

DO LITERÁRIO AO CINEMATográfico: A ADAPTAÇÃO DE *TODAS AS MANHÃS DO MUNDO*¹

FROM LITERARY TO CINEMATOGRAPHIC: AN ADAPTATION OF *EVERY MORNING OF THE WORLD*

Edemilson Antônio Brambilla²

Ivânia Campigotto Aquino³

RESUMO: Este texto busca refletir sobre o romance *Todas as manhãs do mundo*, do escritor Pascal Quignard, publicado em 1991, e sua adaptação fílmica homônima, lançada no mesmo ano. Ao abordar a relação entre um mestre, o músico Sainte Colombe, e seu discípulo, Marin Marais, o exercício musical e a condição humana são amplamente retratados na obra. A adaptação cinematográfica de livros consiste num exercício comum desde a emergência do cinema, conferindo novas possibilidades de interpretação das narrativas literárias. Nessa perspectiva, este trabalho reflete sobre essa prática, atentando para os elementos por meio dos quais o filme ressignifica, subverte e até mesmo recria a obra que o originou.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Pascal Quignard.

ABSTRACT: This text seeks to reflect on the book entitled *Every morning in the world*, by the writer Pascal Quignard, published in 1991, and its homonymous film adaptation, released in the same year. When addressing the relationship between a master, the musician Sainte-Colombe, and his disciple, Marin Marais, musical exercise and the human condition are widely portrayed in the work. The screen adaptation of books is a common exercise since the emergence of the cinema, showing new possibilities to the interpretation of literary narratives. In this perspective, this work reflects on this practice, paying attention to how it re-signifies, subverts and even recreates the work that originated it.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Pascal Quignard.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2020 e aceito em 25 de junho de 2020. Texto orientado pela Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF).

² Mestrando do Curso de Letras da UPF.

³ Pós-Doutorado em Letras (Estudos Literários). Professora do Mestrado em Letras da UPF.



INTRODUÇÃO

A consolidação dos meios de comunicação em massa, a partir de meados do século XX, e a emergência de mecanismos audiovisuais, a exemplo do cinema e da televisão, contribuíram de forma significativa para as mudanças ocorridas desde então, no que tange à relação entre esses meios e as demais esferas, como a política, a social e a cultural. Nessas instâncias, os reflexos de tais inovações influenciaram, diretamente, os universos das artes plásticas e visuais, da música, e da literatura.

No contexto brasileiro, de um modo especial, as mudanças podem ser sentidas por meio da nossa estreita relação com os meios audiovisuais supracitados. As realidades apresentadas por esses formatos implicam, diretamente, um posicionamento do sujeito com relação ao meio no qual está inserido, já que a realidade retratada na tela é confrontada com a realidade vivenciada pelo indivíduo, moldando, desse modo, o posicionamento deste com relação ao que está sendo exposto.

Nesse sentido, importantes conteúdos veiculados por esses meios tratam de adaptações de obras literárias, que são, em maior ou menor grau, recriadas em novos roteiros e adaptadas às possibilidades do ambiente cinematográfico ou televisivo. Em meio à sociedade contemporânea, portanto, consumidores estão constantemente cercados por produções adaptadas, sejam elas ligadas aos campos do cinema, do teatro, da música, dos jogos. Com o advento de tais adaptações, tem-se também a possibilidade de fazer um estudo crítico de tais produções, respaldados pela necessidade de formular teorias que expliquem tal fenômeno, especialmente devido a sua imensa popularidade no século XXI.

Neste estudo, portanto, buscaremos tecer considerações acerca da concepção de **adaptação**, especialmente no que diz respeito à adaptação de um texto literário para o ambiente cinematográfico, atentando para a forma como esse texto adaptado recria, subverte, e ressignifica o texto original. Para esse fim, usaremos como objeto de análise o livro intitulado *Todas as manhãs do mundo*, do escritor francês Pascal Quignard, lançado no ano de 1991, e o filme homônimo, lançado no mesmo ano. Em um primeiro momento, procuraremos teorizar sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária, para, em seguida, apontar como as questões abordadas podem ser evidenciadas nas obras aqui analisadas.



