

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS E INGLÊS

RAFAELA LAMPUGNANI

***DONNIE DARKO*, ROTEIRO E FILME: ASPECTOS NARRATIVOS E PÓS-
MODERNIDADE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO
2018

RAFAELA LAMPUGNANI

***DONNIE DARKO*, ROTEIRO E FILME: ASPECTOS NARRATIVOS E PÓS-MODERNIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português e Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras Português e Inglês.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientador: Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO
2018



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **RAFAELA LAMPUGNANI**

Título: **Donnie Darko, roteiro e filme: aspectos narrativos e pós-modernidade.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em
19/06/2018, pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Figueri – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.^a Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A Folha de aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso

AGRADECIMENTOS

Enfim mais uma jornada chega ao fim e não foi fácil concluir esta etapa. Foram muitas noites mal dormidas, muito dinheiro na farmácia e desespero por pensar que não conseguiria. Contudo, foram quatro anos de muito aprendizado, desafios vencidos e muitos laços de amizades criados.

Primeiramente gostaria de agradecer a minha família pelo apoio, compreensão e principalmente pela paciência.

Gostaria também de agradecer o melhor professor, orientador e amigo Dr. Wellington Ricardo Fioruci por sempre me incentivar a participar de projetos, como o Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) e o Projeto de Extensão (PIBEX) e aceitar embarcar comigo nesta viagem do tempo. A minha parecerista maravilhosa profa. Dra. Camila Paula Camilotti por todas as considerações, ensinamentos e risadas no departamento; A Profa. Dra. Mirian Ruffini pelo seu carinho, compreensão, amor e amizade.

Gratidão também a todos os professores do curso de Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, por compartilharem seus conhecimentos. E por fim agradecer aqueles que diretamente (as minhas Honeys Daniele, Letícia, Luana e Nathália) ou indiretamente me acompanharam nestes quatro anos de estudos.

“– Seis chopes duplos [...] E depressa, porque o fim do mundo está próximo.” (ADAMS, 2010, p. 24).

LAMPUGNANI, Rafaela. ***Donnie Darko, roteiro e filme: Aspectos narrativos e pós-modernidade.*** 2018. 61f. Monografia (graduação em Letras Português e Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2018.

RESUMO

Sob o prisma da pós-modernidade e dos estudos Interartes, esta monografia tem como objetivo estudar duas obras, o roteiro intitulado *Donnie Darko* (1997), escrito por Richard Kelly, e a obra cinematográfica homônima, dirigida também por Kelly (2001). Com vistas a analisar de que forma ocorreu à transposição do roteiro para a obra fílmica, assim como de que forma os intertextos e outros recursos, tanto literário quanto cinematográfico, auxiliam na interpretação da obra. A metodologia utilizada foi de cunho comparativista, baseando-se em fontes críticas teóricas, com base nas teorias da adaptação, pós-modernismo e elementos da narrativa. Sendo assim, seguindo essa perspectiva, a análise deste trabalho apresenta a importância dos estudos entre literatura e cinema, assim como a forma que a poética do pós-modernismo influencia na construção dos textos. Os resultados obtidos foram satisfatórios, pois foram identificados intertextos pertinentes, assim como características pós-modernas nas duas obras.

Palavras-chave: *Donnie Darko*. Estudos Interartes. Pós-modernismo. Roteiro.

LAMPUGNANI, Rafaela. ***Donnie Darko, screenplay and film: Narrative Aspects and Postmodernity.*** 2018. 61p. Monograph (Graduation's degree in Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2018.

ABSTRACT

From the perspective of postmodernity and Interarts studies, this monograph aims at studying two works: the screenplay titled *Donnie Darko* (1997) written by Richard Kelly, and the cinematographic work by the same name, also directed by Kelly (2001). With a view to analyzing the way in which the script was transposed to the film work, as well as how the intertexts and other resources, both literary and cinematographic, help in the interpretation of the work. The methodology used was of a comparative nature, based on critical theoretical sources, based on theories of adaptation, postmodernism and elements of the narrative. Thus, by following this perspective, the analysis of this work presents the importance of studies between literature and cinema, as well as the way that the poetics of postmodernism influences the construction of texts. The results obtained were satisfactory, since relevant intertexts were identified, as well as postmodern characteristics in the two works.

Keywords: *Donnie Darko*. Interart Studies. Postmodernism. Script.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: FIELD, 2001, s/p.	22
Figura 2: KELLY, 2001, 00:38:19	41
Figura 3: KELLY, 2001, 01:31:22.	41
Figura 4: KELLY, 2001, 00:08:21 – 00:08:27	45
Figura 5: KELLY, 2001, 00:09:44 – 00:09:53	46
Figura 6: KELLY, 2001, 01:38:58 – 01:41:57	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA	12
1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROTEIRO	19
1.2 FEAR --- LOVE: UM POUCO DE <i>DONNIE DARKO</i>	25
2 PÓS-MODERNISMO E NARRATIVA FÍLMICA: ASPECTOS ESTILÍSTICOS E CULTURAIS	28
2.1 A QUARTA DIMENSÃO: O PÓS-MODERNO EM <i>DONNIE DARKO</i>	32
2.2 A REPRESENTAÇÃO DOS ANOS 1980 E DA CULTURA POPULAR EM <i>DONNIE DARKO</i>	38
2.3 A MATERIALIDADE CINEMATOGRAFICA: RECURSOS ESTILÍSTICOS DO FILME <i>DONNIE DARKO</i>	41
2.4 DA LITERATURA À MÚSICA: A INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo duas obras, o roteiro intitulado *Donnie Darko* (1997), escrito por Richard Kelly, e a obra cinematográfica homônima, dirigida também por Kelly (2001), com vistas a analisar de que forma ocorreu a transposição do roteiro para a obra fílmica, assim como identificar quais são os intertextos presentes na obra. Estes aspectos foram estudados sob o prisma da pós-modernidade, visto que esta poética influencia na construção dos textos. Esta pesquisa também tem como foco o estudo dos elementos que foram utilizados na transposição de um código para o outro e de que forma eles foram construídos.

A Transposição Intersemiótica vem se disseminando no meio acadêmico por englobar as mais variadas obras e estudos, principalmente a transposição realizada de uma obra literária para os filmes. *Donnie Darko* foi escrito e dirigido no início do século XXI, porém várias características pós-modernas podem ser percebidas, desde a música utilizada até questões da representação dos anos 1980. Em um segundo momento, a escolha deu-se pela questão dos estudos relacionados com adaptação, pois eles estão cada vez mais valorizados e difundidos na academia. E também porque o trabalho de análise e comparação do texto fonte com o texto adaptado é um tema bastante relevante para as pesquisas no âmbito das interartes.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é comparar a obra literária e cinematográfica de *Donnie Darko* com foco nas características da construção narrativa, tanto fílmica quanto literária, assim como a questão do pós-modernismo e dos intertextos presentes na obra. Dessa forma, a metodologia presente no trabalho foi a pesquisa bibliográfica e analítica, apoiada em uma perspectiva comparativista e baseando-se em fontes crítico-teóricas.

Como aporte ficcional, primeiramente, utilizou-se a obra literária e cinematográfica *Donnie Darko*, no livro, o roteiro e uma entrevista com o autor estão presentes. No que tange às questões da adaptação/transposição fílmica e cinema, o estudo baseou-se nas obras de Linda Hutcheon *Uma Teoria da Adaptação* (2011), Robert Stam *Introdução à teoria do cinema* (2013) e *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006); Julio Plaza *Tradução Intersemiótica* (2013), Laurent Jullier; Michel Marie *Lendo as imagens do cinema* (2009). No que diz respeito ao roteiro cinematográfico, sedimentaram os estudos as obras de Doc

Comparato *Da criação ao roteiro: teoria e prática* (2009) e Syd Field *Manual Do Roteiro: Os Fundamentos Do Texto Cinematográfico* (1982). O suporte das teorias sobre o pós-modernismo foram Linda Hutcheon *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) e David Harvey *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (2012). E por fim, para auxiliar no processo de intertextualidade, Ingedore Koch *Introdução à Linguística Textual: trajetória de grandes temas* (2015).

Por conseguinte, esta monografia foi dividida em dois capítulos, sendo que o primeiro capítulo, intitulado “Algumas considerações acerca da Teoria da Adaptação”, tem o propósito de fazer uma revisão de literatura sobre a relação da literatura e do cinema e de que forma acontece o processo tradutório do signo linguístico para o não linguístico; o subcapítulo (1.1) trata do roteiro como gênero literário e, por fim, no subcapítulo (1.2) é abordado um breve resumo da obra e a apresentação do roteirista e diretor.

O segundo capítulo “Pós-Modernidade e Narrativa fílmica: Aspectos estilísticos e culturais” tem como objetivo introduzir o pós-modernismo, de forma a apontar alguns aspectos importantes que constituem este movimento ou poética. Este capítulo está dividido em quatro subcapítulos, o (2.1) “A quarta Dimensão: O pós-modernismo em *Donnie Darko*” faz uma relação entre o pós-modernismo e o cinema e aos poucos começa a apresentar cenas e aspectos da obra analisada. O (2.2) intitulado “A representação dos anos 1980 e da cultura popular em *Donnie Darko*”, neste momento a ambientação do filme é explorada, assim como a cultura popular, ou *pop art*. O (2.3) “A materialidade cinematográfica: Recursos estilísticos do filme *Donnie Darko*”, aqui o foco recai sobre a montagem cinematográfica e o tempo literário, de que forma as questões temporais são materializadas no filme. E por fim (2.4) “Da Literatura à música: A intertextualidade na obra” apresenta as questões intertextuais na trilha sonora do filme e a intertextualidade literária.

Sendo assim, o próximo capítulo está dividido em duas subseções, na qual abordaremos algumas considerações no que tange a adaptação fílmica e será realizado um resumo da obra *Donnie Darko*.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Desde os primórdios dos tempos ouvimos relatos da arte presente na vida humana, seja ela por meio de desenhos ou textos escritos. No entanto, com o passar do tempo a arte foi ganhando novos adeptos que ousaram ao apresentá-la, isto é, juntaram uma forma de arte com outra, o que transformou em uma arte híbrida. A hibridização tornou-se cada vez mais popular e conhecida no mundo todo. Dois exemplos de artes híbridas são as HQ's – literatura e imagens - e o cinema – imagem em movimento, literatura e música -. A partir da união de um sistema sóico com outro temos a “criação de um meio novo antes inexistente” (PLAZA, 2013, p. 65).

Com a criação do cinema houve um aumento nas adaptações de obras literárias para esta nova linguagem, sejam dos famosos clássicos da literatura até obras contemporâneas, e que tornou obras literárias já conhecidas mais famosas, e obras menores em grandes obras cinematográficas. A partir dessa junção entre literatura e cinema, percebeu-se uma “transferência de valores histórico-culturais que permite a proliferação de inúmeras narrativas cinematográficas.” (ARAÚJO, 2011, p. 7).

O cinema teve a sua criação no final do século XIX, ou seja, é uma criação recente se comparado com a pintura ou com o próprio teatro, e dizer que o “cinema surgiu ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (BAZIN 2014, p. 117), pois ele tem as suas características próprias. Apesar de recente, essa arte vem revolucionando a nossa forma de estudar e apreciar a literatura, visto que o cinema se apropria e adapta muitas obras da literatura clássica e da contemporânea. Em relação a esta apropriação do cinema Camargo (2003, p. 9) explica que: “a sétima arte apropria-se da literatura, porque ela constitui um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias.”. Ou seja, o cinema é uma arte que possibilita estabelecer relações com a literatura e com outras mídias existentes, como os jogos de videogames. Além disso, “Com sua linguagem híbrida, o Cinema transforma o discurso – no caso, a obra literária – em imagens, som, movimento, luzes, e essa nova obra, independente, desvinculada do texto de origem, mas sem perdê-lo de vista, ganha autonomia e novos sentidos”. (SILVA, 2011, p. 3).

Segundo Corseuil, (1997), a relação entre as artes não se dá apenas de uma forma, mas sim de várias. A comparação entre a literatura e o cinema pode ilustrar a dimensão dessa relação nas artes, sendo que filmes podem gerar romances, o cinema pode redimensionar a importância de obras menores, e isso pode ser percebido em vários filmes dirigidos por Alfred Hitchcock, como *Psicose* (1960) e até mesmo incorporar outras formas artísticas, como a pintura, a dança. Enfim, tanto o cinema quanto a literatura nos abrem diversos caminhos para que multipliquemos as nossas possibilidades de interpretação, dando a ela diversos significados. O cinema, por ter uma linguagem específica – vinculadas à montagem, som e fotografia -, e incluir diversos gêneros narrativos pode dispor de relações intertextuais que são próprias dele. Por exemplo, um filme pode ter detalhes que nos remetem a outros filmes ou livros, que não são apenas uma releitura de uma história oficial, mas também de gêneros cinematográficos, como filmes históricos. É nesse processo intersemiótico que a adaptação deve ser vista não como uma obra original, inferior ou infiel a um romance ou texto, mas sim como uma obra independente, que é capaz de recriar, criar, parodiar e atualizar os significados dos textos bases.

A “[...] evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas [...]” (BAZIN, 2014, p. 116), ou seja, o cinema tem uma relação declarada com as outras artes, sendo assim, a abordagem deste primeiro capítulo será entre a literatura e o cinema. Esta relação pode ser chamada de “Transposição Intersemiótica” e “Adaptação”. Um autor que se destaca na discussão teórica sobre a Transposição Intersemiótica é Julio Plaza. Segundo o autor, “O século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens”, (2013, p. 11), seja da música para o poema, da pintura para a música, a literatura e o cinema, entre outras maneiras de fazer esta interação. Ainda segundo Plaza a Tradução Intersemiótica é definida como:

[...] aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ ou vice-versa, poderíamos acrescentar (2013, p. XI).

