

# *Moscou – Memória e ficção, literatura e documentário*

## **Moscou – Memory and fiction, literature and documentary**

*Juliana Ciambra Rahe Bertin*

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, Brasil

*Rosana Cristina Zanelatto Santos*

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, Brasil

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo a análise o documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, que retrata o processo de montagem da peça *As três irmãs*, de Tchekhov. Ele será tratado como uma adaptação, como uma outra forma de recontar, em que Coutinho problematiza aquilo o que se considera próprio do documentário, revelando que as fronteiras entre o ficcional e o factual não são fixas como por vezes se supõe, nem o gênero documentário fundado somente na realidade como se imagina.

**Palavras-Chave:** Documentário. Literatura. Adaptação.

**Abstract:** This work aims to analyse the documentary *Moscou* (2009), by Eduardo Coutinho, which portrays the process of play production of *The Three Sisters*, by Chekhov. It will be dealt with here as an adaptation, as another way of retelling the play, where Coutinho discusses what is considered to be peculiar to a documentary, disclosing that the boundaries between fictional and factual are not fixed, as many people, nor is the documentary film a genre just grounded in reality as one might think.

**Keywords:** Documentary. Literature. Adaptation.

## **Introdução**

O documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, se constrói como uma mistura de gêneros e de suportes. O texto dramático de Tchekhov *As três irmãs* é o ponto de partida da montagem de uma peça encenada pelo Grupo Galpão, de Belo Horizonte, e dirigida por Enrique Diaz. No entanto, a representação fica apenas no esboço e dá origem a outro texto, o documentário que registra o ensaio da peça. Temos, assim, em *Moscou*, o texto escrito de *As três irmãs*, a encenação do ensaio da peça pelo grupo de teatro e o registro audiovisual dessa encenação.

Juliana Ciambra  
Rahe Bertin

Rosana Cristina  
Zanelatto Santos

---

262

Quando pensamos em adaptações, em geral evocamos filmes de ficção. No caso do filme de Eduardo Coutinho, estamos tratando de um documentário, gênero que, supostamente, assume compromisso com a realidade. Pareceria estranho, então, considerar tal produção audiovisual como uma adaptação, no entanto, aquilo que é matéria do registro, nesse caso, é da ordem da ficção. E aqui interessa observar que a encenação da peça não é apenas captada pelas câmeras, o que aproximaria o filme de um *making of*, mas é direcionada para elas. Portanto, por tratar-se de um produto híbrido, em que a ficção encontra espaço no documentário, analisaremos *Moscou* como uma adaptação do texto literário *As três irmãs*.

Nesse processo de adaptação, o texto dramático de Tchekhov sofre ajustes para que se possa adequar ao suporte e ao gênero para os quais será transposto. Entre *Moscou* e *As três irmãs*, há ainda a mediação de Enrique Diaz, que é a quem cabe a direção dos atores nos ensaios da peça. No entanto, Coutinho pretende retratar o processo de montagem de uma peça que não chegaria a se concluir, colocando em cena o processo, a construção, o inacabado.

A ideia do documentário tem suas raízes em sua produção anterior, *Jogo de Cena* (2007), em que atrizes se misturam a mulheres comuns em relatos nos quais é difícil identificar o que é realidade e o que é ficção. Em *Moscou*, Coutinho aprofunda a experiência:

Depois de fazer *Jogo de Cena*, que tinha ligações com o que é teatro, com o que é vida, o que é uma história de uma pessoa que outra conta, e a outra que conta não viveu aquilo. Mas quem é atriz e quem é personagem? Você não sabe. Depois desse filme [...] eu queria fazer um filme que tivesse uma peça de teatro (COUTINHO, 2009).

Para a realização do filme, Coutinho estabeleceu as regras do jogo. Os atores teriam o prazo de três semanas para trabalhar na montagem de uma peça cujo texto só conheceriam no primeiro dia dos ensaios. Além disso, o Grupo Galpão trabalha com diretores convidados – e tem no currículo trabalhos com Paulo José, Cacá Carvalho e Gabriel Villela – e coube aos atores a tarefa de decidir o diretor com que trabalhariam na montagem que daria origem ao filme de Eduardo Coutinho: Enrique Diaz.

