



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

**OS DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E OS ELOS INQUEBRANTÁVEIS NA OBRA JULIETA (2016) DE PEDRO ALMODÓVAR E FUGITIVA (2004) DE ALICE MUNRO**

**INTERTEXTUAL DIALOGUES AND UNBREAKABLE CONNECTIONS IN PEDRO ALMODÓVAR' S JULIETA (2016) AND ALICE MUNRO' S FUGITIVE (2004)**

Kennya Severiano de Sousa<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 2016, o diretor espanhol Pedro Almodóvar surpreende e enverga em tela a vulnerabilidade do mito materno ao transpor para o cinema alguns contos da obra *Fugitiva* (2004) da escritora canadense vencedora do Nobel de Literatura-Alice Munro, em seu 20º longa. *Julieta* (2016), rompe com a lógica do feminino naturalizado como cúmplice e solidário, e cria um enredo desarmônico com essa característica recorrente, oferta maternidades solitárias, laços consanguíneos conflituosos, elos inquebrantáveis e os arquétipos femininos que arrebatam as duas narrativas. Com a possibilidade de explorar essas interações entre o texto literário e as relações com as demais mídias, a fundamentação será embasada nos estudos de intermedialidade trazidos por Claus Clüver e Irina Rajewsky, juntamente com a análise concreta desses textos e com qual enfoque essas diferenças midiáticas se revelam.

**Palavras-chaves:** intermedialidade.Almodóvar.Alice Munro.feminino.

**Abstract:** In 2016, Spanish director Pedro Almodóvar surprises and brings to the screen the vulnerability of the maternal myth by transposing to the cinema some short stories from the work *Fugitiva* (2004) by Canadian writer Alice Munro, Nobel Prize winner for Literature, in her 20th feature. *Julieta* (2016), breaks with the logic of the naturalized feminine as an accomplice and solidarity, and creates a disharmonious plot with this recurring characteristic, offering lonely motherhoods, conflicting blood ties, unbreakable bonds and the feminine archetypes that sweep both narratives. With the possibility of exploring these interactions between the literary text and the relationships with other media, the foundation will be based on the studies of intermediality brought by Claus Clüver and Irina

---

<sup>1</sup> Mestranda em letras pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho - Campus Assis, graduada em letras, pela mesma instituição; com habilitação em língua francesa. Desenvolve uma pesquisa com financiamento da CAPES que se intitula - *A Carne, o fogo e a voracidade. Mise en scène do desejo e fontes literárias*. Em que estuda a transposição da obra literária *Carne Trêmula* da escritora inglesa Ruth Rendell para a filmica, gravada em 1997 pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Rajewsky, together with the concrete analysis of these texts and with what approach these media differences reveal.

**Key words:** Intermediality. Almodóvar. Alice Munro. Feminine.

## Introdução

*A relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a “midialidade” (MOSER, 2006, p. 42).*

O diretor manchego Pedro Almodóvar, usa sua expressão autoral e sua euforia cultural, ao transpor três dos oito contos presentes na obra *Fugitiva* (2004) da escritora canadense Alice Munro ao cinema em seu 20º longa metragem. *Ocasião; Daqui a Pouco e Silêncio* transcorrem sobre a vida de Juliet (Julieta para Almodóvar), em diferentes estágios da vida.

A narrativa que não se constrói de maneira cronológica, dá início em junho de 1965, quando uma professora de letras clássicas de 21 anos recebe uma carta na escola em que atua, endereçada apenas com seu primeiro nome, sem remetente, e traz notícias sobre pessoas e lugares que ainda não foram apresentados ao leitor. Essa carta a leva a pegar um trem e conduzir-se ao endereço transcrito ali, quando a história de maneira sucinta dá um salto temporal e volta ao trem “passado” que preludia os acontecimentos que enredam a trama. É nesse trem que Juliet conhece Eric Porteous, um pescador de camarão, casado com Ann, uma moça jovem que após sofrer um acidente de carro ficou em coma por alguns meses, e mesmo após sair do coma não conseguia mais fazer movimentos habituais, como andar, tomar banho ou movimentar os braços.