Plaza define a tradução Intersemiótica como uma interpretação de um signo verbal para um signo não verbal, ou de um sistema para o outro. Podemos citar o exemplo do roteiro para o cinema, pois um deles que tem a predominância do signo verbal passa a ter o complemento do signo não verbal como parte da criação

realizada pelo diretor e a sua equipe. Clüver é outro teórico que aborda a transposição Intersemiótica, cujo seu pensamento é muito parecido com o de Plaza, porém ele aborda outros conceitos dentro da transposição, entre eles a interartes e a intermidialidade. Para ele “[...] O estudo interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre as mídias” (CLÜVER, 2006, p. 16). Isto é, este estudo trata da relação transmidiática, ou relação entre as mídias existentes. A intermidialidade, por sua vez, “[...] diz respeito não só aquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ [...], mas também às ‘mídias’ e seus textos [...]” (CLÜVER, 2006, p. 18). Ou seja, é a relação entre as mídias, ou em outras palavras, ela pode ser considerada uma união entre as mídias. Ainda, segundo o autor, tanto os estudos interartes quanto a intermidialidade são:

“[...] formas mistas – textos e gêneros textuais multimídias, mixmídias ou intersemióticos – cujo tratamento começa, normalmente, com a investigação das relações entre os diversos elementos sígnicos e midiáticos neles contidos, independentemente do campo de interesse [...].”

Para explicar melhor a citação de Clüver trago uma de Julio Plaza: “No movimento constante de superposições de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia.” (PLAZA, 2013, p. 13). Dessa forma entende-se este termo como o uso de materiais e suportes diversos, em que é realizada a transmutação de um signo/mídia para outro, sendo ela verbal ou não, visual ou audível.

No que tange ao tradutor intersemiótico, Plaza cita que “[...] O processo do tradutor intersemiótico sofre a influência não somente da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados [...]. [...] a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, fusões e re-fluxos [...]” (2013, p. 10 - 12). Ou seja, por meio não só da linguagem, mas também dos suportes, o tradutor que irá realizar o processo de transmutação de um signo para o outro estará incluindo neste processo as intermídias e os estudos interartes.

No momento da transposição de um texto literário para o filme, o diretor deve pensar de que forma ele irá realizar a passagem do verbal para o não verbal, isto é, a construção narrativa fílmica a partir do uso de elementos próprios da materialidade

do meio cinematográfico como a fotografia, as imagens, o som, e o tempo/espaço. Estes são características próprias do cinema e ele deve adaptar para as telas da melhor forma, entretanto a literatura e o cinema não são apenas diferenças, existem também as semelhanças. Segundo Pereira (2009, p. 46), “A literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra”. Contudo, diante de similaridades, o cinema ainda tem algumas características próprias, e segundo Diniz (1999, p. 317) “o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar”.

A literatura e o cinema estão sendo estudados cada vez mais no meio acadêmico, visto que, a todo o momento presenciamos a adaptação de livros para as telas do cinema. Ambos estão relacionados de várias formas, seja pela utilização do verbal, assim como das estruturas da narrativa que o cinema também possui (narrador, começo, meio e fim, personagens, etc.). Segundo Stam, (2000, p. 61 apud HUTCHEON, 2011, p. 63) “[...] o cinema ‘herda’ todas as formas de arte [...] a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a *performance* do teatro”, e podemos acrescentar também a literatura, visto que ela é uma das influências do cinema.

No que tange ainda às similaridades entre literatura e cinema, segundo Gualda (2010, p. 203), um dos elos entre a literatura e o cinema são a “estrutura narrativa” e a “impressão de realidade”. A estrutura narrativa nos remete em como a história é contada, ou seja, o começo o meio e o fim, e os entrelaçamentos das ideias. A impressão de realidade se manifesta tanto na literatura quanto no cinema, pois o leitor/telespectador se envolve com a história, mesmo sabendo que é ficção. Ainda segundo a autora, ao assistirmos a um filme ou lermos um livro “esquecemos nossa própria realidade e mergulhamos num mundo construído, onde tudo é simbólico (2010, p. 208)”.

Porém mesmo ambas – literatura e cinema - possuindo similaridades, algumas modificações no momento da transposição são realizadas. Como foi dito anteriormente, o fenômeno da transposição pode ser chamado também de Adaptação. Segundo Linda Hutcheon “trabalhar com adaptações *como adaptações* significas pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestos’” (2011, p. 27, grifos da autora), isto é, pensar nas adaptações como vários textos. Ainda segundo Hutcheon (2011, p. 29) no momento da transposição ou da adaptação podemos

envolver também a mudança de mídia, como também pode haver alteração no foco da história, e dessa forma, a criação de uma interpretação distinta da obra fonte.

No momento da adaptação, - romance para o filme – nos deparamos com alguns pontos de conflito como o que definiu a escolha das imagens apresentadas no filme; o que motivou o diretor a adicionar/excluir uma cena; qual é o efeito da trilha sonora, no telespectador. E, por fim, realiza-se a comparação entre obra inicial e obra final, ou seja, discussão acerca da questão da fidelidade da obra é iniciada. Segundo Stam (2006, p. 26), “as adaptações devem ser vistas não como fiel ou infiel, mas como uma criadora de ‘novas situações áudio-visual-verbal’”, isto é, no momento em que é feita a tradução de um sistema como um romance para o cinema, haverá similaridades e diferenças entre a obra de partida e a obra de chegada. A obra de partida é aquela que irá servir como base para a transposição de um sistema sógnico para outro, e a obra de chegada é a adaptação, isto é, o resultado do processo tradutório de um sistema com predominância verbal para outro, ou seja, com mudanças e diferenças da obra fonte. E cada uma, segundo o autor, deve ser considerada única, pois elas estarão criando novas situações. Plaza (2013, p. 32) também defende este ponto de vista, pois segundo ele “A tradução modifica o original porque este também é um produto de uma leitura e, ambos, original e tradução [...] complementam-se”.

“Já que literatura e cinema se aproximam naturalmente no processo de fruição podem também aproximar-se no estudo, no ensino e na pesquisa.” (SILVA, 2011, p. 3) Entretanto, mesmo a literatura e o cinema complementando-se, outras questões conflituosas podem ser identificadas, uma delas de que os romances são melhores que as adaptações fílmicas. Segundo vários autores, como Robert Stam, Linda Hutcheon e Thomas Leitch isso não é verdadeiro. Segundo Leitch (2003, p. 154-156), isso é considerado uma falácia devido à questão de poder econômico relacionado ao cinema. Pois o filme, para muitos, faz parte da cultura de massa, isto é, ele é depreciado, enquanto o romance possui uma superioridade axiomática, isto é, por ser uma forma de arte antiga ela é melhor, mas como o autor diz, esta é uma falácia, pois o cinema tem as suas características próprias, o que faz dele único. Outro exemplo diz respeito às críticas de perdas e ganhos nos filmes adaptados. Segundo Stam (2006), mesmo uma adaptação sendo cheia de aspectos positivos as pessoas insistem em dar ênfase às “perdas” que ocorreram no processo de transição e ignoram o que foi “ganho”. Portanto uma adaptação cinematográfica não

pode ser considerada inferior, visto que ela gera emoções e histórias diferentes, e acima de tudo ela se trata de uma obra original.

No momento da adaptação também é possível perceber outro ponto, segundo Stam (2006, p. 22) “[...] Adaptações cinematográficas frequentemente [sic] ‘corrigem’ ou ‘melhoram’ o texto original, de formas muito diferentes e até contraditórias”. Ou seja, as transposições, em alguns casos, tendem a melhorar ou corrigir o texto fonte. Um dos exemplos citados por Stam faz menção ao lesbianismo em *A Cor Púrpura*, pois no momento da adaptação foi considerado controverso e retirado da adaptação. Segundo a própria autora, “alguns membros do grupo dos Negros Contra a Exploração dos Negros na Mídia ameaçaram boicotes, caso o roteiro não passasse primeiro pela sua avaliação” (WALKER, 1988 apud VERONESI, 2015, p. 174). Cartas também foram enviadas no momento das gravações, em uma delas constava o aumento do uso de cocaína na comunidade negra após o filme *Superfly*, e na opinião da comunidade, apresentar o lesbianismo seria também o aumento de relações homoafetivas entre as mulheres negras. (VERONESI, 2015, p. 174).

Mesmo com todos os conflitos, e as similaridades e diferenças que foram comentados, outro ponto que podemos dar atenção é referente aos intertextos que estão presente nas adaptações. As adaptações são intertextos assim como qualquer outro texto. Segundo Thomas Leitch, “as adaptações são como uma pintura, pois elas convidam o leitor a olhar para ela e não através dela” (2003, p. 166). Ou seja, ao assistir a um filme o telespectador não deve procurar cenas equivalentes do romance no filme, nem igualar as personagens que estavam no livro, o leitor deve assistir ao filme como se fosse a primeira vez, sem julgamentos de fidelidade.

No que tange à linguagem do cinema e da literatura, Martins (2012, p. 14) afirma que:

[...] a linguagem do cinema facilita, ao menos tecnicamente, a assimilação dos códigos superpostos, em função da sequência e velocidade destes, através do entrelaçamento visual das cenas, que anestesiam o esforço de apreensão por parte do espectador. Na literatura, estas se realizam de maneira também sequencial, mas sobre e “sob” a superfície da escritura, ao longo da narrativa. A literatura apela constantemente para a imaginação. [...] O cinema, por outro lado, apela para a visão e a emoção catártica.

Por possuir uma linguagem híbrida o cinema auxilia o entendimento de uma obra. Como, por exemplo, a obra *Lavoura Arcaica*, de Radum Nassar, que é um romance bastante complexo e uma das características predominantes é a linguagem poética, para muitos, esta obra é considerada um texto hermético. Entretanto a sua

adaptação homônima, realizada por Luiz Fernando Carvalho, não deixa de ser complexa e não abandona a linguagem poética presente na obra literária. Porém, devido à visualização das personagens, o telespectador tem mais clareza sobre o tema e de que forma as ações acontecem. Também podemos dizer que esta compreensibilidade, do telespectador, está relacionada ao nosso século, pois a maioria da população tem acesso a filmes, seja na TV aberta ou em plataformas digitais.

Ao lermos uma obra literária, em um primeiro momento não é possível observar com clareza certos detalhes, isto é, o leitor deve imaginar as ações das personagens, e tentar compreender o que está escrito nas entrelinhas. Na transposição para as telas, é possível ver as imagens e preencher algumas das lacunas deixadas no texto. Dessa forma, ambas as obras complementam-se e auxiliam no processo interpretativo do leitor/telespectador. Levando em consideração a questão do não dito (*non-dit*) e o preenchimento das lacunas somos remetidos ao que Stam (2006, p. 25) disse sobre o assunto: “[...] os textos não se conhecem a si mesmos, e, portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais”, ou seja, a adaptação faz com que a interpretação dos leitores/telespectadores seja mais ampla.

Linda Hutcheon cita que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (2011, p. 59).

Ou seja, a adaptação é uma forma de criar uma nova obra, por isso temos as mudanças na obra fílmica. A questão de adaptação também pode corrigir ou melhorar o texto original, assim como causar um impacto na nossa interpretação do filme.

A literatura e o cinema possuem similaridades e diferenças como foi dito anteriormente. Entretanto, pensando na maneira como é realizada a transposição das páginas para a tela devemos pensar em outros pontos importantes. Um deles é sobre o roteiro, pois ele é o intermédio do romance e da tela ao mesmo tempo, pois ele possui uma história, fornece pistas, direciona aspectos para o momento da

transposição, e também há a interpretação do diretor e suas escolhas, principalmente se ele é considerado um filme *Cult*¹ como *Donnie Darko*.

Segundo Martins (2012, p. 13):

No caso da adaptação fílmica de uma obra literária, é necessário considerar que o roteiro é o mediador entre os dois sistemas sógnicos (o verbal e o visual), e que o próprio roteiro tem como finalidade tornar-se [...] a passagem, a rota, o mapa para a realização de uma obra audiovisual [...].

Ou seja, o roteiro, por sua vez, tem a sua importância no momento das filmagens, pois ele é a ponte entre o romance e o filme, e também serve como um “mapa” para as filmagens. Além disso, ele também é considerado um gênero literário para ser estudado e lido pelos telespectadores do filme após as filmagens, ou seja, ele não é considerado descartável, mas sim um objeto de estudo. Sendo assim, este capítulo foi dividido em duas subseções, nas quais se discute a importância e o porquê do roteiro ser considerado um gênero literário e também a obra *Donnie Darko* é brevemente resumida.

1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROTEIRO

O roteiro pode ter diversas definições, porém serão apresentadas duas que são relevantes para este trabalho. Syd Field (2001, p. 11-12), define como uma “história contada em imagens, diálogos e descrições, no contexto da estrutura dramática”; Já de acordo com Martins (2012, p. 17), o roteiro pode ser definido como:

A primeira questão que se abre, para uma possível definição de roteiro, é que antes de tudo um roteiro é uma história narrada/contada por meio de imagens, cenas, diálogos, descrições. A palavra, no roteiro, está a serviço da imagem e da ação, e não a serviço da narração escrita. No roteiro, a preocupação com a palavra é periférica, uma vez que a palavra deve se submeter às coerções daquilo que é visual, e não daquilo que é verbal.

Com estas duas definições percebe-se que o roteiro apresenta uma narração, assim como um romance longo, que utiliza de cenas, imagens e diálogos, isto é, nele presenciamos o verbal e o não verbal (este por meio da imaginação). Entretanto, mesmo possuindo elementos narrativos que estamos acostumados a

¹ Os filmes *cult* são geralmente conhecidos por terem roteiros originais, com mensagens conceituais que extrapolam o tema da história principal de um longa. Muitas vezes não se preocupam com uma narrativa linear e “pronta”. [...] Recheados de mensagens subliminares, muitas vezes falam subjetivamente de temas como arte, filosofia, crítica social ou técnica. Além do sombrio, do humor sarcástico e do surreal (CROSS, 2017).

observar em outras obras, o roteiro ainda é negligenciado por muitos teóricos, críticos e até mesmo pela comunidade acadêmica.

Para muitos estudiosos, este não é considerado um gênero, conforme assevera Aquino:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambição literária, nem de direção. (apud FIGUEIREDO, 2010, p.32).

