



## O insólito em *Stardust*: análise intermidiática

*The uncanny in Stardust: intermediatic analysis*

*Lo insólito en Stardust: análisis intermediales*

**Rogério Caetano de Almeida<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-2030-7811](https://orcid.org/0000-0003-2030-7811)  
[rogalmeida01@hotmail.com](mailto:rogalmeida01@hotmail.com)

**Matheus Gustavo Cavalheiro<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-1519-5296](https://orcid.org/0000-0003-1519-5296)  
[mthscavalheiro@gmail.com](mailto:mthscavalheiro@gmail.com)

**Recebido em:** 18 fev. 2019.

**Aprovado em:** 3 dez. 2019.

**Publicado em:** 14 abr. 2020.

**Resumo:** Este trabalho discute alguns aspectos relacionados ao insólito para a adaptação do romance *Stardust*, de Neil Gaiman para uma obra cinematográfica. Utiliza-se aqui o trabalho de Linda Hutcheon sobre teoria da adaptação para averiguar os aspectos de aproximação e distanciamento entre as obras. No que tange ao insólito, parte-se das reflexões de Tzvetan Todorov sobre o fantástico, os desdobramentos dessas reflexões nas obras de Remo Ceserani e David Roas, chegando, por fim, ao trabalho sobre o insólito desenvolvido por Flávio Garcia. Metodologicamente, o trabalho tece uma breve comparação para chegar ao objetivo de demonstrar as semelhanças e diferenças entre obras adaptadas para diferentes linguagens.

**Palavras-chave:** Insólito. *Stardust*. Neil Gaiman.

**Abstract:** This work discusses some aspects related to the uncanny on the movie adaptation of *Stardust*, a novel of Neil Gaiman. The work of Linda Hutcheon on the theory of adaptation is used in an attempt to ascertain the features of approximation and deviation between both products. Concerning the uncanny, this work begins with Tzvetan Todorov's reflection on the fantastic, its unfolding on Remo Ceserani's and David Roas's work, arriving, at last, on Flávio Garcia's developed work on the uncanny. Regarding method, the present paper weaves a short comparison to reach its goal of showing similarities and differences between the adapted works to different art languages.

**Keywords:** Weird. *Stardust*. Neil Gaiman.

**Resumen:** Este artículo discute aspectos relacionados con lo insólito para adaptar la novela *Stardust* de Neil Gaiman a una obra cinematográfica. El trabajo de Linda Hutcheon sobre la teoría de la adaptación se utiliza aquí para determinar aspectos de aproximación y distanciamiento entre obras. Con respecto a lo insólito, partimos de las reflexiones de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico, el desarrollo de estas reflexiones en los trabajos de Remo Ceserani y David Roas, llegando finalmente al trabajo sobre lo inusual desarrollado por Flávio Garcia. Metodológicamente, el artículo realiza una breve comparación para alcanzar el objetivo de demostrar las similitudes y diferencias entre obras adaptadas a diferentes idiomas.

**Palabras clave:** Insólito. *Stardust*. Neil Gaiman.



## Introdução

A narrativa sempre esteve presente na transmissão das tradições nas mais diversas culturas. Ela é um importante meio de organizar discursos<sup>2</sup> e fornece condições ao seu espectador para interpretar a própria realidade. Para Brockmeier e Harré (2003, p. 526), "é sobretudo por meio da narrativa que compreendemos os textos e contextos mais amplos, diferenciados e mais complexos de nossa experiência". Para os autores,

a forma da estória, tanto oral quanto escrita, constitui um parâmetro linguístico, psicológico, cultural e filosófico fundamental para nossa tentativa de explicar a natureza e as condições de nossa existência (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003, p. 526).

Sendo a literatura um dos modos mais antigos de se narrar, Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura Fantástica* (2014, p. 14), se referindo a Northrop Frye, explica que a narrativa pode ser comparada à matemática: "é uma linguagem em si mesma e não representa qualquer verdade, ainda que possa fornecer o meio de exprimir um número ilimitado de verdades". Isto é, mesmo que a literatura não seja necessariamente um retrato da realidade ou tenha qualquer compromisso com uma verdade absoluta, o espectador é capaz de fazer associações paralelas ao seu próprio repertório do que considera real.

Em determinadas obras literárias são recorrentes eventos que parecem intrigar tanto espectador quanto personagem em relação à sua realidade, uma vez que não são explicáveis pelas leis da natureza de um mundo familiar. Tais eventos narrativos são chamados, genericamente, de insólitos. Em português (HOUAISS, 2001) insólito é o que: a) "não é habitual; é infrequente, raro, incomum, anormal"; b) "se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição".

Narrativas com esse tipo de enredo permeiam diversos níveis culturais, desde obras consideradas canônicas pela academia a produções massificadas. Podemos citar exemplos clássicos como *Drácula*, originalmente de 1897, de Bram Stoker ou *Frankenstein* de 1818, de Mary Shelley. Eventos e personagens com essas características são recorrentes também na produção narrativa contemporânea. Nesse espectro, há escritores populares como J. K. Rowling, com *Harry Potter*, publicado primeiramente em 1998, e autores cujos nichos representam leitores mais específicos, como o brasileiro Lourenço Mutarelli, autor de *O Cheiro do Ralo*, de 2002.

Entre tais escritores, Neil Gaiman se destaca principalmente por seu trabalho como quadrinista, mas também romancista, roteirista e poeta da língua inglesa em cujo trabalho é recorrente conteúdo sobrenatural de diversas maneiras. A temática de seus romances perpassa o terror, a mitologia e a fantasia para públicos de todas as idades. Um tema comum em sua obra, por exemplo, são as contraposições entre universos realistas, que obedecem às leis naturais, e não realistas, que mesclam o empírico com o metaempírico, com leis diferentes de funcionamento (*Neverwhere*, 1996; *Stardust*, 1999; *American Gods*, 2001; *Coraline*, 2002;) – variando principalmente a relação que as personagens têm com esses universos.

