



O deslocamento do foco narrativo na adaptação de "So Much Water So Close To Home" e "Lemonade" de Raymond Carver em Short Cuts, de Robert Altman

The dislocation of the narrative voice in the adaptation of Raymond Carver's "So Much Water So Close To Home" and "Lemonade" in Robert Altman's Short Cuts

BERNARDO SOARES

<https://orcid.org/0009-0006-7811-3410>

Resumo: O presente artigo trabalha com a adaptação cinematográfica Short cuts, de Robert Altman, e sua relação hipertextual com o conto "So much water so close to home" e o poema "Lemonade", de Raymond Carver. A categoria de análise escolhida foi a transfocalização de Gérard Genette, e o desafio na adaptação deve-se à estrutura assinatura do cineasta de entrecruzamentos dos mais de vinte personagens presentes na história, passando, assim de um narrador homodiegético do texto narrativo e do eu lírico do poema a um filme em que não existem protagonistas. Após uma contextualização acerca da adaptação com outras obras de Carver, a discussão passa para uma fundamentação teórica sobre os desafios típicos na adaptação a partir de autores como Hutcheon, Stam, Bazin e Andrew. Finalmente, afunila-se a discussão para a associação direta do conto com um dos núcleos narrativos, usando-se a teoria de Genette, ao passo que o aproveitamento do poema permite contemplar a complexa macroestrutura do filme, a partir das partilhas do sensível de Rancière. Os resultados permitem observar as inovações de Altman para os estudos da adaptação, afastando-se de pensamentos obsoletos quanto a uma falta de criatividade ao fazer-se uso da literatura no cinema.

Palavras-chave: adaptação; intertextualidade; Robert Altman; Raymond Carver; Short cuts.

Abstract: This article works with Robert Altman's film adaptation Short cuts and its hypertext relation with Raymond Carver's short story "So much water so close to home" and poem "Lemonade". The category chosen for the analysis was Gérard Genette's transfocalization, and the challenge in this adaptation is due to the director's trademarked structure of intertwining of over twenty characters present in the story, going from the narrative text's homodiegetic narrator and the lyrical I in the poem to a movie which has no lead characters. After contextualizing Altman's adaptation work with many other texts from Carver, the discussion goes to a theoretical framework on the typical challenges on adaptation as seen through Hutcheon, Stam, Bazin and Andrew. Finally, the discussion is concentrated in the short story's direct association with one of the narrative families, using for such Genette's theory, whereas the analysis of the poem in the film contemplates the film's complex macrostructure, through Rancière's distribution of the sensible. The results allows to observe Altman's innovation to adaptation studies, eschewing from obsolete beliefs pertaining to a lack of creativity when using literature on cinema.

Keywords: adaptation; intertextuality; Robert Altman; Raymond Carver; Short cuts.



Fazendo "sopa de Carver": delimitando a adaptação para Robert Altman

O palimpsesto se refere a um tipo particular de pergaminho que era submetido a uma prática comum da Idade Média. Por se tratarem de itens de alto custo e de difícil produção e aquisição, os pergaminhos eram constantemente reutilizados, bastando raspar-se a mensagem inicial quando esta se tornava descartável e escrever uma outra naquele mesmo espaço. No entanto, uma peculiaridade desta prática é que aquela escrita prévia permanecia marcada e legível, de tal forma que, à medida que outras escritas eram incorporadas no pergaminho e posteriormente raspadas, observava-se uma coabitação e amálgama de escritos, tornando-se impossível dizer qual fora o primeiro texto daquele espaço.

Apropriado por Gérard Genette em seu trabalho homônimo, o conceito do palimpsesto se tornou metafórico para o próprio funcionamento da literatura. Em *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Genette expõe sua teoria da transtextualidade, que ele posiciona como "o objeto da poética", utilizando o prefixo trans- para ressaltar o aspecto *transcendental* do texto: o objeto da poética não seria o texto isolado, pois é somente sua relação com os outros que permite um estudo das categorias gerais do que constituiria a "literariedade da literatura" (GENETTE, 1982, p. 7)¹. Como reconhece logo no primeiro capítulo de seu trabalho (assim como em *Introduction à l'architexte*), Genette está, assim, tomando emprestado a teoria da intertextualidade, termo cunhado por Kristeva, que tem suas raízes nas postulações dos linguistas Saussure e Bakhtin.

Genette, no entanto, desdobra a noção de transtextualidade em cinco categorias, embora aquela que interessa mais diretamente aos estudos da adaptação e que ele trabalhará mais a fundo em *Palimpsestes*, seja a da hipertextualidade. Segundo Genette, tal categoria seria "toda relação que una um texto B (que eu chamarei de hipertexto) a um texto A anterior (que eu chamarei, claro, de hipotexto) sobre a qual ele é transplantado de uma maneira que não é a de comentário" (1982, p. 13).

Todavia, Genette reconhece que, pela própria natureza da transtextualidade, todo texto termina por evocar um texto anterior, acabando por se tornar, desta maneira, um hipertexto. Dessa maneira, ele trabalha com a

¹ Todas as traduções de fontes em língua estrangeira são de nossa autoria.

hipertextualidade como uma ligação mais expressa ou manifesta entre textos, que não dependa inteiramente da relação hermenêutica com o leitor: “Menos a hipertextualidade de uma obra é massiva e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo ou mesmo de uma decisão interpretativa do leitor” (GENETTE, 1982, p. 18). Muitas vezes, “a hipertextualidade se declara [...] por meio de um índice paratextual que tem valor contratual” (GENETTE, 1982, p. 17).

No caso do *corpus* cinematográfico que propomos neste artigo, o filme *Short cuts*, do cineasta Robert Altman, é-nos anunciado nos créditos iniciais que este é “baseado em escritos de Raymond Carver”, conforme podemos ver na seguinte imagem:



3

Tais escritos, referidos de forma geral nos créditos, constituem, na verdade, contos de uma coleção homônima lançada concomitantemente ao lançamento do filme, na qual encontramos nove contos e um poema de Carver, os quais sistematizamos a seguir:

- 1 “Neighbors”: a história de um casal que toma conta do apartamento de seus vizinhos e experiencia um desejo de viver a vida deles ao passar cada vez mais tempo naquele apartamento. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Bill (Robert Downey, Jr.) e Honey Bush (Lili Taylor) no filme.
- 2 “They’re not your husband”: a história de um homem que escuta sua mulher ser debochada por outros homens e a convence a emagrecer. Este conto mais se aproxima do núcleo de Doreen (Lily Tomlin) e Earl Pigott (Tom Waits).
- 3 “Vitamins”: a história de um homem casado que sai com outra mulher, que é assediada durante esse encontro. Este conto mais se

aproxima do núcleo de Jerry (Chris Penn) e Lois Kaiser (Jennifer Jason Leigh).