Dessa forma o roteiro é marginalizado e muitas vezes deixado de lado na academia, visto que é comum estudar os clássicos da literatura. Porém ele não deve ser desprezado e sim estudado como os outros gêneros, de acordo com suas particularidades.

Ainda sobre a não valorização do roteiro, muitos consideram o roteiro com uma utilização temporária, segundo Martins (2012, p. 16) o roteiro “[...] presta-se somente para sinalizar, realizar a ‘marcação’, oferecer a ‘rota’, a direção a ser seguida pela equipe técnica de produção, diretores e atores”. Ou seja, o *script* era necessário apenas no momento da gravação do filme, depois ele era descartado, pois não se via mais utilidade nele. Entretanto, pode-se observar um grande interesse por este gênero nos últimos tempos, e isso é percebido pela publicação de roteiros em formato de livros físicos ou digitais provando que ele deixou de ser descartável e passou a ser mostrado para o público.

Por meio destas publicações de roteiros pode-se perceber que ele “[...] não é a obra final, mas um gênero de escrita que permite a realização de uma obra” (MARTINS, 2012, p. 17). Além de estar em grande circulação, seja nos meios digitais ou impressos, “O texto do roteiro é, na verdade, um arranjo de vários intertextos, fruto de releitura de obras anteriores, ou seja, derivação de um texto de outros, pré existentes (hipotextos), gerando o hipertexto - o roteiro”. (KICKHÖFEL, 2015, p. 70). Além disso, ele também pode ser considerado um texto intersemiótico, pois a linguagem verbal é predominante e futuramente será adaptado para o cinema, novela, ou minissérie. Segundo Hohlfeldt, o roteiro “[...] como gênero intersemiótico, [...] deve ser considerado antes de qualquer coisa o filme virtual, uma

vez que o roteirista tem em seu campo de visão mental um conjunto de ‘imagens antevistas’” (HOHLFELDT, 1984, p. 137 apud MARTINS, 2012, p. 20).

Como já foi dito, o roteiro deve ser tratado como um filme virtual, visto que ele é escrito com o objetivo de ser encenado, ou seja, o roteirista deve:

[...] pôr ordem nessa desordem: fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou, pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias (CARRIÈRE, 2006, p. 159).

Isto é, devemos pensar no roteiro como uma história que possui a linguagem verbal, porém ele também manifesta a *performance* das personagens, possui o som e todas as outras características que são próprias do cinema, ou seja, “ele tem que enxergar o ‘filme’ em sua tela mental” (MARTINS, 2012, p. 26).

Porém, não devemos pensar no roteiro somente como um filme em forma de palavras, segundo Field:

Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (2001, p. 11).

O roteiro, assim como o texto dramático e o romance, pode estar dividido, seja por capítulos ou cenas. Para Campos, o roteiro tem a seguinte estrutura (2010, p. 259):

Está o mundo posto em sossego, quando um problema quebra o sossego. Com isso, surge a motivação para uma ação cujo objetivo é solucionar o problema e recuperar o sossego. Essa ação parte, principalmente, de um dos personagens deste mundo. Outros personagens, motivados pelo problema e pela ação desse personagem, executam suas respectivas ações, com o objetivo de solucionar ou de complicar o problema, com o objetivo de coadjuvar ou de antagonizar o personagem. No curso da ação do personagem, o problema se complica e, com isso, gera jogos de ações cada vez mais intensos, que forçam a revelação desse personagem e dos demais. Até que, finalmente, o personagem soluciona o problema original e o sossego é recuperado.

Como qualquer narrativa este gênero possui a exposição, ou seja, as personagens que estarão presentes na história; O conflito, isto é, a ruptura do equilíbrio; O desenvolvimento, no caso as maneiras de resolver o problema; O

clímax e o desenlace (D'ONOFRIO, 2007, p. 282), valendo lembrar que as cenas não precisam acontecer exatamente nesta ordem. Segundo Field (2001, p. 11), “Esta estrutura linear básica é a forma do roteiro; ela sustenta todos os elementos do enredo no lugar”. Na tabela abaixo é possível visualizar de maneira mais clara a composição e as partes do roteiro, contudo esta estrutura não é a única forma de compreendê-lo. Esta esquematização foi escolhida devido a sua comumente utilização em muitos filmes de Hollywood:

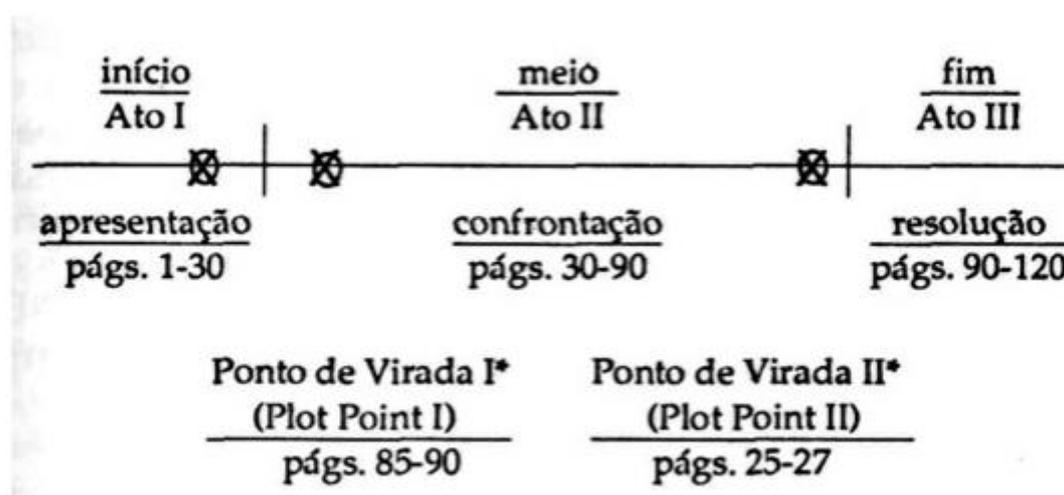


Figura 1: FIELD, 2001, s/p.

Fonte: Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.

Segundo Field, (2001, p. 18) “Há somente forma, não fórmula. O paradigma é um modelo, um exemplo, um esquema conceitual; é como se parece um roteiro bem estruturado, uma visão geral dos desdobramentos do enredo, do início ao fim”. Pode-se perceber esta forma no roteiro base deste trabalho, visto que ele possui uma estrutura diferenciada e nele observamos a viagem no tempo/metafísica misturando-se com a literatura. Desta forma, mesmo os filmes como *Donnie Darko* não seguindo a estrutura, ao final do filme/roteiro o leitor/telespectador deve montar a estrutura cânone em sua cabeça para compreender a história.

Entre tantas semelhanças com contos e romances, o roteiro possui diferenças, segundo Comparato (2009):

Uma grande diferença, no entanto, reside na forma como o roteiro trabalha o espaço e o tempo ao longo de sua narrativa, uma vez que as possibilidades expressivas da narrativa fílmica permitem uma manipulação mais fidedigna, através da tecnologia e dos cenários, dos recursos espaciais e temporais necessários à consecução do projeto audiovisual. O roteiro

permite ao leitor imaginar o texto como imagem, e, de um modo bem mais explícito que o texto literário, suscita uma visualização das possibilidades performáticas da representação humana, uma vez que toda a escrita debruça-se nesse sentido. O fato é que “o roteiro, ou melhor, o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor”; ou, melhor ainda, “o roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário”.

Isto é, o roteiro é um gênero discursivo bastante híbrido em sua essência, já que sua linguagem é mediadora entre o literário e o visual. Assim, ele projeta uma construção espaço-temporal de forma potencial, com vistas ao desenvolvimento que será realizado na *mise-en-scène* cinematográfica. E por meio das tecnologias presentes, é possível manipular o espaço-temporal, (com a utilização da fotografia e da montagem) assim como acrescentar a trilha sonora, que amplia a caracterização dos elementos narrativos e auxilia no processo de atuação e crescimento da personagem na obra.

Além disso, o roteiro tem as suas marcações e palavras técnicas, que no momento da gravação fazem toda a diferença, seja na mudança de plano, ou a forma que será gravada a cena. Desta forma é possível identificar as mudanças temporais e espaciais no gênero literário roteiro com mais clareza no momento da leitura, isto é, fazendo com que o leitor imagine a cena ao ler o roteiro. Levando em consideração o que foi dito a respeito do roteiro, devemos também considerar que ele “estaria a meio caminho entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, como gênero intersemiótico que é” (MARTINS, 2012, p. 23).

Outra questão sobre o roteiro nos faz pensar no leitor deste gênero, isto é, pensando no leitor que lê por prazer, o leitor comum e a equipe técnica. Segundo Flavio Campos, (2010, p. 257):

Há quem diga que, como as partituras de música e as peças de teatro, roteiro é esboço, projeto do que ainda está por se fazer. Outros objetam. Talvez emulando o processo de leitura de livro de ficção, eles argumentam que suprem, através da imaginação, o que está ausente [...].

Levando em consideração o que o autor citou, pode-se entender que os leitores da equipe técnica visualizam o roteiro como um projeto que está por fazer, visto que é por meio do roteiro que o filme ganhará corpo (personagens vivos), cenário, som, ou seja, ganhará vida. E o leitor que lê por prazer vê algo além de um projeto, eles utilizam da imaginação para preencher o vazio, e desta forma, o roteiro além de ganhar corpo, ele ganhará efeitos diferentes do filme. Já o leitor comum:

[...] dificilmente conseguirá perceber todas as imagens e ritmos e significados e matizes que um roteiro contém. A tradução da palavra escrita para imagem e som demanda mais competência, tempo e trabalho do que dispõe o leitor comum sob o seu abajur (CAMPOS, 2010, p.257).

Desta maneira, é possível identificar dois leitores com base no gênero roteiro, o leitor que gosta deste gênero, chamado de leitor Movente ou Fragmentário, segundo Santaella, este leitor foi criado a partir da “[...] proliferação abundante de imagens e mensagens visuais [...] (2004, p. 27)” e foi na “[...] fotografia e no cinema o que lhes era mais contemporâneo: a velocidade da reprodução e substituição incessante de imagens.” (2004, p. 28). Ou seja, este leitor consegue ler o roteiro com as palavras estáticas, entretanto ele irá ler também o filme. Vale lembrar que este leitor é intermediário, pois ele está entre o livro (leitor contemplativo) e o do ciberespaço (leitor imersivo). E o segundo tipo de leitor é representado pela equipe técnica que irá produzir o filme, este é chamado de leitor Imersivo (Virtual), ainda segundo a autora, este leitor “[...] Tendo na multimídia seu suporte e na hipermídia sua linguagem, esses signos de todos os signos estão disponíveis ao mais leve dos toques, no clique de um *mouse*” (2004, p. 32). Isto é, este leitor é representado não só pelo diretor, mas pela equipe de arte, som, fotografia e afins. Levando em consideração os tipos de leitores identificados percebe-se que dificilmente o leitor comum (Contemplativo) irá ter prazer e a competência do leitor movente. Talvez este seja um dos motivos que poucas pessoas leem um roteiro, pois não há incentivos e muitos leitores acostumados apenas com o livro terá dificuldades em “compilar diversas imagens e novas formas de ler.” (CANUTO, 2009, p. 21).

Por este e outros motivos será trabalhado com o roteiro, ademais, é interessante explorar outros textos, além do romance para o cinema, pois no momento em que se exploram outros gêneros haverá uma ampliação dos estudos da adaptação e a valorização destes textos.

1.2 FEAR — LOVE: UM POUCO DE *DONNIE DARKO*

James Richard Kelly, mais conhecido como Richard Kelly, é roteirista, diretor e produtor cinematográfico, cujo seu trabalho ficou conhecido após o sucesso do seu primeiro filme *Donnie Darko* (2001). Kelly formou-se em cinema na Universidade do Sul da Califórnia (USC) em 1997, mesmo ano em que escreveu o roteiro de *Donnie Darko*. Além desse filme, ele escreveu outros, *Domino – A Caçadora de Recompensas* (2005), *Southland Tales – O Fim do Mundo* (2006), *A Caixa* (2009), esses dois últimos também foram dirigidos por ele, entretanto nenhum emplacou como o seu primeiro filme, que recebeu o prêmio de melhor roteiro e filme de estreia, melhor ator - Jake Gyllenhaal, todos no ano de 2002 e foi indicado no festival de Sundance (2001), mostra cuja tônica são filmes independentes, ou seja, à margem do *hype*.

Donnie Darko conta com a atuação de Jake Gyllenhaal (*Donnie Darko*), que já havia atuado em dois filmes (*O Céu de Outubro* (1999); *Três Sócios Duvidosos* (1998)) e em uma série televisiva (*Homicide: Life on the Street – Temporada 2, 1º episódio* (1994)), e segundo Kelly, ele teve facilidade em trabalhar com Jake, pois seu pai é diretor e sua mãe roteirista, isto é, ele tinha bastante conhecimento de como atuar e Donnie foi o seu primeiro personagem protagonista; James Duval (Frank) que participou de três filmes antes de *Donnie Darko*, e com a já famosa Drew Barrymore (professora Keren Pomeroy), como a sua carreira já estava consolidada ela possui uma grande participação em filmes, seja como protagonista ou não, e em *Donnie Darko* ela não participou apenas como atriz, mas também como produtora de *set*, além disso, o filme conta com uma trilha sonora composta por músicas que fizeram sucesso na cultura *pop* dos anos 1980.

Segundo Antônio Tibau (2016, p. 16):

Donnie Darko é um dos primeiros *cult movies* de verdade deste século XXI. Sem o apoio de grandes estúdios ou uma avalanche de merchandising empurrada garganta abaixo do público médio, o filme chegou onde chegou por mérito próprio. O que não é pouco, principalmente se levarmos em consideração a complexidade de sua história, numa época em que a obviedade costuma ser regra.

Quer dizer, *Donnie Darko* não teve apoio e nem um grande orçamento para as filmagens, pois ele teve um custo de 4,5 milhões, o que não era um grande orçamento para realizar um projeto, já que os filmes do circuito *mainstream*

hollywoodiano contavam com valores em média dez vezes maiores, porém esta restrição fez com que ele fosse muito bem pensado como em *a Bruxa de Blair* (1999) e *Tubarão* (1975), que foram filmes que também tiveram um baixo orçamento no momento das gravações.