Outro fator de interesse sobre o autor é a permeabilidade de sua obra por meio das diversas linguagens narrativas, uma vez que o trabalho de Neil Gaiman é produzido e, conseqüentemente, influenciado para e por diferentes mídias, sendo frequentemente fonte de adaptações<sup>3</sup>.

Das narrativas escritas por Gaiman com temática sobrenatural, analisamos neste trabalho *Stardust* (1999), uma vez que a própria história estabelece um limite físico-geográfico entre o universo do

<sup>2</sup> Para Mendes (2013), com base em Greimas, a narrativa é concebida como uma sucessão de ações, definida como a passagem de um estado anterior a um estado posterior e, por isso, organizadora do discurso. O Discurso, por sua vez, é para Todorov em *Simbolismo e interpretação* (2014, p. 11), "uma manifestação concreta da língua e se produz necessariamente num contexto particular, em que entram em conta não somente os elementos linguísticos, mas também as circunstâncias de produção [...]. Não se trata mais de frases, e sim de frases enunciadas ou, mais resumidamente, de enunciados".

<sup>3</sup> No próprio site do autor, encontramos artigos sobre como seu trabalho envolve diversas linguagens, "talvez seja pelos intensos aspectos visuais de sua escrita". Disponível em: [http://www.neilgaiman.com/Cool\\_Stuff/Essays/Essays\\_About\\_Neil/Neil\\_Gaiman's\\_Film\\_Work](http://www.neilgaiman.com/Cool_Stuff/Essays/Essays_About_Neil/Neil_Gaiman's_Film_Work). Acesso em: 31 nov. 2018.

que é natural e do que é sobrenatural. O romance foi adaptado para o cinema pelo diretor Matthew Vaughn em 2007 e gerou o filme homônimo. Em síntese, seu enredo se dá pela história de um herói protagonista que transita entre dois diferentes universos – um 'natural' e outro 'sobrenatural' – através de um muro, encontrando personagens e regras de funcionamento específicas em cada um desses universos.

Sobre adaptações, sabe-se que a linguagem cinematográfica empresta códigos narrativos da literatura e que muito do que é produzido para o cinema tem origem nas páginas dos livros. Entretanto, compreende-se também que cada uma das linguagens tem sua especificidade que influencia no resultado das narrativas. Na década de sessenta, o crítico George Bluestone já afirmava que "o filme se torna uma coisa diferente [do romance] do mesmo modo que uma pintura histórica é uma coisa diferente do evento histórico que está sendo ilustrado" (BLUESTONE, 1961, p. 5, tradução nossa)<sup>4</sup>, afinal são diferentes linguagens que exigem procedimentos estéticos diversos. Linda Hutcheon (2006, p. 8) considera a adaptação tanto como um processo quanto como um produto, portanto uma reinterpretação que recria e transporta partes específicas de uma narrativa para outra, como a temática, as personagens, o ritmo, entre outros elementos, mas não necessariamente todas elas.

É pertinente, portanto, verificar como os eventos sobrenaturais advindos da literatura percorrem diferentes linguagens por meio de adaptação e, neste caso, o objetivo precípuo do estudo é comparar *Stardust* enquanto produção literária e produção cinematográfica no que tange a aspectos relacionados a manifestações do insólito. Secundariamente, verificamos em quais aspectos a manifestação do insólito da narrativa literária de *Stardust* se relaciona com sua versão cinematográfica. De tal maneira, inicia-se o trabalho compreendendo o Insólito na narrativa e, então, identificando e apontando sua presença em alguns trechos do enredo, a fim de comparar

sua manifestação nas duas linguagens analisadas.

A escolha do Insólito como tema de pesquisa se dá com base em reflexões teóricas sobre a relevância de seu uso em produções recentes e contemporâneas, visto que há um esforço para a compreensão do papel de suas relações com os gêneros literários já canonizados. Além disso, deseja-se estender as reflexões sobre o papel do insólito ao cinema, uma vez que as questões sobre o natural e o sobrenatural exigem outra perspectiva à própria linguagem.

## 1 O Insólito

Conforme mencionado de antemão, a manifestação de recursos linguísticos que se afastam do realismo é uma constante nas diversas linguagens narrativas. A partir do século XVIII, com o Iluminismo, que uma série de eventos que antes eram considerados sobrenaturais e explicados somente pela religião é esclarecida através do método científico. David Roas (2014), estudioso da literatura fantástica, afirma que antes disso o inacreditável fizera parte do cotidiano, já que as explicações racionais se mesclavam à crença, e não à lógica científica.

Nesse momento surge uma nova perspectiva sobre a realidade e ela é logo absorvida no contexto narrativo. Roas (2014), explica que "o mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional [...]. A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para a ficção (ROAS, 2014, p. 48). Para esse autor, isso se formaliza no Romantismo, no qual os escritores "sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento que o homem dispunha para captar a realidade. A *intuição* e a *imaginação* eram outros meios válidos de fazê-lo (2014, p. 49, grifo nosso)".

Considerando o momento histórico do Iluminismo como essencial para a formação da sociedade em que estamos inseridos, não podemos deixar de refletir sobre qual é o atual limite entre o natural e o sobrenatural, e se ele

<sup>4</sup> Do original: The film becomes a different thing in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates.

pode ser aplicado a qualquer público, uma vez que “um dos modos de definirmos o realismo – sobretudo o realismo naturalista – é a crença cega na ciência como orientadora da realidade ‘real’ ou ‘verdadeira’. E, no entanto, sabemos o quão frágil ela também pode ser” (GARCIA, 2008, p. 9).

Roas (2014, p. 86) denomina a realidade como uma “convenção”, um modelo criado por meio das imagens que nosso cérebro processa dos objetos e situações em que vivemos a partir das explicações e critérios desenvolvidos com o tempo. Esses critérios têm embasamento sociocultural, cotidiano, e para o autor, o fantástico e o impossível são a transgressão desses critérios.

