

## ■ Leituras sobre uma personagem leitora: entre a literatura e o cinema

### DIOGO DOS SANTOS SOUZA

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGL) da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas. Alagoas-Brasil.  
diogosansouza@gmail.com

*Resumo:* O presente texto propõe realizar uma leitura da personagem leitora do romance *As horas* (2003), de Michael Cunningham, atentando para os diálogos com a obra *Mrs. Dalloway* (1980), de Virginia Woolf. Por esse caminho, pretende-se observar a adaptação fílmica homônima realizada pelo cinema da obra de Cunningham, que foi dirigida por Stephen Daldry. Nesse contexto, compreende-se que a tela também se apropriou de alguns elementos da narrativa de Woolf.

*Palavras-chave:* Literatura; Cinema; Personagem leitora.

### ELIANA KEFALÁS DE OLIVEIRA

Profa. Doutora. da Faculdade de Letras (Fale) da Universidade Federal de Alagoas. Alagoas-Brasil.  
lycaoliveira@gmail.com

*Abstract:* This text proposes to perform a study about the character as reader of the novel *The Hours*, by Michael Cunningham, emphasizing its dialogue with *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf. This way, it is intended to observe the film adaptation of Cunningham's book, which was directed by Stephen Daldry. In this context, it is understood that the screen has also appropriated some elements of the narrative of Woolf.

*Key words:* Literature. Cinema. Reader character.



## Introdução

A literatura está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura.

(Jean Epstein)

A relação entre literatura e cinema pode ser pensada de diversos modos, tendo em vista que os diálogos entre essas duas formas de narrar, principalmente no contexto das realizações de adaptações de textos literários feitas pela indústria cinematográfica, podem trazer reflexões sobre as influências das técnicas da narração literária na narrativa fílmica e vice-versa. Um estudo comparado focando literatura e cinema só pode ser realizado porque há aproximações entre ambas as artes, embora essa proximidade seja mediada pela manutenção das especificidades de cada um de seus discursos, que transitam pelo trabalho com o signo linguístico, oral ou escrito, e o signo visual, entremeado pela linguagem sonora.

Ao se discutir o elo entre o discurso literário e o discurso cinematográfico, geralmente, somos levados a uma dicotomia palavra/imagem, como se a visualidade não estivesse presente no texto literário e a palavra fosse um elemento ausente na tela de cinema. Entretanto, é sabido que a leitura literária dá forma visual à palavra, só que, nesse caso, o suporte da imagem está na imaginação do leitor e não na materialidade de uma tela, cuja interface se torna mais complexa pelo trabalho com a trilha sonora, inclusive pelos seus silêncios que nela se inclui. Nessa linha de pensamento, é preciso lembrar também que a imagem fílmica existe por causa das páginas de um roteiro cinematográfico, de um texto escrito, que depois é interpretado pelo olhar do diretor. Logo, vemos que as relações entre esses dois campos artísticos já se inicia nesse movimento de circulação em

que a palavra e a imagem se constroem mutuamente; é uma via de mão dupla.

Segundo Gualda (2010, p. 205), o surgimento do cinema, numa visão ampla, foi guiado por um distanciamento das vanguardas do século XX, já que preferiu ficar na retaguarda e seguir o modelo tradicional de narração do romance do século anterior, em que início, meio e fim formavam a estrutura padrão da história. Na década de 1920, o cineasta russo Sergei Eisenstein, como nos conta Xavier (2003, p. 70), reconfigurou a teoria do cinema, ao se mostrar contra o método de representação naturalista feito pela tela. A partir desse momento, o fluxo da história e da linearidade discursiva deram lugar às técnicas de montagem, fato que seria apropriado por diversos escritores, em seguida. Sendo assim, vemos que não só o cinema aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu. Como exemplo, temos o próprio romance que será analisado, sob alguns aspectos específicos, neste trabalho, *As horas*, do escritor britânico Michael Cunningham, vencedor do prêmio Pulitzer de Literatura em 1999. Esse romance utiliza estratégias que remetem ao universo da montagem cinematográfica.

