



Adaptação narrativa e intermedialidade: *Ligações perigosas*

Narrative Adaptation and Intermediality: Dangerous Liaisons

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, São Paulo / Brasil

ramazzina@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5860-5198>

Maristela Gonçalves Sousa Machado

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

maristelagsm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8389-1213>

Resumo: Adaptações de obras literárias contribuem para expandir seu alcance para públicos não familiarizados com sua versão na mídia original. Exemplo dessa dinâmica é a obra *Les liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*) (1782) de Pierre Choderlos de Laclos, adaptada para o cinema por Stephen Frears (1988), filme que, por sua vez, foi adaptado para um curta-metragem animado por Leon Moh-Cah (2021). Através de um processo intermediário, Moh-Cah transforma em uma sequência de desenhos animados o filme que narra as “relações perigosas” da aristocracia pré-Revolução Francesa. Este artigo tem por objetivo, inicialmente, apresentar a obra de Laclos e sua adaptação para o cinema de Frears. Em seguida, investigar as formas pelas quais Moh-Cah retoma a produção de Frears em uma animação de um minuto. E, por meio do conceito de transmedialidade e representação (ELLESTRÖM, 2017, 2019, 2021), examinar como a animação ressignifica o filme a partir de seus referenciais imagéticos e simbólicos.

Palavras-chave: adaptação; transmedialidade; produto midiático; *Les liaisons dangereuses*; animação.

Abstract: Different medial forms to adapt literary narratives contribute to expand their reach to a public not familiar with their rendering in the original media. Stephen Frears’s filmic adaption (1988) of Pierre Choderlos de Laclos’ classic *Les liaisons dangereuses* (1782) is a prime example of such dynamics as is Leon Moh-Cah’s (2021) short-film adaptation of Frears’s work. By means of a mediatic process, Moh-Cah translates into a one-minute animation Frear’s version of the epistolary novel of the “dangerous liaisons” at play in 18th-century France nobility social games. This paper aims at, initially, presenting Laclos’s novel and its filmic adaptation by Frears. It then examines Moh-Cah’s reconstruction of Frear’s

work in a one-minute short film. It uses the concepts of transmediality and representation (ELLESTRÖM, 2017, 2019, 2021) to examine the means by which imagetic and symbolic references in Moh-Cah's work resignify Frears's movie and create a new media product.

Keywords: adaptation; transmediality; media product; *Les liaisons dangereuses*; animation.

Considerações iniciais

As questões que envolvem adaptações são sempre controversas e rendem diferentes discussões. Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon observa que a adaptação de uma obra para outra forma de expressão ou meio sempre compreende tanto uma “(re-)interpretação quanto uma (re-)criação” que pode também ser nomeada, segundo a autora, “apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Essa retomada desperta diferentes reações no público receptor. É corriqueiro que leitores de obras literárias se mostrem contrariados ao se depararem com adaptações que não reproduzem *ipsis litteris* uma narrativa em linguagem verbal. Ainda que a adaptação da série de romances Harry Potter (1998-2007) para o cinema tenha feito grande sucesso por sua fidelidade ao texto de J. K. Rowling, alguns leitores apaixonados pelas aventuras do jovem bruxo ainda assim contestam a adaptação cinematográfica por julgarem que momentos-chave da narrativa foram deixados para trás.

É compreensível que o público leigo, apaixonado por narrativas envolventes, estabeleça uma expectativa de ver a adaptação como uma forma de reproduzir de modo fidedigno a trama apresentada na linguagem verbal. Contudo, quando a adaptação é entendida, conforme proposto por diversos pesquisadores, como uma “obra original” derivada de uma obra fonte, a questão “fidelidade” torna-se obsoleta e insuficiente para entender os mecanismos que criam, a partir de um produto fonte, um novo produto em uma mídia diversa¹.

O romance *Les liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*) (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, apresenta, por seu formato epistolar, um desafio expressivo para a elaboração de uma adaptação cinematográfica.

¹ Vários autores como Lars Elleström, Irina Rajewsky, entre outros, têm se dedicado ao tema dentro do campo da intermedialidade.

Levar para as telas de cinema uma narrativa verbal estruturada como uma série de troca de cartas exige do criador do novo produto de mídia uma aguda percepção de como diferentes modais, como, por exemplo, imagem e som, podem trazer para o receptor a ideia da troca de correspondência entre personagens. A adaptação homônima que Stephen Frears realiza do romance representa um exemplo de como isso é possível. De modo original, o diretor consegue tocar o grande público com as intrigas elaboradas pela Marquesa de Meurteuil e pelo Visconde de Valmont.

Outro exemplo das múltiplas possibilidades oferecidas pelo processo de adaptação, ainda tendo como base *Les liaisons dangereuses*, é aquela apresentada por Leon Moh-Cah. Esse realizador opta por adaptar o filme de Frears, que adaptara o romance. Como compreender os limites de uma adaptação quando se é confrontado com um fenômeno que retoma um filme de quase duas horas, o de Frears, e o transpõe para um curta-metragem de animação de um minuto? Se a adaptação, por definição, retoma um produto fonte, como esse novo produto de mídia pode ser considerado?