A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA OBRA LITERÁRIA

As adaptações, entendidas em seu sentido mais amplo, são anteriores ao surgimento do cinema, em meados do século XIX, pois as peças de teatro eram frequentemente adaptadas. Mas é a partir do surgimento e da estabilidade da indústria cinematográfica que as adaptações, principalmente oriundas do universo literário, tornaram-se uma possibilidade direta para este novo veículo cultural. Nesse sentido:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um script original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. Não se trata necessariamente de um conto ou romance; um poema ou um ensaio podem ocasionalmente construir pontos de partida para os filmes, situando-se os documentários como uma variante dessa opção. Entretanto, como a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa, o que se entende normalmente por adaptação é, pois, a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Essa é a razão de, ao se abordar o tema da adaptação, pensar-se prioritariamente em uma fonte literária (DINIZ, 2005, p. 13)

Assim, a relação entre literatura e cinema se faz notar desde o surgimento deste, e cumpre destacar o caráter de interdependência existente nos dois sistemas. No entanto, como grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema (DINIZ, 2005, p. 19). Nesse sentido, a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura (DINIZ, 1999, p. 31).

Por vezes, a adaptação cinematográfica de uma obra literária busca seguir, em seus aspectos constituintes, o mais fielmente possível a obra literária, e, em outros casos, a adaptação para as telas ressignifica, subverte, e até mesmo recria a ideia que a originou. Essa perspectiva nos permite pensar, por exemplo, que ambas as obras, tanto a literária quanto a cinematográfica, ainda que



interdependentes como ideias motivadoras para sua produção, assumem um caráter de independência a partir do momento em que conservam, cada uma a seu modo, os novos significados e possibilidades de interpretação que uma obra assume no momento de sua adaptação de um formato para outro.

Fica claro, portanto, que essa prática costuma esbarrar em incontáveis dificuldades teórico-metodológicas inerentes à tentativa de relacionar modalidades ou suportes marcadamente distintos um do outro. Isso exige enfrentar alguns estigmas de ordem conceitual e cultural, a saber: a) a anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema outorga-lhe uma superioridade histórica em termos de produção, dado que reforça a sua supremacia; b) o dado de que um texto literário clássico, canônico, ao ser adaptado para o cinema, um veículo de comunicação em massa, vai atrair para si a dinâmica da circulação e proximidade ao receptor, levando-o a um processo de desmistificação, sendo visto de forma pejorativa pela crítica (RIBAS, 2014, p. 117-118). Ou, então, tal como nos mostram os estudos de Walter Benjamin, expostos em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1983), e de Umberto Eco, em sua obra *Apocalípticos e integrados* (2001), a adaptação passa a ser entendida como mera banalização da mercadoria, agora somente sujeita aos interesses do mercado, assumindo uma perspectiva consumista, e delegando, por conseguinte, pouco espaço à liberdade artística da criação.

Além disso, essa fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária também não é possível, tendo em vista que uma adaptação é, por si só, diferente e original, e isso se deve, principalmente, à mudança do meio de comunicação, ou seja, da passagem do texto literário, e por isso verbal, para um meio plural, que trabalha com múltiplas linguagens, dificultando a busca pela fidelidade literal (STAM, 2008, p. 20).

Uma possível solução para esse impasse, de acordo com Ribas (2014, p. 121), é encarar a adaptação cinematográfica como sendo uma releitura da obra literária. Isso implica, portanto, um exercício que abrange conceitos como hibridismo, transformação, reescrita, dialogismo, intertextualidade, entre outras concepções que proporcionam novas possibilidades de interpretação da obra original, em que a adaptação consiste em uma ampliação do texto-fonte, alcançada por meio de múltiplos intertextos, como a pintura, a música, e demais recursos audiovisuais e digitais (STAM, 2008, p. 25).

Não nos cabe aqui discutir de modo pormenorizado as questões que envolvem a adaptação cinematográfica, mas lançar luz a conceitos que são caros à nossa análise, e compreender que, em meio a esta hibridação de gêneros múltiplos, essas adaptações não se limitam a apenas uma fonte, por exemplo, a da obra literária em questão (citada ou considerada como fonte), pois muitas outras práticas servem simultaneamente como modelos para o processo de produção da obra (filme), em diferentes níveis. Os filmes ditos adaptados de obras literárias não



se limitam, portanto, a adaptar apenas a fonte literária. Outros elementos, que não os do nível diegético, servem como modelo de tradução (DINIZ, 1999, p. 42).