Já a escolha da peça ficou a cargo do cineasta, que explica seus motivos:

A razão central é que eu tinha visto uma encenação dessa peça [na década de 50] [...] e senti que aquela peça mexia com as pessoas, que eram todas jovens. Ninguém tinha motivo para pensar 'o tempo passou'. E essa é a razão da permanência de Tchekhov, mexe com as pessoas independentemente da idade, tem a ver com a gente, com a vida.(COUTINHO, 2009).

Além disso, seguindo as orientações de Coutinho, a atuação do diretor de teatro e do Grupo Galpão deveria ter como objetivo o trabalho com a memória, conforme pode ser observado em uma das cenas iniciais do filme em que Enrique Diaz afirma a necessidade de compartilhar, por meio do trabalho, aquilo que é do humano: “A gente é matéria da coisa também”.

Moscou -  
Memória e  
ficção, literatura  
e documentário

---

263

### **Um bate-bola entre Tchekhov, Diaz e Coutinho**

Para James Naremore, uma análise de adaptações deve englobar atividades como reciclagem, *remake* e quaisquer outras formas de recontar. Nesse sentido, as adaptações fílmicas se situam num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo contínuo de transformação e de transmutação, sem ponto de origem necessariamente definido (NAREMORE *apud* DINIZ, 2005, p. 17).

Segundo Robert Stam, a análise de adaptações deve levar em conta as transformações e as lacunas, que são inevitáveis na passagem de um texto para mídias e materiais de expressão muito diferentes. Ele afirma que “[...] a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23).

Moscou apresenta-se como outra maneira de recontar a história de *As três irmãs*, na medida em que transpõe a montagem da peça, uma narrativa ficcional, para um gênero cuja linguagem tende para um compromisso maior com o factual, o documentário. Assim, determinados ajustes se fazem necessários para que o texto originário se adéque aos protocolos exigidos pelo gênero em que será inserido.

No caso do documentário de Coutinho, trata-se do contato entre três diferentes linguagens. O texto de Tchekhov sofre ajustes determinados por Enrique Diaz, que adapta/encena o texto dramático e dirige

Juliana Ciambra  
Rahe Bertin

Rosana Cristina  
Zanelatto Santos

---

264

os ensaios, tendo como ponto de partida as regras do jogo estabelecidas pelo cineasta. O papel de Coutinho nessa etapa, além do estabelecimento das determinações iniciais, resume-se ao de observador, o que lhe causa certo desconforto: “[...] nesse filme eu ia fazer o quê? O Kike [Enrique Diaz] dirigia, [...] ele ensaiava os atores, conversava com os atores. Eu não tinha nada para fazer lá” (COUTINHO, 2009). E ao termo do prazo de montagem da peça, cabe a Coutinho a realização da edição, dos ajustes necessários para que o material filmado se transforme em *Moscou*.

É importante ressaltar que o documentário registra os ensaios de uma peça cuja montagem não chegaria a se concretizar e que não tinha como objetivo a apresentação. Enrique Diaz contou, por um lado, com muita liberdade, por não haver a pressão da estréia, nem a necessidade de fechamento da peça ou de elaboração de cenário e figurinos. Por outro lado, o fato de as cenas serem direcionadas não à plateia, mas mediadas pelas câmeras, apresenta-se como um elemento complicador para seu trabalho, como supõe Coutinho (2009): “[...] Ele não sabia como estava sendo filmado, então, devia dar nele uma grande insegurança”.

A liberdade no processo de montagem da peça se reflete na indefinição dos papéis. Em vez de determinar *a priori* o elenco, Enrique Diaz trabalhou o mais próximo de seu método, voltando-se para a experimentação e deixando que a definição do elenco se desse com o decorrer dos ensaios. Resolveu-se assim o problema decorrente do fato de o Grupo Galpão contar com mais integrantes do que os papéis necessários para a peça, afastando-se a inconveniência de exclusão de alguns atores do projeto.