Ao tomar uma adaptação como um processo que faz parte dos estudos da intermedialidade, um leque de possibilidades se mostra relevante para direcionar a análise desses novos produtos de mídia. Lars Elleström, ao postular um modelo de comunicação centralizado na mídia, propõe ferramentas importantes para entender o funcionamento das mídias e como elas se relacionam. O pesquisador propõe a noção de *transmídiação*, em que uma obra fonte é cotejada com uma mídia destino a partir de suas semelhanças e diferenças. A proposta deste artigo é, tomando por base a teoria de Elleström (2017, 2019, 2020), analisar a adaptação da produção cinematográfica de Stephen Frears (1988) no curta-metragem de Leon Moh-Cah (2021). Busca-se, de um lado, compreender como a mente produtora trabalha questões relevantes para que o produto complete a comunicação com a mente receptora e, por outro lado, reconhecer os elementos constitutivos da nova mídia que constroem a elaboração do valor cognitivo² na mente do receptor.

² Elleström propõe as expressões “mente produtora”, “mente receptora” e “valor cognitivo” para indicar o processo de comunicação entre o autor de um novo produto que carrega significado e estabelece a comunicação com o receptor (ELLESTRÖM, 2017).

***Les liaisons dangereuses* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, e a adaptação para o cinema *Dangerous Liaisons* (1988), de Stephen Frears.**

A permanência de *Les liaisons dangereuses* (1782) de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos no imaginário contemporâneo é notável. Trata-se de um romance epistolar publicado na França pré-revolucionária e ambientado em um universo marcado pelo uso corrompido das palavras, por sombras e simulacros. Dois libertinos vaidosos e sedutores, a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont, conspiram contra vítimas ingênuas, travam sofisticados combates verbais em suas cartas, zombam do amor e do rígido código de conduta do século XVIII francês.

O romance tem início com a saída da jovem Cécile de Volanges do convento para se casar com o Conde de Gercourt, motivando a Marquesa de Merteuil a arquitetar um plano de vingança contra o conde, seu ex-amante, que a havia traído. Para tanto, a Marquesa pede a outro ex-amante, o Visconde de Valmont, que corrompa Cécile antes do casamento. Este, no entanto, recusa a proposta, pois já está ocupado com a conquista da virtuosa Presidente de Tourvel, uma proeza verdadeiramente desafiadora, tendo em vista o rígido código moral que norteia Mme de Tourvel, o que faz com que a empreitada esteja à altura de seu grande renome de sedutor. O Visconde muda de ideia ao tomar conhecimento de que Tourvel é advertida pela mãe de Cécile a não aceitar sua amizade e consentir apenas em corresponder-se com ele. Valmont consegue então não apenas seduzir Cécile mas também vencer a resistência da Presidente. Ao suspeitar que seu cúmplice tenha desenvolvido sentimentos genuínos por Tourvel, Merteuil, enciumada, o desafia a romper com a Presidente. Ele o faz e ela, ultrajada, morre em um convento. Após a morte de Tourvel, o Visconde e a Marquesa declaram-se guerra e se destroem mutuamente. O Visconde divulga a perversa correspondência entre os dois. Ofendido pelas ações do visconde, Danceny – ingênuo amante de Cécile – duela com Valmont e o mata; Merteuil foge para a Holanda, arruinada e desfigurada pela varíola. Danceny se exila em Malta e Cécile entra para o convento.

Se, no século de *Clarisse Harlowe* (1748), de Richardson, e de *Nova Heloísa* (1761), de Rousseau, este citado na epígrafe de *Les liaisons dangereuses*, a forma epistolar do romance já não era nenhuma novidade, Laclos inovou com relatos entrelaçados e um sofisticado jogo de ecos,

espelhos e contrapontos entre as ações e as cartas dos personagens. Nessa polifonia, a carta se torna a peça fundamental da estratégia libertina, pois permite que se estabeleça a ligação proibida pelo código social, mas, ao mesmo tempo, é uma prova perigosa dessa transgressão.

Além disso, a composição engenhosa, a fina ironia e a ousadia na abordagem de uma temática ligada aos mecanismos que governam a paixão, aos meios de manipulá-la e aos perigos que correm aqueles que creem ter controle sobre ela, tornam *Les liaisons dangereuses* um romance atraente para o leitor moderno. Dilemas do nosso tempo, ligados ao individualismo, à competição, às diferenças entre os sexos, parecem encontrar eco na temática do romance.

A produção de reescrituras literárias e transposições para diferentes mídias, que se desenvolveu sobretudo a partir da segunda metade do século XX, permite compreender a recorrente ressignificação de *Les liaisons dangereuses* em diferentes mídias – cinema, teatro, ópera, dança, pintura, gravura, fotonovela, rádio, música, histórias em quadrinhos, minissérie televisiva – que transformam e recriam o romance de acordo com as suas especificidades de tempo, de público alvo e de expressão da criação individual de cada artista.

Especialmente no caso do teatro e do cinema, o desafio de condensar a narrativa de um romance epistolar, com raras descrições de personagens e espaços e constituído por cento e setenta e cinco cartas, pode parecer impraticável. Mas algumas de suas adaptações tornaram-se reconhecidas a ponto de figurarem na fortuna crítica de *Les liaisons dangereuses* no volume dedicado a Laclos e editado pela prestigiosa Bibliothéque de la Pléiade.

