



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS INGLÊS**

JACILENE PEREIRA DE LUCENA

***O MORRO DOS VENTOS UIVANTES:*
INTERCURSOS DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA**

**CAMPINA GRANDE
2022**

JACILENE PEREIRA DE LUCENA

**O MORRO DOS VENTOS UIVANTES:
INTERCURSOS DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado a/ao Coordenação /Departamento do Curso Licenciatura Letras Inglês da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Letras Inglês.

Área de concentração: Literatura Inglesa

Orientador: Prof. Me. Giovane Alves de Souza.

**CAMPINA GRANDE
2022**

É expressamente proibido 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 do trabalho.

L935m Lucena, Jacilene Pereira de.

O Morro dos Ventos Uiyantes [manuscrito] : intercursos de uma adaptação cinematográfica / Jacilene Pereira de Lucena. - 2022.

30 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Prof. Me. Giovane Alves de Souza ,
Coordenação do Curso de Letras Inglês - CEDUC."

1. Análise literária. 2. Teoria da adaptação. 3. Tradução intersemiótica. 4. Adaptação cinematográfica. I. Título

21. ed. CDD 801.95

JACILENE PEREIRA DE LUCENA

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: INTERCURSOS DE UMA
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Trabalho de Conclusão de Curso
(Artigo) apresentado ao Curso de
Licenciatura em Letras – habilitação
em Língua Inglesa, da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de
graduado em Licenciatura em Língua
Inglesa.

Área de concentração: Literatura.

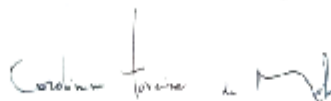
Aprovada em: 21/03/2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Me. Giovane Alves de Souza (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

NOTA: 8,0



Profa. Ma. Carolinne Taveira de Melo
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

NOTA: 8,0

Prof. M^e. Celso José de Lima Júnior
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

NOTA: 8,0

MÉDIA: 8,0

Dedico a Deus por me fortalecer todos os dias, a minha mãe Terezinha Lucena pelos anos que dedicou a mim por ter me ensinado a caminhar na fé e a ter confiança em mim mesma. A minha madrinha de batismo e crisma Odaci Ribeiro por estar presente nessa caminhada. Ao meu orientador Professor Me. Giovane Alves de Souza por sua confiança no meu trabalho e compreensão.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	06
2	LITERATURA E CINEMA	07
2.1	Semiologia e Tradução Intersemiótica.....	09
2.2	Adaptação e suas teorias.....	12
2.3	<i>Wuthering Heights</i> : sobre o livro e suas adaptações.....	15
3	O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: INTERCURSOS DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	..17
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
	REFERÊNCIAS	29

**O MORRO DOS VENTOS UIVANTES:
INTERCursos DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

WUTHERING HEIGHTS: INTERCOURSES IN A FILM ADAPTATION

Jacilene Pereira de Lucena¹

RESUMO

A obra literária de Emily Brontë, intitulado *Wuthering Heights* (1847), é o único romance da escritora britânica, publicada com o pseudônimo Ellis Bell. Sua obra é um cânone da literatura inglesa, recebendo várias críticas no século XIX. Várias adaptações foram produzidas a partir de seu escrito literário. As adaptações cinematográficas geram várias discussões sobre literatura e cinema. Em vista disso, o presente trabalho antepôs a adaptação cinematográfica homônima, de 2011, dirigida pela cineasta Andrea Arnold. Tem-se como objetivo discutir e analisar a obra de Brontë, e a adaptação de Arnold, embasado nas reflexões sobre literatura e cinema de André Bazin (1991), nas teorias de adaptação de Barthes (1976), Hutcheon (2006), Naremore (2000) e Stam (2000, 2006, 2008, 2009), nos estudos da semiologia Peirceana e na tradução intersemiótica, apontada por Júlio Plaza (2003). Essas teorias podem contribuir para análise de elementos que possam aproximar ou distanciar um texto literário de um texto fílmico, evidenciando uma adaptação fidedigna ou não. Dessa forma, explorar, então, como a linguagem fílmica traduz a obra literária de Brontë, os personagens e narradores que a compõem. A abordagem da pesquisa é qualitativa e documental posto que se pretende interpretar a partir de análises comparativas entre documentos escritos, no caso a obra literária e elementos visuais, ou seja o filme, descrevendo os aspectos da adaptação através da tradução intersemiótica.

Palavras-chave: *Wuthering Heights*. Emily Brontë. Literatura. Adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

Emily Brontë's literary work, entitled *Wuthering Heights* (1847), is the only novel by the British writer, published under the pseudonym Ellis Bell. Your work is a canon of English literature, receiving several criticisms in the 19th century. Several adaptations have been produced from your literary writing. Film adaptations generate several discussions about literature and cinema. In view of this, the present work preceded the homonymous film adaptation, from 2011, directed by filmmaker Andrea Arnold. The aim is to discuss and analyze Brontë's work, and Arnold's adaptation, based on André Bazin's (1991) reflections on literature and cinema, on the adaptation theories of Barthes (1976), Hutcheon (2006), Naremore (2000) and Stam (2000, 2006, 2008, 2009), in studies of Peircean semiology and in the intersemiotic translation, pointed out by Júlio Plaza (2003). These theories can contribute to the

¹ Graduanda em Licenciatura Plena Letras Língua Inglesa pela Universidade Estadual da Paraíba.
Email: jacilenesn12@gmail.com

analysis of elements that can approximate or distance a literary text from a filmic text, evidencing a reliable adaptation or not. In this way, explore, then, how the filmic language translates Brontë's literary work, the characters and narrators that compose it. The research approach is qualitative and documentary since it is intended to interpret from comparative analyzes between written documents, in this case the literary work and visual elements, that is, the film, describing aspects of the adaptation through intersemiotic translation.

Keywords: *Wuthering Heights*. Emily Bronte. Literature. Film adaptation.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

. A adaptação, de forma geral, aguça a curiosidade nas histórias dos personagens principais e alguns secundários podem ser “esquecidos”, provocando a curiosidade de saber como essa transposição foi realizada, e mostrando que essas mudanças são necessárias, não desqualificando a obra escrita nem o filme.

Surgem assim uma série de discussões em relação à obra de origem referente ao processo de adaptação e tradução. Uma adaptação de um livro para o cinema conta histórias de outras histórias e a maneira que é realizado esse processo aos quais elementos, características e representações dos personagens são considerados (mantidos ou modificados) na adaptação, justificam o tema do presente trabalho sobre a análise comparativa entre a obra literária e adaptação cinematográfica.

A partir desses estudos e discussões a cerca dessa transposição do texto literário para o fílmico, o objetivo é discutir a adaptação de “*Wuthering Heights*”, de 1847, de Emily Brontë, para o filme homônimo (2011), dirigido por Andrea Arnold. A análise inicia com a problemática da interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais, comparando/analizando o texto fonte com a obra adaptada buscando entender aspectos fidedignos ou não. Dessa forma, explorar, então, como a linguagem fílmica traduz a obra literária de Brontë, os personagens e narradores que a compõem.

Essa análise é realizada a partir de trechos da obra literária com cenas do filme, destacando semelhanças e distanciamentos demonstrando a representação dos personagens principais da narrativa e sua interpretação no filme de Andrea Arnold. A abordagem da pesquisa é qualitativa e documental posto que se pretende interpretar a partir de análises comparativas entre documentos escritos, no caso a obra literária e elementos visuais, ou seja o filme, descrevendo os aspectos da adaptação através da tradução intersemiótica.

Este trabalho está dividido em capítulos e subcapítulos. Iniciando-se em literatura e cinema, tendo como subseções semiologia e tradução intersemiótica, adaptação e suas teorias e *Wuthering Heights*: sobre o livro e suas adaptações. E na seção da análise o Morro dos ventos Uivantes: intercursos de uma adaptação cinematográfica. Seguida das considerações finais e referências.

No capítulo de literatura e cinema, destacam-se algumas relações entre essas duas artes, e ainda que distintos há similaridades e distanciamentos que permitem questionamentos de fidelidade entre ambas. De acordo com André Bazin (1991) alguns teóricos consideram a existência do que ele chama de “cinema impuro”, essa percepção é própria do interpretante que busca meios de comparar estruturas diferentes que influenciam toda a narrativa desconsiderando que o cinema e

literatura possuem suas próprias autonomias. Ao falar em adaptações cinematográficas, contextualiza-se cinema e literatura, sendo mostrado como uma obra é transposta para outras, formulando uma nova forma de contar história e criando uma outra mensagem em outra linguagem, existindo também uma relação entre o texto verbal e o não verbal/visual. Havendo, assim, uma intertextualidade, ou seja, uma influência da obra literária para o cinema.

No subcapítulo “semiologia e tradução intersemiótica”, observa-se o procedimento de transposição de textos, de uma linguagem para outra, apontando para a realização de um processo semiológico, entre teoria do cinema e literatura; intertextualidade e tradução. Além disso é relevante discutir conceitos acerca da perspectiva Peirceana, no âmbito da semiótica sobre o objeto, signo e interpretante. Em virtude de que numa adaptação cinematográfica, criam-se novos significados, o que, em si, estabelece uma obrigatoriedade de transformação, e a partir de diferentes formas de comunicação, seja literária ou cinematográfica, o tempo em que as obras foram produzidas, suas estruturas e seus conceitos, o cinema pode manter, se afastar ou se aproximar da literatura construindo uma não exigência pela fidelidade. Para tanto, analisamos o conceito de tradução intersemiótica de acordo com Júlio Plaza (2008), estudioso brasileiro que discute o conceito de intersemiose apontado por Jakobson, e considera a tradução como uma reescritura da história, no processo de transmutação.

Em “Adaptação e suas teorias”, discutimos a respeito do conceito de adaptação, presente em Barthes (1976), Hutcheon (2006), Naremore (2000), Stam (2000, 2006, 2008, 2009), chamando atenção para o processo de tradução. Para tanto, os autores mencionados utilizam-se da análise de filmes não fidedignos às obras literárias, e relacionam o modo de adaptação a fim de criar um projeto fílmico, contrastando com os conceitos de adaptação e tradução intersemiótica.