O trem marca a vida tanto de Eric como de Juliet, que após acompanharem um suicídio de um senhor que dividia a cabine de viagem, passam a conversar sobre a vida e suas predileções durante toda a noite, e dessa conversa que o leitor percebe quem era o remetente da carta. O enredo volta ao tempo presente e Juliet desembarca na província de Whale Bay, a

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Oeste de Toronto, quando descobre que Ann (a ex-esposa de Eric) havia morrido naquela tarde, e por conta do luto, ele passaria a noite com uma velha amiga chamada Christa.

O conto seguinte intitulado como *Daqui a pouco* traz a plenitude dessa relação advinda da viagem de trem, a gravidez de Juliet, sua relação com Christa, o nascimento de Penélope, a relação conflituosa com seus pais que ficaram em Toronto. Vínculos esses, sempre estabelecidos pelo sentimento de busca, de insuficiência, de escassez de diálogo.

*“Ela sabia que estava errada, mas o sentimento não cedia. Ela estava com medo de dizer qualquer outra coisa, para que sua boca não traísse o coração duro. Ela estava com medo de dizer...”* (MUNRO, Alice p.65).

O último conto, *Silêncio* perfaz o auge dessa angústia incessante, ao apresentar Juliet em sua meia idade, viúva, e sem saber o paradeiro de sua filha. E é dessa escrita desconfortável que Almodóvar se basta para repensar seu feminino, rever conceitos e explorar seu olhar mediante um mundo plural. Transporta a história para Madri, e assim como Munro, percorre o passado. Julieta é apresentada ao espectador como uma espécie de esfinge, incompreendida e misteriosa. O filme é repleto de enquadramentos em *close*, principalmente nos objetos. As cartas, as fotos, a estátua do homem sentado... Uma completude para explorar essa impenetrabilidade no passado da personagem.

Munro e Almodóvar possuem singularidades em suas construções de linguagem e percepções de mundo, criam personagens esféricas. Munro trabalha com um fluxo de consciência muito recorrente, rupturas que são responsáveis por explorar os sentidos, pressupor imagens, uma linha do tempo que brinca com a memória, manifesta a ideia de morte como um efeito de inquietude, além de dialogar com o mito de Ulisses para desprender a ideia de um Deus e manifestar a fragilidade da vida. Já Almodóvar intencionaliza o ambiente como a volubilidade das escolhas, se no começo, Julieta (Emma Suárez) vivia em um apartamento claro, limpo, com alguns tons de vermelho que traziam essa ideia de sensatez, logo que o espectador adentra seu passado e descobre sobre suas amarras, ela muda para um apartamento

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

escuro, com tons de verde, um papel de parede que por si só já causa uma sensação de claustrofobia, esse silêncio que corresponde a um engasgo, a algo que não é possível ser dito.

## **Desenvolvimento**

Irina Rajewsky em seus estudos sobre *Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação (2012)*, repensa os conceitos de cruzamento de mídia ao distinguir as subcategorias na compreensão de intermedialidade, traz o sentido de transposição como um modo diferente de interação com a recepção, um grupo de fenômeno extra composicional, como por exemplo, o percurso da personagem do filme em contraposição a obra literária. Juliet é uma personagem pouco desenvolvida, por mais que viva os mesmos dramas que Julieta, ainda assim evidencia um código moral, tanto pela época em que se passa a história, como por sua condição social. Já Julieta se faz mais autêntica ao lidar com suas paixões, dramas e desejos. Difere das demais mães almodovarianas, que também vivem o melodrama da relação mãe e filha, porém, Julieta se cala, assume esse silêncio e por meio dele constrói sua dor.

Em relação a essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas. Como filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas nas categorias de combinações de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermidiáticas. Pois é claro - e isto é, de fato, o que quase sempre acontece - que o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original, ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. (RAJEWSKI, p.26)

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Para pensar as relações que se interpelam pelo silêncio, o ensaísta argentino Santiago Kovadloff, traz em um de seus mais importantes escritos, o impronunciável como “fundo irreduzível”, pensa essa taciturnidade como uma ausência originária, conduz a experiência humana da falta; na disciplina, no poder, na derrota. Kovadloff molda sua compreensão de silêncio pela metáfora do não dito, pelo silêncio da escuta.