- 4 "Will you please be quiet, please?": a história de um casal cujo marido fica obcecado com a ideia de que sua esposa já o traiu. Este conto mais se aproxima do núcleo de Ralph (Matthew Modine) e Marian Wyman (Julianne Moore).
- 5 "So much water so close to home": a história de uma mulher cujo marido viaja com amigos para pescar e descobre o cadáver de uma jovem no rio. Este conto mais se aproxima do núcleo de Claire (Anne Archer) e Stuart Kane (Fred Ward).
- 6 "A small good thing": a história de um casal cujo filho é atropelado e passam a receber ligações ameaçadoras enquanto o filho está no hospital. Este conto mais se aproxima do núcleo de Ann (Andie MacDowell) e Howard Finnigan (Bruce Davison).
- 7 "Jerry and Molly and Sam": a história de um homem que odeia o cachorro de sua família e resolve abandoná-lo do outro lado da cidade. Este conto mais se aproxima do núcleo de Sherri (Madeleine Stowe) e Gene Shepard (Tim Robbins).
- 8 "Collectors": a história de um vendedor de aspirador de pó que vende de porta em porta. Este conto mais se aproxima do núcleo de Stormy (Peter Gallagher) e Betty Weathers (Frances McDormand).
- 9 "Tell the women we're going": a história de dois homens casados que avistam duas mulheres em uma estrada e resolvem paquerá-las. Este conto mais se aproxima do entrecruzamento dos personagens Jerry e Lois Kaiser e Bill e Honey Bush.
- 10 "Lemonade": um poema em que o eu-lírico lamenta a morte do filho de um conhecido. Este poema mais se aproxima do núcleo de Ann e Howard Finnigan.

Além disso, há a existência de um núcleo envolvendo a violoncelista Zoe (Lori Singer) e sua mãe cantora de jazz Tess Trainer (Annie Ross), cujo relacionamento difícil é marcado pelo suicídio do pai/marido. Este núcleo não possui conexão direta com textos de Carver, embora, como discorreremos ao longo do trabalho, possamos identificar conexões com o autor. Alguns críticos o interpretam como uma homenagem de Altman à esposa de Carver, Tess

Gallagher – ela comenta em uma entrevista que a personagem “foi um grande presente para mim” (STEWART, 1993) e que se identificava com os temas de viuvez da personagem.

A verdade é que esta atribuição de contos a núcleos acaba não funcionando para uma análise mais aprofundada do processo de adaptação construído pelo filme (optamos por incluí-la, ainda assim, como um resumo da obra). Não apenas Altman altera dramaticamente eventos importantes das narrativas de cada conto como também a própria conexão entre os personagens, um dos traços autorais mais importantes da adaptação do diretor. Pois *Short cuts* não constitui uma antologia, como fizera Ophüls ao adaptar contos de Maupassant em *O prazer (Le plaisir, 1952)* ou faria Reichardt com os contos de Meloy em *Certas mulheres (Certain women, 2016)*, nos quais cada conto é adaptado em um episódio separado dos outros. No filme de Altman, as narrativas dos contos estão em constante choque, se entrecortando ou se combinando, crescendo ou diminuindo, conforme a criatividade do cineasta, apontando constantemente para sua totalidade. É por esta razão que, ao explicar seu processo de adaptação, Altman afirma ter feito uma “sopa de Carver” (STEWART, 1993).

Assim, utilizamos a expressão “se aproxima mais” ao distribuir os contos e o poema em núcleos do filme, pois em verdade, cada conto está ligado, direta ou indiretamente, a todos. Entretanto, para fins deste artigo, nos concentramos especificamente no conto “So much water so close to home” e no poema “Lemonade”: o primeiro nos permitirá uma análise da adaptação em um nível micro textual, permitindo que nos debruçemos em um núcleo em particular, ao passo que o segundo nos fará vislumbrar a adaptação em seu conjunto a fim de observar o espírito poético do texto em diversos núcleos.

Uma problemática inesperada da pesquisa surgiu com a descoberta de duas versões diferentes do conto “So much water so close to home”: a primeira publicada em 1981 pela editora Vintage Books na coleção *What we talk about when we talk about love* e a segunda presente na coleção *Short cuts*, lançada originalmente em 1993 (dispomos da versão de 2015) pela mesma editora como acompanhamento ao filme, que traz passagens adicionais que alteram significativamente eventos e a construção das personagens em relação à versão de 1981. Sendo assim, o que poderia se apresentar como um obstáculo para

nossa análise se mostrou como uma oportunidade para incorporar novas questões: qual das duas versões foi utilizada para a adaptação de Altman? Ou, melhor ainda, *o quê* de cada versão podemos observar em *Short cuts*?

Delimitadas as particularidades deste filme e suas problemáticas, nos voltamos agora a uma discussão teórica sobre o procedimento da adaptação.

O PROCEDIMENTO DA ADAPTAÇÃO

Em um artigo para a *Cahiers du cinéma*, François Truffaut admite qualquer tipo de prática no procedimento de adaptação de uma obra para o cinema, como a citação a seguir demonstra: “Nenhuma regra é possível, cada caso é particular. Todos os cortes são permitidos exceto os golpes baixos [...] Inadmissíveis são a insipidez, o reducionismo, a suavização” (2014, p. 257). Essa visão altamente liberal do cineasta, ele mesmo um célebre e renomado adaptador de obras literárias para o cinema, não é a norma entre os críticos.