Em *As horas* (2003), o leitor é apresentado a três eventos que se situam em tempos e espaços diferentes: Richmond, subúrbio inglês, no ano de 1923; Los Angeles, no ano de 1949; e Manhattan, no ano de 2001. A narração das três histórias é feita por saltos temporais constantes. Ora acompanhamos o processo de escrita literária de *Mrs. Dalloway*<sup>1</sup> por Virginia Woolf, ora estamos em um dia na vida de Clarissa Vaughan, que é chamada, num viés intertextual, de Clarissa Dalloway por amigo poeta, e ora observamos os momentos de um dia na vida de Laura Brown, personagem-leitora do romance *Mrs. Dalloway* que será o foco de estudo desse trabalho. A experiência de leitura de Laura adquire uma dimensão de vivência um tanto mimética, tendo em vista que a personagem

<sup>1</sup> É importante anunciar que este trabalho apresenta uma análise das obras traduzidas. O que se almeja aqui não é chegar à versão original, mas o ponto de contato, a tradutibilidade das linguagens: a obra traduzida para uma outra língua e também apropriada pela linguagem filmica.

possui uma personalidade semelhante à da protagonista de Woolf, dentro de uma atmosfera de profunda tristeza, por vezes aparentemente inexplicável. O âmbito sensorial de suas ações em alguns pontos da narrativa é relacionado ao livro que está lendo, fato que ganhou uma delicada interpretação do diretor inglês Stephen Daldry. Essa dimensão sensorial na narração das experiências da leitora Laura será o eixo central a ser percorrido neste artigo, especificamente, nas cenas de preparo do bolo de aniversário, do beijo em outra mulher e na tentativa de suicídio no quarto de hotel.

*The reader (O leitor)*, lançado mundialmente em 2008, e *Extremely Loud and Incredibly Close (Tão forte e Tão perto)*, que chegou às telas em 2012, são adaptações de romances feitas por Daldry que comprovam o potencial do diretor em conduzir textos literários para o cinema, operação já realizada em 2002, quando adaptou a narrativa de Michael Cunningham. Através do olhar da câmera, as inquietudes de Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughn, interpretadas por Nicole Kidman, Julianne Moore e Meryl Streep, respectivamente, são tecidas por um elo que une as três personagens: a vida de Mrs. Dalloway. As performances dessas atrizes, que receberam o prêmio conjunto do Urso de Prata no Festival de Berlim, expressam visualmente na materialidade da tela a angústia diante da vida, ressignificando os textos originais.

É inevitável, a nosso ver, tocar na teoria da adaptação, tomada pela perspectiva de Robert Stam (2005), ao tratar a literatura através do cinema. O autor elenca alguns termos que podemos usar para nomear a adaptação fílmica de um texto literário, sendo *transmutação* e *reescrita* noções que apresentam a proposta de Daldry, ao adaptar as histórias de *As horas*, posto que o diretor realiza um diálogo intertextual também com a escrita de Virginia Woolf, ao tomar elementos de *Mrs. Dalloway* em seu filme.

## 1. Aproximações entre a narrativa de Cunningham e a obra de Woolf

A atmosfera do livro *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1980) está presente em toda a narrativa de *As horas*, destacando-se no narrar da história de Laura Brown, personagem leitora do romance supracitado. O elo que une as três personagens, em seus diferentes tempos e espaços, é Mrs. Dalloway, que está sendo escrita por Virginia e também está sendo representada pela editora de revista Clarissa, e, tal como no romance, o narrador mergulha em um dia de sua vida, começando com uma saída para buscar flores.

A primeira referência explícita ao romance *Mrs. Dalloway* ocorre no início da primeira parte do livro *As horas*, quando a personagem Laura Brown “está tentando se perder” em sua leitura, porém:

Não, não é bem assim – está tentando se manter, entrando num mundo paralelo. Ela descansa o livro sobre o peito. Em poucos instantes seu quarto (não, *o quarto deles, grifo do autor*) parece mais densamente povoado, mais atual, porque uma personagem chamada Mrs. Dalloway está a caminho da floricultura (CUNNINGHAM, 2003, p.35).