Dentre esses modelos, podemos citar o universo musical, que parece figurar como uma importante ferramenta expressiva nas criações audiovisuais. Na obra literária aqui analisada, de autoria do escritor francês Pascal Quignard, o universo musical parece ser privilegiado, já que esta é uma temática recorrente nos escritos de Quignard e, tal como ocorre em *Todas as manhãs do mundo*, a música figura como tema principal, em várias de suas narrativas, a exemplo de: *La leçon de musique* (1987) e *La haine de la musique* (1996). Assim, no capítulo subsequente, teceremos considerações acerca da adaptação cinematográfica da obra *Todas as manhãs do mundo*, buscando compreender as nuances inerentes ao ato da adaptação, que foram apresentadas na presente seção, atentando para como ela recria e subverte o texto literário.

TODAS AS MANHÃS DO MUNDO: DE PASCAL QUIGNARD E ALAIN CORNEAU

Publicado originalmente no ano de 1991, *Todas as manhãs do mundo* retrata as relações entre o músico Marin Marais e seu mestre, o violista Monsieur de Sainte Colombe. Viúvo e pai de duas filhas – Madeleine e Toinette –, Sainte Colombe decide se isolar do mundo à sua volta e passa a viver recluso em uma cabana construída nos fundos do jardim de sua casa, à beira do rio *Bièvre*, onde se dedica a executar longos e melancólicos exercícios musicais, em sua viola de gamba. Entregue ao luto pela perda de sua mulher, o mestre, rotineiramente, presencia o fantasma de sua esposa, que passa a visitá-lo, especialmente, quando ele executa a obra intitulada *O túmulo dos lamentos – Le tombeau des regrets*, música composta em sua homenagem.

Marin Marais, por outro lado, era um jovem e promissor músico ligado à Igreja Católica, e, em consequência disso, mantinha contato direto com os principais circuitos culturais da época. No entanto, Marais havia acabado de ser expulso do coral da Igreja de *Saint-Germain l'Auxerrois*, devido à mudança de sua voz, que se tornara mais grave, ao passo em que atingiu seus dezesseis anos.

Marais desejava, então, que, após a expulsão do coral da Igreja, Sainte Colombe o tomasse como seu discípulo, o que, apesar do notável talento do jovem, não acabou se concretizando, já que, segundo Sainte Colombe, Marin Marais havia tocado para o rei, uma falta imperdoável aos olhos do mestre, tendo em vista que, ao escolher viver recluso e sofrendo pela perda da esposa, Sainte Colombe abria mão de toda fama e visibilidade que sua arte poderia



proporcionar, por acreditar, segundo ele, que a verdadeira música não deveria estar submissa aos agrados de uma instituição como a Igreja Católica, ou de um absolutismo monárquico. A não aceitação pelo mestre deixou Marin Marais inconformado, mas não o suficiente para fazê-lo se afastar de Sainte Colombe e de sua música. Ajudado por Madeleine, filha mais velha de Sainte Colombe, com quem iniciou um relacionamento amoroso, Marais teve acesso aos ensinamentos musicais que o mestre ministrava às filhas, e podia, às escondidas, ouvi-lo executando sua música, trancado na solidão de sua cabana.

Em várias passagens, ao longo da narrativa, Sainte Colombe expressa seu posicionamento com relação à música, ao que esta arte representa para ele, e como vê a música produzida por Marin Marais, ligada à corte e aos anseios populares. Vejamos:

– É claro que encontraste um lugar de bom rendimento. Viveis num palácio, e o rei gosta das melodias com que lhe rodeais os prazeres. Quanto a mim, pouco importa que se exerça a nossa arte num grande palácio de pedra com cem quartos ou numa cabana a oscilar em cima de uma amoreira. Para mim, existe qualquer coisa mais que a arte, mais que os dedos, mais que os ouvidos, mais que a invenção: é a vida apaixonada que levo. (...). Por isso mesmo eu não esperava que caminhásseis a meu lado, no meu pobre caminho de relva e cascalho. Eu pertenço a túmulos. Vós publicais composições hábeis e acrescentais-lhes engenhosos dedilhados e ornamentos que me furtais. Mas não passam de pintas pretas e brancas no papel! (QUIGNARD, 1993, p. 57)