Desde que a adaptação fílmica de obras literárias se popularizou no cinema que ela é vista como algo inferior, como um “quebra-galho vergonhoso” (1991, p. 84), uma expressão concebida por Bazin para descrever o tratamento que parte da crítica concede à adaptação. O termo “quebra-galho” é significativo ao fornecer a impressão de algo fácil, de uma medida paliativa para a falta de imaginação em inovar ou ser original. Aquele que decide adaptar uma obra para o cinema enfrentará de imediato considerável hostilidade de críticos que defendem a “pureza” do cinema. Com a popularização cada vez maior da adaptação de obras clássicas no meio cinematográfico, surgia entre os críticos um pensamento tentador de que o cinema estaria enfrentando um possível declínio (BAZIN, 1991, p. 85-86).

O que tal pensamento ignorava, no entanto, é que a adaptação é algo presente desde os primórdios do cinema; como Aumont e Marie indicam, os irmãos Lumière já haviam adaptado desde 1895 uma série cômica ao realizarem seu curta-metragem *O regador regado* (2003, p. 11). Aliás, ignorava bem mais do que isso: que o empréstimo entre as diferentes formas artísticas é algo que invariavelmente se vê em toda a história da arte, algo que Bazin prova traçando diversos paralelos entre música, dança, teatro e pintura (1991, p. 84-85). Desejar

que o cinema se desvincule de qualquer outro tipo de arte, que aspire a uma pureza, é algo utópico e, portanto, impossível. A constante assimilação de elementos previamente originários de outras formas de arte é algo inevitável no contexto do cinema (cuja linguagem sempre foi heterogênea) e ignora o processo evolutivo da arte ao longo dos séculos.

Nesse aspecto, a adaptação se encontra como uma das divisões da intertextualidade – a diferença é que “reservamos um lugar especial para aqueles filmes que evidenciam sua relação ao anunciarem eles mesmos que são versões de algum conjunto padrão” (ANDREW, 2000, p. 29). Se em sua argumentação a favor da adaptação, Bazin traça este painel sobre diversos desenvolvimentos na história da arte, em Andrew (2000, p. 29) temos uma noção da prática da adaptação como algo mais ou menos presente em todos os filmes:

Em outras palavras, nenhum cineasta e nenhum filme (ao menos no modo representacional) responde imediatamente à própria realidade ou a sua visão interior. Todo filme representacional adapta um conceito anterior. Adaptações delimitam representações ao insistirem em um status cultural do modelo, na existência do modo do texto ou no que já foi textualizado. No caso daqueles textos explicitamente chamados de adaptações, o modelo cultural que o cinema representa é já valorizado como representação em outro sistema de signos.

7

Assim, a diferença é que a adaptação não esconde a sua relação com outro texto, embora seja uma prática inevitável – exatamente como a intertextualidade para Kristeva. Encontramos respaldo a esta comparação em uma fala de Hutcheon, que afirma que “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (2011, p. 29). Mas o que significa para o processo de recepção este anúncio? Hutcheon diz: “Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo [...] no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando” (2011, p. 45).

É através da intertextualidade de Kristeva que Hutcheon e Stam, ao escreverem suas teorias sobre a adaptação, rebatem as noções de hierarquização comumente usadas no estudo de adaptações – Stam, em uma fala que em muito lembra Kristeva, diz que: “Qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos com que o outro texto já dormiu” (2006, p. 28).

Bazin, por sua vez, expande a discussão a um âmbito social, relacionando essa depreciação às adaptações como uma prática elitista, a uma "idolatria a forma", assim como uma concepção individualista do autor e da obra (2000, p. 22-23). Ele argumenta, ainda, que a ascensão das massas foi concomitante à "emergência de uma forma artística para complementar esta ascensão: o cinema" (2000, p. 24), o que inspirou esse elitismo das classes mais altas. Hutcheon também partilha deste ponto de vista, indicando que, para alguns, "a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga" (2011, p. 24).

Se a crítica comum à adaptação diz respeito ao fato desta ser uma cópia, Stam argumenta: "Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido" (2006, p. 22). Em outras palavras, para que provoque o interesse de alguém em adaptá-la, uma obra deve ter o seu valor, mas o status do original somente é elevado com a adaptação. Em uma fala que se alinha com esse pensamento, Bazin (1991, p. 93) afirma que as vendas de obras literárias que renderam adaptações são impulsionadas graças ao lançamento de adaptações ao cinema, numa prova clara de que a adaptação pode contribuir para a contínua permanência da obra original no cânone ou, no mínimo, para que não caia no esquecimento.

Assim refutada a crítica de falta de imaginação, pensemos sobre o que a adaptação traz para a experiência de quem conhece o texto-fonte: especificamente no caso de adaptações da literatura para o cinema, Hutcheon define (2011, p. 48) o modo de engajamento na literatura a partir do modo contar, que engaja o leitor no campo da imaginação, uma força altamente subjetiva guiada pelas palavras. Ela permite, por exemplo, um controle na maneira como seguimos a história: podemos parar a leitura em qualquer momento ou retroceder ou avançar nela de qualquer maneira. No cinema, por outro lado, a imagem já é criada para o espectador, que precisa saber ler aquilo que as imagens conotam; a imagem prossegue em um fluxo inexorável, não se submetendo às forças de quem a vê. Para resumir esse ponto, embasamos a nossa visão com uma fala de Stam: "a adaptação traz o romance 'à vida', ou ao modo 'ventriloqual', em que o filme 'empresta voz' aos personagens mudos do romance, ou ainda, segue um modelo alquímico', em que a adaptação se transforma em ouro" (2006, p. 27).

As divergências nos diferentes modos de adaptar também provocam outras críticas à adaptação, a começar pela impossibilidade de fidelidade, talvez a questão mais polêmica: na visão tradicional, tudo procede como se a adaptação devesse apreender ou manter-se sob a sombra do texto-fonte. Esta é uma demanda refutada completamente por Bazin: “fidelidade a uma forma, literária ou outra, é ilusória: o que importa é a equivalência em significado às formas” (2000, p. 20). Andrew, por sua vez, problematiza este tema ao comentar a respeito de dois tipos de fidelidade: à letra e ao espírito. A primeira seria aquela em que o texto original seria tratado apenas como um roteiro, como se “[o] esqueleto do original pudesse, mais ou menos completamente, se tornar o esqueleto do filme” (ANDREW, 2000, p. 32).

