

# ENTRE DOIS UNIVERSOS ARTÍSTICOS: ROMANCE E ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

## Between two artistic universes: from novel romance to audiovisual adaptation

Maria Luiza Guarnieri Atik<sup>1</sup>

**Resumo:** A correspondência interartística de dois ou mais sistemas de mídias é recorrente em obras produzidas na contemporaneidade. A transposição do romance *The seamstress* (2009), de Frances Peebles, para o formato fílmico, dirigido por Breno Silveira, tem sido foco de críticas divergentes. O presente trabalho propõe-se a examinar aspectos da construção narrativa do audiovisual *Entre irmãs* (2017) e em que medida essa narrativa pode ser considerada artefato estético audiovisual. Para tanto, como fundamentação teórica recorreremos, principalmente, aos conceitos de R. Stam, G. Betton e I. Rajewsky sobre a transposição de um sistema sógnico para outra mídia.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Transposição intermediária. Relações intertextuais.

**Abstract:** The interartistic correspondence of two or more media systems is recurrent in works produced in contemporary times. The transposition of the novel *The seamstress* (2009), by Frances Peebles to the film format, directed by Breno Silveira, has been the focus of divergent criticisms. The present work proposes to examine aspects of the narrative construction of the audiovisual *Between Sisters* (*Entre Irmãs*) (2017), and to what extent this narrative can be considered an audiovisual aesthetic artifact. Therefore, as a theoretical basis, we resort mainly to the concepts developed by R. Stam, G. Betton and I. Rajewsky, about the transposition of a sign system to some other media.

**Keywords:** literature; movie theater; intermedia transposition; intertextual relations.

---

<sup>1</sup> Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.  
E-mail: mlatik@mackenzie.br; vatic@uol.com.br.

Publicado em 2009, *The seamstress (A Costureira)*, primeiro romance de Frances de Pontes Peebles, bem avaliado pela crítica norte-americana, recebeu os seguintes prêmios: Elle Grand Prix for Fiction, Friends of American Writers Award e Michener-Copernicus Fellowship

Traduzido para o português, o romance foi lançado no Brasil em 2010 pela Editora Nova Fronteira como *O Cangaceiro e a Costureira*, sendo vertido, ao mesmo tempo, para nove idiomas. Recentemente, em 2017, foi republicado pela Editora Arqueiro, recebendo um novo título, *Entre irmãs*, com nova capa em alusão direta à adaptação fílmica realizada pela Conspiração Filmes e pela Rede Globo para TV, em formatos de filme e minissérie, que foram codistribuídos pela H2O Films e pela Sony Pictures.

Frances de Pontes Peebles nasceu no Recife há 38 anos, filha de pai norte-americano e mãe pernambucana, morou no Brasil até cinco anos, quando se mudou com a família para a Flórida (Miami). Retornou ao Brasil em 2003 para cuidar da fazenda da família em Pernambuco, no município de Taquaritinga do Norte, e, no fim de 2012, mudou-se novamente para os Estados Unidos com o marido e a filha. Atualmente, eles vivem em Chicago.

Em entrevista a Márcio Vassallo, da agência Riff, Frances de Pontes Peebles comenta que desde criança fora rodeada pelo folclore do cangaço e que em suas visitas ao Brasil ouvia histórias contadas pela família, pela avó e por suas tias, que eram costureiras na cidade de Sapé, no interior da Paraíba, nas décadas de 1920-1930. Ainda quando criança, ouviu falar em Antônio Silvino, cangaceiro famoso no Cariri de Taquaritinga do Norte, e recebeu de um médico, vizinho da fazenda de sua família, o seu primeiro livro sobre o cangaço.

Estudos críticos sobre a década de 1930 apontam que o conjunto da produção literária brasileira, nesse período, é marcado pela preocupação social, razão pela qual muitas obras se aproximam quanto à temática, abordando, sobretudo, personagens vivendo em condições mínimas de sobrevivência no Nordeste brasileiro, assolados pelas secas, sejam eles sertanejos, cangaceiros ou representantes das forças policiais. Não há, contudo, uma hegemonia temática, mesmo entre os autores nordestinos, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado, entre outros.