No subcapítulo “Wuthering Heights: sobre o livro e suas adaptações”, apresentamos um breve contexto histórico do século XIX e do século XXI, tendo em vista que as duas obras são produzidas em épocas diferentes, dando exemplos de outras obras que foram adaptadas com direcionamento para o filme homônimo (2011), dirigido por Andrea Arnold.

Em seguida temos o capítulo intitulado “O morro dos ventos uivantes: intercursos de uma adaptação cinematográfica”, com a análise da obra literária e o filme homônimo de 2011 dirigido por Arnold. Com base nos conceitos de tradução intersemiótica e teoria da adaptação analisamos, brevemente, os elementos estruturais de obra e filme comparando e contrastando esses aspectos com foco nos personagens principais de modo a compreender o conflituoso relacionamento entre Catherine e Heathcliff, e de que forma ambos são representados no filme de Andrea Arnold. As considerações finais, referente ao percurso escolhido por nós, a partir da análise de ambas as mídias, evidenciando os resultados obtidos com os estudos teóricos e pesquisas realizadas de acordo com os objetivos propostos para esta pesquisa.

2 LITERATURA E CINEMA

André Bazin (1991) nos traz uma reflexão sobre a reciprocidade das artes e suas adaptações. Para ele, o cinema não é “puro” porque sofre influência da literatura e a evolução do cinema foi necessária resultante de artes consagradas. Em seu ensaio por um cinema impuro de 1991, o autor faz uma crítica ao termo “impuro” usado por alguns estudos e defende a adaptação apresentando a

autonomia do cinema desde o ciclo evolutivo até sua própria construção como uma arte evoluída. Alguns estudiosos exigem um aspecto de fidelidade entre as artes, quando o cinema adapta da literatura a narrativa não deve obrigatoriamente ter as mesmas características, e essas diferenças não devem ser consideradas impuras, mesmo que o cinema seja mais jovem que outras artes como a literatura, música e teatro. Literatura e cinema têm ação narrativa, e essa ação é percebida através da linguagem verbal de um e da linguagem não verbal no outro, respectivamente. Mesmo que o cinema tenha autonomia em adaptar o texto literário para o cinematográfico, e ainda que ambos sejam mídias distintas, a realização fílmica e a autonomia cinematográfica não se desvincula da literatura, sendo assim, segundo Diniz, “embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar” (DINIZ, 1998, p. 317).

Notam-se aspectos diferentes durante enredos de filmes que são produzidos a partir de histórias literárias, a narrativa utilizada pelo cinema sofre modificações para se adequar a linguagem cinematográfica. Ao que concerne como sendo o meio audiovisual utilizado adaptado do texto fonte, a duração de um filme de 1 hora e 30 minutos não obtém toda narrativa literária com 300 páginas por exemplo, sendo assim esse “tempo de projeção” Jozef (2010), não coincide e o processo de leitura não é o mesmo do texto literário e do texto fílmico. A linguagem verbal direciona o espectador para a criação imagética e todo o movimento é visto na imaginação do leitor, ao realizar a leitura de um texto literário as imagens são projetadas de acordo com a interpretação do leitor, detalhando na sua própria mente aspectos existentes do processo narrativo. No filme, ao mesmo tempo que se tem as imagens, ouve-se os ruídos, os movimentos, as falas que podem ser acompanhadas de um fundo musical ou não, o filme criando significados através de elementos específicos do cinema. A respeito disso, Jozef (2010) afirma que:

Existem relações de sentido mútuo e certas semelhanças entre cinema e literatura: o contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, seqüência [sic] e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção / tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através de sua construção ativa (JOZEF, 2010, p. 238).

O texto em sua forma audiovisual torna perceptível a diferença existente da narrativa literária, mesmo tendo uma analogia. O meio semiótico do cinema evidencia uma ação intratextual, ou seja, o texto contido nele provém de outras fontes, sendo aqui relacionado com o cinema que pode originar-se da literatura. Bella Jozef (2010) concorda que é no sistema semiótico literário que grande parte do cinema é formado, moldado. O cinema se apoia nos textos literários, e busca, em sua narrativa, enredos que o fazem dramatizar no texto não verbal e tornar viva, concreta, a ideia literal. Essa ação da narrativa do cinema exerce sobre a obra fonte uma construção do cineasta, permitindo essa distinção, e mesmo o cinema estabelecido em sua linguagem específica, Jozef (2010) considera que:

É também indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos de um conjunto de homologias estruturais (como diria Umberto Eco), a começar

pela presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo (JOZEF, 2010, p. 244).

As histórias do cinema que surgiram a partir da literatura são aquelas narrativas no papel que foram apresentadas do tecer das letras, passando para as imagens em movimento, para as telas, a fim de que todos tivessem acesso. O cinema veio enriquecer a literatura, mesmo que alguns teóricos o chamem de “cinema impuro”, segundo Bazin (1991) pelo fato de ser fruto de adaptação literária. Tal processo adaptativo já aponta para algo que foi modificado, de maneira que o contexto de fidelidade não existe. A primeira adaptação ocorre quando lemos o texto literário, alicerçado na percepção do receptor quando nós criamos os personagens dando significado imaginativo durante a leitura, ocorrendo assim uma interpretação por parte do leitor opondo-se a questão de fidelidade, tornando o próprio interpretante em um tradutor implicando assim num “afastamento”, numa adaptação a outra forma de linguagem.

Através dos estudos da tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2003) teremos uma melhor interpretação da obra literária e a compreensão de determinados significados requer que o leitor seja ativo na constituição do sentido de um texto, porque é necessário que o mesmo atue sobre o livro. E na obra cinematográfica estão presentes diferentes signos verbais e não-verbais, sendo importante o estudo da intersemiótica, pois adaptações cinematográficas de obras literárias são exemplos de uma tradução intersemiótica.

2.1 Semiologia e tradução intersemiótica

Para o filósofo Charles Sanders Peirce (1939-1914) e o linguista Ferdinand Saussure (1957-1913) europeu, a semiologia é a ciência dos signos. Peirce defende a teoria dos signos como linguísticos e também não-linguísticos, enquanto Saussure tinha a visão de uma semiótica linguística. Para o termo semiótica faremos menção a Peirce pois seus estudos investigaram a relação entre objeto e pensamento. Para Peirce existem três tipos de signos, o primeiro é o signo considerado ícone que tem relação de semelhança com objeto, que pretende reproduzir, transferir como exemplo de um meio para outro, ou seja, de um texto literário para um filme, conceituado como adaptação cinematográfica, o segundo é o índice estabelecendo uma ligação entre o significante e o significado, quando a adaptação cinematográfica está associada ao texto literário e o símbolo que se refere e representa o objeto podendo ter característica de ícone ou não.

Em seus estudos sobre tradução intersemiótica o autor Júlio Plaza (2003) referência a semiologia de Peirce e faz colocações de Jakobson sobre a tradução intersemiótica ao qual define como transposição de um sistema de signos para outro e tendo variadas representações. No tocante desse trabalho para o objetivo dessa análise, teremos a tradução que se encontra nas artes visuais para a linguagem verbal e vice-versa, e é essa relação entre textos literários e filmes, mostrando como o cineasta tem decisão de usar recursos para o meio em que a obra está sendo produzida. Nesse processo de tradução algumas ausências do texto são completadas como exemplo, quando o diretor escolhe um ator que harmonize com as características físicas para interpretar um personagem. (quem disse isso?)

Antes de avançarmos nas análises, é necessário compreender as relações triádicas fundamentadas por Peirce sobre o signo, objeto e o interpretante, visto que

para a produção de signos, ou ação de signos, ocorre um processo contínuo de criar significados a partir do objeto, e essa continuidade pode ser observada do livro para o filme, ou seja, uma adaptação cinematográfica ela torna-se signo do texto fonte ao qual ela representa, esse processo é chamado de semiose, havendo assim uma transposição do texto escrito para o cinematográfico, mudando também o seu significado. Peirce utiliza a palavra signo para demonstrar um objeto perceptível:

Mas, para que algo possa ser um Signo, esse algo deve "representar", como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser algo distinto de seu Objeto, dada que, se insistirmos nesse ponto, devemos abrir uma exceção para o caso em que um Signo é parte de um Signo (PEIRCE, 2005, p. 47).