Na introdução dessa edição da Pléiade, Catriona Seth (2011) enumera algumas das adaptações mais relevantes. Ela cita o filme de Stephen Frears (1988) como aquele que se tornou a adaptação referência do romance de Laclos. Aponta ainda *Valmont* (1989), de Milos Forman, a quem louva a ideia de reativar aspectos cômicos de certas cenas do romance, esquecidas em outras versões. Graças a essas duas transposições fílmicas, o romance ganhou rapidamente um novo público. Ambos se basearam na adaptação teatral de Christopher Hampton (1985), estreada com a Royal Shakespeare Company e ganhadora de muitos prêmios em Londres.

Seth também elogia a inteligência do roteiro e a performance dos atores da versão de Roger Vadim (1959), que atualiza a trama para o meio do século XX, tempo do telefone, do telegrama, e do gravador, trazendo

Valmont e Meurteuil como representantes da grande burguesia francesa, em um casamento aberto. Evoca ainda a sedução exercida sobre os adolescentes por *Cruel Intentions* (1999) de Roger Krumble ao situar a intriga em um colégio americano em que as drogas e os desejos incestuosos atormentam os personagens. Ela elogia também a audácia e a qualidade estética de *Untold Scandal* (2003), adaptação de Lee Jae-yong que transpõe a trama para a Coreia do século XVIII. Finalmente, o filme pornográfico gay ambientado no mundo da moda em Nova Iorque, de Michel Lucas (2005), conclui a lista de transposições filmicas de *Les liaisons dangereuses* (1782) citadas na edição da Pléiade. Elas exemplificam as múltiplas possibilidades de hibridização de formas, gêneros, temporalidades, espaços e estéticas no processo intermidiático da passagem do livro ao filme.

Ainda segundo Seth, muitas das adaptações de *Les liaisons dangereuses* em outras mídias que surgiram após o lançamento das transposições cinematográficas acima mencionadas fazem referência aos filmes, como se, agora, a história fosse mais conhecida pelas adaptações do que pelo próprio romance de Laclos. É o caso do curta-metragem animado de um minuto, *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021), por Leon Moh-Cah que é objeto de análise neste artigo.

O que diria Louis-Sébastien Mercier, dramaturgo e escritor francês contemporâneo de Laclos, sobre a presença dessa fortuna imagética de *Les liaisons dangereuses* na venerável Collection Bibliothèque de la Pléiade? No volume I de *Tableaux de Paris* (1783), Mercier já manifestava sua preocupação com o entusiasmo excessivo do público pelas projeções em teatros de sombra e pelas telas corta-fogo ornadas com histórias e figuras, em detrimento da leitura literária: “Nossos bons avós liam romances em treze tomos e estes ainda não eram longos demais para as suas noites. [...] Quanto a nós, em breve leremos somente sobre telas.” (MERCIER, 1994, p. 452, tradução nossa)³.

³ No original: “Nos bons aïeux lisaient des romans en seize tomes, et ils n’étaient pas encore trop longs pour leurs soirées. [...] Pour nous, bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans”.

***Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears, *Les liaisons dangereuses* (1985) de Christopher Hampton e *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021) de Leon Moh-Cah**

Dangerous Liaisons (1988), de Stephan Frears, gerou grandes expectativas quando foi lançado. A temática de seus primeiros filmes, nada comerciais e realizados com orçamentos modestos, era fortemente ligada a uma pintura cáustica da Inglaterra de Margareth Thatcher. Questionava-se se um cineasta inglês, em sua primeira produção para um grande estúdio, seria capaz de realizar uma adaptação de uma história passada na França do século XVIII, com um *cast* de atores norte-americanos e filmagens na França. O filme recebeu sete Oscars, incluindo os de melhor filme e melhor adaptação. A carreira de Frears decolou e ele se tornou um cineasta único e consagrado, transitando por diferentes gêneros entre os Estados Unidos e a Europa, muitas vezes em territórios desconhecidos como o da obra de Laclos. A formulação proposta por Stephen Frears “Baseado na peça de Christopher Hampton. Adaptado do romance *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos” (DANGEROUS..., 1988, tradução nossa)⁴, que aparece na sequência inicial de *Dangerous Liaisons* revela, de pronto, a dupla origem do filme. Na visão do cineasta, a ação do filme deve mais ao romance do que à peça, os diálogos, por sua vez, derivam principalmente da adaptação dramática.

Christopher Hampton é um dos dramaturgos mais importantes da Grã-Bretanha de sua geração, licenciado em literatura francesa em Oxford, tradutor e autor de várias adaptações de obras clássicas teatrais e filmicas e ganhador de três Oscars de melhor adaptação. Hampton é coautor do roteiro de *Dangerous Liaisons* juntamente com Stephen Frears. Sua premiada adaptação teatral *Les liaisons dangereuses* (1985) tornou-se uma interessante transição entre o romance epistolar e o diálogo na versão cinematográfica. Em dois atos de nove quadros cada um e através de batalhas verbais e didascálias reveladoras de suas intenções, Hampton deu vida aos personagens, antes só visualizados através das ilustrações célebres de Monnet, Fragonard, Déréria e Barbier⁵.