Em *Moscou*, as atrizes que interpretavam Irina e Natacha em determinado momento trocam os papéis, e aquela que interpretava uma das três irmãs passa a desempenhar o papel da vilã. Dois atores incorporam Andrei e, além de vermos no documentário cenas em que os dois se revezam na interpretação do personagem, temos um ensaio do terceiro ato, em que o interpretam simultaneamente. Além disso, a cena do primeiro ato, em que Verchinin chega à casa das três irmãs, é realizada com todos os atores do sexo masculino interpretando o comandante e se alternando no pronunciamento das falas. Todos os sete atores vestem camisetas pretas em que se lê “Verchinin”.

Na montagem da peça, houve a supressão de personagens menores, como os subtenentes Aleksei Petrovitch Fedotik e Vladimitch Karlovitch Rodé, e Feraponte, guarda da administração rural. Como consequência dessa eliminação, na cena do segundo ato em que Andrei dialoga com Feraponte, o guarda é substituído, em *Moscou*, pela ama Anfissa.

Além das alterações sofridas pelos personagens, outras mudanças ocorreram, tendo em vista a conformidade do texto com o contexto histórico-social em que a adaptação se insere. Afinal,

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Moscou -  
Memória e  
ficção, literatura  
e documentário

Isso justifica a inclusão de elementos como, por exemplo, o *ipod*, que figura na encenação do primeiro ato no momento em que as três irmãs conversam. Enquanto Olga relembra Moscú e a morte do pai, no texto de Tchecov Macha assobia. Por outro lado, na encenação dirigida por Enrique Diaz, a personagem escuta música no *ipod* e canta.

Em outra cena do filme, os atores que interpretam Macha e Verchinin, no escuro, acendem isqueiros enquanto cantam “Como vai você”, de Roberto Carlos. Coutinho explica:

O que tem a ver Roberto Carlos com Tchekhov? Nada e tudo. Por que colocou? Por que não colocar? Tem tudo a ver, embora o Roberto Carlos seja o cara do amor e na história de Tchekhov nada dar certo. Mas eu achei extraordinário. A troco de quê colocar música russa folclórica? Não me interessa evocar a Rússia! (COUTINHO, 2009)

Robert Stam (2006) afirma que quando a produção da adaptação se distancia no tempo da publicação do texto literário original, como é o caso em *Moscú*, o adaptador goza de uma liberdade maior na leitura que fará da literatura que toma como base, sendo a atualização motivada pelo desejo de aproximação com os discursos contemporâneos.

Adaptações de romances de outros períodos confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Obras de época apresentam desafios especiais, não apenas em termos

de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar anacronismos temporais, tais como antenas de TV na Inglaterra vitoriana ou aviões nos céus da França revolucionária (STAM, 2006, p. 45).

Juliana Ciambra  
Rahe Bertin

Rosana Cristina  
Zanelatto Santos

266

E se a adaptação de textos de tempos remotos apresenta complicações, o afastamento da dimensão histórica concedeu liberdade à adaptação de *As três irmãs*. Essa condição se revela não apenas na adequação de elementos ao contexto histórico-cultural da produção e da adaptação – como o caso da adoção do *ipod* e da música do Roberto Carlos no lugar de músicas folclóricas russas –, mas também na opção de Enrique Diaz por uma montagem econômica da peça, sem compromisso com cenários ou figurinos que recriassem o ambiente do texto de Tchekhov.

Outras alterações sofridas pelo texto que dá origem ao documentário não se fundam na atualização temporal, mas tem como razão o próprio trabalho criativo do encenador teatral. Isso pode ser observado na modificação da cena do primeiro ato, em que Natacha chega à casa dos Prosorov.

OLGA

[...] Que cinto verde é esse? Querida, não fica bem.

NATACHA

Por quê? Atrai desgraça?

OLGA

Não... Não é bem isso... É que a cor não combina... é estranho...