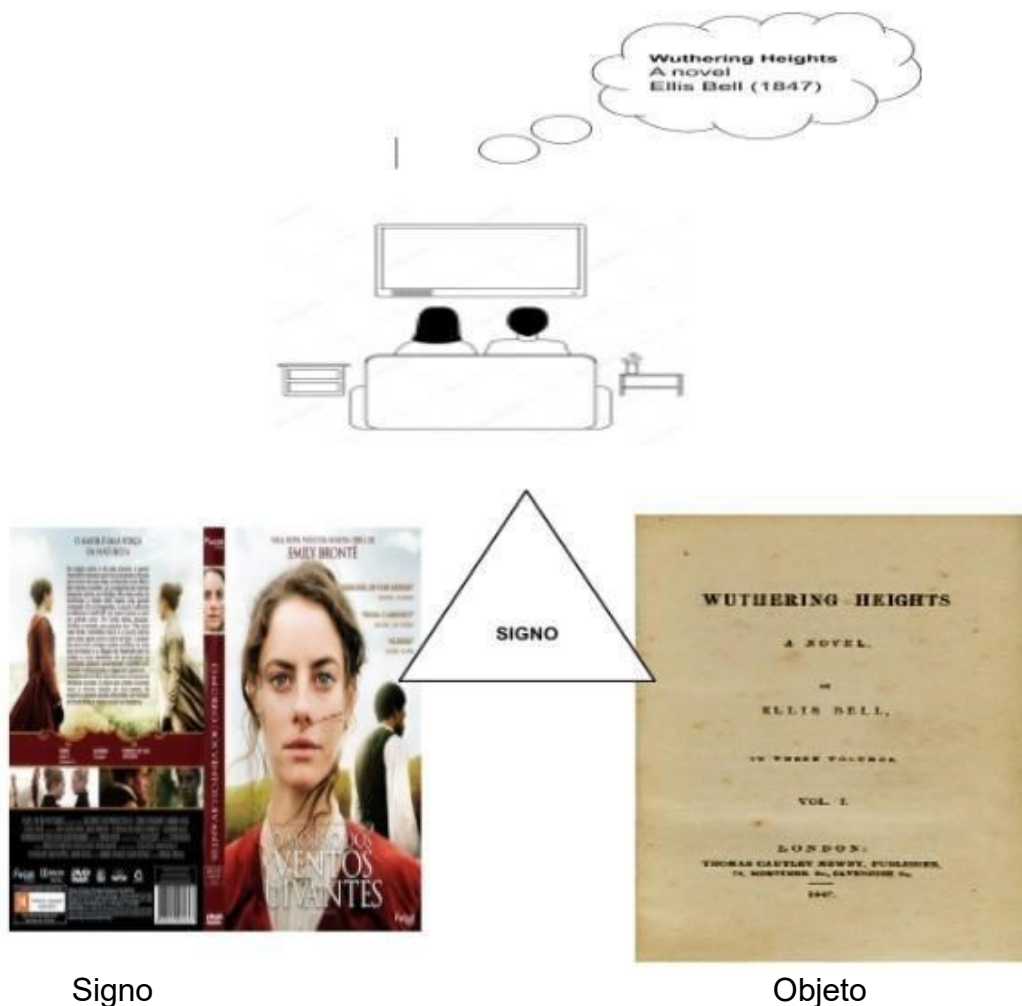
Peirce, em suas palavras, considera como exemplo, um ator que representa um personagem que mostre propriedade de algo que deveria apenas ser representado. Diante desse exemplo temos os atores protagonistas James Howson, como Heathcliff, e Kaya Scodelario, como Catherine Earnshaw, do filme *O morro dos ventos uivantes*, de 2011, dirigido por Arnold, a atuação dos atores é tão consistente em cena que se tornam os próprios personagens, isso será detalhado minuciosamente na seção o morro dos ventos uivantes: intercursos de uma adaptação cinematográfica. Diante desses conceitos, com base nesse exemplo, o signo é algo distinto de seu objeto ao qual ele representa. Para melhor compreensão desta relação triádica temos a figura abaixo:

Figura 1 - Representação da Triádica Semiótica de Peirce



O *representamen* é a parte visível, em que o interpretante, ao perceber o signo irá associar ao objeto. Conforme visto na figura 1, essa semiose (ação do signo) consiste em determinar um interpretante, ao qual relacionamos o signo-objeto-interpretante com a figura 2 para compreendermos como essa ação ocorre no caso de uma adaptação cinematográfica, o signo sendo a obra fílmica, o interpretante é o mediador de como o sentido produzido na mente de quem assiste ao qual remete ao objeto que é a obra literária.

Figura 2 - Exemplo de semiose de acordo com a Tríade semiótica de Peirce



Signo

Objeto

Fonte: Compilado pelo Autor²

Plaza (2003) considera a plenitude da divisão dos signos em três tipos (triádica da semiótica de Peirce), se o objeto determina o signo haverá uma mediação dos signos. Nesse caso a obra cinematográfica é uma adaptação do texto literário, e esse processo de adaptar o texto literário para o cinema o torna distinto de seu objeto, mas que o signo (obra fílmica) pode representá-lo (obra literária) mesmo sendo uma obra adaptada. Sendo assim a obra cinematográfica expõe em

² “Compilação a partir de imagens coletadas do site (google imagens). À direita, a capa do filme O morro dos Ventos Uivantes (2011), direção Andrea Arnold. À esquerda, a capa da obra *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (pseudônimo Ellis Bell), publicada em 1847. Acima, a imagem de duas pessoas assistindo à adaptação cinematográfica”.

um meio visual a narrativa da literatura. Uma obra cinematográfica (signo) só representa uma obra literária (objeto) quando ela é uma adaptação, podendo assim ocorrer a semiose conforme a figura 2 pensada dessa forma, valendo-se da teoria de Plaza sobre pensamento como signo e de que qualquer imagem ou concepções já são signos.

Peirce classifica o signo pela relação que ele tem como objeto, interpretante e pelo modo como ele se apresenta como signo. A relação entre o signo e o seu objeto é classificada em primeiridade, secundidade ou terceiridade, sendo ícone, índice ou símbolo. O ícone é um signo que apresenta relação de semelhança com o objeto, sendo uma adaptação cinematográfica, terá ela semelhanças com a obra literária. O índice referente ao objeto terá uma causa que indica seu significado, a exemplo, tradução de um signo para outro meio, ou seja, a transposição. E o símbolo interpretado como referente ao objeto, é o caso da transcodificação, ou seja, quando se cria algo de uma fonte em outra linguagem como é apontado por Plaza (2003). Considerando que qualquer signo pode ser traduzido por outro signo, a tradução é dividida e classificada em três tipos de acordo com o linguista russo Roman Jakobson:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65, grifo do autor).

Neste trabalho, evidenciamos o conceito de tradução intersemiótica porque esse trabalho versa sobre a tradução de uma obra literária para o cinema, contendo os signos não verbais sendo eles sonoros e visuais, como imagens, som, etc. Essa interpretação dos signos verbais e não verbais é relevante para entender o sistema semiótico sobre esse aspecto de tradução.

Na obra Tradução Intersemiótica, Júlio Plaza (2003) discute e apresenta o conceito de intersemiose no segmento apontado por Jakobson (1969), e considera a tradução como uma reescritura da história, “uma transmutação de signo em signo” (PLAZA, p.18, 2003), para que haja tradução, algo tem que existir antes, sendo percebido pelo interpretante. Na figura 2, exemplificamos como o objeto (livro) determina o signo (adaptação cinematográfica), de modo que percebemos a adaptação devido à similaridade existente, efetivando, assim, a realização de uma tradução da história literária para o cinema. Conclui-se que, a tradução intersemiótica tende a aproximar-se do texto fonte exercendo uma transmutação, ou seja, uma mudança entre os signos ou o meio em que são produzidos, e observa-se uma adaptação uma transposição do texto verbal para o não verbal.

2.2 A Adaptação e suas teorias

A adaptação cinematográfica é confundida com um simples resumo da obra e deve-se levar em conta que, por trás de um filme criado, a partir de uma obra literária, um recorte do texto fonte apesar de ter um contexto narrativo semelhante, existem alguns aspectos ou elementos da obra que são diversificados na encenação, a obra literária está ali presente pois ela foi a fonte para aquele filme.

Uma obra não se sobressai a um filme ou vice-versa, pois pode-se perceber que um complementa o outro em vários aspectos, no caso, o filme é uma repetição/reprodução que contém vozes, imagens e movimentos tornando a ideia concreta. Para Hutcheon (2006):

Adaptação é repetição, mas repetição sem replicação. E existem manifestamente muitas intenções possíveis por trás do ato de adaptação: o desejo de consumir e apagar a memória do texto adaptado ou de questioná-lo é tão provável quanto o desejo de homenagear copiando. (HUTCHEON, 2006, p. 7, tradução nossa³)

Nesse sentido, não é réplica na repetição porque, seria considerado uma imitação ou cópia de algo anterior. A autora, Hutcheon, aponta para a adaptação, seja ela qual for, possui, de certa forma, uma relação de independência com relação à obra original, pois se trata, antes, de realizar um processo de recriação e dentro desse processo algo pode ser modificado completamente, a ponto de a obra “original” ser distorcida na adaptação. Elas estão intrinsecamente ligadas, podendo na adaptação ocorrer mudanças que não impedem o reconhecimento da fonte literária. Posto isto, Hutcheon (2006) diz que:

[e]m segundo lugar, como um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto a (re) interpretação quanto a (re) criação; isso tem sido chamado de apropriação e salvamento, dependendo da sua perspectiva (HUTCHEON, 2006, p.8, tradução nossa⁴).

Evidencia-se uma intertextualidade entre cinema e literatura, o que remete a uma relação/comparação entre essas obras, a literária e a cinematográfica. Entretanto, os filmes levantam uma série de discussões em relação à obra de origem referente ao processo de adaptação e tradução. Os estudiosos dedicam-se a entender a construção desse diálogo e de que forma um filme, a partir de uma obra literária, é observado como signos que são transpostos de um sistema semiótico para outro, ocorrendo uma tradução intersemiótica. Segundo Plaza (2003), a tradução é uma imagem passado, de modo que, ao extrair dele uma parte original, tanto o passado como o presente irão sofrer influência. Sendo assim, se temos uma obra adaptada de uma fonte original, as duas obras terão ações que as modificam, construindo assim um diálogo. Nas palavras de Plaza (2003):

Se, num primeiro momento, o tradutor detém de um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA, p.5, 2003).

³ Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying (HUTCHEON, 2006, p. 7).

⁴ Second, as a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-) creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. (HUTCHEON, 2006, p. 8).

Com base nesse pensamento de que a tradução faz uma ligação com passado, presente e futuro, quando um filme é criado a partir de uma obra literária, ocorre transformações que são necessárias pois o processo de mudança de um meio para o outro influencia as linguagens, a leitura da história, o receptor. O cinema utiliza recursos da sua própria linguagem, através de procedimentos que possibilitam a adaptação da obra sobre a visão do adaptador. O papel interpretativo do adaptador é algo importante de se observar, pois de acordo com Linda Hutcheon, a "arte é derivada de outra arte e histórias nascem de outras histórias" (HUTCHEON, 2006, p. 2, tradução nossa⁵). Sendo assim, a obra cinematográfica é autônoma no seu sentido, constatando que nem toda obra cinematográfica é dependente da literatura exercendo uma transposição fazendo com que a adaptação espelhe algo do literário, se a obra construída para a tela tenha o objetivo de apresentar a ideia do objeto representado deve-se priorizar recursos que facilitem ao receptor observar similaridades com a obra original, o texto literário. A vista disso:

Para Barthes (1976 *apud* NAREMORE, 2000) adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. (BARTHES, 1976 *apud* NAREMORE, 2000).