Segundo Olson (2018, p. 59, tradução minha):

Donnie Darko é um filme fascinante e frustrante que exige múltiplas visualizações. O filme apresenta direção ágil e fotografia atraente, e os usa para levar os espectadores a uma jornada mental pelos subúrbios. Além disso, Donnie Darko apresenta um diálogo excepcionalmente honroso [...] bem como uma temática inebriante [...].

Ou seja, por meio da fotografia, da música envolvente e da temática instigante *Donnie Darko* tornou-se conhecido e muito debatido entre os críticos e os fãs. Inclusive, a sua fama percorre durante os anos seja em entrevista com os atores, com o diretor ou em plataformas *onlines*.

Donnie Darko tem como protagonista Donald Darko, um adolescente que sofre de sonambulismo e esquizofrenia, um menino que tem problemas de relacionamento e comportamento, e tudo piora com a queda de uma turbina em seu quarto. No entanto ele não é ferido neste acidente, pois é salvo por uma voz que o chama no meio da noite. Após esse incidente inusitado, diversas coisas misteriosas começam a acontecer com ele e tudo piora com a chegada de um coelho gigante, Frank. Donnie faz terapia, toma antidepressivo e tem alucinações dia e noite relacionadas a Frank, e segundo o coelho o mundo irá acabar em 28 dias, 06 horas, 42 minutos e 12 segundos e Donnie deve salvar o mundo. Após conhecer esta criatura, Donnie começa a fazer coisas, não tão boas, como inundar e cravar um machado no mascote de bronze da escola, queimar a casa de uma pessoa bem vista na sociedade, entre outras ações. Na verdade, por meio das ordens de Frank, o jovem desmascara pessoas que não aparentavam ser tão boas assim. Além disso, Frank faz com que Donnie reflita sobre a sua vida e tome uma decisão muito difícil, sacrificar-se para salvar outras pessoas ou deixar o universo seguir um rumo errado.

Na obra nós temos presentes questões filosóficas como a viagem no tempo e o universo tangente, esta é a temática mais forte na obra, por isso é tão abordada. Segundo *A Filosofia da Viagem no Tempo* (2001, s/p) (livro escrito pela Vovó morte que guia Donnie em sua missão) ela explica que Frank é considerado um morto manipulado, enquanto Donnie o receptor vivo, desta forma Frank vem do futuro para

alertar Donnie sobre o fim do mundo. Por este motivo o tempo presente é pausado, para que as personagens possam adentrar na quarta dimensão, e desta forma Donnie possa restaurar a ordem do universo em 28 dias, 6 horas, 42 minutos, e 12 segundo.

Donnie Darko é um filme bastante complexo devido a suas rupturas na linearidade (o tempo fragmentado) e a inserção de intertextos (como King e Greene) nas entrelinhas da obra. Além disso, ele faz indagações sobre a vida, pois ao acrescentar a poética pós-moderna, é possível identificar que o filme faz com que assuntos do nosso cotidiano se tornem grandes dilemas, como a exaltação de uma figura pública que na verdade não é tão bom quanto aparenta.

2 PÓS-MODERNISMO E NARRATIVA FÍLMICA: ASPECTOS ESTILÍSTICOS E CULTURAIS

O termo “pós-modernismo”, segundo as informações mais consensuais, (SANTOS, 1990) teria surgido na década, de 1930, porém foi apenas nos anos 1960 que ele ficou mais conhecido. O seu reconhecimento maior deu-se por meio dos trabalhos de artistas como John Cage, Andy Warhol e sua *pop art* e escritores como E. L. Doctorow e Thomas Pynchon (RIBEIRO, 2006, p. 14). O Pós-moderno apresenta contradições e um estranhamento no seu público receptor.

Dentre os exemplos citados acima, Andy Warhol apresentou outra forma de pintar pessoas famosas, como a Marilyn Monroe, pois o pintor utiliza uma fotografia normal da atriz e com base nela cria imagens distintas; assim como John Cage em sua apresentação de 4'33', esta peça foi composta em 1952, entretanto ela não é tocada, apenas um sinal é dado para indicar o fim e o início de cada movimento, este que pode ser o som de uma tecla qualquer do piano ou o simples ato de fechar e abrir o instrumento; e Thomas Pynchon com suas obras, um exemplo é *O Leilão do Lote 49* (*The Crying of Lot 49* - 1965), pois no decorrer na narrativa a personagem principal apresenta “[...] um sentimento de fragmentação do mundo e da própria identidade se expande e a personagem se lança desesperadamente em uma busca paradoxal [...]” (SILVA, 2015, s/p). Percebe-se, por meio dos poucos exemplos citados, que aconteceram mudanças significativas na arte pós-moderna quando ela é comparada com os clássicos ou até mesmo com o seu antecessor, o modernismo.

Segundo Eagleton (1998, p. 07) o pós-modernismo:

[...] é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto reflexiva [sic], divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. [...] o pós-modernismo constitui um fenômeno [...] híbrido [...].

De acordo com Eagleton é possível identificar que as obras pós-modernas possuem um estranhamento, e ao mesmo tempo, fazem relação com o momento em que foram escritas.

Hassan em 1985 elaborou uma tabela em que constam diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo, sobre a qual Harvey (2012, p. 49) comenta estas diferenças citadas pelo autor:

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; [...]. O pós-modernismo nada, e até se esponja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.

Ou seja, o pós-moderno apresenta os seus estranhamentos e suas diferenças diante de outros movimentos. Contudo, percebe-se que o seu diferencial é utilizar-se aquilo que não era comum em qualquer manifestação artística e incluir rupturas, tanto temporal quanto da própria personagem, nas obras.

Com base nas transgressões apresentadas pelo pós-modernismo, alguns estudiosos da área, ao falar do pós, acrescentam palavras de cunho negativo, como “[...] descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Entretanto, a autora complementa que estas palavras com os prefixos que indicam negação possuem o compromisso de “[...] incorporar aquilo que pretendem contestar” (HUTCHEON, 1991, p. 19), Além disso, ele “[...] abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (idem). A partir destas transgressões, seja na literatura ou no cinema, o sujeito irá apresentar a dúvida diante da obra, e são estas incertezas que fazem com que os elementos pós-modernos sejam percebidos e, desta forma, causem o estranhamento.

Entretanto, não é apenas na arte e na música que o pós-modernismo se manifesta, “a pós-modernidade é tão surpreendente e eclética em suas origens como é sintética e sincrética em suas manifestações” (SÁ, 2006, p. 48). Segundo Hutcheon (1991, p. 11-12) “Existem também manifestações paradoxais paralelas do pós-modernismo em cinema, vídeo, fotografia, pintura, dança, música e outros gêneros literários, constituindo parte da amostra da qual se origina tal poética”. O pós-modernismo, por ser híbrido, se apresenta nas mais diversas formas de artes, porém é no cinema que ele vai apresentar-se como um conjunto, pois ele “[...] rejeita a rigidez das fronteiras [...]” (MASTELLA; GODOI, 2017, p. 5). Desta forma, características que eram próprias do cinema e próprias da literatura passam a

trabalhar de maneira unificada para criar um significado, ou seja, o pós-modernismo surge como uma reação às formas já estabelecidas nas artes como um todo.

Por meio da obra cinematográfica, por exemplo, é possível observar de que forma a trilha sonora, assim como a escolha das imagens por meio da montagem, e outros elementos característicos desta arte apresentam o pós-moderno, isto é, por meio das rupturas presentes. Segundo Hutcheon, “Nesse tipo de contexto, diferentes tipos de textos [...] produzem o que Derrida chama de ‘rupturas ou infrações’-, pois são eles que nos podem levar a suspeitar do próprio conceito de ‘arte’” (HUTCHEON, 1991, p. 30). Outra temática que apresenta as rupturas diz respeito ao sujeito na obra, segundo Imbert (2017, p.306), casos de desdobramento ou de ambivalência de personalidades (a esquizofrenia, por exemplo) são frequentes no cinema atual.

O cinema, como foco deste trabalho, apresenta características particulares, e levando isto em consideração, Pucci Junior (2006) afirma que é a partir do início dos anos 1980 que as primeiras manifestações do pós-modernismo no cinema ocorreram, ou seja, o pós-modernismo no cinema está presente nos filmes desde tal década e com o tempo é possível perceber que cada vez mais os filmes utilizam das características desta estética. Segundo Jameson (apud PUCCI JUNIOR, 2006, 369):

[...] os filmes pós-modernos se caracterizariam pela nostalgia, [...] procura gerar imagens e simulacros do passado, para produzir, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuínas se enfraqueceram, algo como um pseudopassado para consumo como compensação e substitutivo.

No filme analisado essas características são perceptíveis, principalmente a nostalgia por parte da personagem principal. Ainda segundo Hutcheon (1991, p. 23) “a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante”.

Quando se fala do pós-modernismo é inevitável não falar de cultura, visto que ambos estão conectados, ainda mais quando o assunto é o cinema. A cultura faz com que outras artes sejam influenciadas, e segundo Perrone-Moisés (2016, p. 44) “As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura”, ou seja, pensando em cultura e tecnologia, pode-se dizer que elas auxiliaram no processo de pós-modernização das artes.

Muitos críticos afirmam que o cinema é feito para a cultura de massa e o desprestigiam. Porém, Susan Sontag (1967, p. 304 apud Hutcheon 1991, p. 25) afirma que “[...] Uma das funções da arte na cultura de massa, [...]”, seria “modificar a consciência”. Isto é, unindo a arte com a cultura de massa é possível identificar uma expansão na disseminação de arte propriamente dita, pois os filmes não estão restritos apenas às salas de cinema, ao contrário, estão disponíveis na tv privada e aberta, assim como a internet e as plataformas *onlines*. E devido a esta disseminação as pessoas estarão sujeitas ao estranhamento e reflexão do pós-modernismo.

Ainda falando de cultura, o pós-modernismo além de interferir nas artes, isto é, fazendo com que as pessoas reflitam sobre a “nova arte” ou ainda sobre o próprio conceito de arte, ele aproxima-se do passado mesmo sendo realizado no presente. Em obras que são parodiadas e que apresentam o pós-moderno, seja nas personagens ou na montagem é perceptível que “O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente” (HUTCHEON, 1991, p. 52).

Outro termo interessante que faz parte do pós-modernismo é a metaliteratura, “este termo foi criado a partir do conceito de metalinguagem” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114). Ainda segundo a autora “[...] qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores, Ninguém é escritor sem ter sido leitor” (2016, p. 115). Levando em consideração o que já foi dito sobre cultura e brevemente sobre a metaliteratura, percebe-se que as obras pós-modernas apresentam este último conceito com frequência. Desta forma, estas obras trazem um cunho forte de culturas passadas e contemporâneas, ou seja, a intertextualidade, a qual pode ser compreendida de forma ampla como sendo o diálogo entre textos, assim como uma homenagem de uma obra ou autor a outrem (HUTCHEON, 1985).

Além disso, uma das mais notáveis características dos filmes pós-modernos é relacionado ao visual, isto é, percebe-se uma grande utilização do expressionismo “[...] onde abundam sombras, contraluz, névoas. A presença de luzes de néon, além de denunciar o culto à tecnologia, reforça a fascinação sobre o espectador” (PUCCI JR. 1996, p. 216). Por meio dos efeitos especiais utilizados, o filme “sugere irrealdade, deformando pictoriamente o mundo cotidiano” (PUCCI JR. 1996, p. 216). Levando em consideração as palavras de Pucci Jr, é possível identificar que os filmes do “pós” trazem consigo um ar de mistério, o que causa o estranhamento no telespectador, mas não é só o mistério e o jogo de sombras que é considerado pós-

moderno. Alguns filmes como *Cães de Aluguel* (1992), por exemplo, o qual aborda um grupo de assaltantes que planeja um assalto perfeito, também apresenta alguns elementos como referências à cultura pop, como a discussão sobre a música “Like a Virgin”, de Madonna, a sua trilha sonora, e situações do dia a dia, como dar ou não gorjeta para a garçonete.

“[...] O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro” (HUTCHEON, 1991, p. 39). O que a autora quer dizer é que o pós tem como objetivo ocasionar e criar a sua própria forma de produzir arte. Além disso, ele “[...] parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte (HUTCHEON 1991, p. 42)”.

Ou seja, não é raro que em uma manifestação pós-moderna perceba-se, além da ruptura e das ideias paradoxais, uma reflexão sobre a natureza e até mesmo sobre a sociedade, visto que esta arte vem também como uma forma de criticar. O pós-modernismo é isso, crítico, paradoxal, “é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível” (HUTCHEON, 1991, p. 69).

Assim sendo, este capítulo foi dividido em quatro subseções, e são discutidos os seguintes assuntos: (2.1) é realizada a análise da obra cinematográfica *Donnie Darko* pelo viés pós-moderno, isto é, serão identificados elementos do pós no filme; (2.2) a representação dos anos 80 na obra, pois o filme é ambientado no ano de 1980; (2.3) a materialidade cinematográfica: recursos estilísticos do filme *Donnie Darko*; e por fim, (2.4) as intertextualidades literárias e sonoras na obra.

2.1 A QUARTA DIMENSÃO: O PÓS-MODERNO EM *DONNIE DARKO*

Segundo Robert Stam (2013, p. 332), o pós-modernismo contribuiu muito para as teorias do cinema e da análise de filmes, pois a atenção se deu no campo estilístico rumo a um cinema autoconsciente, que foi caracterizado pela multiplicidade de estilos e a reciclagem irônica. Ainda segundo Stam, esta relação do pós-modernismo e da teoria cinematográfica depende da maneira com que o abordamos, isto é, se ela é abordada como:

[...] (1) *uma matriz discursiva/conceitual*; (2) *um corpus de textos* (tanto os que teorizam o pós-modernismo [...] quanto os que por estes são teorizados

[...] (3) um *estilo ou estética* (caracterizado pela alusão autoconsciente, pela instabilidade narrativa e pelo pastiche e a reciclagem nostálgicos); (4) uma *época* (*grosso modo*, a era pós-industrial e da informação transnacional); (5) uma *sensibilidade predominante* (a subjetividade nômade, a amnésia histórica); ou (6) uma mudança de paradigma: o fim das metanarrativas iluministas do progresso e da revolução. (2013, p. 330, grifos do autor).