NATACHA (com voz desolada)

Acha? Mas o cinto não é rigorosamente verde... é mais para mate... (TCHEKHOV, 1982, p. 40-41)

Na transposição para o filme, em tal cena, a atriz que interpreta Natacha usa fitas crepes coloridas como pulseiras. O diálogo entre Olga e Natacha decorre da seguinte forma:

OLGA

Meu Deus!

NATACHA

O quê?

OLGA

Essa fita crepe...

NATACHA

O que que tem? Dá azar?

OLGA

São fitas crepes!!

NATACHA

Mas... é útil... (MOSCOU, 2009)

Moscou -  
Memória e  
ficção, literatura  
e documentário

---

267

A incorporação das fitas crepes à cena, resultado do trabalho de direção de Enrique Diaz, dá a conhecer, à medida que *Moscou* é uma adaptação, que passa por duas mediações: a do diretor de cinema e também a do diretor de teatro. Sobre a adaptação dessa cena, o próprio Coutinho (2009) afirma: “Isso foi escolha dele, eu não interferi”.

No amoldamento de *As três irmãs* para o documentário *Moscou*, alguns ajustes ocorreram para que fosse respeitada uma das regras do jogo impostas por Coutinho: o imperativo do trabalho com a memória. Não apenas o texto dramático foi alterado como também foram incluídos no documentário os processos por meio dos quais os atores se harmonizam com os personagens e com o universo de Tchekhov, voltando-se para si mesmos. Para esse mergulho, os atores realizaram exercícios de resgate da memória por meio de fotografias pessoais e recuperação do passado.

Esse laboratório é revelado ao espectador em uma cena que mostra uma reunião em que Enrique Diaz solicita aos integrantes do Galpão que falem sobre uma imagem do passado, uma imagem do futuro e sobre alguma coisa com que estão se debatendo no presente. Complementando a atividade, Diaz propõe que os atores tragam fotos

Juliana Ciambra

Rahe Bertin

Rosana Cristina

Zanelatto Santos

---

268

personais e as relacionem com a história de *As três irmãs* ou mesmo com a biografia de Tchekhov. Coutinho orienta (2009): “Associa a sua vida com a peça. Para fazer essas pontes, minta!”.

Um dos resultados desse exercício pode ser visto na cena que abre o filme, em que Arildo de Barros, um dos atores do Galpão, mostra uma fotografia pessoal e afirma: “[...] Isto aqui não é uma foto minha, é uma foto de Moscou. Quando eu tinha 16, 17 anos a gente ia à missa das seis e depois descia da missa numa rua que saía nessa praça”. Indicando um ponto no retrato, ele continua: “[...] Aqui está o prédio do cinema. Uma vez, quando eu visitei Moscou numas férias, eu cheguei lá e o cinema estava sendo demolido e eu sofri muito mais do que quando eu vi minha casa demolida” (MOSCOU, 2009).

Um dos atores que interpreta Andrei, durante o exercício proposto pelo diretor, revela: “Estou me debatendo com, não poderia deixar de ser... minha mulher está prestes a ir para o hospital ter um filho e eu estou aqui”. Essa experiência permeia uma cena do filme – para a qual não há coincidentes em *As três irmãs* – em que Andrei se dirige a uma fotografia pessoal, colocada em uma cadeira a sua frente juntamente com ultrassonografias, e fala a seu finado pai:

Uma salva de tiros para o netinho do vovô. O netinho do comandante. [...] Eu não sou professor, sou secretário do conselho. Não era bem isso o que o senhor sonhou. Mas o menino vai ser e ele é homem, comandante. Eu sabia! Estava na barriga da mãe e eu já sabia que era homem (MOSCOU, 2009).