Uma análise não necessariamente precisa recorrer à fidelidade literária, a obra sendo fiel à outra obra não se encaixaria no contexto de adaptação, impedindo assim mudanças que podem ocorrer quando isso é posto de uma linguagem para outra. Não se deve deduzir que a tradução é sempre fiel ao original mesmo que contenha elementos do texto literário, nesse caso o adaptador cinematográfico apresenta no filme o que interessa para a proposta do filme que se pretende produzir/dirigir.

Stam (2006) em seu artigo "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", aponta o termo usado por Genette, a "transtextualidade", ao qual postulou em cinco tipos: "intertextualidade", "paratextualidade", "metatextualidade", "arquitextualidade" e "hipertextualidade". O terceiro termo "metatextualidade", segundo Stam são adaptações não compatíveis com "fidelidade", dando exemplos de filmes não fidedignos como as adaptações de *Moby Dick* (1851), de Herman Melville para o cinema, em 1956. A crítica, na época, considerou o filme com um diálogo difícil e cansativo e que o diretor John Huston ao alternar as cores de preto e branco para colorido usou-as em excesso, por esse motivo o consideram não fidedigno. E *Don Quixote*, de 1605, obra literária de Miguel de Cervantes, alguns estudiosos consideram uma obra difícil de ser contada devido a recursos e artifícios audiovisuais que impossibilitam uma transposição do texto para o filme, por ser uma narrativa longa e lenta, mesmo com boas adaptações ela não será fidedigna. Para Stam (2006), o termo mais relevante para adaptação é o de "hipertextualidade", motivo pelo qual um texto sempre terá relação com o texto anterior. O que torna indiscutível os estudos sobre ter uma literatura superior à sua adaptação. Entretanto, Hutcheon (2006) concorda com Stam (2000) ao dizer que:

Para alguns, como argumenta Robert Stam, a literatura sempre terá superioridade axiomática sobre qualquer adaptação dela por causa de sua antiguidade como forma de arte. Mas essa hierarquia também envolve o

⁵ Art is derived from other art; stories are born of other stories. (HUTCHEON, 2006, p. 2).

que ele chama de iconofobia (uma suspeita do visual) e logofilia (amor da palavra como sagrado) (STAM, 2000 *apud* HUTCHEON, 2006, p.4, tradução nossa⁶).

Mesmo tendo como ponto de partida a obra literária, uma adaptação cinematográfica pode sofrer/ocorrer alterações e semelhanças existentes em seu conteúdo, enredo, ficando claro que nesse novo meio foi produzido, a partir de uma fonte literária não sendo necessário se fixar à obra. Como num processo de tradução, quando um texto é colocado em outra linguagem, a interpretação será diferente porque a tradução pode adquirir outro significado, a mudança é necessária ainda que se mantenha o mesmo sentido de contar uma história. Rickli (2015) concorda com Stam (2008), ao afirmar que essa mudança é descrita e envolvida pelo contexto de quem produz o filme a partir do que leu:

Adaptação é mudança. Mudança de linguagem, mudança de meio, mudança de forma narrativa. Descrever detalhes de determinada arquitetura, por exemplo, em um livro demanda um processo descritivo detalhado que o cinema resolve com uma imagem, mostrando na tela. Stam também considera necessário perceber a adaptação como leitura, aberta a construção de novas formas, novos significados e inferências (p. 3).

A adaptação se dá desde o processo da leitura da obra, pois durante a leitura você transforma as palavras em imagens que permeiam no seu imaginário, a partir disso um cineasta realiza esse processo na mente e conseqüentemente, irá reproduzir para as telas de cinema. Assim como o próprio leitor vem a transformar a leitura no seu pensamento, interpretando tudo o que lê, resultando numa representação do objeto criando as cenas/imagens da forma como percebem. Então, no processo de adaptação cinematográfica o espectador se depara com a obra produzida pelo cineasta, na visão do cineasta, contendo marcas autorais do próprio diretor. Uma adaptação fílmica pode ser entendida como interpretação do cineasta do texto de origem. Sendo assim, seguiremos primeiramente apresentado a biografia da autora da obra literária e da diretora do filme, em seguida faz-se uma breve contextualização sobre as duas obras e o contexto histórico por se tratar de épocas distintas a obra literária *Wuthering Heights* (1847), de Emile Brontë.

2.3 *Wuthering Heights*: sobre o livro e suas adaptações

A obra literária *Morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*), de Emily Brontë, foi publicada em 1847. Emily Jane Brontë, filha de um irlandês, nasceu em Yorkshire, na Inglaterra, no dia 30 de julho de 1818, e faleceu de tuberculose em 19 de dezembro de 1848. Sua obra é um romance clássico da literatura inglesa do século XIX. Dramático e poético, o livro é marcado pela intensidade das paixões vividas por seus personagens, ligados por amor ou ódio, por desejo de serem admirados ou vingados.

No século XIX, as mulheres eram criadas para cuidar do lar e dos filhos, enquanto os homens trabalhavam para sustentar a família, pois era essa cultura

⁶ For some, as Robert Stam argues, literature will always have axiomatic superiority over any adaptation of it because of its seniority as an art form. But this hierarchy also involves what he calls "Iconophobia (a suspicion of the visual) and logophilia (love of the word as sacred) (STAM, 2000, *apud* HUTCHEON, 2006, p.4).

daquela época. Devido a isso, as mulheres escritoras do século XIX passaram a publicar com pseudônimos femininos ou mesmo com nomes masculinos, como podemos ver no trecho a seguir:

No início as mulheres escritoras utilizavam-se de pseudônimos masculinos para evitar o preconceito, já que a sociedade era conduzida por valores patriarcais que as afastavam da participação do ambiente público e intelectual. Estes escritos foram “relegados ao esquecimento pela tradição canônica sob o pretexto de constituir numa produção de baixo valor estético em face da chamada alta literatura de autoria masculina” (ZOLIN, 2003, p.254, *apud* NOGUEIRA, CASTRO, 2011, p.6).

Emily Brontë e suas irmãs, Charlotte e Anne, passaram a publicar através de pseudônimos, Emily como Ellis Bell, Charlotte como Currer Bell e Anne como Acton Bell, e seus escritos eram publicados com nomes masculinos. Os críticos da época deduziram ser realmente publicações de homens, para eles, as mulheres não seriam capazes de compor aquelas narrativas.

Wuthering Heights é uma obra literária que teve várias traduções e adaptações, sejam elas a tradução intralingual, que é a tradução na mesma língua, a tradução interlingual, tradução para línguas diferentes ou a tradução intersemiótica e adaptações. Das várias adaptações do romance, enumeramos algumas que foram transpostas para o cinema: sendo a primeira, *Wuthering Heights*, filmada na Inglaterra, em 1920, e dirigida por A. V. Bramble, e a segunda, com o mesmo nome, um filme americano de 1939, dirigido por William Wyler, que venceu o *New York Film Critics Circle Award* como melhor filme, sendo indicado ao Oscar (1940). Em seguida, a de 1970, versão colorida dirigida por Robert Fuest. O filme de 1992, direção de Peter Kosminsky, inclui a segunda geração da história, ao qual os filmes anteriores omitiram. A versão de 1998 foi dirigida por David Skynner, e por fim *Wuthering Heights*, de 2011, dirigido por Andrea Arnold. Há outras versões como novelas, minisséries, canções de Kate Bush entre outros.

O século XXI voltou ao século XIX, para trazer contribuições a literatura através das adaptações traduções e contextos históricos, é o início da era digital:

No século XXI, o computador assume o papel de produtor e reproduzidor de literatura aliado à grande rede. A internet recebeu o discurso literário e permitiu a ele uma série de outras linguagens, gêneros e interatividade que suscitam questões polêmicas sobre o futuro da produção literária e do livro em especial. Questões que talvez ainda não possam obter respostas definitivas, mas um estudo atento e um olhar sem preconceito no terreno ainda incerto da pós-modernidade da era digital (BARBOSA, 2016. p.2).

Hoje tem-se conhecimento de literatura também através das redes e junto caminham as adaptações literárias, que com o uso da tecnologia podem ser acessadas as linguagens cinematográficas e seus entornos, facilitando também que as pessoas assistam desde as primeiras adaptações cinematográficas até as atuais.

Enfocamos a adaptação cinematográfica de 2011, com direção de Andrea Arnold, e roteiro da própria Arnold e Olivia Hetreed. Para a análise da obra literária e cinematográfica, deve-se atentar para o enredo da obra, a ficha técnica do filme, personagens do romance aos quais serão analisados os protagonistas, e a narrativa, considerando os aspectos semióticos e elementos da transposição de linguagens.

O Morro dos ventos uivantes (*Wuthering Heights*) de 2011 é uma adaptação homônima à obra literária (1847) de Emily Brontë, foi produzido com duração de

129 minutos, tendo como elenco os protagonistas Kaya Scodelario, como Catherine Earnshaw (Adulta), James Howson (Heathcliff adulto), Shannon Beer (Catherine criança), Solomon Glave (Heathcliff criança) e Simone Jackson (Nelly Dean). Serão analisados os protagonistas, Nelly Dean, personagem narradora testemunha da obra literária, é apenas uma das personagens secundárias sem características de narrador na adaptação cinematográfica; como também iremos analisar o narrador Mr. Lockwood.

3 O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: INTERCURSOS DE UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

O Morro dos Ventos Uivantes (*Wuthering Heights*), de 1994, é uma obra traduzida para o português, da obra literária inglesa *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë. A história narra o romance entre Catherine e Heathcliff, um amor não concretizado. No filme e livro a história se passa numa propriedade rural, um "órfão cigano" é adotado pelo pai de Catherine, Mr. Earnshaw. Durante sua chegada, o órfão não é bem aceito pelos moradores do morro dos ventos uivantes, gerando conflitos e aversão de Hindley, irmão de Catherine, despertando em Heathcliff (nome dado ao órfão) o ódio tornando-o um ser vingativo. Essa narrativa se manteve na adaptação de Arnold evidenciando um enredo que concerne com a obra literária, implicando assim numa obra aproximada do texto fonte.