Os graves problemas do Nordeste nas narrativas da década de 1930 serão retomados também em estudos históricos e sociológicos, não só desse período, mas também em pesquisas contemporâneas.

No caso específico de Frances de Pontes Peebles, o Nordeste faz parte de sua história pessoal. Ela mesma afirmou em entrevista a Márcio Vassallo que sempre quis escrever sobre o cangaço, mas de uma maneira diferente, ou seja, mostrar o lado humano e violento dos cangaceiros, bem como a visão feminina. Assim, começou a elaborar seu romance, unindo histórias e pessoas reais com fatos e personagens ficcionais.

Em *Entre irmãs*, a fábula romanesca retrata a saga dramática de uma família que vive na pequena Taquaritinga do Norte dos anos de 1920 a 1930, em um período que ocorrem grandes transformações sociais e políticas no Brasil, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. As órfãs, Emília e Luzia dos Santos, graças aos cuidados de sua tia Sofia, tornam-se as melhores costureiras da região. As duas irmãs são bem diferentes fisicamente, bem como seus sonhos e ambições. Emília é uma moça bonita, com sorriso singelo, mas que não é o estereótipo da mocinha indefesa; busca uma vida melhor, longe da vida sofrida do sertão; sonha em se casar com um homem honrado e se mudar para o Recife. Luzia, por sua vez, tem uma aparência séria, sisuda, moldada pelas adversidades da vida; conforma-se com a realidade em que vive ao mesmo tempo em que lida com um braço atrofiado, decorrente da queda de uma árvore na infância.

No processo compositivo da estrutura do romance, constatam-se dois percursos narrativos paralelos. Duas histórias são contadas de forma intercalada, nos quatorze capítulos da obra. Uma história interrompe-se para dar lugar à outra, num processo contínuo de revezamento até o desfecho do romance. Em cada narrativa, os acontecimentos desenvolvem-se respeitando a sua própria ordem cronológica, revelando os destinos antagonísticos das duas irmãs, cujos fatos ocorrem entre março de 1928 e junho de 1935.

Destinos antagonísticos que ganham uma nova forma de expressão, o da mídia audiovisual. Sabe-se que a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa o seu diálogo com a literatura. Assim, o que anteriormente poderia ser considerado dois campos distintos, passaram a ter muitos pontos em comum. O presente trabalho propõe-se a analisar aspectos da construção narrativa do audiovisual *Entre irmãs* (2017), ou melhor, a criação de um novo artefato estético a partir de um processo de transposição de um outro sistema sógnico.

Coube a Patrícia Andrade a escritura de dois roteiros: o primeiro no formato de discurso fílmico e o segundo no de minissérie, composto por quatro capítulos, ambos dirigidos pelo diretor Breno Silveira. A estrutura narrativa é a mesma nos dois formatos. Na minissérie, porém, foram inseridas várias cenas, especialmente, das duas protagonistas, Emília e Luzia.

Quando um cineasta decide transpor um texto literário para a mídia audiovisual,

[...] o filme tem como origem um modelo já estabelecido e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro do seu espaço semântico geral. Podemos dizer [...] que a segunda obra, a tradução ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original (JOHNSON,1982, p.10).

Robert Stam (2008, p. 21), ao tratar da passagem do literário para o fílmico, considera o processo de adaptação uma leitura “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural”. E da mesma forma que um texto pode gerar “uma infinidade de leituras”, um mesmo romance pode propiciar uma série de adaptações.

Constata-se, hoje, que a fortuna crítica sobre a teoria do cinema e sobre adaptações de romances ou peças teatrais é vasta. Teóricos e críticos procuram demonstrar as potencialidades artísticas do cinema, sua relação com as demais artes, ou ainda, em que medida a linguagem cinematográfica se constitui um artefato estético diferenciado dos demais. Dentre os teóricos e críticos, podemos citar os estudos desenvolvidos por Jacques Aumont, Jean-Claude Bernadet, Jean-Claude Carrière, Sánchez Noriega, Robert Stam, Ismail Xavier, Randal Johnson, Doc Comparato, Linda Hutcheon, Gérard Betton, que abordam questões cruciais, como fidelidade, intertextualidade, paródia, dialogismo multicultural, gênero, articulação do espaço e tempo, autoria, roteiro, arte da adaptação etc.