Todorov (2014) categoriza o uso desses recursos na literatura em três gêneros literários<sup>5</sup> principais: o Estranho, o Fantástico e o Maravilhoso. Tais gêneros formariam uma linha conceitual que se diferencia principalmente na maneira com que os eventos sobrenaturais interagem com o personagem e com o leitor.

O Fantástico se daria quando acontece um evento que não pode ser explicado pelas leis naturais e permanece a dúvida se aquilo seria fruto da imaginação da personagem ou se é de fato parte daquela realidade, seguindo leis naturais ou minimamente lógicas. Para Todorov, “o Fantástico ocorre nesta incerteza; [...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural (2014, p. 31)”. Se a dúvida é sanada, a narrativa se classifica em uma das outras categorias vizinhas.

Quando os acontecimentos são ainda extraordinários, mas são explicados de alguma maneira pelas leis naturais ou pela lógica, caracteriza-se o Estranho. Para Todorov, “está ligado unicamente aos sentimentos das personagens [normalmente o medo] e não a um acontecimento material que desafie a razão” (2014, p. 53). Para o autor, esse gênero se delimita apenas pela proximidade ao Fantástico, se diluindo no campo da literatura à medida que se afasta dele. Do estranho derivam outros gêneros

modernos, como o romance policial, por exemplo.

Oposto ao Estranho, para Todorov, está o Maravilhoso, gênero caracterizado pela explicação sobrenatural dos eventos. Quando essa explicação está próxima à dúvida e sua aceitação causa esforço ao personagem e ao leitor, temos o que Todorov chama de Fantástico Maravilhoso. À medida que se afasta, forma-se o Maravilhoso puro, “cujos elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito” (TODOROV, 2014, p. 60). O Maravilhoso não tem mais a ver com a atitude frente ao evento, mas à sua natureza. Dentro do Maravilhoso se incluiriam os contos de fadas, por exemplo.

É importante ressaltar que a divisão proposta por Todorov é ao mesmo tempo aceita – por sintetizar bem a relação que o sobrenatural mantém com o leitor e com o personagem – e debatida. Encontramos em Ceserani (2006) conclusões sobre como esses gêneros propostos por Todorov não são delimitados por recursos literários e linguísticos específicos, mas sim maneiras de contar histórias em que se encaixam outros gêneros.

O insólito é colocado como uma maneira de agrupar tais gêneros no que Garcia (2008) classifica como uma *categoria de gêneros* e, portanto, um conceito que forma um conjunto. Nesse conjunto, agrupamos todos os acontecimentos, eventos e recursos narrativos sobrenaturais debatidos na literatura Fantástica. Ainda para Garcia (2007), insólito é aquilo que

[...] não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007, p. 20).

<sup>5</sup> O gênero por sua vez é, para o mesmo autor (2014, p. 12), a escala “pela qual a obra se relaciona com o universo da literatura”. Isso se dá uma vez que uma obra não existe isolada da outra e mesmo uma transgressão às regras comuns da literatura exigem uma organização prévia delas. A classificação das narrativas por gêneros, para o autor, organiza essas estruturas.

Portanto, chamamos insólito todo evento, procedimento ou parte da narrativa que, de algum modo, fuja do esperado em relação à realidade natural cotidiana com base na relação que temos com a ciência contemporânea.

Remo Ceserani (2006) nos dá diretrizes de como reconhecer a manifestação do modo Fantástico em uma narrativa. O autor apresenta "procedimentos narrativos e retóricos" e "sistemas temáticos recorrentes" que fazem com que um enredo se inclua de alguma maneira nessa categoria. Considerando o Insólito como uma "categoria de gêneros" que abrange o Fantástico, utilizaremos esses procedimentos para falar sobre o ele.

O próprio autor afirma que tais procedimentos e sistemas "são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados, nos textos e nos gêneros literários fantásticos (CESERANI, 2006)", e, por isso serão úteis para a presente pesquisa.

Ceserani (2006) inicia apresentando os procedimentos narrativos e retóricos, brevemente explicados aqui. São eles, nesta ordem:

1. *Posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da narração*: ao mesmo tempo em que a história captura o leitor e o traz para o enredo, a narrativa também procura deixar claro que se trata de uma história.
2. *Narração em primeira pessoa*: o que o autor chama de "procedimentos narrativos da enunciação". Esse procedimento em especial facilita a identificação do leitor para com o personagem.
3. *Forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem*: a narrativa valoriza o uso da metáfora, permitindo que elas "criem nova e diversa realidade".
4. *Envolvimento do leitor*: surpresa, terror e humor. Ceserani descreve que é comum no modo fantástico a introdução do personagem em um universo familiar, aceitável e depois a passagem dele a outro universo, causando desorientação, medo, e, por vezes, o uso de algum elemento çumorístico.
5. *Passagem de limite e de fronteira*: apresentam-se duas dimensões diversas e o personagem precisa lidar com os códigos dessas duas realidades.
6. *Objeto mediador*: no fantástico, há por vezes a presença de um objeto específico que é prova, para o personagem, de que ele esteve em outra realidade.
7. *As elipses*: apresenta-se um silêncio narrativo, falta explicação para todas as dúvidas levantadas na narrativa.
8. *A teatralidade*: "Um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de "ilusão" (CESERANI, 2006, p. 75).
9. *A figuratividade*: elementos simbólicos, personagens ou eventos que representam os "limites de passagem de estado".
10. *O detalhe*: o carregamento de valor semântico a detalhes da narrativa, que se encaixam em um universo de "realidade constante e variada".

Seguindo os procedimentos, Ceserani (2006, p. 77-88) apresenta quais são os sistemas temáticos que, para ele, são recorrentes na literatura fantástica: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a vida dos mortos; o indivíduo, sujeito forte da modernidade; a loucura; o duplo; a aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível; o *Eros* e a frustração do amor romântico; o Nada.

A presença de alguns desses temas e procedimentos narrativos combinados ajuda a identificar uma narrativa que seja parte do universo do Fantástico e, conseqüentemente, do Insólito. Desta maneira, tais características tornam-se parâmetros adotados para a análise da narrativa de *Stardust* realizada neste trabalho.