⁴ No original: “Based on the play of Christopher Hampton. Adapted from the novel *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos”.

⁵ Essas ilustrações estão disponíveis no site do projeto *Utpictura18*, um programa de pesquisa desenvolvido desde 2009 no Centre Interdisciplinaire d’Étude des Littératures

Dangerous Liaisons (1988) começa com imagens que já dão ao espectador/ leitor do romance uma ideia do caráter reflexivo e criativo de sua adaptação do romance. A sequência do filme é constituída por um plano inicial, o prólogo, com uma sequência com a toilette dos dois personagens principais preparando-se para entrar em cena; um plano sequência de uma elegante carruagem chegando a uma mansão em que uma jovem olha da janela do primeiro andar.

O prólogo mostra em plano fechado um envelope com inscrições pouco legíveis nas mãos de uma mulher. Enquanto isso os nomes dos atores vão aparecendo sucessivamente. A mão esquerda vira o envelope e rompe o lacre vermelho. Em plano muito fechado, aparece o título manuscrito *Dangerous Liaisons*. Pode-se comparar a abertura da carta à abertura do romance epistolar que será adaptado, a forma do envelope remetendo à da tela do cinema ou à de uma janela que se abrirá entre as duas mídias.

Em seguida, dezoito planos alternados e sem diálogo mostram a toilette elaborada de Valmont e Meurteuil com a ajuda de criados que realizam uma espécie de ritual de montagem dos personagens, como se fossem atores se preparando para entrar em cena, no “grande teatro”, designação do espaço da aparência e da representação social⁶. Ao mesmo tempo em que antecipa vários elementos das relações entre os dois personagens, essa sequência esclarece a importância da teatralidade e do artifício no universo de *Les liaisons dangereuses*, cita a peça de Hampton, texto-fonte da adaptação e reflete sobre a especificidade da linguagem cinematográfica. A banda sonora apresenta um arranjo adaptado de *La cetra Op. 9* de Vivaldi, as imagens falam em vez da eloquência do casal de libertinos, ao mesmo tempo em que ressaltam ostensivamente os dispositivos que marcam as diferenças entre o cinema e o teatro.

À maneira dessa sequência, as imagens que se seguem transcendem a mera representação do que contam os personagens de Laclos. Stephen Frears constrói uma nova narrativa, uma escritura aliando invenção e recursos técnicos da linguagem cinematográfica à capacidade de síntese e a um forte

d’Aix-Marseille (CIELAM, EA4235). Disponível em: https://utpictural18.univ-amu.fr/recherche/notices?texte=Les%20liaisons%20dangereuses&item_identifier=&sort_bef_combine=nid_DESC&sort_by=nid&sort_order=DESC&page=1. Acesso em: 20 maio 2022.

⁶ A expressão “grand théâtre” é usada pela marquesa de Meurteuil, na Carta LXXXI (LACLOS, 1981, p. 268) e pelo Visconde de Valmont, na Carta LXX (LACLOS, 1981, p. 227). Em português, foi traduzida por “grande palco” (LACLOS, 1985, p. 227).

apelo visual. As imagens associadas a diálogos cáusticos, de ironia, à fala da voz em *off*, à trilha sonora cuidadosamente escolhida e às alusões à peça de Hampton, produzem um impacto renovado da obra fonte no público receptor.

A adaptação do filme para o curta-metragem de Leon Moh-Cah apresenta uma introdução que deixa clara sua fonte. Uma voz em *off* apresenta: “Short Cuts com *Les liaisons dangereuses* de Stephen Frears ferozmente adaptado de Choderlos de Laclos e revisto aqui em um minuto animado por Leon Moh-Cah” (SHORT..., 2021, tradução nossa)⁷, sob o som de uma campanha (cronômetro acionado para marcar um minuto).

A narrativa do curta propriamente dita começa com o andamento arrebatador da abertura da ópera bufa *Così fan tutte* (1790) de Mozart, que não integra a trilha sonora do filme de Frears. A escolha da banda sonora ativa a aura de escândalo que envolveu *Les liaisons dangereuses* (1782) desde sua publicação. Mozart foi criticado por musicar o polêmico libreto de Lorenzo da Ponte, considerado imoral na época⁸ e este elemento é adicionado ao curta ativando a reserva sensorial do público proficiente.

A música vibrante continua até o fim da animação, o que confere um ritmo veloz à narrativa e uma forte sensação de continuidade entre os planos pela rápida transição entre as imagens. As imagens desprovidas de linguagem verbal apresentam apenas o som de passos (subindo uma escada e pisoteando várias nádegas e seios), do fechar e abrir de portas, da luta de espadas, de um turbilhão de objetos sendo quebrados (xícaras, bule, taças, joias, espelhos...).

Todos esses elementos, que compõem a agilidade do curta (cronômetro, flash de sequências filmicas, música vibrante, imagens instantâneas), colaboram com a dinâmica do produto de mídia escolhido por Moh-Cah e conferem à sequência uma unidade composicional. Na próxima seção, esses elementos são retomados e explorados com mais vagar considerando a transposição do filme de Frears para a animação de Moh-Cah.