O início do filme retorna a passagem final do mesmo, não mencionando a época em que os personagens estão situados e não há narradores homodiégeticos, ou seja, quando os personagens secundários da história são considerados narradores testemunhas pois, dedicam-se a narrar os acontecimentos e ações dos personagens principais. Porém na narrativa literária os acontecimentos são datados no ano de 1801, o primeiro narrador da história Mr. Lockwood, aluga a Granja dos tordos (Thrushcross Grange) lugar que pertence ao Heathcliff, ao visitar o Morro dos Ventos Uivantes(*Wuthering Heights*), ele detalha tudo o que vê, e após ver o espírito de Catherine no quarto em que dormia, bastante apreensivo com o que havia acontecido em uma conversa com Nelly Dean(Ellen), a governanta, pedindo para que Nelly lhe conte o que aconteceu com os moradores da casa Catherine Linton Heathcliff, Hareton, Joseph e com Heathcliff, que são os personagens presentes. Enfatizamos que o fantasma ao qual perturba a noite de sono de Mr. Lockwood é o que atormenta os pensamentos de Heathcliff na obra cinematográfica. Enquanto o narrador da obra literária expressa a vivacidade do espírito que via de Catherine e do nome gravado na madeira, no cinema, apenas o nome já assombrava Heathcliff. Apenas o personagem Heathcliff faz parte da ação inicial do filme, o que diverge da parte introdutória da obra, o que pressupõe uma escolha do adaptador em interpretar de forma criativa perante o recorte do texto fonte, permitindo assim alterações de acordo com o objetivo que se pretende alcançar.

Percebe-se no filme a exclusão desses narradores homodiégeticos, conservando-se a narradora testemunha (Nelly Dean) apenas como uma das personagens secundárias sem função de narradora. Em suma, na obra literária a governanta Nelly Dean, em um diálogo com Mr. Lockwood começa a narrar a história da família Earnshaw antes da chegada de Heathcliff. Após uma longa conversa, ela conta como Heathcliff foi adotado e recebido pela família Earnshaw, detalhando que o menino não sabia falar, tinha pele escura e de origem desconhecida, causando estranhamento e rejeição pelos filhos de seu patrão,

Catherine e Hindley. Com o passar dos anos, Catherine e Heathcliff tornam-se amigos inseparáveis enquanto o Hindley o odiava por ciúmes que tinha do seu pai, Mr. Earnshaw. Diante desse recorte o filme traz os mesmos aspectos e elementos dos personagens Nelly Dean não narradora, mas que continua como personagem secundária e Heathcliff representado com as mesmas características e ações. Essas diferenças serão detalhadas mais adiante.

Aspectos de semelhança são encontrados no filme e livro quando é mostrado que durante a história após o falecimento do Sr. Earnshaw, Hindley que já está casado com Frances, volta a morar no Morro dos Ventos Uivantes com sua irmã, obrigando Heathcliff a trabalhar exaustivamente o proibindo de ter lições com o cura. Com todos os maus tratos sofridos, ainda assim Heathcliff nutria seu amor por Catherine e isso o fazia permanecer no Morro dos Ventos Uivantes. Nelly narra o dia em que Catherine e Heathcliff foram à casa dos Lintons, na Granja dos Tordos (Thrushcross Grange), em que Catherine, ao ser mordida por um cachorro, fica hospedada na Granja e Heathcliff é expulso do local, porque suas características físicas, os Lintons o consideram como um garoto inferior, retornando ao Morro dos Ventos Uivantes e contando tudo o que acontecera para Nelly Dean. Cinco semanas depois Catherine, volta à sua casa no Morro, portando-se como uma dama e esquecendo sua personalidade forte e por vezes o amor de Heathcliff. Hindley fica viúvo e sua maldade aumenta, destratando também o próprio filho, Hareton. Catherine passa a receber constantes visitas de Edgar Linton e Isabella Linton, irmã de Edgar. Edgar pede Catherine em casamento, e Cathy decidiu aceitar o pedido, Heathcliff descobre e inconformado foge do morro com um sentimento de que foi abandonado por Catherine. Essa parte da história também acontece de forma aproximada durante o filme, mesmo não tendo a narração de Nelly Dean, a câmera mostra a cena de forma equivalente ao texto literário.

Nelly Dean segue narrando todo o conflito ao Mr. Lockwood, até a volta de Heathcliff ao Morro do Ventos Uivantes, como um homem educado, bem-sucedido, mas em seu interior, ainda havia arrogância, amargura e desprezo pelo Hindley, ódio por Edgar Linton ter casado com sua amada Cathy. De modo que ele começa a traçar sua vingança, casando-se com Isabella Linton, afundando o Hindley na sua própria maldade, maltratando todos a sua volta. Tornando-se dono da Granja dos Tordos, e vivendo num ambiente inóspito, vivendo de solidão e rancor até o trágico fim. O enredo apresentado de forma a entender proximidades e distanciamentos da adaptação para o filme, será detalhado abaixo de acordo com a teoria estudada enfatizando o processo de adaptação perante os trechos destacados.

Diante do resumo da obra literária e das interpretações realizadas é evidente que, durante a leitura do *Morro dos Ventos Uivantes*, obra traduzida, de 1994, percebemos dois narradores homodiegéticos, os personagens secundários Nelly Dean e Mr. Lockwood. Analisando-se o trecho da obra literária traduzida a partir do relato de Mr. Lockwood, com a sua visita ao Morro dos Ventos Uivantes e comparando-o com a cena inicial do filme, constata-se semelhanças e diferenças, aos quais apresentamos a seguir pelo primeiro capítulo da obra:

1801. --Acabo de regressar da visita que fiz ao meu senhorio --o único vizinho que poderá perturbar o meu isolamento. Esta região é sem dúvida magnífica! **Sei que não poderia ter encontrado em toda a Inglaterra outro lugar como este, tão retirado, tão distante da mundana agitação.** Um paraíso perfeito para **misanthropos**: Mr. Heathcliff e eu próprio formamos a parceria ideal para partilhar esse isolamento. Um tipo **formidável**, este Heathcliff! (BRONTË, 1994, p.19, grifo nosso).

Nesse trecho, destacamos uma frase e duas palavras, *misantrópicos* e *formidável*, pois são adjetivos que podem ser atribuídos às características de Heathcliff, ao compararmos com cenas iniciais do filme *O morro dos ventos uivantes*, de 2011. Percebe-se que a diretora suprimiu os narradores, mas manteve a narrativa pelo olhar da câmera e de uma maneira subjetiva. Analisando o trecho com as figuras abaixo:

Figura 3 e 4 - Cenas do filme *O morro dos ventos uivantes* (2011)



Fonte: *O morro dos ventos uivantes*. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

As cenas acima, na figura 3 (*Wuthering Heights*, 2011, 0 min, 13s) mostram Heathcliff na sua solidão e a figura 4 (*Wuthering Heights*, 2011, 0 min, 17s), vista pela janela de um lugar afastado da cidade, tornando, assim, a tradução do trecho acima pela linguagem imagética. As cenas, criadas a partir de um tom sombrio e melancólico, retratam a forma como esse sentimento influencia na interpretação do receptor. A construção desses elementos visuais atrelados ao barulho dos ventos, ao movimento da câmera e ruídos, são recursos utilizados para que ocorra essa transposição para um meio semiótico diferente, no caso, os signos não verbais. Entre o trecho acima e as imagens comparadas há similaridades do ambiente e a forma que o Heathcliff é representado, tornando essa proximidade observada na tradução intersemiótica e como Arnold colocou essa interpretação, na tela, é o que estabelece a obra como sendo uma adaptação cinematográfica. Segundo Hutcheon (2006), esse processo de adaptação pode ser definido de três formas: a transcodificação, criativo e interpretativo, e como processo intertextual. Essas definições estão presentes num único contexto, de modo que esse processo de criar obras a partir de outras, influencia na criatividade do diretor, para que, na sua adaptação, o objetivo pretendido seja alcançado, ainda que se aproxime ou se distancie da obra literária. Essa percepção pela narratividade nos auxilia para compreender essas comunicações entre o texto literário e a adaptação cinematográfica. Sendo assim, na percepção semiótica, e de adaptação, indagamos a seguir a fidelidade questionando até que ponto ela existe e de que maneira ela é empregada na adaptação.

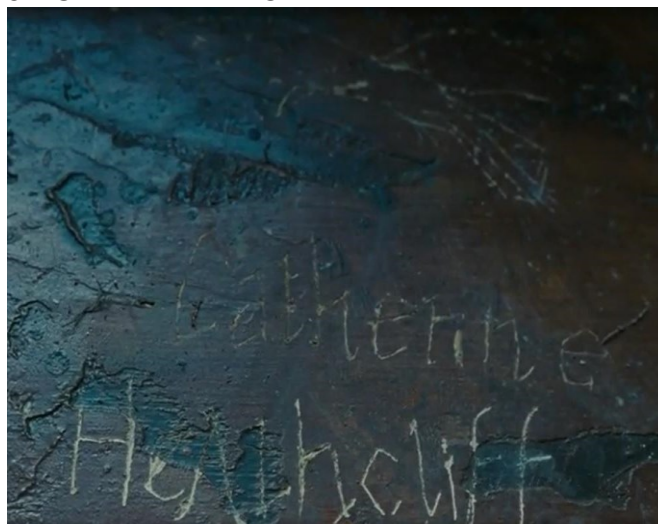
Retomando o contexto da história de Catherine e Heathcliff, Mr. Lockwood continua a narrar a história, detalhando minuciosamente o ambiente em que se

encontra e os personagens, no filme tudo é reduzido a imagens, o que concretiza que esses aspectos da linguagem verbal, como exemplo os detalhes minuciosos que se estendem à várias páginas de um livro, não podem ser representados no cinema devido ao tempo que é próprio do meio cinematográfico. Vejamos o trecho a seguir:

A mobília consistia numa cadeira, um roupeiro e uma enorme armação de madeira de carvalho com aberturas quadradas na parte superior, semelhantes a janelas de carruagem. Aproximei-me daquela estranha armação e, espreitando, vi que se tratava de um leito de outros tempos, extremamente original e prático na concepção, estudado para obviar à necessidade de cada membro da família ter um quarto só para si: de facto, a referida peça formava como que um pequeno cubículo; estava encostada a uma das janelas, cujo peitoril servia de escrivaninha. [...]e estava repleto de inscrições gravadas na madeira. Essas frases, no entanto, limitavam-se a um único nome, escrito e repetido em vários caracteres, grandes e pequenos: *_Catherine Earnshaw. De vez em quando, o nome mudava para Catherine Heathcliff* ou *Catherine Linton* (BRONTË, 1994, p. 39).