Os estudos atuais no domínio das artes, da literatura, do teatro, da música, do cinema abriram uma perspectiva importante de abordagem que privilegia as mudanças de percepção e de representação. Assim, algumas questões colocam-se em pauta neste estudo acerca das relações entre literatura e cinema: quais convenções do gênero romanesco são transponíveis para o discurso cinematográfico? Quais convenções devem ser descartadas, transmutadas, suplementadas ou substituídas? Quais são as relações entre o texto-fonte e o texto-alvo, ou entre as artes e as diferentes mídias?

Antes de adentrar nos procedimentos de fabulação do filme *Entre irmãs*, por meio de processos intermediáticos, é importante retomar a fábula romanesca que se inicia *in media res*, com a voz de um narrador em primeira pessoa. A narrativa abre-se e fecha-se com a voz de Emília, uma das protagonistas da trama. Entre o prólogo e o epílogo, o tempo concentra-se em um período de seis meses, de 14 de janeiro de 1935 a 23 de junho de 1935. Todos os acontecimentos anteriores, omitidos no início da ação, são retomados posteriormente pelo recurso do *flashback* ou analepse. A narração relata o início temporal de uma ação no presente, o luto da família Duarte pela morte de seu filho Degas, marido de Emília, deixando em aberto o desencadear dos acontecimentos do passado das duas irmãs até o momento presente.

Na transposição do romance para o discurso cinematográfico, a primeira transformação é a eliminação do narrador em primeira pessoa. A primeira sequência de cenas tem como foco a infância e a adolescência de Emília e Luzia, vivendo na cidade de Taquaritinga do Norte. A antecipação de um fato posterior relatado no romance, o da queda de Luzia de uma árvore, que deixa seu braço atrofiado, tem dupla função: as dificuldades que deverá enfrentar no seu ofício de costureira e sua rejeição pela sociedade, ou seja, a cangaceira mais procurada no governo de Vargas. Sobre Emília, ficam abertas as possibilidades de realização de seus sonhos: casar-se com um homem honrado e mudar-se para Recife.

No processo compositivo da estrutura narrativa fílmica, mantêm-se os dois percursos narrativos paralelos. Os destinos das duas irmãs são narrados de forma intercalada. Uma sequência de acontecimentos interrompe-se para dar lugar a outra, num processo contínuo de revezamento até o desfecho do filme. Em cada sequência, os acontecimentos se desenvolvem em uma linha temporal linear e cronológica, obedecendo mesmo espaço temporal, de 1928 a 1935, presente no romance. Entretanto, no nível narrativo da linguagem cinematográfica, a expansão de determinadas sequências narrativas em relação ao romance visa manter o dinamismo e/ou o suspense dos conflitos do universo representado. Os poucos *flashbacks*, tão recorrentes no romance, não acrescentam novas informações, apenas intensificam a dramaticidade dos acontecimentos do presente. Um bom exemplo ocorre na cena em que Emília, desesperada com a vida que leva ao lado do marido Degas, lembra-se de uma conversa que tivera na adolescência com a irmã, que a alertara sobre o perigo de se decepcionar com o sonhado príncipe encantado vindo da metrópole.

O tempo e o espaço no romance e na adaptação fílmica não podem ser aferidos somente como cenário, mas como elementos fulcrais que impulsionam a narrativa. No contexto histórico, é o tempo de transformações sociais, de embates políticos, da ascensão de Getúlio Vargas ao poder; é o tempo da instituição do voto feminino, da censura, do controle das instituições públicas, da estatização de empresas privadas, da criação da Transnordestina, da tentativa de união dos estados brasileiros sob um poder central, do combate aos cangaceiros e aos coiteiros.<sup>2</sup>

Os espaços, por sua vez, estabelecem novas relações das protagonistas com o ambiente que vivenciam ao longo de seus destinos antagônicos, onde várias vozes sociais em interação de concordância ou dissonância transformam Emília e Luzia em um constante vir-a-ser. Luzia conhece o universo do cangaço, suas leis, as questões de honra, a religiosidade e a violência. Emília busca se adequar às normas da casa do sogro, ao olhar de constante reprovação da sogra e da sociedade recifense, onde deseja ser aceita. As irmãs acabam se posicionando frente a cenários tão cruciais: o sertão (principalmente a caatinga) e a região litorânea (urbana e mais desenvolvida).