Na passagem acima, Laura – que na narrativa já se situa num lugar entre as outras duas personagens (que estão nos anos de 1920 e 2000) – não conhece ao certo o que a leitura representa em sua vida naquele momento: se é um espaço no qual ela pode se perder, ser ou sentir o que quiser, sem pensar nas consequências, ou se é um espaço para que ela se mantenha firme na vida banal que a espera fora do quarto, em que há um filho, um marido e um café da manhã para preparar. O quarto, de todos os ambientes da casa, é o local instituído pela personagem como seu local de leitura, fato que termina por despersonalizar esse ambiente pertencente, domesticamente, ao marido e à mulher. Nesse caso, primeiramente, o narrador cita o quarto como se

fosse apenas de Laura e de seu livro, presentificando Mrs. Dalloway, pois ela está lá, a caminho de sua compra de flores. O mergulho na leitura antes de descer para o café, em que o livro a abraça e a toma fisicamente, é o que concede a ela uma hora a mais, antes de entrar no dia, antes de ter o peso dos afazeres de mãe e esposa. Porém, ela, tal como nos apresenta o narrador, não desgosta do marido e do filho. Ao decidir ler mais uma página, a personagem “é tomada por uma onda de sentimentos” (CUNNINGHAM, 2003, p. 37). Essa interiorização do que se está sentindo é construída pelo narrador como uma apropriação da configuração da personalidade de Clarissa, no romance *Mrs. Dalloway*.

Ao explicitar esses “pensamentos mudos” ou “discursos interiores” (termos usados por Paul Ricoeur [1995], em uma análise do romance em *Tempo e Narrativa – vol II*), pode-se compreender que as reflexões sobre esses elementos não são exclusivamente individuais, pois acontecem em relação ao outro, o que provoca conflitos e desestabilizações. Laura, por exemplo, “vence o desejo de voltar para seu livro”, ao pensar em seu marido e em seu filho sozinhos no café da manhã. A indecisão silenciosa em interromper ou não a sua leitura é atravessada pela projeção da solidão de seus parentes. Como afirma Ricoeur (1995, p.187), há “uma densidade psicológica dos personagens, sem nunca, todavia, conferir-lhes uma identidade estável, já que as perspectivas dos personagens uns sobre os outros e sobre si mesmos são tão discordantes”.

Em um diálogo entre Mrs. Dalloway e Peter Walsh, quando este aparece na casa dela, há um jogo entre falas e discursos internos: “sentados lado a lado no sofá desafiavam-se um ao outro” (WOOLF, 1980, p. 46). A conversa entre os dois é entremeada por reflexões e sentimentos de cada um. Se em um momento sentem alegria, sobressaltos, tremor, em outros há repulsão. Peter agoniza-se com a menção ao passado, momento em que Clarissa recusara seu pedido de casamento: “Por que voltar

assim ao passado?” (p. 44). Sente uma espécie de raiva por ela, critica internamente Clarissa, caracterizando-a como “demasiadamente fria” (p. 45); e ainda critica a si mesmo, sentindo-se fracassado na vida. Há também uma oscilação de sentimentos presente na personagem leitora de *As horas* (2003) em relação a seu marido. Entretanto, o movimento da alegria para a tristeza parece estar mediado por sua relação com a história que está lendo.

A entrada de Mrs. Brown no “mundo paralelo” não é construída na narrativa por um viés romântico, em que a leitura é uma via de escape do mundo real, tanto que ela se refere à sensação do término da leitura “como um mergulho na água fria”. No prólogo da narrativa de Cunningham, o narrador descreve a angústia de Virginia, ao entrar nas águas do rio que circundaram seu suicídio. A realidade paralela possível de ser alcançada por Laura, tendo em vista o misto de felicidade e insatisfação de sua rotina, está mais encarnada de morte do que de uma outra vida. Logo, pode-se apontar que a leitura pode estar mais próxima do desejo de morrer. Porém, o leitor está sempre num campo de inconclusividade, pois a personagem parece limitar o acesso do narrador aos seus pensamentos, fornecendo a ele uma caminhada mais longa em espaços vazios do que um território possível de conhecer.

Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, diversas vezes, o narrador penetra no mundo interior das personagens. Atravessa seus pensamentos e sensações como se desse voz, no cotidiano, ao que cada uma reflete e sente. Depois de ver o recado de Lady Bruton para seu marido Richard, convidando-o para um almoço, Mrs. Dalloway sobe para seu quarto, “sentindo-se de súbito enrugada, velha, sem alento” (WOOLF, 1980, p.33), por ver-se descartada no convite. Tem-se acesso, nesse momento, ao íntimo dela.