A fidelidade ao espírito seria bem mais difícil, com muitos argumentando ser absolutamente impossível por se tratar da substituição de todo um sistema de signos verbais por signos cinematográficos. Andrew resume tais signos da seguinte forma:

Geralmente, o filme funciona da percepção em direção à significação, de fatos externos a motivações interiores e consequências, da maneira como o mundo nos é dado ao significado da história removida do mundo. A ficção literária funciona de forma oposta. Ela começa com signos (grafemas e palavras), construindo proposições que tentam desenvolver a percepção. Como produto da linguagem humana, ela naturalmente trata de motivações e valores humanos, buscando exteriorizá-los no mundo, elaborando um mundo a partir da história (2000, p. 32).

A partir da problematização das diferenças entre os sistemas de signos de cada forma artística, Andrew inevitavelmente chega à conclusão de Bazin sobre uma busca por equivalência no significado. Para ele, a possibilidade da adaptação é sempre viável, pois ambos trabalham com códigos narrativos e, inevitavelmente, compartilham de um destino comum: “são condenados à conotação” (2000, p. 34).

Hutcheon vai além ao desmistificar esta noção, apontando para a heterogeneidade da linguagem cinematográfica como uma resposta: “é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas” (2001, p. 93). Isto leva Hutcheon a ponderar quem seria(m) o(s) verdadeiro(s) adaptador(es) em um filme: em princípio, pode-se pensar no roteirista, que, afinal, é o responsável (ao menos em tese) por deslocar o texto literário para o primeiro estágio da linguagem cinematográfica e,

portanto, lida mais diretamente com signos verbais, elaborando o enredo, os personagens e os diálogos. No entanto, Hutcheon contempla outras alternativas (2001, p. 119-120), tais como o compositor musical (cuja música “reforça as emoções ou provoca as reações do público”), os atores (que “incorporam e dão existência ao material da adaptação”), o montador (que “percebe e cria o todo de uma maneira que ninguém mais pode fazer”).

Porém o diretor, que por sua posição elevada na hierarquia da construção do filme, está posicionado em outro patamar:

O Rei-Sol, é claro, é o diretor. Peter Wollen argumenta que o diretor, como autor, nunca é somente outro adaptador: ‘o diretor não está subordinado a nenhum outro autor; sua fonte é apenas um pretexto que fornece catalisadores, cenas que usam suas próprias preocupações para produzir uma obra radicalmente nova’” (2001, p. 121).

Assim, a voz do diretor é instrumental na adaptação. Altman, por exemplo, justifica determinadas mudanças nos escritos de Carver através das diferenças nas sensibilidades de ambos (CARVER, 2015, p. 10). A fala de Altman nos leva a crer numa liberdade do autor com relação ao texto original – não deve haver uma anulação de uma voz em detrimento da outra, mas sim um encontro de ambas as vozes. “Adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43), e é fascinante pensar em nossa recepção da adaptação como uma leitura em segundo grau, para fazer referência à terminologia de Genette quanto aos palimpsestos, uma leitura da leitura empreendida pelo adaptador.

“A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2001, p. 28): de alguma maneira, haverá sempre uma modificação do texto-fonte, independentemente da vontade do autor. É algo inerente à própria transcodificação da obra para uma nova forma, um novo meio artístico. A partir de Kamilla Elliott, Hutcheon observa que “a adaptação comete a heresia de mostrar que a forma (expressão) pode ser separada do conteúdo (ideias) – algo que as principais teorias estéticas e semióticas questionam ou negam” (2001, p. 32). Seguindo este mesmo raciocínio, Bazin traz uma leitura assumidamente idealizada com relação ao futuro da adaptação:

É possível imaginar que estamos nos movendo em direção a um reino da adaptação em que a noção de unidade da obra de arte, se não a noção do próprio autor, será destruída. Se o filme que foi feito de *Ratos*

e homens, de Steinbeck [...] houvesse sido bem sucedido [...] o crítico do ano 2050 encontraria não um romance de onde uma peça e um filme foram "feitos", mas um único trabalho refletido em três formas de arte, uma pirâmide artística com três lados, todos iguais nos olhos do crítico. A "obra" seria então um ponto ideal no topo desta figura, que seria ela mesma uma construção idealizada. A precedência cronológica de uma parte sobre a outra não seria um critério estético da mesma forma que a precedência cronológica de um gêmeo sobre o outro não é um critério genealógico. (2000, p. 26)

De nossa parte, esclarecemos que nossa postura diante destas obras não será de outorgar a uma obra uma posição de superioridade em relação à outra que veio posteriormente, já que não acreditamos neste tipo de posicionamento ao se analisar adaptações. Ao nos debruçarmos sobre a hipertextualidade, trabalharemos em especial o que o filme incorpora na construção de personagens e focalização relativo às duas versões de "So much water so close to home" e ao poema "Lemonade".

A TRANSFOCALIZAÇÃO EM "SO MUCH WATER SO CLOSE TO HOME" EM SHORT CUTS

A prática da adaptação de Altman poderia ser enquadrada enquanto transposição, dentre as diversas modalidades inventariadas por Genette em *Palimpsestes*, no mesmo estilo em que Genette pensa na relação de *Ulysses* com a *Ilíada*, sobre a qual ele afirma que a "transposição [...] pode ser investida em obras de dimensões vastas [...] cuja amplitude textual e a ambição estética chegam a esconder ou fazer esquecer de seu caráter hipertextual" (1982, p. 292). Nesse sentido, a transposição contrasta com as acepções de Genette de paródia, pastiche e travestimento por não incorrer em comentários lúdicos, críticos ou satíricos ao texto-fonte, nem tampouco (no caso específico do pastiche) propor uma imitação do mesmo, mas uma transformação (GENETTE, 1982, p. 40-44).

Certamente citaremos algumas operações nomeadas por Genette ao longo desta análise, mas aquela que nos chama mais atenção, como consequência da decisão de Altman em adaptar diversos contos e fazê-los se entrecruzar, diz respeito ao deslocamento do foco narrativo, algo nomeado por Genette (1982, p. 407-408) como transfocalização. Em Carver, encontramos em quase todos os contos da coleção o uso de narradores homodiegéticos, que mantêm-se fincados sob a perspectiva de um único personagem (GENETTE, 2007, p. 225) – em "So much water so close to home", Claire é a narradora

inconteste. Em Altman, observa-se uma ausência de foco sobre um único personagem: temos mais de 20 personagens principais e em quase nenhuma cena se atribui mais importância sobre um personagem em detrimento a um outro. Em outras palavras, Stuart ganha tanta importância quanto sua esposa.