Na adaptação fílmica, o cenário ambientado na região da caatinga pernambucana remete-nos diretamente a um imaginário de sertão nordestino presente na tradição cinematográfica brasileira. Podemos citar como exemplos *O Cangaceiro* (1953), *Vidas Secas* (1963), *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Guerra de Canudos* (1997) e a minissérie *Memorial de Maria Moura* (1994). Vale ressaltar que o sucesso de *O Cangaceiro*, inspirado na lendária figura de Lampião, inspirou, ao longo da cinematografia brasileira, a produção de filmes cujas temática e estética coincidem em um tratamento que foi chamado de *northens* ou *northeasterns*, referência ao gênero *western* do cinema norte-americano. Filmes que realçavam o caráter aventureiro e destemido dos cangaceiros.

Retomando a trama narrativa, Luzia é obrigada a seguir com o grupo de cangaceiros, chefiados por Antônio Carcará, um homem forte e impiedoso. Embrenha-se pelo sertão, sofrendo as agruras da fome, da luta pela sobrevivência, vagando anos por aquela terra abrasadora e tão inclemente quanto os cangaceiros. Em um primeiro momento, como costureira do bando, não participa das investidas dos cangaceiros contra fazendeiros, comerciantes, caravanas do governo ou em lutas contra o

---

<sup>2</sup> Coiteiros: fazendeiros que pactuam, em certa medida, com os cangaceiros, para se protegerem dos seus ataques.

poder oficial. Isso só ocorrerá depois do seu casamento com o cangaceiro Carcará, com quem vive uma história de amor. Os anos no sertão fortalecem sua personalidade forte e destemida. Depois da morte do marido, processa-se a total transfiguração da personagem feminina, pelo rito de passagem do corte de cabelo. Luzia assume a função de capitã do bando. Sob seu comando, as lutas contra as forças do governo tornam-se mais agressivas e desafiadoras. Ela instiga, por meio de mensagens telegráficas publicadas nos jornais, o próprio presidente da República, Getúlio Vargas.

O cangaço representado na trama narrativa, do romance à adaptação cinematográfica, mostra ainda, por um viés mais íntimo, o que ocorre no seio do bando de Carcará. As narrativas verbal e visual adentram nas questões mais orgânicas do universo do cangaço: a rivalidade entre os cangaceiros; seu código de honra; a violência contra as injustiças advindas dos “coronéis” e dos abusos e da truculência do poder policial.

Enquanto Luzia assume a função de capitã do bando de cangaceiros, Emília, seguindo um caminho diverso, também passa por um processo de transformação. Ainda quando morava com a tia e a irmã, conhece Degas Feijó Coelho, que passava as férias de inverno na fazenda de seu amigo Felipe Pereira, em Taquaritinga. Ao casar-se em uma cerimônia simples, antes da volta de Degas para Recife, Emília vive um momento de deslumbramento. Sonha como será a sua vida na cidade grande, fazendo parte de uma família tradicional. Entretanto, fazer parte da tradicional sociedade recifense é um dos primeiros desafios que Emília tem que enfrentar e, logo em seguida, passa por uma grande decepção, quando descobre o envolvimento de seu marido com o amigo Felipe, em um baile de carnaval. Degas encobre de sua família o passado de Emília e o fato de ser irmã da cangaceira mais procurada pela polícia. Emília, por sua vez, aceita a homossexualidade encoberta do marido, estabelecendo-se um pacto entre o casal.