Levando em consideração os pontos levantados pelo autor, percebe-se que as teorias cinematográficas carregam muito do pós-moderno em filmes como *Blade Runner*, *O caçador de Andróides* (1982), *Veludo Azul* (1986), *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (1994) e *Donnie Darko* (2001), pois eles possuem o tom irônico, a subjetividade e principalmente uma mudança de paradigmas.

Outro autor que aborda as temáticas do pós-modernismo no cinema é Hassan, e como foi citado anteriormente, ele elaborou uma tabela referente às diferenças do modernismo e do pós-modernismo. Com base nos dados citados por Hassan será realizado um estudo comparativo com a obra estudada, desta forma identificando se há elementos pós-modernos na obra cinematográfica *Donnie Darko*. Alguns pontos que serão abordados neste subcapítulo estão relacionados à esquizofrenia, visto que o protagonista é diagnosticado com esta doença, a ironia, já que ela está presente na obra, e outros elementos como a antinarrativa e a parafísica/dadaísmo na obra.

O primeiro tópico diz respeito à esquizofrenia, pois o protagonista apresenta sinais desta condição. Segundo Harvey (2012, p. 56), esta talvez seja:

[...] a mais problemática faceta do pós-modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção de personalidade [...] essa concepção se concentra na esquizofrenia, em vez de alienação e paranoia.

No que tange à esta afirmação e o protagonista da obra, percebe-se que este apresenta a concepção de esquizofrenia, não no estado clínico que o filme mascara, mas sim devido às rupturas temporais e fragmentárias da personagem e a incapacidade de “unificar o passado, o presente e o futuro” (HARVEY, 2012, p. 56). Essa esquizofrenia aparece também em outros filmes, um exemplo bastante conhecido é o filme *Blade Runner*, visto que a obra apresenta as rupturas tanto no tempo quanto na linguagem e os replicantes que causam um estranhamento na obra. Segundo Harvey (2012, p. 278) “[...] Os replicantes existem, em resumo, na corrida esquizofrênica do tempo [...] como algo tão central na vida pós-moderna.”.

Em *Donnie Darko* a questão do tempo é extremamente presente na obra, visto que o passado, o presente e o futuro em certos momentos misturam-se causando estranheza no telespectador. Além disso, há a personagem Frank, um coelho gigante que, segundo ele, veio do futuro. Isto é, o “[...] pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente” (HARVEY, 2012, p. 58). Ou seja, o pós-modernismo cria o seu tempo e a melhor forma de contar a sua história.

Além da personagem Donald, o tempo e o espaço da obra, Frank também aparece para apresentar o estado de esquizofrenia na obra. No que antecede o primeiro encontro entre Frank e Donnie, o telespectador, assim como o protagonista, são guiados pela voz da criatura, a sua voz possui um tom metálico e aterrorizante. Esta voz causa a primeira estranheza no telespectador. Já no primeiro momento em que Frank é apresentado em sua forma física identificamos uma criatura fantasiada de coelho que diz o seguinte:

FRANK
 Estou aqui para te salvar. (pausa)
 O mundo está acabando, Donnie.
 [...]
 Olhe para o céu, Donnie.
 [...]
 28 dias... 6 horas... 42 minutos...
 12 segundos. É quando
 O mundo vai acabar. (KELLY, 2016, p. 92)

A esquizofrenia em *Donnie Darko* está relacionada aos problemas da sociedade, que são apresentados ao público no decorrer do roteiro e do filme, desta forma o coelho (morto manipulado) irá salvar Donnie (receptor vivente) se ele seguir o que ele tem a dizer. Esta é a esquizofrenia de Donald e a personagem Frank, isto é, eles têm o objetivo de reestabelecer à ordem na sociedade.

Outra característica presente na obra analisada é referente à ironia, e segundo Hutcheon “[...] Uma das coisas que o pós-moderno aprendeu foi à ironia: ele aprendeu a ser crítico, até em relação a si mesmo (1991, p. 256)”. Neste filme presenciamos ironias sobre a política, visto que é um período de eleição presidencial e a família Darko está dividida:

ELIZABETH

Vou votar no Dukakis.

EDDIE

Talvez, quando tiver seus próprios filhos que precisem de aparelhos ortodônticos e você não conseguir pagar por eles, porque metade do salário do seu marido vai para o governo federal, você se arrependa dessa decisão. (KELLY, 2016, p. 85).

Neste filme Donnie pode ser considerado um anti-herói devido as suas ações, no livro escrito pela Vovó Morte ela explica que o receptor vivente é “[...] abençoado com um Quarto Poder Dimensional” (KELLY, 2016, s/p), porém seus poderes não são apresentados explicitamente aos telespectadores. Por ter estes poderes ele consegue incendiar a cada de Cunningham (manipulação do fogo), inundar a escola (manipulação da água), cravar um machado em uma estátua de bronze (força).

Cunningham (Patrick Swayze) é uma personagem que é apresentado como um benfeitor para a sociedade, contudo, ele apresenta ironias sociais. Ele “ajuda” as pessoas a enfrentarem seus medos, seja por meio de livros, vídeos ou palestras, entretanto ele é pedófilo:

REPÓRTER

[...] No porão, as autoridades descobriram

O que foi descrito como um calabouço

De pornografia infantil.

[...] Cunningham, que se tornou uma

Celebridade por seus livros, suas fitas cassete e seus vídeos

Motivacionais [...]. (KELLY, 2016 p. 171)

O filme é um emaranhado de ironias, sejam elas referente às personagens da obra, ou até mesmo à sociedade em si, visto que Donnie, em uma aula de literatura, menciona a palavra destruição como forma de criação, desta forma, as ironias servem como máscaras para esconder a sujeira na sociedade.

Segundo Cardoso (2013, p. 28) “A ironia pode causar debates acirrados e, por alguns, não é vista com ‘bons olhos’ diante da sociedade. Esta figura de linguagem vem marcada por uma crítica velada aos costumes, às tradições e ao modo como o ser humano encara os problemas e dificuldades da vida.”. Em outras palavras, em *Donnie Darko* é possível identificar críticas aos costumes e às dificuldades que as pessoas enfrentam, os costumes são aqueles representados pela família Darko, as atitudes dos alunos e professores na escola, e as dificuldades são relacionadas às

máscaras que escondem a verdadeira sociedade, e aqueles que são deixados de lado por não seguirem a tradição, ou o modismo, assim sendo, “A arte pós-moderna tende a ser irônica e reflexiva” (STAM, 2013, p. 331).

O terceiro tópico diz respeito à substituição do romantismo/simbolismo (modernismo) pela parafísica/dadaísmo (pós-moderno). Segundo Hauser:

[...] A finalidade do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade, e aos convenientes, mas imprestáveis, porque desgastados, clichês linguísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão. (1998, p. 962)

Sendo assim, este movimento tem como objetivo deixar os clichês e o que está na moda para dar voz e originalidade às novas formas. Neste sentido, *Donnie Darko* apresenta estes elementos, isto é, a originalidade, a espontaneidade, tanto na personagem principal quanto em personagens secundários. Outro elemento importante é que: “O dadaísmo exige a completa destruição dos meios correntes e exaustos de expressão (HAUSER, 1998, p. 962)”. Ou como diz Donald Darko “[...] Destruição é uma forma de criação. Dessa forma o fato de eles queimarem o dinheiro é irônico. Eles só querem saber o que acontece quando destroem o mundo. Eles querem mudar as coisas.” (KELLY, 2016 p. 101). A destruição neste filme é presente em diversas cenas, visto que a personagem Donnie para reestabelecer a ordem do universo deve destruir para criar novamente, para estabelecer a ordem. Neste momento é perceptível uma relação com Nietzsche, pois para o autor criar “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e, no criar, está incluído o destruir”, ainda segundo o filósofo, o ato criador não vem de algo faltando ou para melhorar algo, na verdade o dar, é criar sem pedir nada em troca é uma virtude (NIETZSCHE, apud DIAS 2009, p. 5). Sendo assim, Donnie no momento em que sacrifica a sua vida e destrói o universo está oferecendo a criação para aqueles que ficaram, pois “[...] Sem a destruição não há processo criador” (DIAS, 2009, p. 5).

Além destes três tópicos abordados, acrescentamos um quarto que faz alusões às rupturas ou as desconstruções que ocorrem tanto na literatura quanto no cinema pós-moderno. Segundo Bauman “[...] o mundo pós-moderno é qualquer coisa menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada [...]” (1998, p. 121). Logo, uma característica do pós-moderno é a instabilidade em suas narrativas ou antinarrativas, como denomina Hassan. Além de tudo, no roteiro estudado temos

uma cena em que a questão da ruptura da história é apresentada de maneira bem clara:

INT./EXT. VÁRIOS

Numa série de planos de passagem de tempo picotados, o cenário completo do subúrbio recua de trás pra frente numa velocidade frenética.

Plano 1: passagem de tempo da estátua do mascote.

Plano 2: passagem de tempo da entrada principal da escola.

Plano 3: passagem de tempo do prédio principal da escola.

Plano 4: passagem de tempo da rua da vizinhança/casa dos Darko. (KELLY, 2016, p. 205)

No trecho acima percebemos que o tempo volta para o início do filme, desta forma causando o estranhamento e a ruptura linear do filme/roteiro. No filme estas questões de rupturas, sejam elas de tempo/espaço são apresentadas através da montagem cinematográfica e, de certa forma, são mais fáceis de serem identificadas, pois, no momento em que as imagens e os efeitos são acrescentados à obra escrita, o telespectador consegue montar a narrativa do filme em uma sequência linearmente cronológica.

Os filmes pós-modernos, como *Donnie Darko*, têm a intenção de homenagear outros filmes e autores que foram importantes para o nosso cinema como cita Jullier; Marie:

O cinema de terceiro grau se assemelha aos “bons velhos filmes” dos anos dourados (primeiro grau), não zomba deles (faria isso o de segundo grau), mas lhe presta uma homenagem mostrando que ele teria sido capaz, se quisesse, de desconstruí-los à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses “bons velhos tempos” [...] e não pretende reinventar a pólvora. O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras [...]. (2009, p. 214).

No que tange aos quatro tópicos analisados, além de outros como a fragmentação e a antiforma, percebe-se que eles se fazem presentes em *Donnie Darko*, tanto na literatura quanto no cinema. O pós-moderno mesmo não sendo caracterizado como um movimento como o modernismo, faz parte da cultura até os dias de hoje, seja no cinema e também em outras manifestações de arte.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DOS ANOS 1980 E DA CULTURA POPULAR EM *DONNIE DARKO*.

Donnie Darko é muito conhecido pelo seu filme, visto que ele foi lançado em 2001 e o seu público sempre ficou intrigado com esta obra. Contudo, foi apenas em 2016 que o roteiro foi publicado no Brasil pela editora DarkSide Books. No livro observamos, além do roteiro final, uma entrevista com o autor e diretor de *Donnie Darko*, assim como com o ator Jake Gyllenhaal, que interpretou o personagem Donald Darko. Esse filme sempre foi tema de discussões de diversos grupos, visto que a sua temática aborda temas como a viagem no tempo e possui elementos que causam estranheza nos telespectadores (a criatura gigante, por exemplo). Além disso, é uma narrativa que intriga o espectador pela utilização de sons que provocam emoções e em certos momentos o cenário torna-se cheio de efeitos cinematográficos.

A transposição do roteiro para o cinema foi um projeto que o diretor buscou desde 1997, ou seja, o ano que o roteiro começou a ser escrito. Com efeito, Richard Kelly escreveu o roteiro de *Donnie Darko* enquanto cursava a faculdade de cinema. Kelly era na época um jovem inexperiente, que estava procurando um espaço entre os grandes produtores, mas não abriu mão de que ele fosse também o diretor do filme. Depois de quase perder a esperança de produzir o seu primeiro filme, ele conseguiu iniciar a filmagem com a participação de Drew Barrymore, e com uma verba de 4,5 milhões de dólares.

É interessante pensar que para muitos os anos 1980 são considerados uma década perdida, enquanto que para outros foi o ápice da cultura, de avanços e conquistas sociais (CAVALCANTE, 2016, p. 47) Esta década foi marcada por guerras, mudanças culturais na música, no cinema e na arte e também na moda. Sabe-se que *Donnie Darko* faz menções declaradas aos anos 1980, para autores como Lee (2010, p. 125) “[...] o uso de referências icônicas dos anos 1980, da moda à música, são empregados [...] para tornar aquele período histórico estranho e perturbador, [...]”. Outro aspecto que nos faz refletir sobre a escolha do ano em que o filme acontece é que Darko nos remete a *Dark*, e segundo Felinto, (2016, p. 161), “[...] Kelly nos apresenta uma construção visual bem mais sombria da década de 1980”. Ou seja, a ambientação do filme possui um ar fantasmagórico para

representar a estranheza do período, a instabilidade, visto que esta foi uma época de mudanças significativas e de certa forma a fragmentação do sujeito pós-moderno.

Além de o autor apresentar o ano de 1980 de maneira diferente, percebe-se que ele utiliza da hibridização de dois gêneros para impactar o telespectador. Ou seja, *Donnie Darko* “faz parte do resultado de dois gêneros híbridos o terror e a ficção científica” (FELINTO, 2005, p. 27). A ficção científica é apresentada através da viagem no tempo, e temos uma intertextualidade explícita com Stephen Hawking; Enquanto o terror é manifestado na personagem Frank, um coelho gigante com uma expressão assustadora, na ambientação do filme, entre outros elementos que fazem deste filme ter esses dois gêneros identificáveis.