O silêncio primordial é, pois, o silêncio de uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado. Sua apreensão ilumina o ser que padece dessa falta. [...] O acesso ao silêncio extremo é [...] contato com sua própria precariedade, com o vazio inevitável com o qual tropeça seu desejo de alcançar inteira elucidação; do aniquilamento, em suma, diante do qual – e contra o qual – o homem quer configurar-se como sentido pleno, sem fissura nem falta, sem demanda (KOVADLOFF, 2003, p.45).

Servindo novamente dessa apoteose do silêncio, as duas narrativas trespassam sobre as diversas formas de viver um luto. Tanto pela morte, como pela incomunicabilidade. Juliet pouco conversa com seu suposto marido, escreve uma carta na visita a casa de seus pais e não obtém respostas, abandona sua profissão e vive uma vida repleta de incertezas e inseguranças. Convive com as diversas “puladas de cerca”, mas ainda assim não consegue se desprender, nem exprimir seus desejos e vontades. Já a Julieta de Almodóvar briga com Xoan (Daniel Grao) quando descobre seu envolvimento amoroso com Ava (Inma Cuesta), e essa “discussão” se faz responsável pela perda/ afogamento de seu grande amor. Já mais velha, precisando lidar com esse sentimento de culpa, tanto pela morte de Xoan, como pela morte do homem do trem, e o desaparecimento de Antía (Priscila Delgado), Julieta escreve uma carta sem destino, cheia de mágoas, ressentimentos, angústias, remorsos... Culpando-se pelo seu passado, e experienciando uma melancolia fruto de um luto antecipatório.

Tentei ser o menos retórico possível. A contenção me acompanhava porque decidi que esse era o modo de contar esta história, que não é um melodrama, mas um drama seco”, acrescenta. “Lutei muito com as lágrimas das atrizes,

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

contra a necessidade física de chorar. Essa luta é muito expressiva. Não é por pudor, é porque eu não queria lágrimas, o que queria era abatimento. Aquilo que fica dentro depois de anos e anos de dor. Adoro o melodrama, é um gênero nobre, um gênero grandioso, mas eu sabia muito bem que não queria sua épica, queria outra. Simplesmente este tinha de ser um filme muito seco.<sup>2</sup>

A narrativa fílmica, assim como a obra literária, assume um contar dissonante, porém, ela se utiliza de instrumentos e processos próprios de sua materialidade. Claus Clüver, em seus estudos sobre *Intermedialidade* (2007), traz as relações existentes entre as mídias como signos que perduram por meio de suas performances. Clüver embarca no significado de mídia como algo que precisa de um processo dinâmico de interação entre a produção e a recepção, e dependendo de como maneja essa transmissão de mensagem, precisa existir fronteiras.

A teorização dos vários aspectos da intermedialidade e dos conceitos, termos e métodos usados no seu estudo trata geralmente das mídias no sentido coletivo. Mas a maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias. (Clüver, 2006.p.08)

Clüver ainda se utiliza das subcategorias citadas por Rajewski para evocar as maneiras de existir plurimedialidade. “Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14). Pois dentro das delimitações da própria mídia há sempre referências às demais, porém, com as condições vigentes. Como exemplo, há o texto verbal que é levado a uma mídia que precisa de uma interpretação dos signos pictóricos e se materializa em uma linguagem que os sentidos usados são outros. Perdura uma função da linguagem no texto. Um leitor, uma verbalização e um processo de sentido, enquanto que a transposição para o cinema se dá com um espectador, um ritmo, distâncias temporais e espaciais, há elementos do texto-fonte, como o trem, a carta. Mas o processo precisa existir com um som, focalizações e cortes de câmera, cores, que por

---

<sup>2</sup> Entrevista do diretor espanhol Pedro Almodóvar dada ao jornal *El País* em 06/07/2016.

# **ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS**



***07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022***

mais que também existam no texto verbal, a interação com a imagem e com o som produz outra percepção.