A confusão das fronteiras entre ficção e realidade se faz presente também em uma encenação do segundo ato que, se a princípio deveria durar 25 segundos, resultou no plano mais longo do documentário. No que deveria ser o final da cena, a atriz que interpreta Macha, Fernanda Vianna, começa a chorar por uma lembrança pessoal: “[...] Nessa altura, tem gente conversando. Acabou a filmagem, o negócio acabou” (COUTINHO, 2009). A atriz que interpreta Anfissa se mantém no papel de ama e lhe traz água, enquanto aquelas que interpretam as outras duas irmãs se aproximam e tentam manter a cena como teatro. Elas se esforçam para alegrar Fernanda, ainda se tratando pelos nomes russos. Então, Simone Ordones, que interpreta Irina, diz a Macha: “[...] você se lembra da música que você cantava com o papai? Aquela que você cantava com

asinha de anjo”. Dando continuidade à encenação, Macha/Fernanda canta “Feliz Aniversário”, de Villa-Lobos e em seguida diz à Simone: “[...] Feliz aniversário, Irina”. Então, após um momento de silêncio, ainda tentando consolar a colega, Irina/Simone canta o hino de Divinópolis. A atriz explica: “[...] Toda a vez que a gente vai se apresentar no sul de Minas, a gente passa por Divinópolis, e eu canto o hino. Eu comecei a cantar para alegrar a Fernanda” (ORDONES, 2009).

Ao mesmo tempo em que elas são as três irmãs da peça de Tchekhov são também as três atrizes do grupo. Enquanto interpretam russas do século XIX, as atrizes incorporam à cena uma música de aniversário que, na infância, uma das atrizes escutava o pai cantar e o hino de uma cidade situada no interior de Minas Gerais. Para Coutinho (2009), o acontecimento foi documentário puro: “[...] O hino de Divinópolis para mim é a glória absoluta! É extraordinário que em uma peça chamada *As três irmãs* tenha Moscou e Divinópolis”.

Se, conforme afirma Stam (2005, p. 22), “[...] like the filmmakers, performers too become, in their way, the adapters and interpreters of the novel, or at least of the screenplay, as they mold characters through gestural details, ways of walking or talking or smoking”<sup>1</sup>, em *Moscou* a participação dos atores no processo de adaptação é intensificada, na medida em que alterações são ditadas pelo exercício de associação do texto dramático e das personagens com as experiências pessoais dos atores. Assim, as memórias dos integrantes do Grupo Galpão são incorporadas ao documentário.

## Ajustes finais

Adaptações fílmicas são, segundo Stam (2008, p. 22) – que se vale do conceito de hipertextualidade proposto por Genette – “[...] hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização”. Nesse processo de transposição de um objeto artístico para um novo meio, alguns ajustes se fazem necessários para que sejam respeitados os protocolos estabelecidos pelo suporte e pelo gênero em que o objeto será inserido.

Nesse sentido, o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho se reflete nos procedimentos de seleção e de organização do material filmado durante as três semanas de montagem da peça *As três irmãs*. Sobre o

<sup>1</sup> “Como os cineastas, atores também se tornam, à sua maneira, adaptadores e intérpretes do romance, ou pelo menos do roteiro, já que eles moldam personagens através de detalhes gestuais, modos de andar, falar ou fumar” (Tradução nossa)

Juliana Ciambra  
Rahe Bertin

Rosana Cristina  
Zanelatto Santos

270

trabalho de edição, Coutinho diz:

A filmagem terminou bem, mas eu não sabia que filme tinha e continuei sem saber durante meses. Nesse sentido foi o filme mais penoso que eu fiz na vida. O problema era como montar esse filme. Filmei 120 horas em duas câmeras. [...] É um filme difícil. Eu sabia que era difícil e que não devia durar mais que uma hora e vinte minutos (COUTINHO, 2009).

Se o gênero documentário determinou que o filme não excedesse 80 minutos de duração, Coutinho (2009) precisou ser “impiedoso” na atividade de seleção: “[...] Alguns personagens vão sumir do filme”.

Outra alteração determinada pelo gênero se funda na falta de compromisso com a linearidade da narrativa. O documentário trabalha com o fragmento, com o inacabado. Sendo assim, logo no início do filme, em *voice-over*, uma síntese da narrativa é apresentada pelo diretor e no decorrer de *Moscou* cenas dos quatro atos da peça se embaralham.