Observam-se traços de linguagem conversacional nos narradores de Carver, como se estes estivessem relatando algo que eles mesmos experienciaram ou que fora relatado a eles por outra pessoa, não detendo uma verdade universal. Quando eles não têm acesso visual ao acontecido, tudo o que podem fazer é inferir. Claire, em determinado ponto, diz que *sabe* que seu marido escutou algo (2015, p. 58), mas ela não pode dizer que ele *de fato* escutou, pois não tem como ter certeza desta informação. O fato de a informação ser filtrada dessa maneira salienta o ponto de vista específico em que a história é contada, cuja subjetividade é forçosamente parcial, afastando-se de uma visão onisciente. Isso acarreta uma inevitável incompletude no ponto de vista da narradora, que ao nos manter fixados apenas naquilo que ela testemunhou, não é capaz de abranger determinados pontos e nos permite questionar sua visão. Dessa maneira, atingimos aquela que é uma das grandes marcas do autor: a ambiguidade, que, sem dúvida nenhuma, é fundamental para os contos que aqui analisamos.

A parcialidade do ponto de vista explica a discrepância nas caracterizações de Stuart nos textos de 1981 e de 2015. Neste último, ele é um homem de conduta extremamente agressiva, parecendo desejar se impor perante a esposa de forma violenta, salientando sua dominação tipicamente masculina frente à suposta vulnerabilidade feminina – ao arrombar a porta do quarto em que dormia, por exemplo, Claire diz: “Ele faz isso só para me mostrar que pode” (CARVER, 2015, p. 66). Esta postura autoritária é recorrente ao longo do conto, desde as ameaças veladas quando Claire decide dormir no sofá até os confrontos físicos e chantagens emocionais, atingindo o ápice com uma tentativa de assédio sexual.

Em contrapartida, o Stuart da versão de 1981 é construído de maneira comparativamente atenuada, quase enigmática. Não temos jamais a concretização de uma postura física agressiva; sua caracterização limita-se a uma atitude dissimulada ao ignorar as ações mais provocativas da esposa (como ao fingir não escutá-la quando ela joga a louça no chão). Assim, não podemos dizer que o Stuart de 1981 é uma figura assumidamente ameaçadora, mas sua conduta apática permanece inquietante, de toda forma.

Com a diferença de caracterização, o próprio conflito central dos contos é alterado. O conto de 1981 encontrava como fonte de drama a chocante apatia do marido em permanecer se divertindo com os amigos na presença de um cadáver. Sob o ponto de vista de Claire, observamos sua crescente conscientização desta nova faceta do marido. Parecendo buscar desesperadamente alguma reação emotiva que o levasse a uma possível redenção, Claire é desapontada em todos os seus esforços e, assim, é ela quem se rende ao marido no último momento do conto. Mas se, na superfície, este final parece também indicar uma apatia por parte dela, sob uma análise mais aprofundada revela uma insolúvel crise conjugal velada. Ao insistir na metáfora da água que a impede de escutar o marido, o conto nos leva a uma imagem final de um casal cujo relacionamento se rompeu: mesmo que o casamento ainda esteja em progresso, a concepção que a esposa tinha do marido rachou-se brutalmente.

Ao contrário do conto de 2015, não temos acesso à relação do casal antes deste incidente e sua conduta permanece delicadamente ambígua: não sabemos se se trata de um homem que já demonstrava propensão a uma insensibilidade à violência ou se este era o primeiro sinal de um comportamento dessa natureza. A Claire de 1981, ainda assim, deixa escapar uma lembrança do Stuart de 2015, ao comentar que estes assassinos normalmente tinham amigos (CARVER, 2015, p. 60) – estaria ela, então, sugerindo uma participação de Stuart no assassinato?

Bem mais explícito é o conflito da obra de 2015, trazendo a clara suspeita e indicação de que Stuart estivesse implicado no estupro e assassinato da menina. Ao longo do conto, o personagem demonstra repetidas vezes uma inclinação a um tipo de comportamento que parece se alinhar ao de alguém capaz de cometer aquele crime. Temos ainda um longo flashback em que Claire reconta sobre como conheceu Stuart e se casou com ele, fornecendo um contexto de violência ao personagem. A ambiguidade neste conto é, portanto, atenuada, ainda que, por filtrar-se sob a perspectiva de Claire, não possamos afirmar categoricamente que Stuart tenha se envolvido naquele crime.

As duas versões de Claire, por sinal, se revelam diametralmente opostas na maneira como reagem ao seu marido. Se o que marca a personagem de 1981 era a forma submissa com que se resigna diante dos desejos do marido, adotando uma postura mais observadora e emocionalmente dissociada dele, no outro conto, ela demonstra uma reação mais ríspida ao marido. A Claire de 2015

frequentemente confronta Stuart, seja esbofeteando-o ou não acatando uma investida sexual, ainda que observemos um medo latente nela do que ele é capaz de fazer.

Em ambas, todavia, identifica-se uma desilusão conjugal: no caso da Claire de 2015, a desilusão vem na forma de uma analepse em que reconta em um monólogo interior o declínio de seu relacionamento, ao passo que na outra versão, Claire é bem mais implícita. Além disso, ambas experienciam uma profunda identificação e empatia com a menina no instante em que se deparam com o mar. No caso do conto de 2015, a empatia é fundamentada numa relação de gêneros que atravessa qualquer interação entre a personagem e alguém do sexo masculino, desde seu marido e os amigos dele até o frentista do posto de gasolina e o motorista, atingindo até o entregador de flores, que a observa em seu robe (CARVER, 2015, p. 66). Não que esta temática não esteja presente no conto de 1981, mas sua presença é menor, já que não conta com a variedade de personagens masculinos do conto de 2015.