## 2 O insólito em *Stardust*

### 2.1 Narrativa literária

A narrativa de *Stardust* começa com Dunstan Thorn, jovem que vive no vilarejo de Muralha, uma cidade fictícia no interior da Inglaterra vitoriana. Na fronteira desse vilarejo existe um muro que dá para as Terras Encantadas.

Ninguém atravessa o muro, a não ser uma vez a cada nove anos, quando acontece uma feira de mercadores. Dunstan, aos 18 anos, se encontra com uma mulher no mercado, com quem tem uma relação passageira. O bebê gerado por esse relacionamento é entregue em sua casa um tempo depois e se torna o protagonista do livro. Conta-se brevemente seu crescimento como de um rapaz qualquer.

Aos 17 anos, Tristran, como é chamado, é desafiado por uma garota a buscar uma estrela cadente para que possa casar-se com ela. Por isso, atravessa o muro em direção às Terras Encantadas. Lá, descobre um universo completamente diferente do seu, com criaturas mágicas, fantasmas e diversos perigos. A própria estrela assume a forma de mulher e grande parte da narrativa se dá no desenvolvimento de Tristran como personagem enquanto ele tenta trazer, aprisionada, a estrela para a sua terra natal. No fim, apesar de concluir o desafio, Tristran não se casa com quem havia planejado, mas se dá conta que seu lugar é mesmo nas Terras Encantadas, onde é herdeiro de um reino, e lá vive até o dia de sua morte.

Não cabe aqui delimitar a qual gênero exatamente pertence a narrativa, uma vez que o objetivo do trabalho é observar as manifestações do insólito. É importante, entretanto, compreender a qual *categoria* ela se aproxima, já que a relação dos eventos sobrenaturais com o personagem e com o leitor é de extrema relevância para a leitura da história. Na linha proposta por Todorov, podemos encaixar essa narrativa próxima ao Fantástico Maravilhoso, pois apesar de começar em um universo familiar e realista, é transferida para outro, sobrenatural, cujos eventos são todos explicados pelas próprias leis mágicas e são exclusivos a esse universo, não atingindo o anterior. Sabemos que o primeiro mundo é realista por que o narrador assim situa a narrativa, observável no seguinte trecho:

Os acontecimentos que se seguem ocorreram há muitos anos. A rainha Vitória ocupava o trono da Inglaterra, mas ainda não era a viúva trajada de negro de Windsor. Tinha as bochechas rosadas e caminhava com energia. E lord Melbourne costumava ter mo-

tivo para repreender a jovem rainha, com delicadeza, por sua imprudência. Naquela época, ela ainda estava solteira, mas muito apaixonada.

O Sr. Charles Dickens publicava em folhetins seu romance *Oliver Twist*. O Sr. Draper tinha acabado de tirar a primeira fotografia da Lua, retendo sua face pálida no papel frio. O Sr. Morse anunciara recentemente um método para transmitir mensagens por meio de fios de metal.

Se você tivesse mencionado a magia ou a Terra Encantada para qualquer um deles, eles teriam dado um sorriso desdenhoso, com exceção, talvez, do Sr. Dickens, que na época era jovem e imberbe. O olhar que ele teria lhe lançado seria de interesse e anseio.

Naquela primavera, estava chegando gente às ilhas Britânicas. Vinham sozinhas, aos pares, e desembarcavam em Dover, Londres ou em Liverpool. Homens e mulheres com a pele branca como papel, escura como rocha de origem vulcânica, da cor de canela, falando uma infinidade de idiomas. Foram chegando durante todo o mês de abril, de trem a vapor, a cavalo, de carroção ou carroça aberta, e muitos deles a pé.

Naquela época, Dunstan Thorn tinha dezoito anos e não era um rapaz romântico (GAIMAN, 2007, p. 5).

Para encontrar o insólito em *Stardust*, analisaremos dois momentos considerados importantes para a construção da narrativa no livro: o primeiro é o momento em que Tristran atravessa o muro pela primeira vez em direção às Terras Encantadas e o segundo é quando ele, posteriormente, depois de voltar à Muralha, decide atravessar definitivamente em direção ao universo mágico. É importante esclarecer que nem todas as temáticas propostas por Ceserani se encontram nessas passagens e talvez fossem mais bem representadas por outras – como a presença constante de fantasmas que observam os hábitos dos vivos ou bruxas que precisam da estrela para continuarem jovens. A linguagem também carrega muito significado e seria um forte ponto de análise do Insólito, especialmente a escolha dos nomes e dos objetos importantes. Entretanto, as passagens a seguir são escolhidas por demonstrarem momentos específicos de hesitação e apresentação de novas informações que relacionam os dois universos do livro.

Observemos o seguinte trecho:

Voltando-se, ele olhou para os três homens, emoldurados pela abertura, e se perguntou por que o teriam deixado passar.

Depois, com a bolsa balançando numa das mãos, o objeto que seu pai lhe tinha dado na outra, Tristran Thorn começou a subir o morro suave, na direção do bosque.

Enquanto ele caminhava, o frio da noite foi diminuindo. E, quando chegou ao bosque no alto do morro, Tristran ficou surpreso ao perceber que a lua agora brilhava forte através de uma abertura nas árvores. Ficou surpreso porque a lua tinha se posto uma hora antes; e a surpresa foi dupla, porque a lua que tinha se posto era fina, um perfeito crescente de prata, e a que brilhava agora lá no alto era uma enorme lua dourada, cheia e de cor forte.

O objeto frio em sua mão deu uma cantolada: um retinir cristalino como os sinos de uma minúscula catedral de vidro. Ele abriu a mão e o segurou ao luar.

Era a fura-neve<sup>6</sup>, toda feita de vidro.