Em meio a essas críticas feitas pelo mestre a seu discípulo, traços identitários passam a caracterizar marcadamente cada um desses personagens. Sainte Colombe permaneceu irredutível em sua condição de isolamento, deslocando o seu mundo íntimo para um limiar inviolável, autorizado a poucos – apenas no final da obra Marin Marais obtém uma permissão franca, no momento em que se mostra apto a receber o ensinamento do mestre e ascende do lugar cativo, sob as tábuas do seu soalho, onde se guardava numa escuta furtiva (QUENTAL, 2009, p. 105).

Ainda conforme essa perspectiva, Marin Marais torna-se um iniciado, somente no momento em que é capaz de verbalizar a profundidade dolorosa inerente à prática musical, sendo reconhecido pelo mestre, que aceita dar-lhe uma primeira lição. É quando Marin Marais admite fugir aos palácios, em nome dessa música que, até então, não encontrara, que o seu significado se esclarece (QUENTAL, 2009, p. 81).



Grande parte desses aspectos originados do texto literário foi representada em sua adaptação cinematográfica, ainda que, nesta, outros aspectos da narrativa acabaram ganhando maior notoriedade. Dirigido por Alain Corneau, e produzido por Jean-Louis Livi, o filme homônimo, vencedor de oito prêmios no *César 91* – maior premiação do cinema francês –, fora lançado também no ano de 1991, tendo como intérpretes principais nomes como: Gerard Depardieu, Jean-Pierre Marielle, Anne Brochet, Guillaume Depardieu e Carole Richert. Pascal Quignard, além da autoria de *Todas as manhãs do mundo*, auxiliou na adaptação dos diálogos e do roteiro do filme de mesmo nome.

Por conta disso, podemos considerar que os aspectos presentes na obra de Quignard encontram-se retratados o mais fielmente possível na adaptação fílmica, o que, de fato, parece ocorrer com a maior parte deles, a exemplo de sua ideia motivadora, e da representação de seus personagens, que assumem características verossímeis em ambos os meios. Sainte Colombe, por exemplo, é representado de forma muito semelhante, seja na obra literária ou na cinematográfica. No livro, o autor descreve-o como sendo um homem “desajeitado na expressão de suas emoções; não sabia fazer os gestos de afago de que as crianças tanto gostam; era incapaz de ter uma conversa seguida com alguém” (QUIGNARD, 1993, p. 9). “No aspecto físico, era um homem alto, anguloso, muito magro, amarelo como a cidra, brusco” (p. 10). Em outra passagem da narrativa, tem-se a seguinte descrição do personagem:

O feitio do Senhor de Sainte Colombe e sua pouca predisposição para a linguagem tornavam-no de um extremo pudor, e o rosto permanecia-lhe inexpressivo e severo, fosse o que fosse o que sentia. Só nas suas composições se descobria a complexidade e a delicadeza do mundo que permanecia por detrás daquele rosto e daqueles gestos raros e rígidos. (QUIGNARD, 1993, p. 16)

Na versão fílmica, além de viver isolado em sua cabana, demonstrando claramente o distanciamento social de Sainte Colombe, caracterizado por sua dificuldade de interação com outros indivíduos, o cenário decorativo de sua cabana, pouco detalhado na obra literária de Quignard, é construído de acordo com as características de um sujeito em tais condições. Assim, tudo, na residência familiar de Monsieur de Sainte Colombe, exprime distância, despojamento, refreamento: as divisões são amplas, frias, pouco mobiliadas e, se um vaso de flores altas e vermelhas se demarca, facilmente o atribuímos ao gosto das filhas ou das criadas. É assim que se apresenta aos demais este homem circunspecto, em particular aos estranhos que pretendem persuadi-lo



ora a pactuar com o mundano, ora a penetrar, eles próprios, na sua cidadela (QUENTAL, 2009, p. 120).