Com a presença de duas versões do mesmo conto, uma com grande quantidade de informações omitidas, temos a prova de que Carver, como Hemingway afirma, tinha pleno conhecimento de tudo o que estava omissos em seu texto de 1981. Pensamos, nesse sentido, numa fala de Ernest Hemingway, que em seu *Death in the afternoon*, diz:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, ele pode omitir coisas que ele sabe e o leitor, se o escritor estiver escrevendo com honestidade suficiente, terá a sensação tão forte quanto se o escritor as tivesse dito. A dignidade do movimento de um iceberg é devido a apenas um oitavo dele estar acima da água. Um escritor que omite coisas porque ele as desconhece apenas cria lugares vazios em sua escrita. (2012, p. 192)

É claro que Hemingway não pretendia que o escritor dominasse todas as brechas de seu texto; é o poder sugestivo do laconismo que ele ilustra ao comentar sobre o movimento de um iceberg. Em outro livro, *A moveable feast*, Hemingway reforça: "minha nova teoria [é] de que se pode omitir qualquer coisa desde que se saiba o que omitiu e a parte omitida fortalecerá sua história e fará as pessoas sentirem algo além do que entenderem." (2010, p. 75).

A ambiguidade de "So much water so close to home" (bem mais predominante na versão de 1981) é resultado deste laconismo. Ao

estrategicamente suprimir informações cruciais para que determinemos uma conclusão sobre o ocorrido, os contos abraçam a incerteza na caracterização dos personagens e na dramatização de seus enredos, outorgando ao leitor a responsabilidade de preencher as lacunas nestes momentos. Os contos, portanto, não trazem uma única leitura, mas várias – e a adaptação de Altman constitui uma delas.

Observemos como isso se efetua na sequência em que Claire se depara com um motorista na rodovia, presente na versão de 2015: como estamos presos ao ponto de vista de Claire, a tensão reside no fato de não termos conhecimento sobre as verdadeiras intenções do motorista, pois a própria Claire as desconhece. A caracterização do motorista é, portanto, vaga, abrindo-se a uma pluralidade de cenários possíveis: o motorista poderia estar tentando realmente violentar Claire como ela imagina; a ameaça poderia ser uma paranoia dela; ou mesmo a agressividade dele poderia não ser intencional, como uma crítica a um comportamento machista inconsciente por parte do homem. Como não podemos ter certeza, a cena é menos sobre a situação externa e mais sobre o estado interior da personagem, cujo relacionamento instável com Stuart se reflete na interação que tem com outros homens.

Este encontro relembra uma cena em *Short cuts*, em que Claire é abordada pelo policial Gene, porém, como Hutcheon, afirma: “O modo mostrar exige incorporação e atuação, e assim, com frequência, acaba esclarecendo ambiguidades que são centrais à versão contada” (2011, p. 55). Sendo assim, a tonalidade da cena é diametralmente oposta à do conto graças a esta ausência de ambiguidade, provocada também pela transfocalização: não existe mais qualquer traço de tensão; de fato, ela traz uma certa comicidade, já que conhecemos Gene como um homem mulherengo que não é levado a sério por sua esposa e por sua amante. Aqui estamos falando claramente da operação de transmotivação positiva, que consiste em adicionar uma motivação onde antes ela não constava (GENETTE, 1982, p. 457).

Mas o aspecto mais divergente na sequência diz respeito à reação de Claire: se a Claire de Carver se mostra intimidada aos avanços do motorista, a de Altman opera segundo a valorização de Genette (1982, p. 491) e ganha em coragem ao confrontar Gene, o que aponta para mudanças na construção da personagem. Sobretudo, o que ecoa nesta cena com os textos de Carver, é a

tematização dos jogos de poder entre homens e mulheres – uma transposição temática, seguindo o glossário de Genette (1982, p. 417).

A eliminação da ambiguidade fica ainda mais evidente nas cenas em que os homens pescam: nos contos de Carver, só temos acesso aos relatos de Claire e, assim, a suspeita de que Stuart possa ter incorrido em um comportamento violento é latente. Já como consequência da transfocalização, Altman incorre na amplificação (GENETTE, 1982, p. 374) ao permitir que Stuart tenha cenas longe da esposa e, assim, ele nos mostra exatamente o que ocorreu ao dramatizar os eventos no riacho. Em um primeiro momento, isso curiosamente afasta *Short cuts* da versão do conto presente na coleção homônima e concilia com o dilema moral do conto de 1981.

Ainda assim, podemos novamente remeter à transposição temática do machismo, tão presente no conto de 2015, e explorada pelo diretor através da cena da descoberta do cadáver: filmada em um plano geral, Altman traz um dos amigos de Stuart urinando sobre o corpo, em um momento profundamente simbólico da questão machista – particularmente notável, diga-se de passagem, é o fato de o diretor não se acanhar em expor o pênis do personagem neste momento, em uma demonstração de seu empenho em retratar esta temática. Não bastasse isso, o personagem que urinou na personagem ainda é responsável por fazer piadas machistas durante o momento. Verificamos, nestas cenas que envolvem a viagem de Stuart, alguns dos usos mais emblemáticos do zoom em *Short cuts*, relacionado à forma como o cineasta filma o corpo da menina flutuando na correnteza do riacho: ao longo do filme, observamos Stuart e seus amigos realizando as mais diversas ações em companhia do corpo, como pescar e se divertir em meio à fogueira à noite. Ao constantemente concluir estas cenas fazendo um zoom no corpo boiando enquanto escutamos as vozes dos homens fora de campo, Altman, de forma bastante econômica, ressalta a natureza moralmente questionável da ação destes personagens, reforçando o fato de eles ignorarem a presença de um cadáver.

Por outro lado, se não existe ambiguidade no acontecimento pivô do conto, podemos encontrá-la ainda assim nas imagens provocativas no desfecho do filme, onde não temos uma resolução para a crise conjugal de Stuart e Claire. Eles irão ignorar o ocorrido e alinhar-se à crise velada do conto de 1981 ou à convivência agressiva de 2015? Ou vão agir de outra forma? Não temos uma

resposta clara para isso – o filme conclui com uma imagem em aberto que não nos permite conclusões mais definitivas. A felicidade estampada na cena final traz um tom de cáustica ironia ao contrastar com a crise que acompanhamos até então, mas ele não se fecha em uma resolução, replicando o efeito de continuidade da própria vida.