Se, por um lado, Emília alcança o *status* que tanto desejava, montando um ateliê de costura com sua amiga Lindalva, no qual recebia a nata da sociedade recifense, por outro, a cada passo que dava

[...] a caminho da vida moderna, segue-se um contragolpe que a relembra de que essa não pode ser alcançada no palácio da família do marido. [...] o palácio dos Duarte Coelho encarcera uma postura anacrônica diante da sociedade em transformação. Sua sogra, apegada às convenções da alta sociedade pernambucana, investe em educar Emília no que considera os bons modos da capital e seu sogro dedica-se à Frenologia, buscando em características físicas indícios da tendência criminosa. (MINGLIOLI; IKEDA, 2018, p. 10)

Assim como ocorre na narrativa romanesca, a adaptação fílmica constrói duas personagens femininas, além do seu tempo, que trilham seu próprio caminho em uma sociedade patriarcal, cada qual à sua maneira, escolhendo seus próprios valores morais. Se, por um lado, a temática de feminismo ganha relevância na adaptação fílmica, por outro, o contexto histórico de grandes transformações políticas com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder fica em um plano secundário. A narrativa fílmica tem um tom mais folhetinesco em relação ao texto-fonte, sem deixar, contudo, de focar o machismo, a homossexualidade, o patriarcado, a emancipação da mulher e a marcante dualidade simbólica sertão-litoral. Em seu diálogo com o romance de Frances de Pontes Peebles, o diretor Breno Silveira aproveitou-se de seu privilégio criativo e modificou elementos da fábula em busca de sua própria linguagem no campo cinematográfico, ou melhor, na representação de um microcosmo das estruturas sociais e culturais do Nordeste da década de 1930.

A transposição de uma mídia para outra apresenta-se de maneiras diferentes pelas próprias características das linguagens e também pelas intenções e visões que circundam o seu estatuto nas artes e na sociedade. Segundo Hélio Guimarães (2003),

[...] o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 91-92)

Existem, também, diferenças básicas na representação do espaço. A qualidade estática do espaço no romance ganha maior dinamicidade e fluidez na linguagem fílmica, pois assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. Quanto à sua significação, Gérard Betton (1987) assim se posiciona:

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

Na adaptação cinematográfica, os espaços nordestinos que representam o arcaico e o moderno estão intimamente ligados às personagens que nele evoluem. As imagens não são simples representações de dois espaços distintos e distantes, uma vez que potencializam o caráter dramático das ações das personagens.

Por outro lado, como bem pontua Tânia Pellegrini (2003),

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema (que é como conseguimos ver o tempo fluir) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem. (PELLEGRINI, 2003, p. 91-92)

No discurso fílmico de *Entre irmãs*, as sequências intercaladas e geograficamente distantes relacionam-se entre si na dimensão temporal pela coincidência nas etapas de vida das irmãs: casamento, morte do marido, fortalecimento interior, tomada de decisões e emancipação. Fatos semelhantes, na dimensão cronológica temporal, costuram a vida das irmãs em seus destinos adversos.

Gérard Betton (1987) destaca outro aspecto importante da fruição de um artefato artístico: a leitura de uma obra literária faz nascer em nosso espírito uma imagem conceitual, que difere da imagem fílmica, uma vez que esta é baseada em uma realidade que nos é oferecida para “ver”, e não para imaginar gradualmente.

Quanto ao tempo, a construção no romance é feita por meio das palavras. No cinema, é construído por fatos. E Betton (1987) acrescenta:

O romance suscita um mundo, enquanto o filme nos coloca diante de um mundo que ele organiza de acordo com uma certa continuidade. O romance é uma narrativa que se organiza em mundo, enquanto o cinema é um mundo que se organiza em narrativa. (BETTON, 1987, p. 116)

Para Irina Rajewsky (2012), no processo de transposição intermediática, o importante é a qualidade da criação de um produto em outra mídia. Poderíamos aqui indagar em que medida a adaptação de Breno Silveira do romance de Frances de Pontes Peebles, em seu processo de criação, resulta em um artefato estético.

