão do hotel, aparece no filme, mas não se explica o porquê, apenas o leitor sabe. Kubrick criou uma narrativa única e independente do original, mesmo assim, remete ao livro, que se faz identificar pelos detalhes da cenografia. O filme é uma obra genuína, adaptada, mas não presa. Não se propõe a meramente reproduzir os elementos e transportar a narrativa de Stephen King para as telas, mas a criar algo novo.

Um aspecto que trabalhamos neste artigo foi a *focalização*, que remete ao ponto de vista e à perspectiva. No livro, predomina a narrativa *não-focalizada*, com narrador onisciente; ao passo que no filme, a narrativa transita entre *focalização externa e interna*. Kubrick demonstra sua genialidade ao criar um jogo de câmera, focalizando o rosto e em seguida, posicionando a câmera no ângulo de visão do personagem, de modo que o espectador assume seu ponto de vista, com as mesmas limitações, até porque, o conceito de *focalização* remete claramente a restrição, nos limitamos a ver o que o personagem vê, nos limitamos a saber o que o personagem sabe. A restrição que a focalização (externa e interna) provoca no espectador eleva o grau de mistério do filme e favorece seu gênero, horror.

Chegamos à conclusão que o filme de Stanley Kubrick adapta a obra de Stephen King, não se apegando a noções questionáveis de “fidelidade”. Mantém os elementos principais do enredo e os personagens chave, mas configura a narrativa de forma independente, altera a focalização da narrativa e constrói uma obra única e bem executada, que merece respeito e justifica sua posição entre os clássicos do cinema.

FOCALIZATION AND ADAPTATION IN *THE SHINING* BY STEPHEN KING AND STANLEY KUBRICK.

ABSTRACT

Using a bibliographic method and based upon the theory of adaptation and narratology, this paper analyzes the novel *The Shining* by Stephen King, and its film version by Stanley Kubrick. Its aim is to study the transition from the literary work to the cinema and, specifically, the change in perspective by applying the concept focalization to the construction of point of view in both works. We also investigate the reasons for the changes carried out during the process of adaptation and demonstrate how a film adapted from a literary work constitutes a genuine work of art independent from the original text.

Key Words: Cinema. Adaptation. Focalization.

REFERÊNCIAS

- BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BROOKS, C. & WARREN, R.P. *Understanding Fiction*. Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts, 1959.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- JAMES, Henry. *What Maisie Knew*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- KING, Stephen. *O Iluminado*. Tradução: Betty Ramos Albuquerque. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- STAM, Robert. “Teoria e Prática Da Adaptação: Da Fidelidade À Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, pp. 019-053, jul./dez. 2006.
- The Shinning*. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Diane Johnson. Estados Unidos: Warner Brothers, 2000. 1 DVD.
- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, SENAC, pp. 61-89. 2003.