Do cinema à animação em um minuto

Ao analisar a adaptação da produção cinematográfica *Dangerous Liaisons* (1988) para o curta-metragem *Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears* (2021), este artigo investiga, a partir dos

⁷ No original: “Short Cuts avec “Les liaisons dangereuses” de Stephen Frears, féroce­ment adapté de Choderlos de Laclos et revu en 1 minute animé par Leon Moh-Cah.”

⁸ Cf. WHITFIELD, 2011.

estudos da intermedialidade, como o produtor do novo produto de mídia retoma a essência da obra de origem em um produto de mídia com duração de um minuto. A expressão “produto de mídia” é utilizada aqui na acepção sugerida por Elleström para se referir à forma material (sólida ou não) da mídia que “transporta[r] valor cognitivo entre mentes” (ELLESTRÖM, 2021, p. 30) quando a comunicação se realiza.

A história aqui evocada, a do curta-metragem de Leon Moh-Cah (2021), é representada a partir de uma narrativa reconhecida em outro produto de mídia, a produção cinematográfica de Stephen Frears (1988). Segundo Elleström (2019a), a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, em diferentes narrativas. O pesquisador afirma que as narrativas

não existem isoladamente e não há fronteiras claramente definidas entre narrativas formadas por diferentes tipos de mídia. Isto não é surpreendente, considerando-se que não há fronteiras definitivas entre os tipos de mídias – elas se sobrepõem em padrões complexos de semelhanças e diferenças. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 4, tradução nossa)⁹

Em *Transmedial Narration – Narratives and Stories in Different Media*, Elleström (2019a, p. 4) sugere que as narrativas são esferas virtuais carregadas de eventos; essas esferas se formam na mente de cada observador para que a comunicação se concretize. O modo como os eventos são representados ocasiona a compreensão em diferentes momentos do tempo (passado, presente, futuro), dentro do ambiente da esfera virtual, em relação ao produto de mídia representado. Isto é, segundo Elleström, a narrativa, entendida como esfera virtual, emerge na comunicação com eventos que se relacionam entre si temporalmente de uma forma significativa. Os eventos representados e temporalmente inter-relacionados de uma forma significativa representam o cerne de uma narrativa (ELLESTRÖM, 2019a, p. 37).

O pesquisador usa a metáfora do “andaime” (*scaffold*) para indicar que a narrativa é composta por diversos elementos conjugados que se “encaixam” para formar um todo¹⁰. Sua dimensão temporal, elemento que

⁹ No original: “They do not exist in isolation, and there are clearly no definite borders between narratives formed by dissimilar media types. Considering that there are no definitive borders between media types as such—they all overlap each other, in complex patterns of similarities and differences – this is hardly surprising.”

¹⁰ O termo *scaffolding*, aqui, é utilizado no sentido que lhes dão Wood, Bruner e Ross (1976) em *The Role of Tutoring in Problem Solving*, e que refere uma autonomia progressiva da

compõe a narrativa, é menos fixa que a de uma obra completa. O núcleo da narrativa, a esfera virtual, é composto de vários elementos interconectados (daí a ideia de “andaime”). A história representa o núcleo desse andaime. Logo, a narração deve ser entendida como a comunicação tanto das narrativas internas quanto das externas.

Seguindo esse conceito sugerido por Elleström, a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, narradas de maneiras diversas. Com isso, as histórias podem ser percebidas pelo receptor como inéditas (um primeiro contato) ou como histórias reconhecidas, já vistas em outro evento. Assim também, essas histórias podem ser baseadas em “objetos intracomunicacionais surgidos na esfera virtual” ou em “objetos extracomunicacionais na forma de histórias ou eventos já conhecidos”¹¹ (ELLESTRÖM, 2019a, p. 38, tradução nossa). Segundo o autor, “as histórias não têm existência autônoma”, elas “são sempre resultados de algum tipo de interpretação realizada por certas pessoas em circunstâncias comunicativas particulares” (ELLESTRÖM, 2019a, p. 38, tradução nossa)¹². Elleström (2019a, p. 39, tradução nossa)¹³ ainda enfatiza que “histórias e partes de seu contexto em toda a narrativa podem muitas vezes serem realizadas de forma bastante completa por vários tipos de mídia”. A partir desta teoria, Elleström propõe que

A narrativa completa de um determinado produto midiático pode incluir uma multiplicidade de diferentes características midiáticas que podem ser mais ou menos transmídia[is]. No entanto, como regra, uma história, consistindo na estrutura temporal essencial de

criança em seu processo de apreensão dos objetos. Esse aspecto temporal se articula com a perspectiva adotada por Elleström para discutir o conceito de “story” e sua ligação com a dimensão cronológica e progressiva das narrativas. Cf. WOOD; BRUNER; ROSS, 1976.

¹¹ No original: “[...] intracomunicational objects arising in the virtual sphere, or on extracomunicational objects in the form of already know stories or perceived events”. Elleström (2019b, p. 7) distingue ainda “duas áreas completamente entrelaçadas, mas, mesmo assim, dissimilares na mente do perceptor de produtos de mídia: os domínios intracomunicacional e extracomunicacional”, enfatizando uma diferença entre a formação de valor cognitivo na comunicação em curso e aquilo que o precede e o rodeia.