Outro elemento fundamental é a presença da cultura pop, visto que o filme apresenta uma ambientação dos anos 1980, e no início do filme o telespectador tem a impressão de que será um filme de *high school*, como *Clube dos Cinco* (1985), e *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), que eram comuns nesta época. Inclusive temos as roupas, como o uniforme escolar que possui um corte diferente no utilizado atualmente, e as roupas/estilo utilizadas por outros personagens, (como a utilização das ombreiras, cabelos assimétricos e roupas metálicas com aparência futurística, Sparkle Motion) e também o resgate de autores clássicos da literatura – King, Greene, Kafka - e dos cinemas – *The Evil Dead* (1981); *A Última Tentação De Cristo* (1988) -, Estas inferências são apresentadas de maneiras explícitas ou implícitas, seja por parte das personagens, da trilha sonora ou por elementos acrescentados pelo próprio roteirista e diretor.

Além disso, a adaptação do filme lembra muito *De volta para o futuro* (1985), *E.T – O extraterrestre* (1982), entre outros filmes que se tornaram referências na cultura pop da década de 1980. O ponto de contato entre estes filmes é a própria ambientação, a viagem no tempo e os elementos característicos dos diretores, pois, como já foi dito, *Donnie Darko* resgata autores e cineastas que fizeram sucesso na referida década. Outra característica pop que pode ser percebida diretamente no filme são as músicas como *Head Over Heels - Tears for Fears* (álbum: *Songs from the Big Chair*, 1985) e *Love Will Tear Us Apart - Jov Division* (álbum: *Les Bains Douches* 18 December 1979, 2001) e músicas de Duran Duran e Echo and The Bannymen, visto que a música é uma característica bastante forte no filme ele será abordado em um subcapítulo, para que a relação com o filme seja percebida mais claramente.

Segundo Azevedo (2008, p. 194) “[...] A *pop art* situou-se “[...] num momento decisivo entre moderno e pós – moderno [...]”“. Ou seja, a cultura popular auxiliou no processo de transição do moderno para o pós-moderno remodelando o real e a arte, além disso, a *pop art* reinterpreta e acrescenta elementos como a ironia e a ambiguidade (AMORIN, 2017, p. 83). É interessante pensar que elementos da cultura pop também são características da pós-modernidade, pois além de causarem um estranhamento na sociedade e de aproximar a tradição cultural e a cultura de massa, a *pop art* não faz distinção e não renega o passado, isto é, o que importa é fazer arte, é representar o seu estado de espírito e da sociedade. Segundo Amorin (2017 p. 81-82):

Uma das principais estratégias dos artistas *Pop*, sobretudo Andy Warhol, foi a apropriação. Apropriavam-se de linguagens e padrões estéticos populares que pertenciam a áreas que não se relacionavam diretamente com a arte, até então, como a publicidade, revistas de moda e quadrinhos, fotografias de jornais e embalagens de produtos. [...] Warhol acaba adicionando à cultura de massa esses mesmos valores canônicos.

Ou seja, é por meio desse estranhamento, seja ele causado pelo pós-moderno, pela *pop art*, ou por outros elementos significativos, que unidos ao cinema apresentam uma “[...] arte destinada a um público de massa.” (HAUSER, 1998, p. 982).

Outro aspecto presente em *Donnie Darko* está relacionado ao gênero ficção científica. É possível identificar uma grande valorização desse gênero no cinema e na literatura, principalmente após a evolução da tecnologia digital, o que facilitou o processo de criação dos efeitos especiais. Sendo assim, percebe-se a grande utilização de efeitos digitais em filmes como *O Senhor dos Anéis* (2001), e séries televisivas como *Game of Thrones* (2011), desta forma, entende-se que esta tecnologia está sendo cada vez mais empregada e valorizada nas produções audiovisuais. Segundo Coutinho (2008 p.18-19):

[...] Os autores de ficção científica criam ambientes estranhos e imaginários que se transformam num campo de novas ideias [sic] que poderá ser examinado a partir das implicações que suas criações propuserem, ou seja, criam uma nova realidade que não necessariamente (embora dê a impressão) se insere apenas no futuro.

No que tange à ficção científica na obra de Kelly, percebe-se que esta se manifesta nas cenas em que Donnie tem alucinações, seja com Frank do futuro ou

do presente, pois é necessário criar um cenário diferenciado e nestes momentos assunto relacionados à viagem no tempo são sempre citados. Os fotogramas abaixo apresentam um pouco desta ficção científica materializada em construções visuais sugestivas no que se refere à distorção do tempo-espaço:



Figura 2: KELLY, 2001, 00:38:19. Encontro entre Donnie e Frank no banheiro
Fonte: *Donnie Darko*



Figura 3: KELLY, 2001, 01:31:22. Momentos antes do encontro entre Donnie e Frank.
Fonte: *Donnie Darko*

Outro grande aliado nos filmes é a montagem cinematográfica, visto que é através dela que se percebem os cortes, os *flashbacks*, *flashforwards*, entre outras características próprias do cinema. No subcapítulo seguinte (2.3) será desenvolvido um pouco mais sobre este elemento da construção cinematográfica e ele será exemplificado com imagens que apresentam a montagem de maneira significativa.

2.3 A MATERIALIDADE CINEMATOGRAFICA: RECURSOS ESTILÍSTICOS DO FILME *DONNIE DARKO*

No momento em que é realizada a transposição de uma obra literária para o filme o diretor e sua equipe técnico-artística têm um campo de escolhas sígnicos muito grande. Isto é, ele deve identificar elementos relevantes e decidir de que forma irá ocorrer a adaptação para o filme, ou seja, a transformação da materialidade

verbal, do ponto de vista sógnico, para uma linguagem em que coabitam a verbalidade e a não verbalidade, isto é, som e imagem.

Os elementos que podem ser analisados no momento da transposição do texto literário para o cinematográfico são questões como o tempo, espaço, personagens, entre outros. No texto, tomando como exemplo o romance, o leitor imagina como será realizada a transposição, visto que ele lida com o imaginário, porém, segundo Nunes (1988, p. 26), “[...] em relação ao texto dramático, a leitura alcança a figuração antecipatória abstrata de um tempo que somente atinge concretude por via da realização cênica, no espetáculo teatral.” Logo, entende-se que o roteiro de um filme, assim como o texto dramático de uma peça teatral, tem como objetivo fazer com que o leitor tenha uma visão mais clara de como será realizada a transposição e a materialização temporal – montagem - na obra cinematográfica.

Em um filme como *Forrest Gump* (dirigido por Robert Zemeckis em 1994) a narrativa ocorre no presente, entretanto o protagonista a todo o momento revisita o passado. Desta forma faz-se necessária a utilização de *flashbacks*, e este efeito só pode ser acrescentado ao filme por meio da montagem, desta maneira é possível realizar a ruptura linear no filme. Chamamos este efeito de analepse, e quando o tempo apresenta o futuro como em *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (dirigido por Quentin Tarantino em 1994) denominamos prolepse. Segundo Nunes (1988, p. 32, grifos do autor):

[...] O retrospecto é feito numa *exposição separada* interrompendo a ação principal, que volta ao seu curso quando aquela termina. O *recuo* pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por Genette, respectivamente de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção), enquanto “formas de discordância entre as duas ordens temporais”.

Apenas com os exemplos de analepse e prolepse pode-se perceber que “A ideia [sic] de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular” (NUNES, 1988, p. 23). A pluralidade temporal não está presente apenas na literatura, ela também é perceptível no cinema, porém podemos denominar como pluralidade cinematográfica. Os correspondentes cinematográficos que identificamos com facilidade são o *flashback* e o *flashforward* (NUNES, 1988, p. 32,) e são eles que apresentam a alteração na linearidade da história.

Além disso, no momento em que estamos assistindo a um filme, algumas cenas do passado parecem que duram muito mais tempo do que as cenas que representam o presente, ou elas passam rápido demais. Segundo Nunes (1988, p. 47) o [...] “cinema é capaz de resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação [...]”, ou seja, por meio das câmeras e da montagem é possível fazer com que as cenas deem a impressão de serem mais estendidas do que deveriam.

No filme/roteiro ora estudados, percebe-se uma forte relação com a montagem/tempo, seja ele demonstrado por meio da prolepse ou da analepse, ou das suas respectivas terminologias cinematográficas. Segundo D’Onofrio (2007, p.82):

[...] as categorias de espaço e do tempo podem ser consideradas como elementos de enfoque particular dentro de uma narrativa [...] Durante a projeção de um filme, a representação de uma peça, um recital de poesia, a leitura de uma romance, passamos a viver em outro universo.

Ou seja, as questões de tempo e espaço modificam a nossa percepção do real para fazer com que a nossa mente seja submersa pelo filme.

Sabe-se que roteiro é criado projetando a realização fílmica, e que nele há a presença dos signos verbais que nos auxiliam a entender a relação do tempo com a história narrada. Neste sentido, levando em consideração o filme, podem-se perceber as questões do tempo por meio da câmera, da fotografia e da montagem, isto é, dos planos sequenciais utilizados pelo diretor, segundo Martin (2005, p. 261) o cinema introduz uma tripla noção de tempo:

[...] o tempo da projecção (a duração do filme), o tempo da acção (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador [...] isto é, o sentimento de uma duração excessiva nascida de uma impressão insuportável de duração).

Sendo assim, são essas manipulações no filme – ou tridimensionalidade temporal - que diferem do tempo na escrita. Desta forma, pode-se perceber que estes elementos materializados crescem à obra de chegada, pois o telespectador amplia a sua visão da narrativa.

Como já foi dito anteriormente, “[...] o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem” (DELEUZE, 2013, p. 322), por conseguinte, a montagem é uma das responsáveis por dar vida às questões de tempo nas obras

cinematográficas. Segundo Aumont (2012, p. 62) “[...] A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, [...] justapondo-os, encadeando-os e / ou organizando sua duração”. Portanto, por meio da montagem é possível organizar o filme da melhor forma, além disso, mediante as justaposições é possível dar a noção de tempo, seja ele presente, passado ou futuro.

Deleuze (2013, p. 48 - 49) explica que, “[...] a montagem tem a propriedade de ‘tornar o presente passado’, de transformar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descritível’, em suma, de realizar o tempo”. Pode-se perceber que o tempo em filmes não se dá apenas pelo figurino e pela ambientação, a montagem é uma grande aliada dos filmes que falam sobre o tempo. Ou seja, em *Donnie Darko*, o tempo é híbrido e confunde o telespectador justamente por este motivo.

Segundo Jullier; Marie, a montagem é considerada uma interrupção no fluxo da filmagem, e tem como objetivo ganhar tempo (2009, p. 42 - 44). No filme analisado é possível identificar, como já foi dito, uma quebra na linearidade temporal e esta interrupção só é possível devido à montagem. Para ilustrar melhor este elemento serão apresentadas cenas em que a alteração do tempo acontece e de que forma ela ocorre.

O primeiro momento analisado é o início do filme, isto quer dizer, momentos antes de Frank aparecer em forma de coelho monstruoso e de Donnie ter alucinações com ele. Já no início do filme é possível identificar a esquizofrenia da personagem, ou o estado de esquizofrenia pós-moderna como explicou Hassan, pois ele acorda no meio do asfalto com uma bicicleta e um sorriso irônico em sua face. Após ele chegar a sua casa e discutir com sua família todos vão dormir, entretanto, seu pai acorda e a câmera tira o foco deste personagem e vai até o relógio que bate meia-noite, neste instante é perceptível a tensão e o suspense no filme, o que nos remete aos filmes de terror, mas vale lembrar que *Donnie Darko* faz parte da ficção científica. Neste momento nós temos a primeira quebra de linearidade, ela ocorre através de uma tela preta indicando o dia e o ano em que as personagens estão e é possível ouvir a voz de Frank pedindo que Donnie acorde e na cena seguinte já é possível ver a luz do quarto da personagem acendendo.

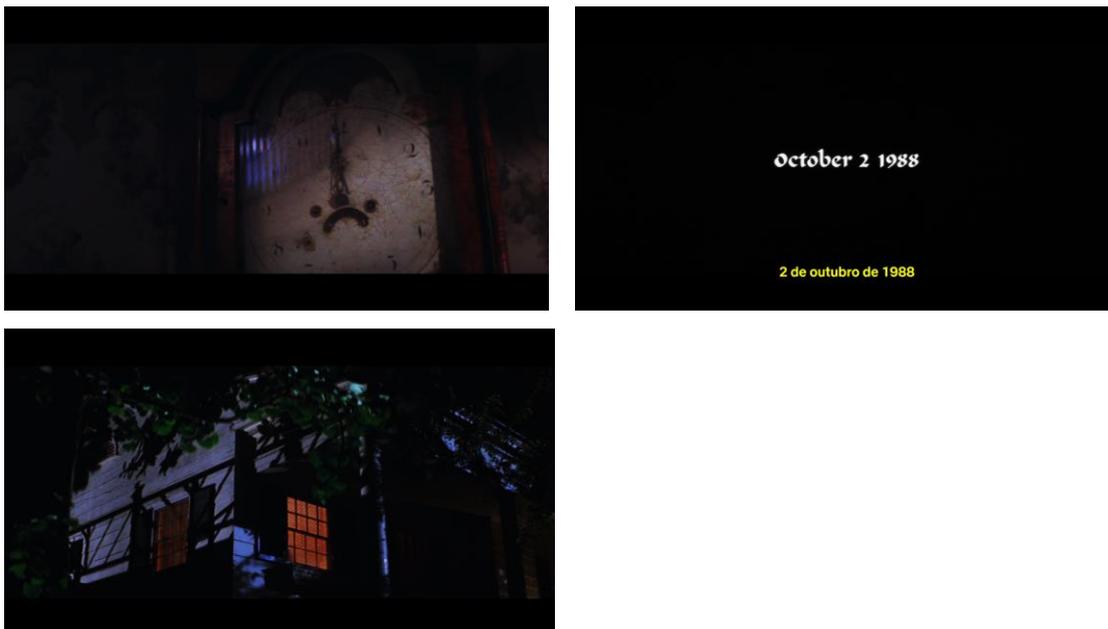


Figura 4: KELLY, 2001, 00:08:21 – 00:08:27
 Fonte: *Donnie Darko*

Tanto na literatura quanto no cinema é possível identificar elipses, isto é, “[...] à omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas, permitindo que o leitor preencha as lacunas narrativas.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 2). E a elipse neste momento é apresentada pela tela negra e logo após a imagem da casa dos Darko’s.