O cinema de Pedro Almodóvar é um cinema com voz, um cinema que principalmente fala do corpo, do sexo, da luxúria. “A voz de Almodóvar é obscena” (HAOULI, p.87). Essa voz é destacada, pois Almodóvar se dispõe dela para criar a pulsão entre vida e morte. Munro prefere manter a intimidade sexual apenas no imaginário, enquanto que Almodóvar emprega duas cenas cruciais que contextualizam o reagir da vida e o esvaecer. Um ciclo cheio de encontros e reencontros, emoção que é liberta e traz consigo as dores advindas de perdas inconcebíveis e incapazes de se abafar.

É no trem que Julieta ama Xoan pela primeira vez e depois da carta endereçada à escola, vai encontrá-lo, já grávida, “a voz se sexualiza, é definitivamente erótica, não somente no sentido textual e roteirístico, mas também na forma de sensibilizar nossos instintos...” (HAOULI, p.87).

Segundo Roland Barthes, o neutro resiste à captação de sentido e não é tomado diretamente em uma estrutura sexual. “Não há voz neutra - e se por vezes esse neutro, esse branco da voz acontece, é para nós um grande terror, como se descobríssemos com horror um mundo petrificado, onde o desejo estaria morto” (BARTHES, p.88). Almodóvar usa dessa

imposição “vocal” para trazer uma coerência libertadora a seu cinema, sua visão de mundo, e base de suas ações refletem o valor significativo de sua ideologia. Sua produção se torna mais complexa, temas essenciais tratados com uma maturidade advinda de suas diferentes fases e anos de trabalho, mas ainda pensado para não tipificar suas personagens.

A tradução intersemiótica, notabiliza-se como uma prática crítico-criativa, uma espécie de metacriação, uma transcrição de formas na historicidade. Haroldo de Campos (2015) torna possível enxergar a relação entre textualidades sem a ideia de restituição da verdade e da literalidade. O resultado de uma transcrição possibilita o surgimento de uma nova obra.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

No campo da adaptação, às reflexões teóricas de Robert Stam (2008) se apoiam, em grande parte, na intertextualidade e na possibilidade da existência de múltiplas formas de interação dos meios e dos suportes nos quais a ficção é oferecida. O vínculo passa a ser visto como pertencente a campos culturais distintos e, dessa forma, a obra audiovisual responde a questões suscitadas primeiramente no seu campo e depois pela sociedade e outros campos com o que pode dialogar, dadas as conexões mantidas com novos suportes.

Em *Julieta*, Antía e sua melhor amiga Bea (Michelle Jenner), constroem uma relação desde a pré adolescência, e depois de ambas adultas, percebe-se que havia um sentimento muito além da amizade. Bea não se envolve com mais ninguém, e infere que ela assumiu sua sexualidade, enquanto que Antía, casa e têm três filhos. O diálogo que sucede na quadra de basquete, nos minutos 01:23:37 até 01:26:53 entre Bea e Julieta, mostra um ponto de vista bem marcado da filmografia almodovariana. O horror a essa geração subsequente ao pós franquismo na Espanha, que não consegue se libertar do poder de um sistema político regido por normas religiosas, além de aguçar uma importante reflexão sobre a pluralidade de vozes. Um universo de gênero muito mais alternativo que os padrões sociais aceitos, porém Almodóvar explora esses temas considerados tabus sem restringi-los. Dá lugar de fala às vozes marginais, mas ainda assim consegue inserir relações de gênero com propriedade, sem tirar o tom pesaroso da conversa e sem sentenciar a sexualidade de Antía com base em suas escolhas.