Na adaptação cinematográfica, a câmera é focalizada numa imagem apenas com os nomes “Catherine” e “Heathcliff”, como pode ser visto na figura 5 (Wuthering Heights, 2011, 1 min, 10s) logo abaixo:

Figura 5 - Cena do filme O morro dos ventos uivantes (2011)



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filmes, 2011.

Arnold, na sua adaptação, ao transportar a narração do Mr. Lockwood para um signo visual, podemos considerar esse signo na sua primeiridade, como um ícone pois ele cria uma imagem direta com o que foi narrado na obra, assim a omissão dos nomes Catherine Earnshaw e Catherine Linton pode ser compreendida como uma escolha do adaptador.

O recurso verbal utilizado na forma não-verbal, simplifica o contexto do trecho acima na narração. Essa transformação, por opção da cineasta, indica a maneira que na adaptação é sempre possível fazer pela visão de quem interpreta o objeto. Para Hutcheon (2006):

Todos esses adaptadores relatam histórias de diferentes maneiras. Eles usam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre usaram: eles atualizam ou concretizam ideias; fazem seleções simplificadoras, mas também amplificam e extrapolam; eles fazem analogias; eles criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. Mas as histórias que eles contam são tiradas de outro lugar, não inventadas de novo (HUTCHEON, 2006, p.3, tradução nossa⁷).

A adaptação por si só já permite ao adaptador adaptar, reinterpretar a obra de origem, podendo usar a criatividade. Aqui retomamos a necessidade não fazer juízo à fidelidade da obra, deixando “livre”, portanto, o processo adaptativo, em que o tradutor traduz aquilo que lhe interessa, aquilo que ele interpreta e o que ele objetiva mostrar na transposição/adaptação.

Ao analisar a obra literária pela visão de Nelly Dean, temos um testemunho de tudo o que aconteceu antes da chegada de Mr. Lockwood à granja dos Tordos. Antes víamos um narrador que sabia apenas uma parte da história ou que via pela narrativa de Catherine em seus escritos, no entanto a partir do capítulo 4, Nelly Dean nos conta tudo o que vê ao narrar a história para Mr. Lockwood. Com base no trecho a seguir, Nelly Dean narra como viu Heathcliff pela primeira vez:

--Ainda por cima, para mal dos meus pecados! --disse, abrindo o enorme casacão que trazia debaixo do braço embrulhado como uma trouxa. Vê só isto, mulher. Nunca me senti tão derreado. Porém só pode ser uma dádiva do Senhor, apesar de ser **negro** como o filho do diabo. Acercámo-nos todos e foi então que, espreitando por cima da cabeça de Miss Cathy, deparei com um miúdo sujo, andrajoso e maltrapilho, de **cabelo escuro** e com idade suficiente para andar e falar. Pelo aspecto, parecia mais velho do que Catherine. No entanto, quando se pôs de pé, ficou especado a olhar a toda a volta, **repetindo vezes sem conta uma ladainha que ninguém entendia** (BRONTË, 1994, p. 60, grifo nosso).

A cena abaixo, na figura 6 (Wuthering Heights, 2011, 04 min, 15s), retrata essa analogia com o trecho acima, mostrando Heathcliff negro, no texto acima citado, narrado por Nelly, mostra um preconceito da narradora apontando para uma limitação da personagem, numa fala racista, motivo ao qual foi exposto a aversão que tinham ao Heathcliff, por considerarem uma supremacia branca e o fato do garoto ser estrangeiro o viam como inferior e na maioria das vezes apontando para ausência de diálogo entre os personagens - o que caracteriza que o menino não falava a língua inglesa. Relacionando narrativas, evidencia-se que a obra cinematográfica ocorre através da câmera subjetiva e os detalhes das imagens viabilizam a exposição dos fatos narrados no trecho.

Figura 6 - Cena do filme *O morro dos ventos uivantes* (2011)

⁷ All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew (HUTCHEON, 2006, p. 6).



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

Por sincronia dos fatos, a diegese, ou seja, o ato de narrar ou descrever uma história, perpassa para a obra cinematográfica, tornando real, por meio da imagem, ou seja, a imagem que primeiramente foi apropriada pelo pensamento passa a ser agora visível aos olhos do receptor mesmo que de maneira ficcional. Plaza afirma que:

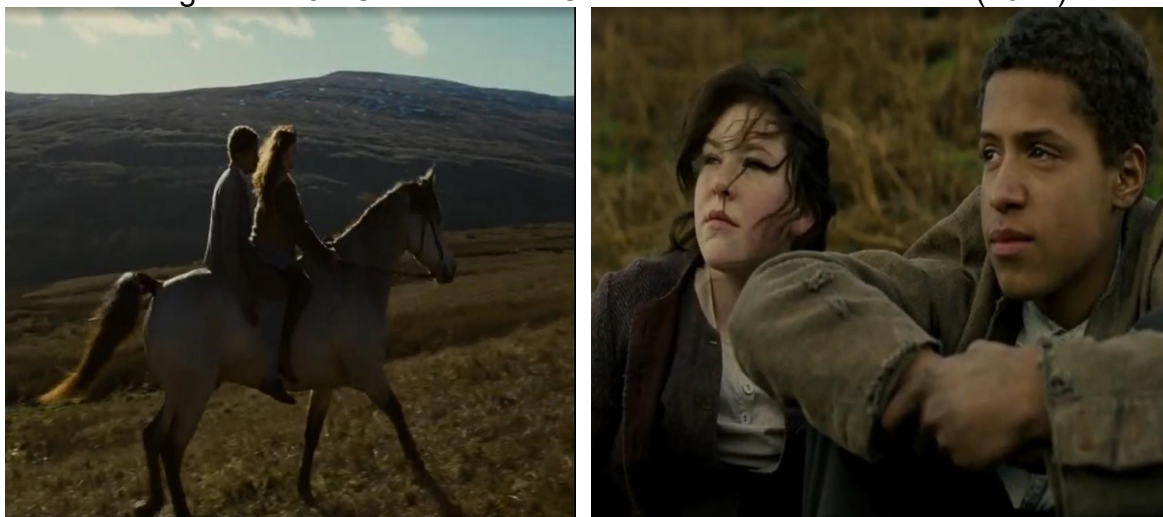
Por seu caráter de transmutação de signo em signo, **qualquer pensamento é necessariamente tradução**. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente a consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos (PLAZA, 2003, p. 18, grifo nosso).

Na tradução intersemiótica, o pensamento pode ser considerado um signo, assim como também consideramos como uma adaptação, conforme visto na seção “Adaptação e suas teorias”, pois quando passamos algo de um código linguístico para outro, do verbal para não verbal, tal processo é reconhecido como transcodificação. Considerando, os contextos citados, veremos esses processos semióticos e de adaptação focados nos personagens protagonistas da obra literária e cinematográfica para compreender o relacionamento conflituoso entre Heathcliff e Catherine Earnshaw. Nelly Dean continua narrando a história ao Mr. Lockwood, contando o porquê o garoto recém-chegado foi batizado com o nome de Heathcliff, pois era esse o nome de um filho do Mr. Earnshaw que havia morrido. Em seguida ela conta da afeição de Miss Cathy por Heathcliff dizendo:

Miss Cathy e ele tornaram-se grandes amigos [...] Cathy adorava Heathcliff. O maior castigo que lhe podiam dar era separá-la de Heathcliff [...]. As duas crianças tinham prometido crescer como selvagens e, como o jovem patrão descurava totalmente a sua educação, viviam livres da sua tutela (BRONTË, 1994, p. 66 - 71).

Essa amizade que a florava também está na obra cinematográfica, retratada por Catherine e Heathcliff, andando a cavalo juntos como podemos ver na figura 7 (Wuthering Heights, 2011, 9 min, 23s) pois eram eles inseparáveis na figura 8 (Wuthering Heights, 2011, 40 min, 29s).

Figura 7 e 8 - Cena do filme O morro dos ventos uivantes (2011)



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

Na obra literária todos andam a cavalo, porém, durante a leitura da obra, não encontramos, na narração de Nelly Dean, a afirmação de que Catherine e Heathcliff andavam juntos no mesmo cavalo, essa cena do filme nos remete a um cavalo selvagem, e o fato de o cavalo ser selado pode indicar o oposto, um cavalo domesticado, pois o arreio indica um controle exercido pelo montador. Catherine os guiava aonde ela queria passear e o Heathcliff sempre seguia. Percebe-se a forma como o estar junto a todo momento foi adaptada, havendo uma ressignificação usando os signos que já possuía na narrativa literária, ou seja, o cavalo e os personagens principais, a narração similar a cena acima destacada.