¹² No original: “stories have no autonomous existence [...] they are always results of some sort of interpretation performed by certain persons in particular communicative circumstances”.

¹³ No original: “I should also be reemphasized that stories and parts of their surroundings in the whole narrative may often be realized fairly completely by several kinds of media”.

uma narrativa, é mais transmídia do que a narrativa completa, embora provavelmente nunca seja totalmente transmídia. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 39, tradução nossa)¹⁴

O papel do receptor, que entra em contato com o produto de mídia que retomou, que transmidiou uma mídia de origem, é crucial para que a comunicação se complete. Como já apontado, as esferas virtuais são constituídas de “objetos extracomunicacionais” (memórias, acontecimentos etc.) que precedem e envolvem a esfera virtual que se forma na comunicação e estabelecem um “conhecimento de fundo” do receptor (ELLESTRÖM, 2019a). Esse conhecimento de fundo pode ser comparado ao que Umberto Eco (1984) chama de “conhecimento enciclopédico” e Valentin Volóchinov (2017) de “discurso interior”. Ele representa a reserva midiática do receptor que o ajuda a formular o sentido da comunicação e reconstituir mentalmente a narrativa a partir de seu conhecimento prévio, seu domínio extracomunicacional associados aos elementos do novo produto que desconhece.

A narrativa, para totalizar o sentido e completar a construção de uma coerência interna, depende então de como é percebida pelo receptor e do repertório desse receptor que elabora expectativas e hipóteses em sua recepção: “Perceber as inter-relações como significativas é, ao menos parcialmente, uma questão de ser capaz de relacioná-las com coisas com as quais já estamos familiarizados” (ELLESTRÖM, 2019a, p. 41, tradução nossa)¹⁵.

A partir das semelhanças e diferenças, este artigo toma a mídia em sua materialidade e em sua mensagem para compreender os mecanismos que foram acionados para a construção do novo produto. Para isso, investiga como o produtor da mídia formula um novo valor cognitivo que busca criar na mente do receptor uma representação que ele reconheça nos traços da mídia de origem através de seu domínio extracomunicacional. Como as mídias compartilham traços básicos, é importante que eles sejam isolados de forma sistemática para que possam ser reconhecidos.

¹⁴ No original: “The complete narrative of a certain media product may include a multitude of different media characteristics that may be more or less transmedial. However, as a rule, a story, consisting of the essential temporal structure of a narrative, is more transmedial than the complete narrative, although probably never wholly transmedial”.

¹⁵ No original: “Sensing interrelations to be meaningful is at least partially a question of being able to relate them to things that one is already familiar with”.

A teoria de Elleström sobre os tipos de mídia (básica, qualificada e técnica) e suas modalidades (pré-semióticas e semióticas) oferece ferramentas para comparar as possibilidades das narrativas verbais ou não-verbais e ajudam também a compreender como Leon Moh-Cah traz para seu curta-metragem a essência da mídia de origem (ELLESTRÖM, 2021, p. 76-88). A partir de uma relativa opacidade, Moh-Cah, o produtor da nova mídia, torna transparentes passagens retomadas e ressignificadas da produção cinematográfica de Frears. Ainda que o curta apresente uma moldura totalmente diversa daquela do filme, tendo em vista seus aspectos técnicos (animação, curta-metragem etc.), o receptor que possui em seu domínio extracomunicacional a produção midiática de Stephen Frears, ao entrar em contato com a sequência de imagens da animação de Moh-Cah, é capaz de reconhecer a essência do produto de origem e estabelecer uma sequência espaçotemporal coerente.

A comunicação estabelecida a partir do novo produto de mídia ativa, assim, um trabalho mental no receptor que depende do aspecto concreto do novo produto. Este produto pode apresentar diferenças ou semelhanças parciais em relação às modalidades pré-semióticas (material, sensorial e espaçotemporal), ligadas à significação, e à modalidade semiótica, ligada à representação. Mídias como produção cinematográfica e curta-metragem são constituídas de diferentes signos (verbal, visual, auditivo, tátil etc.) incorporados a múltiplas camadas de comunicação. Segundo Elleström (2019a), a “focalização” é que vai regular o que está sendo comunicado no todo e nos detalhes. A mente do receptor tem um limite de percepção e cognição que representa uma forma de focalização no domínio intracomunicacional.

A partir dessa ótica de Elleström, a próxima seção analisa como semelhanças e diferenças, aspectos intra e extracomunicacionais colaboram na criação de um novo produto de mídia, a animação de Moh-Cah, ao ressignificar uma mídia anterior, o produto fílmico de Frears.

Ressignificando *Dangerous Liaisons* (1988)

Para analisar o processo intermediário que retoma a produção cinematográfica de Frears em outra mídia, a animação de Leon Moh-Cah, a partir dos conceitos já apresentados, utiliza-se aqui as formulações de transmidialidade e de representação segundo Lars Elleström (2017, 2019, 2021). Para bem apresentar esses últimos conceitos, em um primeiro

momento, se mostra pertinente retomar as ideias de modalidades e de modos de mídias que os alicerçam. Elleström (2021) aponta que modalidades representam “categorias de traços básicos de mídias” e que modos são “traços básicos das mídias”.