Por vezes, no livro, esse adentrar no interior dos sujeitos é algo quase tátil, sensorial. Ao descrever, por



exemplo, Lady Bruton também subindo para seu quarto e deitando-se, o narrador parece entrar na respiração dessa mulher: “Suspirava, ressonava, mas sonolenta e pesada, sonolenta e pesada” (WOOLF, 1980, p.108). A repetição de “sonolenta e pesada” parece estabelecer uma cadência densa. O que é contado acontece junto com o ritmo do que se conta, como se narrador, personagem e leitor fossem convidados a pulsar juntos, a um só tempo.

Nessa mesma atmosfera, a narrativa de Cunningham toca o romance de Virginia Woolf, quando a personagem “sente um alívio imediato, como se cordas de aço tivessem sido removidas de seu peito” (CUNNINGHAM, p. 93). Essa é a sensação de Laura Brown, quando decide fazer um novo bolo para Dan e colocar no lixo o anterior. A imagem de uma corda em um corpo já denota um caráter sensório-opressivo e, além disso, a composição ainda é de aço. Isto é, de frente ao filho e mantendo um sorriso, Laura Brown estava sendo perfurada por dentro. Na cena narrativa, o leitor e o narrador são apresentados a essa sensação apenas na mente da personagem, que abriga, além de um filho em seu ventre, um corpo estranho. É como se a figura da leitora estivesse, inevitavelmente, na trama do romance de Woolf, sem escapatória.

Na feitura do bolo de aniversário, Laura se incomoda por suas frágeis habilidades de confeitadeira. Uma atividade aparentemente tão simples ficou aquém do esperado. O principal elemento que desarmonizou o bolo foi uma rosa que ofuscou a letra *n* de Dan, nome do seu marido. A flor aqui se desloca para uma posição de objeto que desfigurou a beleza construída por Laura. Aquela simbologia da flor que movimenta o início da ação narrativa de *Mrs. Dalloway* está em outra dimensão na vida de Laura: foi o signo que disse silenciosamente à personagem que fazer um bolo não é algo tão banal quanto se pensa. A perfeição do bolo, para ela, é a corporificação do desejo de dar algo para família sem as sombras de suas dores:

Ela quer (admite para si mesma) um bolo de sonho em forma de bolo verdadeiro; um bolo investido de um inegável e profundo sentido de conforto, de abundância. Queria ter feito um bolo que varresse as dores do mundo, ainda que só por uns tempos. Queria ter feito algo maravilhoso; algo que teria sido maravilhoso mesmo para aqueles que não a amam (CUNNINGHAM, 2003, p.116).

Laura rememora a confecção do bolo, quando está no carro a caminho de um hotel, pensando em suicídio, criando um gesto de interrupção da cena narrativa que traz a lembrança como um objeto constituinte da ação em andamento no presente. O objeto do bolo requer dentro da leitora o lugar de bolo símbolo, requisita um lugar mítico, ficcional, como se a lembrança dele pudesse nela abrir espaço para a fantasia que a leitura do livro parecia incitar.

Caminhando para as páginas finais da história de Laura, o narrador nos mostra a ida da personagem a um hotel. Com a bolsa cheia de remédios, ela pretende ir a um lugar tranquilo, na busca de “um não-estar em parte alguma, na ausência de cheiros” (CUNNINGHAM, 2003, p.118), pois é esse o lugar em que a leitura literária a coloca. Essa é a liberdade que Mrs. Dalloway proporciona à leitora e que o bolo, carregado de conveniências familiares, provavelmente, retirava dela, já que este representava a obrigação de estar num determinado lugar para determinados fins e bons resultados. Ao colocar o livro sobre a cama, sente os meandros mais complexos de seu próprio mundo e entra na narrativa literária que está lendo. O romance a invade e ela nota que ali

[...] ao entrar no quarto de hotel, a pessoa deixa as particularidades de sua própria vida e entra numa zona neutra, num quarto branco e limpo, onde morrer não parece estranho. Talvez pudesse ser profundamente reconfortante; talvez haja uma libertação: simplesmente partir. Dizer a todos

eles: Não consegui administrar, vocês não fazem ideia; eu não queria mais tentar. Talvez haja, ela pensa, uma beleza tenebrosa nisso, como um campo de gelo, ou um deserto de manhã bem cedo (CUNNINGHAM, 2003, p.122).