Uma brisa suave afagou o rosto de Tristran: tinha o cheiro de menta, de folhas de groselheira e de ameixas vermelhas maduras. E a enormidade do que tinha feito se abateu sobre Tristran Thorn. Estava entrando na Terra Encantada, em busca de uma estrela caída, sem a menor idéia de como a encontraria, nem de como se manter são e salvo enquanto tentava encontrá-la. Olhou para trás e imaginou que via as luzes de Muralha ao longe, oscilando e bruxuleando como que distorcidas pelo calor, mas ainda convidativas.

E ele soube que, caso se virasse de costas e voltasse, ninguém o menosprezaria — não seu pai, nem sua mãe. E até mesmo era bem provável que Victoria Forester simplesmente sorrisse para ele na próxima vez que o visse e o chamasse de "caixeiro", acrescentando que costuma ser difícil encontrar uma estrela, depois que ela cai. Nesse instante, ele parou.

Pensou na boca de Victoria, nos olhos cinzentos e no som de seu riso. Endireitou os ombros, prendeu a fura-neve na casa do botão mais alto do casaco, que agora estava desabotoado. E, inexperiente demais para sentir medo, jovem demais para se deixar assombrar, Tristran Thorn transpôs os campos que conhecemos...

...e entrou na Terra Encantada (GAIMAN, 2007, p. 72-73).

Observamos como adentrar em um novo mundo suscita as temáticas recorrentes comentadas por Ceserani. O ato de atravessar se dá ao anoitecer, mostrando como a aventura do protagonista é em direção ao escuro (que pode ser também o desconhecido). Além disso, a dúvida sobre a real necessidade de se tomar essa atitude paira no ar, mas a individualidade de uma motivação pessoal predomina. O estranho se introduz nesse momento com percepção da presença de duas luas, das quais os tempos são diferentes.

Além disso, encontramos o que Ceserani chama de objeto mediador: a pequena flor de vidro, que prova que pai e filho estiveram no lado mágico do muro. Esse objeto acaba por exercer papel importante na narrativa, uma vez que o protege do efeito direto da magia.

Durante sua aventura, Tristran se encontra com diversos eventos de ordem mágica, os quais ele aceita com maior ou menor espanto. O retorno ao universo não mágico, entretanto, é comprometido por todas as mudanças sofridas pelo personagem durante o período em que esteve do outro lado. Observemos o momento em que ele atravessa pela segunda vez o muro em direção às Terras Encantadas:

[Yvaine, a estrela] Ainda estava sentada quando Tristran voltou pela abertura na muralha, algumas horas mais tarde. Ele parecia perturbado, mas se animou quando a viu.

— Ei, você — disse ele, ajudando a estrela a se levantar. — Divertiu-se muito esperando por mim?

— Não muito — disse ela.

— Que pena! — disse Tristran. — Acho que eu devia ter levado você comigo, até o povoado.

— Não — disse a estrela —, você não devia. Estou viva desde que permaneça na Terra Encantada. Se eu entrasse em seu mundo, não passaria de uma massa fria de ferro, caída do céu, cheia de marcas e buracos.

— Mas eu quase levei você comigo! — disse Tristran, horrorizado. — Ontem à noite, eu tentei!

— É verdade — disse ela. — O que só prova que você é um pateta, palerma e... Panaca.

<sup>6</sup> Um tipo de flor, nesse caso, feita de vidro, dado a Tristan por seu pai, que comprou o objeto no mercado quando o menino foi concebido.

— Boboca — sugeriu Tristran. — Você sempre me chamava de boboca. E de bronco.

— Bem, você é tudo isso e mais. Por que me deixou esperando desse jeito? Achei que alguma coisa terrível lhe tivesse acontecido.

[...]

— Já me despedi de minha família — disse Tristran à estrela enquanto iam andando. — Do meu pai, da minha mãe... talvez eu devesse dizer da mulher do meu pai... e da minha irmã, Louisa. Acho que não volto mais lá. Agora precisamos resolver o problema de como devolver você lá para cima, no céu. Pode ser que eu vá junto.

— Você não ia gostar de ficar lá em cima no céu — garantiu-lhe a estrela. — Quer dizer... Eu soube que você não vai se casar com Victoria Forester.

— Não — disse ele, concordando.

— Eu a conheci — disse a estrela. — Você sabia que ela está esperando um bebê?

— O quê? — Para Tristran, foi um choque e uma surpresa.

— Duvido que ela saiba. A gestação já deve estar com uma ou duas luas.

— Meu Deus! Como você sabe?

Foi a vez de a estrela dar de ombros.

— Você sabia que fiquei feliz de descobrir que você não vai se casar com Victoria Forester?

— E eu também — admitiu Tristran.

A chuva começou mais uma vez, mas eles não fizeram nenhum esforço para se abrigar. Ele apertou a mão da estrela.

— Você sabe — disse ela — que uma estrela e um mortal...

— Na realidade, só meio mortal — disse Tristran, solícito. — Tudo o que sempre pensei de mim mesmo... quem eu era, o que eu sou... era mentira. Ou em parte. Você não faz idéia de como é espantosa a sensação de liberdade que isso me dá.

— Não importa o que você seja — disse ela —, eu só queria ressaltar a probabilidade de que nunca possamos ter filhos. Só isso.

Tristran olhou então para a estrela e começou a sorrir, sem dizer nada. Suas mãos a seguravam pelos ombros. Estava ali em pé, mais alto do que ela, olhando em seus olhos.

— Era só para você saber, só isso — disse a estrela, inclinando-se para frente (GAIMAN, 2007, p. 310-314).

Esse trecho, apesar de nos afastar do Fantástico como hesitação, já que aceita terminantemente as regras naturais do mundo mágico (uma estrela personificada e um homem dialogam), também nos apresenta o insólito como alternativa ao mundo das coisas reais – a mágica e a fantasia não existem, mas o protagonista tem a escolha de atravessar a fronteira – apesar de ter de se decidir por apenas um dos lados, por apenas uma possibilidade de realidade, no fim das contas.