De forma geral, contudo, uma das questões-chave que levantamos a princípio, a de qual versão teria prevalecido na adaptação de Altman, encontra uma resposta dividida, demonstrada mesmo na caracterização do casal. O cineasta transvaloriza – termo de Genette (1982, p. 514) para um tipo de valorização onde se substitui um traço de personagem por um outro – o elemento de violência física da dinâmica do casal, que se confronta em termos mais nivelados. O Stuart de *Short cuts* não se configura como um indivíduo agressivo ou violento, assemelhando-se mais ao personagem apático do conto de 1981, que prefere ignorar as implicações morais de suas ações. Já Claire é uma mulher forte e que não é intimidada facilmente, mais se comportando como a mulher do conto de 2015 do que aquela submissa de 1981: ao chegar do funeral, por exemplo, ela bebe uísque na presença do marido, em uma atitude claramente desafiadora, além de alfinetar o marido em diversas ocasiões, como ao mostrar a notícia do jornal e dizer que a menina tinha um nome. Ao mesmo tempo, a dinâmica amorosa do casal antes da viagem parece algo original de Altman e a consequência é de ressaltar o abalo que Claire experiencia ao ouvir de Stuart sobre sua inação.

Finalmente, talvez a sequência mais importante do filme sobre o relacionamento do casal, seja a que Stuart conta a Claire sobre o acontecimento: mais um caso de amplificação (GENETTE, 1982, p. 374) do conto, ela transcorre sintetizando uma harmonia dos dois através do sexo, com Claire chegando a dizer que o marido a “faz tão feliz” – o que contrasta diretamente com a revelação que virá imediatamente em seguida. Nesse momento, temos talvez o instante mais simbólico sobre a discussão sobre gêneros empreendida pelo filme quando, recebendo a notícia, Claire instintivamente sai da cama para lavar sua região vaginal após o sexo, estabelecendo uma vontade da personagem de se distanciar espacialmente do marido, pois o cômodo passa a impor uma barreira na relação.

Aliás, mais ainda, já que o ato de higienização implica em um asco da personagem (que ela logo mais verbaliza, dizendo sentir nojo de Stuart),

remetendo ao motif empregado pelos contos relacionado à água, mas desta vez estabelecendo uma inversão com estes, pois aqui ele traz a conotação de uma necessidade de se purificar de seu toque, enquanto que nos contos a água é vista como lembrança de uma violência. Trata-se, enfim, de uma ação que constrói todo o drama da situação: quando Claire vai ao banheiro para se lavar, a montagem passa a interferir no diálogo dos dois, com cortes que intensificam o seu distanciamento, culminando no momento em que Claire fecha a porta para interromper de vez a comunicação.

A TRANSFOCALIZAÇÃO EM "LEMONADE"

Precisamos, claro, de uma abordagem diferenciada para analisar uma adaptação de um poema: enquanto que pudemos associar o conto diretamente a um dos núcleos do filme, *Short cuts* não trabalha com nenhum dos personagens ou com o enredo de "Lemonade". Sendo assim, o poema nos permitirá contemplar a estrutura do filme como um todo. A análise do poema nos interessa por replicar, em um nível menor, a estrutura macro da adaptação de Altman. "Lemonade" é fortemente marcado pelo uso de discurso indireto livre, onde "o narrador assume o discurso do personagem, ou, se preferir, o personagem fala pela voz do narrador" (GENETTE, 2007, p. 178). Há um efeito curioso na maneira como Carver opta por posicionar o seu eu lírico: ele não é o indivíduo que sofre diretamente a tragédia da perda de um filho; aliás, esse personagem (Jim) nem mesmo aparece diegeticamente, mas é trazido à tona pela fala ou memória de outros personagens. Tampouco o eu lírico é o personagem que escuta o testemunho deste pai sobre o ocorrido; ele o descobre a partir do relato de Howard, pai de Jim. Assim, o poema se organiza em camadas metadiscursivas, se configurando como o relato de um relato, mantendo o eu lírico, a princípio, à distância dos eventos.

Em um primeiro nível, podemos relacionar a narrativa do poema com o núcleo do casal Finnigan, que experiencia diretamente a morte de seu único filho. Na verdade, a narrativa destes personagens tem como fonte o conto "A small good thing", mas o diálogo intertextual entre as duas obras é particularmente notável por enriquecer suas respectivas temáticas. Assim, ambos giram em torno

de pais que perdem seus únicos filhos graças a acidentes aleatórios, expondo a vulnerabilidade dos personagens perante as forças do acaso. Não apenas isso, a busca pela empatia também é relevante em ambos, algo que os Finnigan encontram, inesperadamente, na figura do confeitiro. Enfim, o núcleo de "A small good thing" compartilha com "Lemonade" o sentimento de desamparo e de luto que acometem seus personagens.

Porém, ligações um pouco mais sutis surgem quando nos debruçamos com mais atenção sobre a transposição temática do encadeamento dos discursos empáticos do texto poético. Nesse aspecto, pensamos no núcleo original do filme, envolvendo a violoncelista Zoe, talvez a personagem mais aberta a se solidarizar com os outros em todo o filme. Assim, a forma como a morte de Casey (o filho do casal Finnigan) afeta a personagem lembra a lamentação que o eu lírico vivencia ao receber a notícia da morte do filho de Jim em "Lemonade", expondo a maneira como a troca de discursos é capaz de sensibilizar o outro e desenvolver sentimentos de alteridade.

No caso de Zoe, *Short cuts* elabora a alteridade visto no discurso de "Lemonade" e a eleva a extremos trágicos. Destarte, quando Zoe recebe a notícia da morte de Casey, a personagem recorre a sua mãe em busca de uma partilha de sensibilidades. A partilha do sensível é uma expressão concebida por Jacques Rancière e trata-se do sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundamenta numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

A partilha do sensível ocorre no momento em que Zoe partilha do luto de Ann e Howard. Mesmo que esta não seja sua própria perda, existe "um comum partilhado", na medida em que a emoção encharca a personagem do sentimento de *pathos*; e "partes exclusivas" por se tratar de uma emoção que a atinge de forma diferente de como atinge os Finnigan, tendo ela mesma um histórico de perdas familiares com relação a seu pai. Observamos, ao longo do filme, como Zoe é movida pelos vislumbres que sua mãe deixa transparecer sobre quem ele fora e como anseia por mais histórias que preencham sua memória sobre ele –

algo que Tess se recusa a fazer, por ter lembranças amargas sobre o marido. Ao receber de sua mãe uma reação indiferente à dor alheia, quando lhe relata sobre a morte de Casey, Zoe encontra a última validação que precisava para cometer o suicídio.