Além de desordenar o curso da narrativa, em *Moscou* as cenas se repetem. Deparamo-nos com ensaios diferentes da mesma passagem da peça, o que evidencia o processo por meio do qual a montagem foi se realizando. Como exemplo disso, a cena do início do segundo ato, em que Macha e Verchinin conversam e este se declara, pode ser vista durante um lanche em que os atores passam o diálogo e, em outro momento, em um ensaio mais “fechado” do mesmo diálogo.

A adaptação proposta em *Moscou* se afasta de uma tradução que pretende manter-se fiel ao texto de Tchekhov. Pelo contrário, o documentário reconta a história, privilegiando uma linguagem fragmentada, inacabada, ainda em processo de construção. Ademais, a transposição do texto dramático para um gênero que, a princípio, retrataria o real e não o ficcional isenta a adaptação de compromissos de conformidade com o hipotexto de que se vale.

Mais que isso, ao inserir em um gênero como o documentário os ensaios de uma peça teatral e misturar elementos ficcionais e factuais, Coutinho tem como objetivo pôr em questão o próprio documentário enquanto linguagem que assume compromisso com um retrato fiel dos fatos da realidade. O cineasta põe em cena a reflexividade artística: “Cada vez mais estou me voltando para o próprio filme. Eu faço tudo sobre o próprio filme, sobre o próprio cinema.

No fundo é esse o meu pensamento e a minha prática. Eu faço filme sobre o próprio filme” (COUTINHO, 2009).

Segundo Robert Stam (2008, p. 31), “[...] ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando por uma estrada”. Em *Moscou*, Eduardo Coutinho, questiona o caráter factual do gênero e nos apresenta um filme em que a confusão das fronteiras entre ficção e realidade é matéria de representação.

Por meio dessa obra, Eduardo Coutinho – dando continuidade à postura adotada a partir de *Jogo de Cena* – contesta as ideias comumente aceitas sobre o gênero documentário, ainda que atue dentro dele. Ele usa e abusa das convenções do gênero para problematizar aquilo que se considera próprio do documentário, revelando que as fronteiras entre o factual e o ficcional não são estáveis como se supõe. Não apenas por inserir uma peça de teatro dentro de um documentário, mas por dar o mesmo tratamento – anulando, assim, as diferenças entre as narrativas no que tange ao comprometimento com a verossimilhança – ao texto dramático de Tchekhov e às memórias dos atores do Grupo Galpão, Coutinho borra os limites que separam ficção e realidade, pondo em discussão a suposta veracidade dos relatos que se valem da memória. O resgate do próprio passado que os atores empreendem na encenação de *Moscou* só nos é acessível pelo discurso e é, portanto, já textualizado, interpretado – como aponta Linda Hutcheon. Para a autora, “[...] o ato de falar sobre o passado, de escrever a história, transforma o ‘dado’ no ‘construído’” (HUTCHEON, 1991, p. 188). Assim, a memória incorporada à encenação é tão ficcional quanto a própria encenação e o documentário de Coutinho tão ficcional quanto o texto de Tchekhov, sendo possível a fusão, por exemplo, de *Moscou* a *Divinópolis*.

*Moscou -  
Memória e  
ficção, literatura  
e documentário*

---

271

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, Eduardo. Entrevista inédita. Rio de Janeiro, julho 2009. Entrevista concedida a Nina Rahe.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras

da UFMG, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

Juliana Ciambra  
Rahe Bertin

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Direção Teatral: Enrique Diaz. Produção Executiva: João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos, Guilherme Cezar Coelho. VideoFilmes, 2009. 80 min, colorido.

Rosana Cristina  
Zanelatto Santos

ORDONES, Simone. Entrevista inédita. Belo Horizonte, julho 2009. Entrevista concedida a Nina Rahe.

---

272

STAM, Robert. Introduction. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-52.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis/SC, n. 51, p. 19-53, jul/dez 2006.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Traduzido por Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 17-41.

TCHEKHOV, Anton. As três irmãs. In: \_\_\_\_\_. *As três irmãs; Contos*. Traduzido por Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 1-153.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

*Recebido em 17 de novembro de 2015*

*Aceito em 10 de dezembro de 2015*