A figura de Sainte Colombe torna-se tão destoante justamente pelas características que assume, já que, alheio ao mundo à sua volta e aos desejos de outrem, encara seu exercício musical somente como uma forma de representar e, de algum modo, amenizar seus dilemas internos, e como uma forma de presentificar o perdido, no seu caso, a esposa.

No que se refere à estrutura narrativa, essa é respeitada em ambas as obras, ainda que, com algumas distinções, quando adaptada para o cinema, pois, enquanto a narrativa literária se inicia com a morte da esposa de Sainte Colombe, por exemplo, a fílmica, por sua vez, inicia-se com Marin Marais, já idoso, ministrando uma irritante aula de música em uma das salas da corte. Na cena, “Marin Marais está velho e parece tomar a consciência de que deixou de ser aquele aprendiz de Monsieur de Sainte Colombe e, neste início de narrativa, pretende ensinar algo aos cortesões alunos que ali estão” (RODOLFO, 2013, p. 56). Esse mecanismo parece ter sido usado para, de forma indireta, apresentar o conflito basilar da narrativa a partir de então, um conflito de experiências humanas, marcadamente subjetivas, e centradas na relação entre Sainte Colombe e Marin Marais, e a busca, por parte deste, do que pode ser considerada como a verdadeira música.

Como podemos notar, as diferenças se dão, em grande medida, por conta da adaptação de um sistema para outro – nesse caso, do literário para o cinematográfico. Disso infere-se que, apesar de relacionarem-se mutuamente, cada um dos meios possui características próprias. Desse modo, alguns aspectos que, na narrativa literária, assumiram um papel secundário, devido às limitações da linguagem verbal, na narrativa cinematográfica, por sua vez, esses aspectos assumem o papel principal, na representação do enredo estudado. Nesse sentido:

(...) é oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência



visual, cor e luz – emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. Na verdade, nuances de tom, humor, e a expressão de sentimentos, permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los. (DINIZ, 2005, p. 21-22)

A respeito das obras aqui analisadas, podemos afirmar:

Imagem e música, o filme *Todas as manhãs do mundo* enlaça visibilidade e musicalidade, numa medida diversa do livro, em que falta essa dimensão, pela natureza mesmo da palavra impressa. No livro, entretanto, a música ecoa para o leitor e sua ausência material tematiza, de certa forma, a voz perdida, a busca de um som para sempre inaudível, mas cuja audição se torna possível em toda sua dramaticidade, no filme. (BRANDÃO, 2001, p. 271)

Na adaptação fílmica de *Todas as manhãs do mundo*, portanto, o aspecto musical abandona a posição secundária que geralmente assume, nesse tipo de modalidade – em que é somente um adereço técnico e estético, responsável por fazer a transição entre um plano narrativo e outro –, para assumir a primazia e a condução narrativa. Dessa forma, a música iguala-se em importância ao aspecto visual e até mesmo supera-o, em alguns momentos, já que, juntamente com o narrador em *off*, ela conduz o espectador e expressa, nos momentos em que o narrador se abstém, o que se pode visualizar na tela, demarcando não só os espaços e as temporalidades da obra, mas expressando também as contradições, os diferentes estilos artísticos, as diferentes mentalidades e filosofias de vida – ou seja, a música passa a explicitar aquilo que a palavra não pode descrever (DÍEZ, 2020, p. 214).

Desse modo, enquanto na narrativa literária o que ecoa é o silêncio, silêncio pela perda da esposa, no caso de Sainte Colombe, e silêncio pela perda da voz e da incansável busca pela conquista da verdadeira música, no caso de Marin Marais, na narrativa cinematográfica o que se sobressai é o aspecto sonoro e visual do exercício musical, ao expressar a complexidade e os dilemas internos de ambos os personagens. Nesse sentido, “a transição entre cenas, cenários, tempos é dada várias vezes pela música, numa narração que evolui por ordem cronológica, pontuada pelo registro de avanços temporais, na voz do narrador” (QUENTAL, 2009, p. 122).