No decorrer da leitura do texto literário, ainda narrado por Nelly Dean, apesar de também existirem outros narradores, mantemos o olhar sobre a visão da governanta Nelly, destacamos o trecho:

Catherine e Heathcliff continuavam a ser companheiros inseparáveis durante os intervalos do trabalho. Todavia, deixou de expressar o seu afecto por ela através de palavras e fugia assustado das suas carícias de menina, como se soubesse de antemão que não correspondiam à verdade. Naquela tarde, estava eu a ajudar Miss Cathy a vestir-se, quando ele entrou por ali dentro e lhe comunicou a sua decisão de não trabalhar mais naquele dia. Ora ela não contava que Heathcliff fosse tirar uma folga e pensava que a casa ia ficar toda por sua conta: a verdade é que tinha conseguido informar Mr. Edgar da ausência do irmão e preparava-se para o receber. --Estás ocupada esta tarde, Cathy? --perguntou. --Vais a algum lado? --Não. Está a chover. --respondeu ela. --Então para que puseste esse vestido ridículo? -- quis ele saber. --Espero que não venha cá ninguém (BRONTË, 1994, p. 99).

Nesse recorte encontramos um diálogo agressivo de Heathcliff quando direciona a palavra a Catherine e Nelly supõe que ele estava com ciúmes e Catherine pois ela dava mais atenção aos Lintons, Edgar e Isabella, mesmo sabendo que durante a narrativa o conflito e agressividade entre os dois é sempre presente, isso é posto na adaptação de modo que a fala da personagem secundária argumenta em favor do Heathcliff para que Cathy repense se existe amor entre eles.

Conforme a cena abaixo (*Wuthering Heights*, 2011, 40 min, 29s), Nelly Dean ajuda Catherine a vestir-se enquanto Heathcliff observa e conversa com elas:

Figura 9 - Cena do filme *O morro dos ventos uivantes* (2011)



Fonte: *O morro dos ventos uivantes*. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

No processo adaptativo analisamos que a diretora propôs a cena fidelizada, tendo como base as teorias referentes a esse processo de fidelidade. Sabemos que a diretora da obra adaptada tem a escolha de manter-se com uma visão aproximada, fiel ou distanciada da narrativa literária. Apesar dos diálogos reduzidos nessa cena em destaque, o interpretante evidencia o fato de fidelidade caso tenha lido a obra literária e a tenha como base. Caso não tenha uma obra de referência/original, o interpretante poderá não saber que se trata de uma adaptação fazendo-o interpretar como uma nova obra. Devendo-se ter em mente que o leitor/receptor estão interpretando pelo ponto de vista do autor da obra, fazendo assim uma reinterpretação do que foi visto e lido. Concordamos com Hutcheon (2006) quando a mesma diz que uma adaptação é reinterpretação, ocorrendo uma releitura, fazendo parte também de uma cadeia semiótica traduzindo os signos através do pensamento.

Nesse pensamento seguimos para a parte em que Heathcliff volta ao Morro dos Ventos Uivantes e reencontra Catherine já casada com Edgar Linton e morando na Granja dos Tordos, expressa na narrativa literária abaixo:

Heathcliff voltou... está aqui! --E apertou ainda mais o pescoço do marido [...] Sentou-se frente a Catherine, que não tirava os olhos dele, como se temesse que ele se evaporasse mal ela desviasse o olhar. Ele, por seu turno, poucas vezes levantava os olhos: apenas uma vez por outra, e de fugida, mas era cada vez mais visível o deleite que sentia nessa troca furtiva de olhares. A felicidade recíproca que os invadia era intensa demais para dar lugar a constrangimentos (BRONTË, 1996, p. 131-133).

Heathcliff, após sua volta, reencontra Catherine e a reação de Catherine, ao vê-lo, é de muita felicidade e, aparentemente, não esconde isso. Analisamos o contexto de acordo com as expressões e atitudes da personagem. O semblante da Catherine mostra o fato narrado, observando as cenas:

Figura 10 e 11 - Cena do filme *O morro dos ventos uivantes* (2011)



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

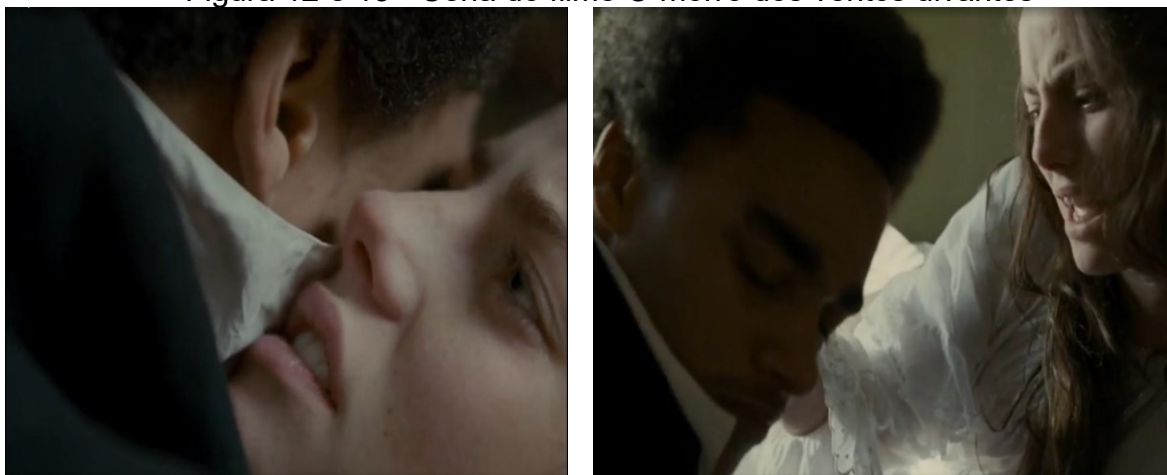
O sentimento demonstrado é uma mistura de ternura com indelicadeza, revelando que Catherine permanecia com sua aspereza de infância. Numa adaptação, o ator . Essa ternura de Catherine nos é mostrada pela imagem figura 10 (Wuthering Heights, 2011, 1 hora, 14 min, 10s) através do olhar da personagem, do seu movimento e do sentimento ao qual expressa, na figura 11 (Wuthering Heights, 2011, 1 hora, 23 min, 37s) notamos uma rispidez que a personagem literária tinha e foi transposta para a tela numa visão do adaptador, essa e todas as cenas são narradas pela câmera subjetiva, fazendo-nos perceber de que existe um narrador onipresente, observamos, então, que os detalhes da cena contribuem para essa interpretação, assim como os recursos utilizados dentro da adaptação cinematográfica:

Catherine, não conseguindo conter a ansiedade, fixou o olhar na porta do quarto. Mr. Heathcliff não encontrou logo o quarto que procurava e Catherine fez-me sinal para que o ajudasse. Contudo, isso não foi necessário, pois ele logo a encontrou e, com duas passadas largas, chegou junto dela e tomou-a nos braços. [...] Heathcliff tinha posto um joelho em terra para a abraçar, mas, ao tentar levantar-se, ela agarrou-o pelos cabelos, obrigando-o a manter-se na mesma posição. --Gostava de poder abraçar-te até morrermos os dois! --proseguiu ela, amargamente. --Não importa o que sofresses. Não me preocupo com os teus sofrimentos! Por que não hás-de tu sofrer, se eu soffro tanto! Será que me vais esquecer? E ficares muito contente quando eu estiver debaixo da terra? E, daqui a vinte anos, dirás junto à minha sepultura: --Aqui jaz a Catherine Earnshaw. Ameia há muitos anos e perdê-la dilacerou-me o coração; mas tudo isso são coisas do passado (BRONTË, 1994, p. 207).

Todos esses detalhes narrados no trecho acima por Nelly Dean, é adaptado para o filme de uma forma singular, onde tudo se encaixa na imagem, cada traço e cada ação dos personagens é evidenciado pela tela, o semblante da personagem Cathy transpassa esse sentimento de ansiedade, apesar do pouco diálogo essa transmutação de signos e significados consistem num simples pensamento de transformar todo o trecho exposto numa única ação. Mostrando a semiose através do pensamento, da interpretação de signos distintos. Na obra cinematográfica, toda essa narratividade se resume às ações dos personagens, claro que narrados através da câmera, na figura 12 (Wuthering Heights, 2011, 1 hora, 46 min, 42s), vemos Heathcliff abraçando Catherine e na figura 13 (Wuthering Heights, 1 hora, 47

min, 11s) Catherine agarra Heathcliff pelos cabelos, todo trecho pode ser traduzido num “tom de fidelidade” como no trecho acima e mostrando abaixo:

Figura 12 e 13 - Cena do filme O morro dos ventos uivantes



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

Na perspectiva de Peirce, sobre a secundidade do signo com relação ao objeto, o objeto real que é o visível, é denominado de objeto dinâmico e imediato, e a imagem que vemos é o objeto dinâmico, de modo que o que é registrado pela câmera é o objeto imediato, que pode ser considerado com uma causalidade, de ação e efeito. A imagem que vemos é a ação e o efeito é o desenvolver da narrativa. Por esta comparação, observamos semelhanças entre filme e obra literária, signo e objeto, percebendo, assim, que nem todos os aspectos da obra podem ser representados pelo *representamen*, no caso, aqui, a obra cinematográfica. O termo “tom de fidelidade”, é usado para nos referirmos a essas proximidades existentes entre as obras fílmica e literária, pois ao considerarmos que a obra cinematográfica representa a obra literária é necessário que hajam aspectos semelhantes, comprovando o que afirma Plaza(2003), ao dizer que o objeto determina o signo sem ser confundido com ele, a vista disso, nessa análise temos uma obra cinematográfica que não é confundida com literatura, mesmo que haja semelhanças percebemos uma adaptação.