**Bea:** -Julieta, sou eu Bea...

**Julieta:** -É você mesmo?

**Bea:** -Claro! Você está bem Julieta? Estava tão bem quando eu te vi

**Julieta:** -Essas meninas me lembraram você e a Antía

**Bea:** -São as minhas sobrinhas. O que aconteceu? Na última vez estava tão bem.

**Julieta:** -Quando nos encontramos, eu não contei nada, mas não vejo Antía, nem sei nada dela há 12 anos

**Bea:** -Há 12 anos?

**Julieta:** -É verdade que a encontrou?

**Bea:** -Sim... Eu a encontrei, e foi muito desagradável, mas não falei.

**Julieta:** -Desagradável? Por quê?



## **07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

**Bea:** -A Antía não queria falar comigo. Fez o possível para me evitar, dizia que não me conhecia, que eu a havia confundido. Mas eu sabia que era ela. No final teve que falar comigo

**Julieta:** -E os filhos? É Verdade?

**Bea:** Sim, três... Ela estava com dois deles

**Julieta:** Por que não queria falar com você? Era a sua melhor amiga

**Bea:** Éramos mais que isso. Desde o acampamento ficamos inseparáveis. Não lembra?

**Julieta:** Sim, claro. Estavam sempre juntas.

**Bea:** Não podíamos viver sem a outra. Mas no final foi um inferno

**Julieta:** Um inferno?

**Bea:** Não sabe de nada?

**Julieta:** Não. Não sei de nada.

**Bea:** Fui estudar design em NY para fugir de sua filha. Um dia liguei e ela falou que faria um retiro nos Pirineus. Achei bom desde que me deixasse em paz.

**Julieta:** E voltaram a se falar? Mantiveram contato?

**Bea:** Ela me ligou uma vez, mas era outra pessoa.

**Julieta:** Em que sentido?

**Bea:** Falou que se envergonhava da nossa relação... E não queria saber nada de mim. Era uma nova pessoa, havia encontrado o caminho, e eu não fazia parte dele. Falava como uma fanática. Fiquei com muito medo. (JULIETA, 2016).

Alice Munro também trabalha no enredo com uma melhor amiga, porém, ao contrário de Almodóvar, não traz a homossexualidade para ser discutida em trama, parcamente molda essa relação com mais detalhes, traz Heather (Bea para Almodóvar), como uma impertinência de Julieta para com seu passado ilógico.

O luto regressar à vida de Julieta, nos minutos finais, vindo explicitado em uma carta, que foi desde o começo a relação com essa ruptura sem esclarecimento, é uma possível nova página em branco, um possível desfecho. O diretor trabalha com a potência e o silêncio da voz de Julieta, a carta é o elo com essa falta de diálogo entre mãe e filha. É potente na fala e potente no silêncio. Quando Antía escreve dizendo que seu primogênito morreu afogado, assim como seu pai, existe uma predileção pela ressignificação dessa morte. Um luto que não foi vivido por Antía, que por cuidar de sua mãe com depressão, precisou ser forte e inverter esses papéis,

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

agora novamente os papéis se alinham, é Julieta quem cuidará de Antía, enquanto ela lida com a morte de seu filho.

Já o mar surge como a metáfora de Ulisses, que poderia ter escolhido a vida eterna, mas opta pelos perigos de um caminho de incertezas. Xoan seria capaz de envelhecer ao lado de sua mulher e filha, mas escolheu trilhar conforme suas emoções, e não só pelo mar e aquele fatídico dia, e sim porque escolheu Ava (Inma Cuesta). Sua melhor amiga também é uma metáfora das dubiedades e tortuosidades desse mar, traz a tempestade para a relação de Julieta e Xoan, e mesmo os dois sabendo dos perigos, ainda assim a mantém. Ava é construída como uma espécie de “maré de azar” e “maré de sorte”, pois é a pessoa a quem Antía procura antes de se deslocar aos Pirineus para o processo de ruptura, mas também é o único elo de Julieta com o seu passado, sua única amiga e ainda responsável por dar a Julieta um novo motivo para viver.