O segundo momento é o primeiro encontro entre Donnie e Frank no meio da noite. As cenas abaixo apresentam o momento exato deste encontro, visto que as personagens estão frente a frente. Neste momento observa-se uma fusão encadeada clássica, ou seja, esta transparência presente na segunda imagem, onde há tanto a imagem de Donnie quanto de Frank no mesmo plano. Percebe-se também que no momento em que Donnie olha para frente à câmera foca em Frank, e em seguida a câmera foca em Donnie novamente. Este efeito é chamado de *raccord de olhar*. Segundo Jullier; Marie:

[...] **raccord de olhar**. Ele consiste, sempre do ponto de vista do espectador, em pensar que o plano B mostra o que vê um personagem apresentado no plano A. [...] deve-se então fazer uma revisão de interpretação, para perceber que A mostrava na verdade o que olhava o personagem visto em B... (2009, p. 47, grifos do autor).



Figura 5: KELLY, 2001, 00:09:44 – 00:09:53
 Fonte: *Donnie Darko*

Este efeito nos sugere o primeiro confronto entre Donnie e Frank e também o primeiro aspecto visual de estranheza no filme. Além do mais, o *raccord* de olhar tem o objetivo de apresentar o que a personagem A (Donnie) vê no ponto B (Frank), desta forma vemos através dos olhos do protagonista. Ainda com base nestas cenas, identifica-se outro efeito, a fusão. Segundo Machado este termo significa a “Fusão de duas imagens, uma sobrepondo-se à outra”, ela pode sugerir uma ligação entre as personagens, por isso na segunda imagem a fusão acontece.

E por fim a cena final em que é possível identificar a reviravolta do filme. Identificamos neste trecho o suspense diferente de outros momentos do filme, visto que nesta cena a personagem está com a sua namorada morta, ele atirou em Frank, a polícia está atrás dele e ele ainda precisa salvar a sua mãe e sua irmã da queda do avião, ou seja, ele precisa achar uma solução para tudo isso. Segundo Jullier; Marie (2009, p. 52, grifos do autor) “O **suspense** supõe muito saber e investimento para funcionar. É preciso que o espectador ao mesmo tempo imagine uma saída esperada e uma saída temida para a situação que transcorre diante de seus olhos”. E no fim a solução tomada pela personagem é em sacrificar-se para que o universo alinhe-se novamente.

E são estas cenas que fazem que o tempo volte para a parte inicial do filme, como em *De Volta para o Futuro* (1985), e é utilizado o recurso do movimento acelerado, desta forma, as cenas que já aconteceram voltam a acontecer de trás para frente.



Figura 6: KELLY, 2001, 01:38:58 – 01:41:57
 Fonte: *Donnie Darko*

Através destas imagens (acontecimentos marcantes no filme) é possível identificar com mais facilidade a viagem no tempo, principalmente no momento em que aparece a tela preta com o dia e o ano.

Entretanto, não é apenas a montagem e a fotografia que fazem do filme uma obra completa e que transmite ao telespectador emoções e sentimentos diversos, como a melancolia do protagonista Donald. Desta forma é interessante ressaltar a importância da trilha sonora no filme. Primeiramente é preciso entender a diferença entre som/efeito sonoro x trilha sonora/música. Efeitos sonoros (FX) são criados para dar verossimilhança ao filme, por exemplo, na franquia *Star Wars: Guerra nas Estrelas* há os FX de robôs, sabres de luzes e a própria voz do vilão Darth Vader possui efeito, por meio dos efeitos é possível criar emoção na cena em que ele é acrescentado e também criar medo e pavor como em o *Exorcista* (1973). A emoção no cinema também está atribuída à trilha sonora, segundo Flôres (2013, p. 30), a trilha sonora é “composta de [...] músicas”, ou seja, identificamos músicas cantadas

e tocadas por bandas que ao serem inseridas na cena também acrescentam emoções e sentimentos aos telespectadores.

A trilha sonora, assim como a voz das personagens, nem sempre esteve presente no cinema, visto que “[...] os primeiros filmes tinham, em geral, apenas poucos segundos de duração e mostravam cenas cotidianas simples ou trucagens visuais” (KEMP, 2011, p. 16). Em meados de 1909 a comédia muda tornou-se um dos mais populares gêneros do cinema com atores como Chaplin (1889 – 1977) e Keaton (1895 – 1966). Contudo “O som abriu novas possibilidades para o cinema e, por volta da década de 1930, a nova mídia já havia conquistado seu lugar [...]. Contudo, ainda levaria anos para os cineastas terem condições técnicas de combinar o som com a fluência visual [...]” (KEMP, 2011, p. 69).

Mesmo a trilha sonora vindo para somar nos filmes, alguns teóricos pareceram estar preocupados, como afirma Baptista (2007, p. 14), talvez a maior inquietação destes estudiosos fosse o medo de que os filmes perdessem toda a poesia inserida no cinema mudo, entretanto sabemos que a trilha sonora acrescenta outras camadas de significação aos filmes. Segundo (PUDOVKIN, 1985 apud BAPTISTA, 2017, p. 18) “A função que o som tem no filme é muito mais significativa do que a de uma imitação escrava do naturalismo; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme”.

Em *Donnie Darko* fica evidente a expressividade da música, seja em relação à cultura pop, ou relacionada à melancolia da personagem e, em muitos casos, a música situando o telespectador sobre questões de tempo/espaço, isto é, a viagem no tempo no filme. Sabe-se que este filme faz com que o telespectador fique envolvido com as personagens, e este envolvimento também está relacionado à música. Chamamos este envolvimento da personagem com a música e a cena de efeito empático. Ou seja, além do filme apresentar uma coloração fria na maior parte do tempo, e montagens significativas à melancolia da personagem é intensificado através das músicas no filme. Desta forma é possível identificar, tanto na trilha sonora quanto na montagem, técnicas de extrema importância para que as personagens transmitam sentimentos e que seja possível obter a essência no *grand finale*.

2.4 DA LITERATURA À MÚSICA: A INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS

Além da montagem e da trilha sonora temos a presença dos intertextos no roteiro e no filme. Sabe-se que quando é realizada a adaptação de uma obra literária para o cinema é possível identificar diálogos com outras obras, sejam elas da literatura ou do cinema. Segundo Hutcheon “[...] Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores geralmente chamados de ‘fontes’, diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação.” (2011, p. 24). Sendo assim, as adaptações costumam fazer relação com obras anteriores, elas podem aparecer em forma de homenagem ou simplesmente para lembrar uma obra. Estas referências tanto na literatura quanto no cinema são chamadas de intertextos. Como cita Linda Hutcheon (2011, p. 22) “[...] A arte deriva de outra arte, as histórias nascem de outras histórias”, desta forma, todas as obras estão conectadas de alguma forma.

“A *intertextualidade* sempre existiu nas obras literárias, como citações, referências ou alusões a outras obras mais antigas ou contemporâneas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 42, grifos da autora). Podemos identificar a intertextualidade de forma explícita ou implícita. A intertextualidade explícita ocorre quando, “[...] no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto [...]” (KOCH, 2015, p. 143, grifo da autora). Isto é, utilizam-se trechos da obra, jargões e o nome do autor segue a frase citada na obra. Já a intertextualidade implícita, “[...] quando se introduz no texto intertexto alheio, sem qualquer menção a fonte [...]” (KOCH, 2015, p. 144). Segundo a autora espera-se que as informações contidas nesse tipo de texto sejam reconhecidas pelo leitor. Além disso, no texto não há marcações do nome do autor fonte, desta forma o leitor deve recuperar em sua memória a quem pertence à frase citada.

Com efeito, no roteiro de Richard Kelly é possível identificar um diálogo com outros autores como Graham Greene, uma vez que algumas das ações de Donnie são baseadas em um conto dele *Os Destruidores* (1954); Stephen King, pois além de seus livros aparecerem no filme - *IT* (1986) e *Os Estranhos* (1987) – é possível perceber questões similares a algumas obras de King, sendo que o filme é sobre um jovem estudante que sofre de “problemas mentais”, o que nos remete a outra obra do autor *Carrie* (1974); Franz Kafka, uma vez que identificamos uma atmosfera de suspense e de constante agonia, pois o protagonista de *Donnie Darko* não sabe o

que fazer em certos momentos e também o estranhamento devido a alguns acontecimentos ou personagens (Frank = Franz = o inseto em *A Metamorfose* (1915)); assim como as músicas que são acrescentadas no filme. No livro temos outras formas de inferências como a paratextualidade, segundo Genette:

[...] a “paratextualidade”, ou a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu “paratexto” – títulos, prefácios, pós-fácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, em suma, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele. No filme, embora Genette não o mencione, a “paratextualidade” pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante. Com a paratextualidade tanto a tecnologia quanto o comércio podem exercer um papel (apud STAM, 2006, p. 29).

Podemos perceber que todas as informações anteriores ao roteiro são importantes para o entendimento da obra, assim como no DVD, visto que nele temos cenas que não foram apresentadas ao público no filme, mas estão presentes como paratextos. Ainda segundo Genette, o recurso das cenas que foram excluídas, mas mesmo assim apresentadas ao público como uma forma de paratexto, podem ser uma alternativa de adaptação que pode agradar ou não o público. “Esses materiais paratextuais inevitavelmente remodelam nossa experiência e compreensão do próprio texto” (STAM, 2006, p. 30).

A intertextualidade, neste sentido, não são apenas as inferências presentes no texto, mas também as informações anteriores e posteriores ao lançamento da obra. Desta forma, segundo Kristeva, (1974, p. 62-64) é possível identificar que o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras”.

No que se refere aos intertextos de autores, King, Graham Greene, e Franz Kafka, estão presentes de maneiras explícitas e implícitas. Tratando-se de Stephen King, Kelly cita que uma das coisas que mais chama atenção neste autor é a imaginação dele. Ainda segundo o autor “[...] King me ensinou suspense e como criar um mundo fantástico. E também como aterrorizar uma plateia, como guiá-la, como fazer todas as grandes coisas que King sabe fazer.” (KELLY, 2016, p. 31). No filme pode-se identificar esta homenagem a um dos autores mais famosos do terror, já que em diversas cenas as personagens estão lendo algum livro dele - *Os Estranhos* (1987) e *It* (1986), desta forma identificamos que estas referências são

implícitas, pois o autor não menciona em momento algum o nome do autor. A ficção científica e a cultura pop também são características de King e também as identificamos em *Donnie Darko*.

Quanto a Graham Greene, identifica-se uma referência explícita, pois um conto do autor é lido pela professora de Literatura, *Os Destruídos* (1954), e nesta obra as personagens destroem uma casa, e segundo Donnie a destruição é uma forma de criação. Desta forma é possível identificar que Richard Kelly faz uma homenagem em seu filme, pois Donnie destrói o universo tangente para salvar a sua mãe e sua irmã da queda do avião, assim como a morte de Gretchen e Frank. E por fim, Franz Kafka, este autor também está presente de forma implícita na obra, pois se identifica algumas características próprias da literatura deste autor, como a angústia nas personagens e a estranheza. Richard Kelly apresenta que Kafka está presente em sua obra de maneira indireta em uma entrevista: “[...] Isso me leva de volta as minhas aulas de inglês no colégio, onde nos ensinaram que cada história era construída ao redor de um conceito único. Se você ler *A Metamorfose* [de Franz Kafka], a ideia está na primeira frase”. (2016, p. 42, grifos do autor).

No que tange à intertextualidade, é de conhecimento de muitos autores que ela não faz referência apenas a obras literárias, mas também a outros filmes, ao som e à trilha sonora. Segundo Felinto a respeito de *Donnie Darko*, “[...] essa linearidade narrativa é permeada por uma infundável sequência [sic] de referências cruzadas e citações que derivam de diferentes campos culturais: da música, da literatura, do cinema” (2005, p. 28-29). Ou seja, em *Donnie Darko* as referências aos anos 1980, como foi dito anteriormente, são manifestados não só pelas indicações literárias e cinematográficas, mas a trilha sonora também auxilia neste processo de ambientação, sendo assim, é possível dizer que neste filme há a intertextualidade musical dos anos 1980, pois a trilha sonora evoca esta década.

Neste período a música entrava no movimento pós-punk, ou seja, as raízes deste novo gênero ainda pertencem ao punk, entretanto ele é “[...] uma forma de punk mais aventureira e artística, não menos irada ou política, mas muitas vezes mais complexa e diversificada musicalmente. Muitos desses grupos [...] criaram paisagens sonoras sombrias e orientadas para sintetizadores [...]”². Vários grupos

² ALLMUSIC. **Post-Punk**. Disponível em < <https://www.allmusic.com/style/post-punk-ma0000004450>> Acesso em: 22 de maio de 2018.

musicais fizeram sucesso neste momento e são utilizados para criar em *Donnie Darko* uma atmosfera melancólica, angustiante e que ao mesmo tempo a música desta época é marcada pela cultura popular. Grupos como *Tears for Fears*, *Echo & the Bunnymen*, *Jov Division* e *Duran Duran* foram ícones e simbolizaram não só um novo gênero musical – *new wave* e o *post-punk* -, como também o gótico e a vida fragmentada do pós-moderno.

Nos trechos seguintes identificamos estas características:

[...] O destino
 Contra sua vontade
 Para o que der e vier
 Ele esperará até
 Que você se entregue a ele.
 (ECHO & THE BUNNYMEN, 1984).

A primeira canção é “The Killing Moon”, neste fragmento a música faz uma intertextualidade direta com o filme, visto que ela apresenta o destino como algo que irá chegar até você, mesmo que este não seja a sua vontade. No filme em alguns momentos é possível perceber que Donnie tenta negar o seu destino, que é por em ordem o universo e para isso acontecer ele deve sacrificar-se, contudo ao final do filme ele vai direto a este trágico encontro, ou como cita na música, ele se entrega.

[...] E eu acho isso meio engraçado
 E eu acho isso meio triste
 Os sonhos nos quais estou morrendo são os melhores que eu já tive
 Eu acho difícil te dizer
 Eu acho difícil de entender
 Quando as pessoas andam em círculos é um mundo muito, muito
 Mundo louco, mundo louco.
 (TEARS FOR FEARS, 1983)..