A autopercepção catártica da personagem é ambígua, posto que a sensação de libertação é acompanhada do sentimento de fracasso que a faz ver nisso uma beleza fria e desértica. Entretanto, “ela ama a vida, pelo menos em determinados momentos” (CUNNINGHAM, 2003, p. 122). Nessa passagem, o leitor percebe a configuração oscilante da personagem, pois o amor pelo ato de viver é inconstante. Laura ocupa, segundo o narrador, uma zona limítrofe, um mundo composto por Londres dos anos 20 (período de escrita de *Mrs. Dalloway* por Virginia) e pela estrada que a levou ao hotel. O modo de narrar do romance *As horas*, que transita por e inter-relaciona três espaços e tempos, reflete a presença de cada personagem na vida de Laura, *a ratazana de biblioteca*, que está no eixo de contato entre essas personagens: por meio do livro que está lendo, absorve as angústias e dores da escritora Virginia Woolf e, no ano de 2001, fica frente a Mrs. Dalloway que seu filho Richard projetou, no dia exato dia em que a compra das flores fora um desastre.

## **2. Entre as obras literárias e o filme**

A presença da literatura na produção cinematográfica vai além da apropriação dos recursos narrativos do discurso literário feita pelo discurso fílmico. É cada vez mais recorrente o lançamento de filmes realizados por roteiros adaptados. O leitor, depois de ler o livro, é convidado a ver como a obra lida é construída pelo olhar da câmera ou, em outro movimento de leitura, o filme se transforma em um convite para o ato da leitura literária. Sobre essa ida do texto literário à tela, Hutcheon (2011, p.16) diz que para compreender o trabalho de

adaptação é preciso descobrir a motivação do diretor em adaptar uma obra, tendo em vista que o filme talvez nunca poderá escapar de ser colocado em um local secundário em comparação ao texto fonte. Esse é um risco que se corre quando a recepção do público está direcionada à percepção de uma questão já superada, nesse tipo de operação interartes: a questão da fidelidade. Stephen Daldry contorna esse dilema, ao transformar o filme *As horas* numa obra que não se prende exclusivamente ao texto de Michael Cunningham e, simultaneamente, dar outras interpretações à narrativa, considerando seu intertexto com o romance *Mrs. Dalloway* e apoiando-se no aparato técnico da Sétima Arte.

Usando um vestido repleto de rosas (34 m 16 s), Laura Brown tenta confeitar o bolo, objeto que na narrativa literária desestabiliza a personagem, pois, ao não conseguir fazê-lo como desejado, o fracasso na cozinha termina por ameaçar a expressão de afetuosidade ao seu marido, no dia de seu aniversário. No livro, o erro na confecção do bolo está na letra final do nome Dan. No filme, esse detalhe é suprimido, indicando, possivelmente, que o problema não estava no desenho da letra e sim na própria forma de tratar aquele objeto como símbolo extremo do amor conjugal. E, inclusive, o erro de confeitaria é causado por um tremor nas mãos de Laura, fato que pode evidenciar a sua insegurança em demonstrar perfeição de um sentimento que ela mesma não sabia ao certo o que era. Sob essa perspectiva, o filme transfere a responsabilidade do erro do bolo para o modo como a personagem se relaciona com esse objeto, depositando nele algo que ela pode não sentir.

Na cena seguinte, Laura estabelece um contato físico, de natureza íntima, com uma amiga que a visita quando seu marido está fora de casa: “Descansam a boca uma na outra. Os lábios se tocam, mas não chegam a se beijar” (p. 92). Esse quase beijo estabelece um elo com o

romance de Virginia Woolf. Mrs. Dalloway, após saber que o marido fora almoçar na casa de Lady Bruton, vai a seu quarto e lembra-se do tempo em que “não podia resistir ao encanto de uma mulher” (WOOLF, 1980, p.34). Abria-lhe uma sensação que era experimentada no corpo: “Era uma súbita revelação, como um rubor que se quisesse deter, mas a quem a gente se abandonasse, sentindo-o estender-se; e vai-se até o último limite, e tem-se uma vertigem [...] um concentrado êxtase” (WOOLF, 1980, p.34). É nesse sentido que a narrativa literária e fílmica constituem a atmosfera do momento em que “os lábios se tocam, mas elas não chegam a se beijar” (p. 92). O que estava sendo expresso por Laura Brown era seu encantamento pela feminilidade de Kitty. Antes de tocar seus lábios, Laura desliza seu nariz na testa da amiga até chegar a seus lábios, sentindo levemente seu cheiro. Os livros e o filme parecem tocar-se entre si no contato dos lábios do beijo narrado, como se o filme beijasse a obra de Cunningham que, por sua vez, beija a lembrança do beijo em Woolf.