Outro acontecimento que pode fomentar uma interpretação insólita é em relação ao que Ceserani chama de *frustração do amor romântico*. Ora, apesar de Tristran ter decidido ficar romanticamente com alguém, essa parceira não é a primeira, idealizada no começo da narrativa (que acaba engravidando antes de se casar). Além disso, a nova parceira é uma estrela, imortal, com quem o protagonista vive intensos conflitos durante todo livro. A narrativa também não se encerra em um "felizes para sempre", afinal Tristran morre e a estrela continua vivendo, uma vez que não é humana. A própria existência da estrela como personagem é característica insólita, pois se aproxima do que Ceserani chama de figuratividade. A estrela não é como um animal mitológico ou ser mágico, é um objeto comum para o mundo real – entretanto, quando o autor dá a ela voz e características humanas, ela deixa de representar somente uma estrela, assim como também não é totalmente humana, e abre um leque de possibilidades de interpretação, relacionadas ao valor simbólico que as estrelas possuem na cultura ocidental: elas são a luminosidade, a possibilidade de esclarecimento diante das trevas.

Com as informações apresentadas, baseado no que foi descrito sobre o Fantástico, podemos afirmar que *Stardust* possui características que incluem sua narrativa na categoria insólita.

## 2.2 Narrativa cinematográfica

A discussão sobre gêneros no cinema segue a mesma linha organizacional que a literatura e, inclusive, mesmo a nomenclatura e seus significados por vezes derivam desta. Encontramos

no manual de gêneros cinematográficos proposto por Luiz Nogueira (2010) que a classificação de filmes por gênero é essencial para diversos aspectos da produção. Sua importância vai desde a organização do repertório hermenêutico do público, aos pontos de referência de criação dos autores e à crítica teórica, uma vez que "é em função do afastamento ou da proximidade de uma obra em relação aos princípios canônicos de um gênero que o crítico produz o seu juízo de valor" (NOGUEIRA, 2010, p. 8). Além disso, no cinema, o gênero participa ativamente da exposição e divulgação midiática do filme como produto a ser consumido.

Para o cinema clássico, o gênero fantástico partilha de algumas características conceituais da literatura. Ainda para Nogueira, no cinema Fantástico,

as relações de causa-efeito como as conhecemos são constantemente desafiadas: seja na mente das personagens seja na mais reconhecível banalidade, tudo acaba por, a certo momento e em certas condições, se tornar possível. As leis do mundo e as suas premissas são quebradas e um novo regime de causalidade é instaurado: um novo tipo de explicações e de justificações entra em vigor (2010, p. 27).

Segundo o autor, esse gênero sofre influências constantes de outros, como a ação e o horror, fazendo assim com que se exijam classificações mais amplas. Observamos, portanto, como a descrição do cinema fantástico é semelhante à proposta por Todorov e Ceserani para a literatura.

Essa semelhança faz com que os critérios para a busca pela manifestação do insólito na obra literária sejam facilmente estendidos à narrativa do cinema. É curioso observar que nesta segunda, entretanto, a fantasia se dá em uma representação que normalmente exige certa verossimilhança. Seus eventos são apresentados por meio de imagens em movimento e de som (audiovisual), e não apenas pela palavra escrita. Ismail Xavier (2005), explica que na vertente naturalista, comum ao cinema produzido em Hollywood (e no qual podemos incluir a obra aqui analisada), a narrativa precisa absorver o espectador e fazer com que ele acredite, momentaneamente, que aquilo é real.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é "parecer verdadeiro"; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p. 35).

O autor ressalta como essa maneira de se representar os eventos narrados em um filme impactam diretamente em uma obra de fantasia:

No caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela. O sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. O uso da expressão "espetacular precisão" não é casual (XAVIER, 2005, p. 36).

Para a análise da linguagem cinematográfica, é importante compreender sua estrutura básica. Deleuze (1983), em *Imagem-Movimento*, examina a origem e a forma de comunicação do cinema e o apresenta como o próprio nome da obra sugere: a soma de várias imagens que, apresentadas em sequência, geram a ilusão de movimento e reproduzem uma realidade pré-existente. Para a composição dessa reprodução, os cineastas utilizam a decupagem, que é a divisão da duração desse movimento em elementos divisíveis e relativamente fechados: os enquadramentos e os planos.

Segundo Deleuze (1983, p. 22), o enquadramento "é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto". Ou seja, é literalmente a escolha do que será representado na imagem. O quadro é considerado um sistema ótico, pois nele está contido tudo que o espectador enxerga naquele momento da narrativa – e também define, conseqüentemente, o que não é visto, mas que, dependendo do andamento da história, é importante para a compreensão. O enquadramento se junta à encenação para formar o plano, que é a duração do que é mostrado. A manipulação dos cortes entre os planos na montagem final do filme é o que caracteriza o desenvolvimento da narrativa.

Outra característica importante da narrativa cinematográfica, apresentada por Gauldreault e Jost (2009), é o fato de que noções espaciais para o cinema são antecedentes às noções de tempo. O quadro apresenta os personagens e os espaços narrativos juntos e antes da noção de movimento. Na literatura, de maneira geral, personagem e espaço são apresentados em momentos diferentes devido à linearidade da linguagem escrita, enquanto a imagem situa esses elementos simultaneamente em um mesmo quadro e, conseqüentemente, no plano.

A adaptação de *Stardust* para o cinema carrega muito da decupagem clássica utilizada pelo cinema hollywoodiano. Enquanto no livro, o narrador se encarrega de descrever a narrativa e apresentar cada personagem cuidadosamente, construindo a relação do leitor com o mundo real e, posteriormente, trazendo-o para um universo mágico, no filme, os personagens em seus respectivos universos são apresentados simultaneamente. Portanto, o insólito acaba por receber outra abordagem. Além disso, o enredo sofre grandes alterações, buscando dar mais dinâmica à narrativa. Nessas mudanças, alguns momentos são perdidos, como a própria travessia do muro. Outro ponto importante é o nome do protagonista: Tristran se torna Tristan, facilitando principalmente a pronúncia. No filme, não há acesso ao mercado para os moradores de Muralha, e, por isso, as travessias são sempre forçadas, contra a lei local. Para a comparação, analisaremos no filme sequências que se assemelham aos trechos do livro apresentados – que envolvam a passagem de um universo para o outro. Essa análise é puramente descritiva, sem a utilização de uma decupagem detalhada de cena, mas suficiente para a observação dos aspectos buscados.