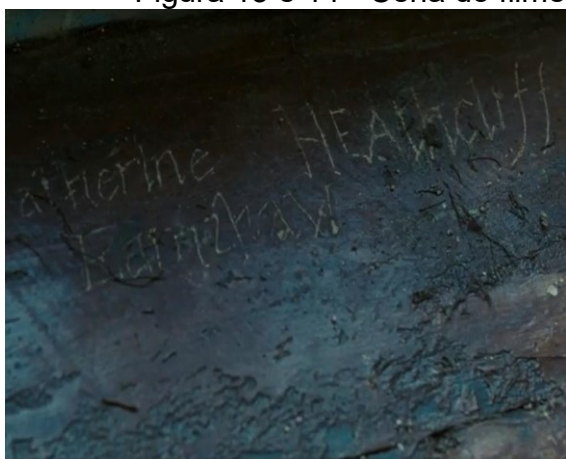
Retomando a história, compreendemos o sentimento existente entre Catherine e Heathcliff, de acordo com a narrativa mostra assim com a atuação dos personagens esse sentimento voraz e incompreendido, um amor ao qual não notamos os personagens lutarem, como é comum ver em filmes de romance e em novelas, como também nas histórias de heróis e bandidos, onde o herói luta para viver com amada. Em *Wuthering Heights*, o conflito que existe é interno aos protagonistas da história, um tempo de amor selvagem caracterizado por ignorância e rudeza que elimina o desejo de estar junto, tornando o orgulho e desejo de vingança maior que o sentimento que sentem um pelo outro. O sentimento de amor é algo idealizado, apenas o orgulho é demonstrado por ambos, Catherine e Heathcliff, o desajuste dos personagens, na confusão dos sentimentos – o que mostra certa imaturidade – num dilema de conflito, impedindo-os assim de concretizarem o amor real para que sejam felizes juntos. Heathcliff diante de sua

visão sobre o que lhe diz Cathy, torna-se assustado e incompreendido, como observado num trecho da narrativa literária:

--Catherine Earnshaw, enquanto eu viver não descansarás em paz! Disseste que te matei. Pois então assombra-me a existência! Os assassinados costumam assombrar a vida dos seus assassinos, e eu tenho a certeza de que os espíritos andam pela terra. Toma a forma que quiseres, mas vem para junto de mim e enlouquece-me! Não me deixes só, neste abismo onde não te encontro! Oh! Meu Deus! É indescritível a dor que sinto. [...]. Comovida com a perseverança de Heathcliff, abri uma das janelas para lhe dar a oportunidade de dizer o seu último adeus à desvanecida imagem do seu ídolo. Ele entrou, cauteloso, sem fazer o mínimo ruído que pudesse denunciar a sua presença e privá-lo desta breve e derradeira despedida (BRONTË, 1996, p. 219-220).

Na decadência da vida e eternização do amor, o maior castigo para a Catherine era estar separada de Heathcliff e essa separação advinha pelo fato de estar casada com Edgar Linton era o seu desgosto. A morte de Catherine só aumentou a desolação de Heathcliff como humano, o sentimento que tinha por Catherine não o tornou menos rude. As cenas abaixo, na figura 13 (Wuthering Heights, 2011, 1 hora, 51 min, 50s), remetem também ao início do filme, o que na obra literária Mr. Lockwood evidenciou ter visto escrito quando entrou no quarto de Catherine, escrito na madeira "Catherine Heathcliff Earnshaw", mas no filme foi mostrado apenas "Catherine Heathcliff", a figura 14 (Wuthering Heights, 2011, 1 hora, 53 min, 23s), mostra Catherine morta e Heathcliff despedindo-se do corpo da amada.

Figura 13 e 14 - Cena do filme O morro dos ventos uivantes (2011)



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

O final do filme ocorre após a morte de Catherine, já na obra literária ainda existe narrativa após o sepultamento da personagem principal e a história continua com os herdeiros dos Lintons, Earnshaw, Heathcliff, Joseph, Nelly Dean (Ellen Dean) e Mr. Lockwood. Porém, a escolha do recorte da obra literária pela diretora Andrea Arnold, foi do contexto amoroso ao qual ela quis adaptar, encerrando, portanto, o filme com a cena abaixo (Wuthering Heights, 2011, 1 hora 03 min, 19s), entre Catherine e Heathcliff crianças, passeando pelo Morro dos Ventos Uivantes, como costumavam fazer, essa cena é parte dos flashbacks que acontecem durante o filme.

Figura 15 - Cena do filme O morro dos ventos uivantes



Fonte: O morro dos ventos uivantes. Dirigido por: Andrea Arnold. Roteiro: Andrea Arnold, Olivia Hetreed. United Kingdom: Focus Filme, 2011.

Essa cena é parte dos flashbacks que ocorrem durante os filme, assim como na narrativa literária, narrados pela visão dos personagens Mr.Lockwood e a governanta Nelly Dean, como também pelos personagens construídos através da narração de Nelly, enquanto o filme é narrado pela câmera subjetiva. Esses flashbacks são experiências anteriores vividas pelos protagonistas. As imagens embaçadas são características do ambiente da narrativa.

Nessa cena em destaque, comparamos o último trecho que citamos neste trabalho acima da imagem 13 e 14, ao qual Heathcliff diz: “e eu tenho a certeza de que os espíritos andam pela terra. Toma a forma que quiseres, mas vem para junto de mim e enlouquece-me! Não me deixes só, neste abismo onde não te encontro!”. Enquanto que, na obra literária, o espírito de Catherine vagava na forma de criança, na adaptação, Heathcliff só a viu como espírito uma vez após a morte dela. No filme essa última cena pode ser referida à obra literária como um todo, na medida em que é a adaptação é um recorte da obra, e na narrativa, Heathcliff morre, supondo-se, portanto, que esse final do filme seja a eternização do amor entre Catherine e Heathcliff: voltar à forma de criança e vaguear pelo Morro dos Ventos Uivantes como faziam.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos estudos de literatura e cinema, tradução intersemiótica e teoria da adaptação, compreendemos que a complexidade de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária é maior do que uma obra criada sem uma fonte de origem, motivo esse pelo qual a crítica tem cobrado uma fidelidade que não se pode existir, essa fidelidade já é negada com base em estudos semióticos, ao afirmarem que a partir de um signo se desenvolvem outros signos, entretanto se existem signos diferentes os significados serão diferentes, isso inclui o meio em que são produzidos, como por exemplo, do livro para uma tela de cinema, de palavras para imagem.

A adaptação também exclui a fidelidade porque esse processo de interpretar o que já interpretado por outro ocasiona essa diferenciação, a palavra em si “adaptação”, significa modificar, se ajustar a algo. A semelhança entre duas coisas

distintas, dois meios distintos de literatura e cinema nos dá uma visão de similaridade, porém não é igual.

De acordo com a análise apresentada, verificamos uma narrativa literária extensa e cheia de diálogos. Ao contrário da adaptação, que usa recursos próprios do cinema para narrar, tem menos diálogos, e as imagens são mais fidelizadas (porém o foco não é a fidelidade em si) mesmo tendo os atores com características mais próximas do personagem da obra, a cinematografia traz uma narrativa bastante complexa pois o meio em si exige vários recursos, o que torna complexo efetuar uma análise total. Por esse motivo, numa análise comparativa entre obra literária e obra cinematográfica, consideramos os estudos dos signos e o processo de adaptação, tivemos que analisar primeiramente pela narrativa pois é o contar da história que se constrói o significado e o que consideramos como fidelidade é a assimilação do filme com o texto literário pelos aspectos semelhantes, que remetem ao livro, todavia a arte do cinema pertence ao próprio meio, tornando a adaptação uma nova obra, nova interpretação. Referente à análise do relacionamento entre os protagonistas, buscamos, por meio do signo, interpretar o sentimento que era exteriorizado pela narrativa e o mesmo transposto para a tela de cinema, de forma semelhante à obra literária, percebemos a construção de uma nova história e, portanto, um novo signo.

Tendo em vista que o presente trabalho é uma análise comparativa entre duas obras de meio distintos, encontramos dificuldades de quais aspectos analisar pois o termo “adaptação” exige uma relação entre o texto fonte e a obra adaptada, motivo esse que ocorre uma intertextualidade e poderia ser abordado o dialogismo, porém por ser um conceito com estudos vasto alicerçado na teoria de Mikhail Bakhtin, não houve um estudo amplo para esse artigo. A literatura e o cinema abrangem muitos conceitos que podem ser identificados nessa análise, como narratológica, discursos linguísticos e literário, contextos culturais, estética literária entre outros. Posto isso, esse trabalho disserta sobre aspectos fidedignos ou não de obra adaptada da literatura, firmado no processo de tradução intersemiótica e teoria da adaptação, considerando-se que esses estudos podem ser ampliados aprofundados nos estudos de semiologia e tradução.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Alberto Hércules dos Santos. **A literatura no contexto tecnológico do século XXI**. Revista educação pública. Disponível em: <<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/16/8/a-literatura-no-contexto-tecnolgico-do-sculo-xxi>>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRONTE, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes** Tradução de Ana Maria Chaves A Colina dos Vendavais _R_B_A --EDITORES Título original: * Wuthering Heights * original: Publicações Dom Quixote, Lda. *c* da presente edição: Editores Reunidos, Lda., 1994 e _R_B_A Editores, _S._A..

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade e reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. Periódicos: *Cadernos de tradução*, UFSC, 01 de jan de 1998. Seção artigos. Disponível em:<
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 10 de maio de 2021.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JOZEF, Bella. **Cinema e Literatura: Algumas reflexões**. Contexto, Vitória - Espírito Santo, n.17(2010/1), p.237 - 252, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STAM, Robert. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

STAM, Robert. **Introduction: the theory and practice of adaptation**. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Oxford: Blackwell, 2005. p. 1-52.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, n.51, p.019-053, jul./dez. 2006. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>Acesso em: 02 fev 2022.

WUTHERING Heights. Direção de Andrea Arnold. United Kingdom: Curzon Artificial Eye, 2011. film (2h 9min).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, ao meu amigo Jay pela paciência e incentivo para que eu sempre persevere nos objetos da vida, e a todos que de alguma forma contribuíram para esse trabalho.

Em especial, ao meu orientador e professor Me. Giovane Alves de Souza, pelo seu ensino na área de Literatura e toda sua compreensão.

A minha professora de Fonética na Língua Inglesa Marta Furtado da Costa (*in memoriam*).

Ao meu professor de língua Inglesa e Literatura Thiago Rodrigo de Almeida Cunha.