Na sequência seguinte do filme, em que se volta para a história de Laura Brown, a personagem segue, sozinha, para um hotel, com a bolsa cheio de remédios. Ela recorda a segunda versão do bolo que deixou em sua casa. Parece haver nessa lembrança uma espécie de sensação de preenchimento, de completude ou plenitude. A memória aí não é mostrada como um resgate do passado, nem seria um efeito, um jogo temporal, um artifício inovador, essas longas sequências de reminiscências e pensamentos não constituem, segundo Ricoeur (1995), “apenas volta para trás que, paradoxalmente fazem o tempo progredir, atrasando-o; escavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado” (p. 186).

O romance *Mrs. Dalloway* é aberto, e a narração das páginas é feita por Virginia Woolf (Nicole Kidman).

Tempo e espaço se misturam. O telespectador fica entre os anos 20 e os anos 50, entre a Mrs. Dalloway no espaço da escrita e a Mrs. Dalloway no espaço da leitura, respectivamente. No filme, há a omissão do narrador em terceira pessoa do texto literário. O ângulo de visão em que a história é contada parte do olhar da câmera. Segundo Mazzoleni (2002, p.126), a câmera de filmar pode ser um olho camuflado no mundo da ficção. Nesse contexto, o espectador esquece que está no mundo de representação narrativa, identificando-se com a visão da instância narradora. Assim, compreendemos a supressão do narrador no filme, considerando o olhar fílmico como um método de narrar.

Virginia pensa em matar sua personagem (na narrativa de Cunningham e no filme *As horas*, de Daldry), Laura também pensa em se matar. Nesse momento, o espaço de Virginia invade o espaço de Laura, quando, metaforicamente, o quarto do hotel é inundado por águas de um rio, águas semelhantes ao rio em que a escritora se afogou. Essa cena traz com intensidade o trabalho de composição musical de Phillip Glass, que compôs uma trilha sonora original especificamente para esse filme. A percepção sonora, de acordo com o teórico português Mário Grilo (2010, p.44), não é mais uma dimensão a se acrescentar na edição do filme, mas sim um referente abstrato que permite pensar a totalidade do filme. O toque melódico do piano realiza um desenho emocional da imersão da personagem de seu sono suicida. Antes de Laura acordar do seu sono de afogamento, Virginia diz que “ia matar a sua heroína, mas mudou de ideia” (1h5min7s).

Tal como o narrador de *Mrs. Dalloway*, a montagem paralela do filme – que institui uma alternância entre duas ou mais cenas que se desenvolvem ao mesmo tempo em espaços diferentes – transita entre a consciência das três mulheres protagonistas. Segundo Ricoeur (1995), quando há uma passagem de um fluxo de consciência a outro,

fazendo os personagens se verem, passarem uns pelos outros: “é lançada uma ponte entre as almas [...] Uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra” (p. 188). Esse recurso é incorporado à técnica da montagem cinematográfica, que, com a *narração over* e na forma de decupagem do filme, realiza uma interpretação da forma de narrar do romance *Mrs. Dalloway*. Na tessitura do fim, a personagem leitora sobrevive, enquanto a autora é levada por águas de frias correntezas que a fazem voar sob “um céu certo incerto e pesado de nuvens” (CUNNINGHAM, 2003, p.12).

## Referências

AS HORAS. Direção de Stephen Daldry. Produção de Jo Burn e Michael Dryer. Reino Unido/Estados Unidos: MIRAMAX & PARAMOUNT, 2001. DVD.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GRILO, João Mário. *Lições do Cinema*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. *Revista MATRIZES*. São Paulo. Número 2. p. 201-220, jul de 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MAZZOLELI, Arcangelo. *O abc da linguagem cinematográfica*. Lisboa: Cineclub de Avenca, 2002.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*, volume II. Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1995.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

WOOLF, V. *Mrs Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

[Recebido em 15 de maio de 2013  
e aceito para publicação em 25 de junho de 2013]