O filme começa com a voz de um narrador que situa temporal e espacialmente a narrativa, aproximadamente 150 anos atrás, na Inglaterra. Assemelha-se à descrição de Neil Gaiman no livro e também contextualiza a história no mundo real antes de transgredir a realidade. O primeiro momento analisado se dá logo no início do filme, até o minuto 6' – é a passagem de Dunstan para

as Terras Encantadas. Esta acontece apenas por curiosidade do personagem sobre o que pode ser encontrado do outro lado do muro, já que ninguém normalmente se interessa por atravessá-lo.

Em um plano geral, mostra-se um grande campo, um bosque e um muro que os divide. Este muro possui uma fenda. É noite e, ao aproximar do plano, o quadro mostra Dunstan conversando com um senhor, guardião da fenda do muro, tentando convencer a deixá-lo passar. O narrador anteriormente teria descrito que o muro escondia segredos segundo o folclore local, mas Dunstan argumenta que não, "é apenas um campo, não há nada de não humano, nada de diferente lá" (STARDUST, 2007). O guardião se mantém firme na sua posição, mas Dunstan o engana e atravessa o muro.

Essa sequência é cortada e, em seguida, Dunstan enxerga ao longe um vilarejo, em plano aberto, onde se localiza o mercado mágico. Nessa sequência, Dunstan caminha através dos corredores de um mercado. O plano agora, apesar de claro e absolutamente saturado, é fechado, intimista, e acompanha o andar do personagem. O enquadramento valoriza as coisas estranhas que ele enxerga, como uma gaiola com elefantes siameses em miniatura, animais empalhados e um tubo de vidro repletos de olhos que se voltam para ele. Nesse momento ele se assusta e parece confuso.

A confusão se dissipa por um instante quando o seu olhar se encontra com o de uma moça em um dos quiosques. Há interrupção por outra mulher, velha, mal-humorada, que invade o quadro de surpresa e dá um tom ameaçador à cena.

Assim que ela vai embora, o plano volta a valorizar o relacionamento do casal recém-formado. Há uma pequena conversa vazia sobre o preço da mercadoria, mas a moça oferece a ele uma flor – uma fura-neve – em troca de um beijo.

O segundo momento de estranhamento acontece quando Dunstan percebe que ela está presa por uma corrente, a qual ele tenta cortar e não consegue, pois é mágica. Ele fica desorientado e a moça o guia para dentro de um *trailer*. As portas se fecham e encerra-se a sequência.

Nessa sequência, o insólito é apresentado

explicitamente por meio dos objetos encontrados no mercado antes de qualquer diálogo ou verbalização. Apesar da hesitação do personagem ser fraca e ele não apresentar momentos de dúvida a respeito do que está acontecendo, várias características insólitas podem ser encontradas nessa sobreposição de sequências (antes e depois do muro). A primeira é, novamente, a noite como horário necessário para a travessia. O indivíduo aqui também se faz presente, pois, em meio a uma grande tradição – a de não se atravessar o muro –, Dunstan faz sua própria vontade.

As características insólitas mais fortes, entretanto, são a *aparição do estranho e do monstruoso*, dado o fato de que os objetos que Dunstan encontra à venda no mercado e a *criação de momentos de surpresa, terror e humor*, em sequência: primeiramente, Dunstan dá de cara com objetos e seres estranhos e assustadores, (os elefantes em miniatura, os diversos animais empalhados e o pote com olhos, por exemplo). Em seguida, demonstra interesse na mulher, localizada em uma das tendas do mercado, que ele vem a descobrir ser uma escrava, cuja proprietária faz uma aparição com tons de ameaça e comicidade. Para, então, depois de uma interação aparentemente simples, o filme insinua a relação sexual entre Dunstan e escrava dentro de um *trailer* enquanto a dona do local se faz ausente.

A sequência seguinte a ser observada é o momento mais próximo ao fim da narrativa, a partir do minuto 95' do filme, no instante de reencontro entre o filho de Dunstan, Tristan, e Victoria, a donzela a quem ele havia prometido a estrela, já depois de sua aventura.

Inicia-se revezando cenas – primeiramente em plano mais aberto e em seguida plano mais fechado –, de Tristan indo encontrar Victoria e paralelamente Yvaine, a estrela, indo em direção ao muro. Tristan pensa em jogar uma pedra na janela do quarto de Victoria, mas decide chamá-la pela porta da frente. Ao encontrar com ele, Victoria pergunta se ele a trouxe a estrela. Ele diz que sim e a entrega um pequeno saco de pano com o que pensa ser uma mecha do cabelo de Yvaine. Ela reclama do tamanho, mas aceita.

Tristan então diz que é apenas uma lembrança, para seu aniversário. Ela o abraça e se inclina a beijá-lo, dizendo que o que ela quer mesmo é ficar com ele, mas ele a deixa cair no chão, declarando que o que ela precisa é “crescer e deixar de ser mimada” (STARDUST, 2007). Nesse momento, Humphrey, atual namorado de Victoria, aparece e desafia Tristan para um duelo, mas é rapidamente intimidado. Em seguida, Victoria devolve o pequeno saco a Tristan, questionando o fato de o presente ser apenas um punhado de pó de estrela, que se espalha pelo ar com o vento. Nesse momento, Tristan se dá conta que Yvaine poderá se tornar um mero objeto mundano, comum, caso atravesse o muro e sai correndo para impedi-la.