Com isso, percebe-se que, ainda que ambas as narrativas busquem uma aproximação fiel em todos os aspectos que as constituem, essa



proximidade é inevitavelmente dificultada por conta dos aspectos já expostos na seção anterior, em que a adaptação passa a ser uma releitura, que delega a sistemas semióticos distintos a primazia da narrativa. No filme, atuam com supremacia os códigos musicais, visuais e espaciais, nos quais música e imagem são os grandes agentes da condução narrativa. Com o apoio da voz de Marin Marais a música toma a dianteira sobre o plano visual, ao constituir o grande tema da diegese e assumir o comando do discurso, desde a cena de abertura. "A música é, enfim, a razão de existência de todas as personagens, intervindo na sua demarcação, tal como na delimitação das temporalidades e dos espaços que a câmera nos entrega" (QUENTAL, 2009, p. 119).

Percebemos, assim, alguns dos percursos narrativos assumidos pela adaptação, que, valendo-se dos aspectos literários da obra de Pascal Quignard, subverte-os e ressignifica-os, privilegiando certos aspectos em detrimento de outros. Logo, de um modo geral, as características que, até mesmo para o leitor mais atento, eram percebidas com maior dificuldade, no universo literário, agora, no cinematográfico, assumem um papel de destaque, sendo norteadoras da recepção dessa obra pelo espectador.

CONCLUSÃO

Ainda que este estudo não dê conta de todas as possibilidades de interpretação referentes à adaptação da obra analisada, é possível perceber pontos estruturantes que ora se assemelham, ora se distinguem em ambas as narrativas, sejam ligados ao universo literário, ou ao universo cinematográfico. Desse modo:

O que o romance silencia, pela impossibilidade mesmo de a palavra fazer música, ser só música, o cinema exhibe, fazendo ouvir a música, a beleza extraordinária da música dramática, radical, contundente de Sainte-Colombe. Se no romance a música ecoa no silêncio mesmo da letra impressa, no cinema, ela se ouve em espetáculo. (BRANDÃO, 2001, p. 273)

Ao considerar esses traços identitários apresentados sobre a obra de Pascal Quignard, em que a literatura, a música, e a complexidade das experiências humanas são amplamente retratadas, a adaptação cinematográfica do texto literário faz com que seus escritos sejam compreendidos a partir de perspectivas bastante distintas em cada um dos meios, podendo tanto



complementar-se, quanto ressignificar-se, atribuindo diferentes possibilidades de interpretação às criações literárias do autor.

Destacamos, por fim, que nosso intuito não foi, necessariamente, analisar de modo valorativo a relação entre os dois códigos, o cinematográfico e o literário, até porque, como vimos, ainda que interdependentes em alguns aspectos, eles são marcadamente distintos e autônomos como tais, escolhendo, cada um a seu modo, quais códigos semióticos privilegiar. É a partir disso, portanto, que obras como as que foram aqui analisadas, tanto em sua versão literária quanto em sua versão fílmica, são enriquecidas, por meio das particularidades de sua abordagem.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28.

BRANDÃO, R. S. Todas as manhãs do mundo. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 8, Belo Horizonte, 2001, p. 270-274.

DÍEZ, R. A. *Todas las mañanas del mundo: ejemplo de complementariedad entre códigos*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=F6E0C87AE81147ACEEE53D6AB78D3813.dialnet02?codigo=940272>. Acesso em: 7 jun. 2020.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 1999.

_____. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. 1. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUENTAL, S. C. P. *Todas as manhãs da arte: reflexões sobre a criação artística, a partir das ficções biográficas Gêmeos, de Mário Cláudio, e Tous les matins du monde, de Pascal Quignard*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2009.

QUIGNARD, P. *La leçon de musique*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, 1996.

RIBAS, M. C. C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Alceu*, v. 14, n. 28, jan./jun. 2014, p. 117-128.



RODOLFO, G. W. Enunciação ad libitum: ensaio sobre o pensamento de Benveniste e a construção fílmica de *Todas as manhãs do mundo*. *Non plus*, v. 2, n. 4, São Paulo, 2013, p. 54-64.

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

TODAS as manhãs do mundo. Direção de Alain Corneau. FRA: Jean-Louis Livi e Film Par Film; Bac Films, 1991. 1 DVD (115 min).