A segunda música é “Mad World”, no filme ela é interpretada por Michael Andrews e Gary Jules, mas ela é originalmente do grupo Tears For Fears. No final do filme “Donnie acorda. Ele está rindo histericamente.” (KELLY, 2016, p. 206), se formos comparar o trecho da música com o roteiro é identificada outra intertextualidade. Neste ponto do filme Donnie já aceitou o fato de que vai morrer para salvar outras vidas, e ele está rindo histericamente, segundo o dicionário Houaiss a palavra “histérico” significa: “1. Relativo a histeria. 2. Que ou aquele que se mostra extremamente nervoso e exaltado [...]” (2009, p. 1028). Sendo assim, este final pode significar que a personagem acha isso engraçado, porém triste, desta forma a intertextualidade é direta.

Por que esse quarto é tão frio? Você virado de costas do seu lado
É o meu tempo que falhou? Nosso respeito murchou tanto?
Mas ainda há esta atração que mantivemos em nossas vidas.
[...] o amor nos separará, novamente.
(JOY DIVISION, 1980)

Por fim o trecho analisado será da música “Love Will Tear Us Apart”, da banda Joy Division, e novamente o filme e o roteiro apresentam intertextualidade com a trilha sonora. É interessante a penúltima e a última frase deste trecho “Mas ainda há esta atração que mantivemos em nossas vidas”, sabemos que Donnie e Gretchen formam um par romântico no filme, contudo este não é realmente concretizado, pois é necessária a separação de ambos como há na música, “[...] amor nos separará, novamente”.

Com base no que foi dito referente à intertextualidade literária, cinematográfica e musical, percebe-se que *Donnie Darko* é um emaranhado de referências da cultura popular da década de 80.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo realizado fica clara a importância e o crescimento dos estudos referentes à adaptação na academia e a pesquisa diante de filmes *cults* como *Donnie Darko*, que apresenta outra face da sociedade na década de 1980. Conforme a análise desenvolvida nesta pesquisa, essa década é retratada no filme de uma maneira sombria e melancólica e essas características são fortemente confirmadas através do estado psicológico da personagem Donald Darko. Outro ponto relevante para este trabalho foi à identificação de questões pós-modernas no roteiro cinematográfico, na trilha sonora e na ambientação realizada pela equipe técnica juntamente com Richard Kelly. Estas questões nos fazem refletir e entender sobre a fragmentação do protagonista na obra, assim como a fragmentação temporal e espacial.

Outro assunto abordado nesta monografia foram os aspectos narrativos com foco no roteiro cinematográfico. Sendo assim identificamos que o roteiro é um gênero literário, pois possui estruturas condizentes como em outros gêneros, o romance, por exemplo, e também estrutura particular com a tendência de ser “encenado”. Assim como os intertextos - literários, cinematográficos e sonoros - em ambas as obras, que nos auxiliam no processo interpretativo do leitor/telespectador e fazem com que entendamos as escolhas do diretor e roteirista de Kelly.

Além disso, trabalhar com *Donnie Darko* foi um desafio, visto que não é possível encontrar muitos trabalhos acadêmicos ou livros que tratem da obra em língua portuguesa e, mesmo em línguas estrangeiras, são encontrados poucos trabalhos. O que foi possível comprovar é que há muitos *blogs* e discussões informais sobre a obra, mas nada que seja realmente apoiado em teorias e embasamento crítico, objetivo deste trabalho. Sendo assim, espera-se que esta pesquisa esteja contribuindo para os estudos interartes e também para apresentar novas interpretações e descobertas a respeito da obra *Donnie Darko*.

Por fim, é possível dizer que este estudo cumpriu com os objetivos propostos no início do trabalho, isto é, de analisar e comparar a obra literária e cinematográfica de *Donnie Darko*, assim como apresentar as questões pós-modernas não só no campo da literatura, mas também no âmbito cinematográfico, como também de explorar a sociedade da década de 1980. No momento da comparação das obras e os elementos pós-modernos, foi possível identificar que ambas as obras apresentam

o pós – modernismo seja pela ambientação ou pela sonorização do filme. Além disso, esta monografia cumpriu o objetivo de identificar e explicar os intertextos nas obras e mostrar que após identificá-los é possível ver a obra de outra forma. Desta forma também podemos relacionar os intertextos como auxiliares na identificação de elementos pós-modernos. Assim sendo, a obra *Donnie Darko* pode ser considerada pós-moderna, o seu roteiro é um gênero literário, desta forma é possível adapta-lo para o cinema. Além do mais, possui diversas referências intertextuais que problematizam a sociedade daquela década, produzindo sentidos sobre os temas contidos nos textos.

REFERÊNCIAS

ALLMUSIC. **Post-Punk**. Disponível em < <https://www.allmusic.com/style/post-punk-ma0000004450> > Acesso em: 22 de maio de 2018.

AMORIM, Karenn. A ideia de Pós-Modernidade na arte contemporânea. **FAROL (VITÓRIA)**, v. 17, p. 79-90, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/farol/article/view/17073> > Acesso em: 21 jan. 2018

ARAUJO, Naiara S. Cinema e Literatura: Adaptação ou Hipertextualização. **Littera (UFMA)**, v. 02, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/449/272> > Acesso em: 21 abr. 2018.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo. Papyrus, 2012.

AZEVEDO, Danrlei de Freitas; Filho, Luiz de França Costa Lima. Morte da arte: a aparência estética desencantada. Rio de Janeiro, 2008, 266 p. **Tese de Doutorado** – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=13916@1 > Acesso em: 24 abr. 2018.

BAPTISTA, André. Funções da música no cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. **Dissertação** de Mestrado em Música e Tecnologia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em <<http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf> > Acesso em: 13 abr. de 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro. Zahar, 1998.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

BRITO, Lêda Maria Leite Alencar de. Marcas do expressionismo no discurso de Franz Kafka e Clarice Lispector. 2015. 96 f. **Dissertação** (Mestrado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA, 2015. Disponível em: < <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3228> > Acesso em: 15 de maio de 2018.

BUNNYMEN, Echo and The . The Killing Moon. Ian McCulloch, Pete de Freitas e Will Sergeant. **Ocean Rain**. Korova Records, 1984, CD. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/echo-and-the-bunnymen/78936/> > Acesso em: 15 de maio de 2018.

CAMARGO, L. Apresentação. In: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**. A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Zahar. Rio de Janeiro, 2010.

CANUTO, M. Três Tipos de Leitores: O Contemplativo, o Movente e o Imersivo. Revista **Scitis**, v. 4, p. 19-25, 2009. Disponível em: <<http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/emilio/autoria/artigos2009/artigo-mauricio-2009.pdf>> Acesso em: 17 abr. 2018

CARDOSO, Fabiano. Pós-Modernismo e ironia na coleção "O Bairro" de Gonçalo M. Tavares. 2013. **Dissertação** (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Disponível em: < <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/fcardoso.pdf> > Acesso em: 03 de maio de 2018.

CARRIÈRE, Jean C. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

CAVALCANTE, JANNAIARA B. Além da 'década perdida': avanços e conquistas nos anos 80. **Diálogos**: Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade, v. 1, p. 39-48, 2016. Disponível em:< http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_15/Dial_15_jannaiara.pdf > Acesso em: 24 abr. 2018.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, n. 14, 11-41, jul./dez. 2006.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo. Summus, 2009.

CORSEUIL, Anelise R. Estudos Culturais e a Redefinição do Cinema Pós-Moderno. **Fragmentos**, Florianópolis, p. 105-116, 1997. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6011/5557>> Acesso em: 24 abr. 2018.

COUTINHO, A. M. M. A. Ficção Científica: Narrativa no Mundo Contemporâneo. **Revista de Letras**, Universidade Católica de Brasília, V. 1 – p. 15-26, fev/2008. Disponível em:< <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/27> > Acesso em: 23 de maio de 2018.

CROSS, Tulio. **O quê são filmes cult?**. Disponível em: < <http://universocult.com/artigo-o-que-sao-filmes-cult/>> Acesso em 19 de out. 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Brasiliense, 2013.

DIAS, R. A questão da criação para Nietzsche. In: Viso: **Cadernos de estética aplicada**, v. III, n. 7 (jul-dez/2009), pp. 1-12. Disponível em: < http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_7_RosaDias.pdf > Acesso em: 01 jun. 2018.

DINIZ, Thaís. F. N.. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução (UFSC)**, Florianópolis, SC, v. 3, 1999. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934> > Acesso em: 18 jan. 2018.

DIVISION, Joy. Love Will Tear Us Apart. Bernard Sumner, Ian Curtis, Peter Hook e Stephen Morris. **Wristcutters: A Love Story**. Lakeshore Records, 1980. CD. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/joy-division/20326/> > Acesso em: 22 abr. 2018.

DONNIE, Darko. Estados Unidos. Direção: Richard Kelly. Roteiro de Richard Kelly. Flashstar filmes. 2001. 1 DVD, (113 min), color.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-modernismo**. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FEARS, Tears For. Mad World. Roland Orzabal. **The Hurting**. Phonogram; Mercury. 1983, CD. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/tears-for-fears/39671/> > Acesso em: 22 abr. 2018.

FELINTO, Erick. Mr. Sandman, bring me a time machine: temporalidade, contingência e gênero em Back to the Future e Donnie Darko. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, p. 149-166, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/106955> > Acesso em: 15 de dez. de 2017.

FELINTO, Erick. Donnie Darko: imagem, tecnologias digitais e multimediação em um filme entre o underground e o massivo. **Contracampo (UFF)**, Niterói, v. 13, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/450/287>> Acesso em: 10 de set. de 2017.

FIELD, Syd. **Manual Do Roteiro: Os Fundamentos Do Texto Cinematográfico**. Objetiva, Rio de Janeiro. 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foilain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio/7 Letras, 2010.

FLÔRES, Virgínia. **O cinema: Uma arte sonora**. São Paulo, Annablume, 2013.

GUALDA, L. C. A Relação Intersemiótica entre Literatura e Cinema: Elo e Confronto. **Matrizes**, Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38267/41072> > Acesso em: 22 abr. 2018.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 22. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2012.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 21 – 116.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IMBERT, Gérard. **Cine e imaginários sociais**. 2 ed. Madrid: Cátedra, 2017.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac. 2009.

KELLY, Richard. **Donnie Darko**. Trad. Antônio Tibau. Rio de Janeiro. DarkSide Books, 2016.

KEMP, Philip (Ed.) **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Moraes, Lívia Almeida, Paulo Polzonoff Jr e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KICKHÖFEL, T. R. Entre literatura e cinema: o roteiro como gênero literário. **Letras Escreve**, v. 5, p. 59-73, 2015. Disponível em:< https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/download/1432/pdf_9 > Acesso em: 10 de fev. 2018.

KOCH, Ingedore G. V. **Introdução à Linguística Textual: trajetória de grandes temas**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2015.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEE, C. **Screening generation X: the politics and popular memory of youth in contemporary cinema**. Surrey: Ashgate, 2010. Disponível em:< <https://espace.curtin.edu.au/handle/20.500.11937/12543?show=full> > Acesso em: 23 de maio. 2018.

LEITCH, Thomas M. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. **Criticism**, vol. 45, nº 2, spring 2003, p. 149 – 171. Disponível em: <http://adaptation391w.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Leitch-Twelve-Fallacies.pdf> Acesso em: 12 de fev. 2018

MACHADO, Jorge (org.). **Vocabulário do Roteirista: Dicionário e Glossário sobre Roteiro e Cinema**. Disponível em:<

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Portugal: Ed. Dinalivro, 2005.

MARTINS, R. A. F. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. **Anuário de literatura**, v. 17, p. 9-28, 2012. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p9/22479> > Acesso em: 12 de out. de 2017.

MASTELA, Adriana S; GODOI, Christiane K. O pós-modernismo na literatura e nos estudos organizacionais: manifestações e características. **Economia e Gestao**, v. 17, p. 80-102, 2017. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/economiaegestao/article/viewFile/P.1984-6606.2017v17n46p80/12052> > Acesso em: 25 abr. 2018.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

PEREIRA, Olga. A. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kaliópe** (PUCSP), v. 10, p. 42-69, 2009. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliópe/article/download/7471/5455> > Acesso em: 14 abr. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2^o ed. 2013.

PUCCI JUNIOR, R. L.. Cinema Pós-moderno. In: Fernando Mascarello. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006, v., p. 361-378.

PUCCI JUNIOR, R. L.. Cinema Pós-Moderno. **Significação** Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo (SP), v. 11/12, p. 211-220, 1996.

RIBEIRO, Rejane de A. **O pós-moderno e a relação entre literatura e história em "Running Dog", de Don Delillo**. Disponível em: < https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99113/ribeiro_ra_me_sjrp.pdf?sequence=1 > Acesso em: 14 abr. 2018.

SÁ, Marcio G. de. Pós-modernidade!? Dimensões e reflexões. **Caderno Pós Ciências Sociais (UFMA)**, v. 3, p. 41-60, 2006. Disponível em: < <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/viewFile/809/520> > Acesso em: 11 abr. 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é o pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SILVA, Dolores O. O. L. F. O Leilão do Lote 49 e a construção de uma heroína pós-moderna, em Thomas Pynchon. In: XIV Congresso Internacional ABRALIC, 2015. Belém do Pará. **Anais** do XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, Belém – PA: UFPA, 2015, s/p. Disponível em:< <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1083> > Acesso em: 01 jun. 2018.

SILVA, Joel C. CINEMA E LITERATURA: Contrapontos Intersemióticos. Literatura em **Debate (URI)**, Frederico Westphalen/RS, jun. 2011. Disponível em: < <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/578/1070> > Acesso em: 21 mar. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papirus. 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. in: **Ilha do Desterro**. Número 51. Florianópolis: jul/dez 2006.

VERONESI. **A reescritura de *The Color Purple* no cinema**: uma análise das personagens Celie e Shug Belas Infiéis, v. 4, n. 1, p. 169-180, 2015. Disponível em:< <http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/download/16034/11365> > Acesso em: 24 abr. 2018.