Pensemos em mais uma fala de Rancière (2015, p. 20): "Os atos estéticos são configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política". Ao reconceber as histórias de Carver como todas pertencentes a um mesmo universo, Altman expôs o coletivo social como também um espaço de modos de sentir que se interpelam incessantemente. O espaço individual de um é praticamente inexistente em *Short cuts*, existindo enquanto continuação do espaço de outro. O caso de Zoe é sem dúvida o mais flagrante, mas ele também é conjurado no clímax que envolve o casal Kane com o casal Wyman, em que as crises conjugais que ambos atravessam resvalam para uma comunhão de ressentimentos, dores e desilusões.

Embora criações originais de Altman, os arcos dramáticos de Tess e Ann não poderiam soar mais carverianos em como exemplificam simultaneamente como a empatia é um sentimento poderoso e como a falta desta traz consequências graves: blindada diante das tragédias de sua vida, Tess não se permite mais empatizar com a dor do próximo e, mais do que isso, ela não percebe o quanto isso afeta sua própria filha. Neste núcleo, a permutação de histórias, o intercâmbio de discursos atinge seu ápice, já que uma morte acarreta em outra. Inconscientemente, Tess vivenciará a emoção que atingiu os Finnigan, completando, com isso, um círculo de partilhas fabuloso entre os dois núcleos.

Para finalizar, atribuímos um último elemento de "Lemonade" a Doreen, que, em *Short cuts*, é a responsável por matar acidentalmente Casey. Este diz respeito à conscientização da moral do filme: Doreen é a única personagem que pensa, ao menos de uma forma mais declarada, sobre as forças do acaso. Quando chega em casa, após atropelar o menino, ela se põe a refletir como sua vida poderia ter mudado completamente se o tivesse matado – e a ironia reside no fato de que ela não sabe e talvez nunca venha a saber que, de fato, o atropelamento resultaria na morte de Casey horas depois. Em todo caso, Doreen é outra personagem que busca uma partilha de sensibilidade após o acidente, em primeiro lugar, com Earl, e depois com Honey.

Ao apresentar-se como o único integrante poético dentre os outros nove contos narrativos selecionados para a adaptação, "Lemonade" é o que parece tocar a todos os outros. Pensando no poema para além daquilo que ele reporta narrativamente, Altman emprega-o como síntese moral de seu filme. Afinal, como declara Terry Eagleton: "Poemas são declarações morais [...] não porque lançam julgamentos rigorosos segundo algum código, mas porque lidam com valores humanos, significados e propósitos" (2007, p. 29). E a moral de "Lemonade" reside no perfeito alinhamento de eventos para a ultimação de um incidente maior, que o eu lírico apresenta como um enfileiramento metódico de pequenos acontecimentos aleatórios isoladamente, mas cuja correlação se prova tão fatal que, enfim, expõe como o ser humano é impotente às forças do acaso – palavras que se aplicam igualmente a *Short cuts*.

CONCLUSÃO

Nosso estudo demonstrou como as práticas de Altman são diversas na adaptação de *Short cuts*. De acordo com sua criatividade e com as demandas da transfocalização, ele cria novas cenas que modificam nossa leitura dos personagens com relação aos contos. Sua adaptação não se inclina, portanto, a seguir os contos à risca, como uma receita, mas de integrar elementos que julga valiosos de cada versão, compondo, assim, uma nova leitura sobre Carver.

Acreditamos na adaptação de Robert Altman em *Short cuts* como uma versão carveriana de *A comédia humana*: como na grande obra de Balzac, o filme reúne vários escritos de Carver e constrói um universo inteiro a partir de suas criações. Ao mesmo tempo, o resultado final é inegavelmente uma obra que condiz com as sensibilidades do cineasta Robert Altman.

Com isso, em nenhum momento podemos dizer que a voz de Altman foi anulada para dar espaço à de Carver, ao mesmo tempo em que a obra de Carver não sofreu o tratamento que acomete muitos trabalhos de adaptações comerciais, que utilizam a obra-fonte como uma sinopse – um processo chamado por Andrew de "empréstimo" (2000, p. 30). *Short cuts* não utiliza o prestígio autoral de Carver para ganhar a audiência, nem tampouco como uma bíblia a seguir cegamente. Cada conto selecionado foi transposto de forma diferente por Altman, alguns sofrendo mudanças mais extensivas, outros mais

similares ao texto-fonte, mas nenhum deles trabalhado como um monolito ou como um fiapo do que se tornaria o filme.

Ao mesmo tempo, a análise do aproveitamento do texto poético em um texto cinematográfico comprovou a viabilidade deste para a adaptação, um gênero raríssimo a ser escolhido pelos cineastas que se aventuram pelo terreno literário, uma vez que é notório que os cineastas, ao beberem da fonte literária, optem com muito mais frequência pelo gênero romance ou dramático.

Short cuts expõe, com isso, as muitas potencialidades da adaptação ao trazer duas vozes autorais distintas e amplamente reconhecidas para contribuir para a formação de algo novo. Trata-se de mais uma evidência de uma fala icônica de Bazin: "Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar" (1991, p. 98).

REFERÊNCIAS

- ANDREW, D. "Adaptation". In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- AUMONT, J.; MARIE, M.. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, A. "Adaptation, or the cinema as digest". In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- BAZIN, A. *O cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARVER, R. *Short cuts*. New York: Vintage Books, 2015.
- CARVER, R. *What we talk about when we talk about love*. New York: Vintage Books, 1981.
- EAGLETON, T. *How to read a poem*. Inglaterra: Blackwell, 2008.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HEMINGWAY, E. *Death in the afternoon*. New York: Harper Perennial, 2012.
- HEMINGWAY, E. *A moveable feast*. New York: Scribner, 2010.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2005.

STAM, R. "Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade". Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006.

STEWART, R. *Reimagining Raymond Carver on film: A talk with Robert Altman and Tess Gallagher*. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver->

[altman2.html](http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html) Acesso em 04.10.2024.

TRUFFAUT, F. "L'adaptation littéraire au cinéma". In: TRUFFAUT, F. *Le plaisir des yeux*. França: Champs Arts, 2014.

Enviado em: 04 de outubro de 2024

Aprovado em: 26 de janeiro de 2025