O filme de Breno Silveira propõe novas possibilidades de leitura do texto de Frances de Pontes Peebles. No romance, o destino das duas irmãs só se entrecruza pelas notícias nos jornais, ora sobre o cangaço e sobre a nova capitã do bando, ora sobre a presença de Emília em eventos sociais no Recife. No discurso fílmico, as cenas que nos remetem à ideia de complementariedade entre os destinos das duas irmãs ocorrem quando cada irmã vê a outra nas fotos de jornais. No caso de Emília, é seu marido quem lhe mostra a foto da irmã no jornal e diz: “Pois repare quem está ao centro. O estado dela parece bem interessante”. Emília mantém-se calada ao ver a foto da irmã grávida entre os cangaceiros. O seu olhar incrédulo e o seu silêncio refletem a intensa emoção interior contida. Já Luzia, ao ver o retrato da irmã no jornal, deixa transparecer sua comoção por lágrimas. Embora as cenas apareçam em momentos distintos na sequência fílmica, ambas têm um valor simbólico: a luta que as irmãs empreenderam para conquistar seu espaço em ambientes dominados pelo poder masculino.

O filme é um objeto plurimidiático, resulta, sobretudo, de uma fusão de mídias ou de “interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Texto verbal, performance dos atores, cenários, enquadramentos de câmera, figurinos, trilha sonora etc. são todas mídias que se complementam no processo de sua criação.

Na adaptação cinematográfica, o diretor Breno Silveira, buscando, por exemplo, maior empatia com o espectador, insere uma cena de grande impacto emocional, a do encontro das duas irmãs em um acampamento de flagelados, momento em que Luzia entrega seu filho aos cuidados da irmã e ambas se despedem para sempre em um último abraço. O cenário miserável do acampamento de flagelados, a atuação dramática das atrizes, os *close-ups* nos rostos das personagens são recursos alocados para instigar emoções no espectador.

Retomando a trama romanesca, Luzia continua sua trajetória de justiceira do sertão, porém é morta pelos soldados do governo de Vargas. Emília parte para os Estados Unidos em busca de sua autonomia, pois não aceita viver sob nenhum dos modelos de opressão da sociedade recifense. É o início de uma nova trajetória existencial, da busca de autoconhecimento e conhecimento do verdadeiro amor, com um novo casamento. Na narrativa cinematográfica, o diretor opta por um final em aberto, com a imagem de Emília no porto, de mãos dadas com Expedito, filho de Luzia, aguardando o momento do início de sua primeira viagem de navio.

Os elementos visuais enriquecem o texto literário graças à habilidade do diretor Breno Silveira como fotógrafo. Novos efeitos de sentido são acrescentados ao romance com cenas em que o foco principal do enquadramento traz à tona a beleza e a aridez do sertão. Uma beleza singular captada pela movimentação da câmera, onde a rusticidade das moradias, a pobreza, a secura do solo, a escassez das árvores e dos arbustos contrastam com um céu límpido e azulado, levando o espectador a imergir na vastidão do sertão nordestino e simultaneamente adentrar na vida das protagonistas Luzia e Emília.

Ao mesmo tempo que captura a essência sertaneja ao acompanhar a trajetória de Emília, o diretor contrapõe imagens do espaço urbano de Recife, palco de tensões políticas e sociais nos anos 1930. “Recife é apresentada como uma cidade grande e moderna, aberta para receber com entusiasmo as novidades do estrangeiro, como mostra a passagem do Zepelim” (MUNGIOLI; IKEDA, 2018, p. 9), reconstituída digitalmente no processo de montagem do filme. Assim, ao resgatar a dualidade sertão-litoral descrita no romance por meio de imagens, o cineasta substitui a câmera imaginária do leitor por uma câmera real e autoral.

Ao retomar o processo compositivo estrutural do romance, os dois percursos narrativos que se alternam continuamente e a dualidade simbólica sertão-litoral, o diretor Breno Silveira (re)cria e (re)escreve a obra de Frances de Pontes Peebles, ora se aproximando, ora se afastando dela, ressignificando, por meio de palavras, imagens, sons, ruídos, fotografia, cenografia e figurinos, os valores históricos, sociais, morais e culturais do universo fabular, legitimando, assim, a sua obra audiovisual como um artefato estético intermediário e intertextual.

## Referências

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GUIMARÃES, Hélio. O Romance do Século XIX na Televisão: Observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MUNGIOLI, Maria Cristina; IKEDA, Flavia Mesquita. **Costurando o tempo:** estruturas cronotópicas na série “Entre Irmãs” (2018). Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0833-1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In:* PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. *In:* DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes** – desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.