Apesar de ter uma protagonista comum, os contos não eram consecutivos. Não era simples dar a eles unidade, mas me fascinaram tanto que comecei a escrever. Minha primeira ideia era fazer um filme em inglês e com atrizes de fala inglesa; queria rodar no Canadá, nos lugares de que falava Munro. Estava decidido. Durante a promoção de *A Pele que Habito* fomos procurar locações em Vancouver e ali começaram os problemas. Fiquei arrasado. As paisagens reais eram tão desoladoras e tristes que vi claramente que não podia rodar ali, nem mesmo por alguns meses. Era muito deprimente. Então fomos ao Estado de Nova York em busca de uma mudança geográfica. Acabei o roteiro e me traduziram isso para o -inglês com uma idiossincrasia americana. Também não me convencia. Por isso deixei em uma gaveta e esqueci. Até que, há dois anos, Lola [García, sua ajudante pessoal] e Bárbara [Peiró, encarregada do departamento internacional de sua produtora, El Deseo] sugeriram-me que retomasse o projeto mas com uma nuance: que a história não fosse mais nos Estados Unidos, mas na Espanha. Acho que foi nesse momento que decidi esquecer de Alice Munro.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Entrevista do diretor espanhol Pedro Almodóvar dada ao jornal *El País* em 06/07/2016.



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

Munro e Almodóvar possuem diferentes ênfases no tratamento do drama, Almodóvar evita um compasso mais melancólico e traz uma cadência seca com um final “esperançoso”. Enquanto que Munro trabalha o tempo todo com a culpa advinda da morte, e até um sentimento de masoquismo proveniente da perda da filha, que em algumas passagens é lido como merecido. Essas percepções advêm dos limites de cada forma de representação, que inclui fatores sociais, assimilação sensorial das duas mídias, além das determinações compostas e delimitadas por essas fronteiras.

## **Conclusão**

O trabalho foi desenvolvido com a premissa de que o debate sobre as relações entre literatura e audiovisual pode ser ampliado para muitas dimensões nos estudos literários e audiovisuais. A tendência mais antiga, já ultrapassada por competentes estudos comparados, mantinha a viciosa concentração sobre a transposição de uma obra literária para o cinema, dando atenção à interpretação do livro que o cineasta oferece, porém exigindo a fidelidade ao texto de origem. Ismail Xavier se reporta a tais exageros e ressalta os deslocamentos culturais inevitáveis e voltados para o diálogo entre obras de arte, sejam resultados de adaptações ou não. *Com a interação entre as mídias em nossos tempos, não é mais possível evitar a consideração de uma obra audiovisual como interpretação livre de uma obra literária, com possibilidade de inversões de efeitos, alterações na hierarquia de valores e redefinição do sentido da experiência de personagens* (XAVIER, 2003, p. 61).

Com base nessas considerações, este artigo tem como premissa o fato de que a adaptação filmica, *Julieta*, que também será tratada como resultado de uma transcrição, dialoga com o seu próprio contexto e com os contos que lhe deram origem. Assim, numa espécie de atualização para sua necessidade estética e contextual, o audiovisual aproveita outras referências artísticas para um ponto de chegada que procede a uma leitura de tradições e, ao

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

mesmo tempo, intervém no processo cultural do presente. Precisamos entender tais procedimentos com ajuda da análise imanente, disposta a esclarecer os meios pelos quais o cineasta busca o tom adequado para a adaptação ou tradução de modo a utilizar recursos que tentam uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo equivalente ao que se deseja como interpretação, ao que se projeta como estilo. Interessa, além de tais equivalências estilísticas, as especificidades da autoria (dentro do que pode ser chamado de cinema de autor), as referências culturais do cineasta. Afinal, tais fatores nos levam a examinar a esfera do estilo com as orientações teóricas citadas nesse artigo, porém com mais dedicação à vertente menos pacífica de um consenso nas observações sobre alterações de enredo, de ponto de vista. Tais alterações, nas palavras de Ismail Xavier, “se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (2003, p. 64).

## Referências

ALMODÓVAR, Pedro. O drama mais seco de Almodóvar. [Entrevista concedida ao jornal *EL PAÍS*]. Elsa-Fernández Santos. **El País**, Brasil, 2016, 552(01-07) Julho, 2016.

BARTHES, Roland. **O neutro**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T.F.N. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 1**. Belo Horizonte: Rona Editora da UFMG, 2012, p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012., p. 51-74.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

# ANAIS DO III SIELLI E XX ENCONTRO DE LETRAS



**07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022**

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

**FILMOGRAFIA:**

ALMODÓVAR, Pedro. **Julieta**. Direção e Roteiro de Pedro Almodóvar, Espanha, 2016.