Notamos que o momento em que Tristan descobre que as leis de um universo não se aplicam sobre o outro é bem diferente entre as duas narrativas. Aqui, com a intercalação das cenas, entre Tristan encontrando Victoria e indo em direção ao muro, o filme cria uma expectativa de clímax a quem assiste, primeiramente pelo próprio envolvimento emocional com o suposto triângulo amoroso, mas, em seguida, há a surpresa das novas informações quanto ao destino da estrela caso ela atravesse o muro, e a expectativa vira preocupação. Podemos relacionar esse fator ao procedimento de envolvimento do leitor proposto por Ceserani.

A figuratividade também é importante nessa sequência, uma vez que uma personagem que, mesmo sendo uma estrela, foi encarada durante todo o enredo como humana, corre o risco de se tornar apenas mais um objeto do mundo real – é como se o estranho apresentado fosse agora não mais relativo às leis sobrenaturais, mas às naturais. Nessas, há um processo de reificação do ser que aparece nas duas linguagens.

Observando essas duas sequências de cenas, notamos características no filme nas quais encontramos equivalência ao insólito proposto pela literatura, como a posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da narração na abertura do filme, a passagem pela fronteira no muro e a atenção aos detalhes visuais e às

elipses sugeridas nos cortes das cenas, além da aparição do monstruoso, do horror e do cômico e da figuratividade e de objetos mediadores, mesmo que mostradas de maneira diferente em relação ao texto literário, não somente pelas adaptações do roteiro, mas também pela mudança na linguagem da narrativa.

### Considerações finais

Observando as características de uma narrativa como fantástica propostas por Ceserani e derivadas diretamente da discussão levantada por Todorov, notamos que o estudo das categorias de gêneros que tratam o sobrenatural é essencial para a compreensão do insólito. O estranho, o fantástico e o maravilhoso devem servir como classificação para diversas obras, sendo a categorização a partir do Insólito um dos modos de se enxergar tais narrativas.

O Insólito como categoria de gênero abrange tudo aquilo que, como descrito por Garcia, é sobrenatural, irreconhecível e incomum para a nossa realidade cotidiana e, por isso incluímos nele a narrativa de *Stardust*, tanto livro quanto adaptação para o cinema. Em ambas encontramos a presença de procedimentos característicos do fantástico e do insólito. Entretanto, tanto pela adaptação do enredo quanto pela linguagem cinematográfica, os procedimentos narrativos ressaltados em cada uma não são sempre convergentes.

Como semelhança, observamos as temáticas recorrentes que se mantêm na adaptação. A **aparição do estranho** é evidente, assim como a **invocação da escuridão e da noite** como recurso narrativo – ambas as travessias em que se tem o primeiro contato com o universo mágico ocorrem ao anoitecer. Além disso, considerando apenas os trechos analisados, **a missão individual** como personagem, “sujeito forte da modernidade” (CESERANI, 2010), prevalece como grande motivação.

As diferenças, além do enredo – que exige mais ação no filme –, se mostram basicamente na maneira como o estranho é apresentado. Enquanto o livro enfatiza o relacionamento do personagem com as informações novas que são apresentadas para ele, desde o estranhamento

de duas luas até a sua decisão complexa de permanecer no universo mágico, o filme por sua vez preza pelas informações visuais apresentadas. O primeiro encontro com o sobrenatural, na versão cinematográfica, se dá com a passagem de Dunstan pelo mercado, local onde os próprios planos enquadram seres bizarros e situações inusitadas, não necessariamente relacionados com o personagem. A decisão de Tristan de voltar para o mundo mágico se dá, no filme, ao perceber que Yvaine se tornaria um objeto comum após *enxergar* o pó de estrela lançado ao ar.

Essa valorização do visual em detrimento à reflexão do personagem pode se dar devido à necessidade de uma dinâmica mais rápida de apresentação dos fatos da narrativa, possibilitando outro tipo de clímax à história. Além disso, a adaptação no caso específico de *Stardust* acaba por dar um ar mais romântico, no sentido de dar ênfase aos relacionamentos afetivos, ao enredo, tornando-o mais vendável, considerando a necessidade de classificação de gêneros para a divulgação do filme como produto. A análise do insólito na linguagem cinematográfica para o presente trabalho é pontual a essa adaptação e, portanto, outros recursos de sua representação devem ser encontrados no cinema ou na televisão, dependendo da proposta e de como a narrativa será consumida.

### Referências

- BLUESTONE, George. *Novels into film*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 16, n.3, p. 525-535, 2003.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Traduzido por Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 158 p.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- GAIMAN, Neil. *Stardust: o mistério da estrela*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Rocco, 2008. 280 p.
- GAULDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Traduzido por Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Revisão técnica por Adalberto Muller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. 228 p.

GARCIA, Flávio. (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcelo de Oliveira. (org.). *Poéticas do insólito: conferências e palestras do III painel "reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional": o Insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

HOUAISS, Antônio. (ed). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

MENDES, Conrado Moreira. A Noção de Narrativa em Greimas. *e-Com. [S. l.]*, v. 6, n. 1, p. 1-12, 2013. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/1002>. Acesso em: 06 de set. 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais do Cinema II: Gêneros Literários*. Covilhã: LabCom, 2010.

ROAS, David. *A ameaça do Fantástico: aproximações teóricas*. Traduzido por Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014

ROWLING, Joanne K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. 1 ed. São Paulo: Rocco, 2000.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. 3. ed. Trad. Miécio Araujo J. Honkis. Porto Alegre: L&PM, 1985

*STARDUST: o mistério da estrela*. Direção de Matthew Vaughn. Produção de Lorenzo di Bonaventua, Michael Dreyer, Neil Gaiman e Matthew Vaughn. Roteiro de Jane Goldman e Matthew Vaughn. Estados Unidos e Reino Unido: Paramount Pictures, 2007. (186 min).

STOKER, Bram. *Drácula*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Traduzido por Maria Clara Correa Castello. 2. Reimp. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

---

### Endereço para correspondência

Rogério Caetano de Almeida/ Matheus Gustavo Cavalheiro

Av. Sete de Setembro, 3165

Rebouças, 80230-901

Curitiba, PR, Brasil