Elleström (2021, p. 76) elenca quatro modalidades de mídia que representam “os traços que são comuns a todos os produtos de mídias”; elas são divididas em três modalidades pré-semióticas:

1. material, aquilo que faz as mídias “perceptíveis e, conseqüentemente, acessíveis à mente do perceptor de diversas maneiras” (ELLESTRÖM, 2021, p. 78);
2. espaçotemporal, composta de três dimensões espaciais (largura, altura e profundidade) e de uma dimensão temporal (tempo) – essas dimensões constituem uma unidade (ELLESTRÖM, 2021, p. 79) –;
3. sensorial, que facilita a percepção do receptor por um ou mais sentido (visão, audição, tato, paladar e olfato).

Além dessas três modalidades pré-semióticas, a modalidade semiótica é geradora da representação e, conseqüentemente, da interpretação do produto de mídia. Elleström (2021, p. 65) acredita que ela é “o cerne da significação” e que representa “a forma como os humanos criam valor cognitivo na comunicação”. Elleström sugere três modos para investigar a representação de mídias multimodais: ilustração, indicação e descrição, conceitos que serão abordados adiante, ao longo da análise das obras.

Os dois produtos de mídia objetos deste artigo, o filme e a animação, encontram sua materialidade através do plasma (ainda que o filme tenha sido realizado para ser projetado em grandes telas de cinema, este estudo considera o modo pelo qual o público atual, de maneira mais habitual, tem acesso a essa mídia). Este leva o produto de mídia a uma tela de um dispositivo de exibição de comunicação como um aparelho de televisão, um computador, um smartphone etc.

A modalidade espaçotemporal pode apresentar, de forma virtual, tempo e espaço, que podem ser percebidos pela “capacidade de determinadas imagens mostrarem não apenas um momento estático, mas uma série de acontecimentos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67-68). A interpretação do espaço e do tempo pelo receptor está intimamente ligada à modalidade material e cria a noção de espaço virtual.

Tanto o filme quanto o curta são midiados, como se apontou acima, por um plasma que cria a recepção do produto de mídia em uma tela. Assim, largura, altura e profundidade serão percebidas conforme a mídia técnica de exposição utilizada. Tanto o filme quanto o curta criam uma profundidade que não é vista na interface da mídia, mas que gera um “espaço virtual” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67) na mente de quem observa.

As duas mídias apresentam uma temporalidade virtual que será entendida pelo receptor através do conteúdo narrativo de cada uma. Para Elleström (2017, p. 39-40), a modalidade espaçotemporal é um traço da mídia, podendo ser “[...] comparável à temporalidade, à imobilidade ou à espacialidade.” O filme de Frears representa um produto de mídia temporal que apresenta esferas virtuais temporais (narrativas) que precisam ser assimiladas pela mente receptora para a criação de sentido. No curta, o *tempo virtual* caracteriza-se “[...] pela capacidade de determinadas imagens mostrarem não apenas um momento estático, mas uma série de acontecimentos [...]” (ELLESTRÖM, 2017, p. 67-68) que são apresentados pela sequência sucessiva de desenhos.

Ao mesmo tempo que as modalidades material e espaçotemporal agem, a modalidade sensorial é acionada pela visão e pela audição, tanto no filme quanto no curta. Além disso, o modo escolhido pelo receptor de assistir ao filme ou ao curta demandará a habilidade para determinar o contato com a mídia de exposição e o modo como o produto será assistido (em uma vez, com paradas, com zoom etc.).

Simultaneamente a todas essas interações geradas pelas três modalidades pré-semióticas midiadas pela mídia técnica de exposição, a mente do receptor elabora “esferas virtuais” através da representação, da elaboração semiótica da mídia, e realiza a interpretação da comunicação entre sua mente e a mente do produtor. A *ilustração* acontece nas duas mídias através da simulação das semelhanças: o filme se aproxima de ações imaginadas reais na sociedade do século XVIII e o curta retoma o filme a partir da aproximação de imagens com algumas cenas do filme. Já a *indicação* busca na proximidade elementos que estejam armazenados na reserva sensorial do receptor, em seu domínio extracomunicacional. A *descrição* é acionada na mente do receptor através de seu repertório midiático, que acumula hábitos e convenções e identifica eventos. Elleström (2019a, p. 89, tradução nossa) observa que a “experiência colateral sob a forma de

conhecimentos específicos de histórias já narradas podem proporcionar eventos adicionais para as esferas virtuais de produtos de mídia estática.”¹⁶

Ao elaborar o curta-metragem deixando vários eventos excluídos na transmídiação, Moh-Cah seleciona momentos representativos na obra de origem para provocar a realização da representação do novo produto de mídia na mente do receptor. O curta-metragem é ordenado por passagens direcionadas a um público específico: um receptor que assistiu e conhece o filme de Frears. Elleström afirma que:

A diferença entre aqueles eventos representados que são vitais para o núcleo da narrativa [...] e aqueles que não o são, ressaltam o fato de que, embora a história, o núcleo do andaime de uma narrativa, consista em eventos representados que estão temporalmente inter-relacionados de forma significativa, a narrativa como um todo pode conter eventos representados menos vitais que não são percebidos como parte da história. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 83, tradução nossa)¹⁷

A representação da sequência de eventos no curta-metragem auxilia a estabelecer a ordem hierárquica do curta e a descartar ações e ocorrências do filme, restabelecendo o núcleo do *andaime*, a história do filme. Segundo Elleström (2019a, p. 83, tradução nossa), “[e]ventos representados podem ser ordenados hierarquicamente.”¹⁸

Ao comparar a abertura das duas mídias, é possível verificar a semelhança entre o título do curta que anuncia “Short Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears, animado por Leon Moh-Cah”, e a introdução das cenas iniciais do filme, mídia de origem, em sua abertura, apontando que se trata de uma adaptação da obra de Laclos.

¹⁶ No original: “Furthermore, collateral experience in the form of specific knowledge of already narrated stories may deliver additional events to the virtual spheres of static media products.”

¹⁷ No original: “The difference between those represented events that are vital for the core of a narrative (what Tomashevsky called “the whole causal-chronological course of events”) and those that are not highlights the fact that although the story, the scaffolding core of a narrative, consists of represented events that are temporally interrelated in a meaningful way, the whole narrative may contain less vital represented events that are not perceived to be part of the story.”

¹⁸ No original: “Thus, represented events can to some extent, although hardly very exactly, be hierarchically ordered.”

O curta acentua esta ligação ao revelar em um fundo azul marinho o desenho de um rosto representado apenas por olhos e lábios; uma boca se abre e se transforma em uma tela na qual são projetados fragmentos de quatro sequências filmicas de *Dangerous Liaisons* com Tourvel, Valmont e Meurteuil, Danceny e Cécile. Como indicado anteriormente, uma voz feminina anuncia: “Short Cuts com *Les liaisons dangereuses* de Stephen Frears ferozmente adaptado de Choderlos de Laclos e revisto aqui em um minuto animado por Leon Moh-Cah” (SHORT..., 2021, tradução nossa)¹⁹. A ilustração da “boca” associada à indicação do advérbio “ferozmente” pode resultar na mente do receptor a representação de uma espécie de antropofagia, uma deglutição da mídia de origem. Nessa introdução, Moh-Cah faz transparecer o público-alvo que deseja atingir: espectadores do filme de Frears.

A semelhança da indicação de as duas mídias serem uma adaptação revela, ao mesmo tempo, uma diferença no que diz respeito ao público receptor: o curta é realizado com a expectativa de atingir um receptor com um domínio extracomunicacional em relação à obra fonte, o filme de Frears, que ajude a elaborar a representação. Já o filme de Frears é idealizado como uma mídia autônoma em relação a essa expectativa, apresentando cenários independentes da obra de Laclos. Para o curta essa dependência da mídia fonte se revela essencial para que a comunicação entre a mente produtora e a mente receptora se realize, para o filme esse fato não é decisivo.

O curta-metragem é tomado aqui como um produto de mídia estático, uma sequência de imagens sem movimento que compõem a animação, que representa esferas virtuais estáticas (a narrativa) e requer condições mais sofisticadas para que a representação aconteça e a narração se concretize. Para compensar a falta de temporalidade real, visto que o curta apresenta uma temporalidade que se concretiza apenas na mente do receptor, e ultrapassar essa diferença temporal, o curta-metragem apresenta uma sucessão de imagens que colabora na decodificação da sequência elaborada. Além disso, como já apontado, o curta conta com a “experiência colateral” do receptor que aciona sua reserva midiática para elaborar a representação da sequência de imagens a partir do filme. A formulação de distinções e elaborações ajuda a entender como uma mídia estática pode narrar.

¹⁹ No original: “Short Cuts avec “Les liaisons dangereuses” de Stephen Frears, féroce­ment adapté de Choderlos de Laclos et revu en 1 minute animé par Leon Moh-Cah.”

Para elaborar a transmediação do filme em um curta-metragem, Moh-Cah busca na essência da narrativa elementos que retomam a trama em uma moldura diferente, elaborada com produtos semióticos diversos que estruturam a representação. Moh-Cah elabora essa nova narrativa a partir de alguns momentos chave do filme para construir a representação do curta: o prólogo, a célebre passagem de Valmont escrevendo sobre o corpo nu de uma mulher e o final do filme.

A primeira passagem evocada representa a retomada do prólogo do filme de Frears que inicia com uma mão feminina segurando um envelope, a carta é virada e, ao romper o lacre, pode-se ler *liaisons dangereuses* (DANGEROUS..., 1988). Ainda no prólogo, uma sequência apresenta um personagem masculino e um feminino cujas *toilettes* são preparadas pelos criados, com destaque para a maquiagem alaranjada do personagem feminino. Essa sequência representa aproximadamente 3 minutos e 40 segundos que antecedem o início do filme. Após esse prólogo, não há mais legendas e o filme se inicia com uma carruagem levando o personagem masculino, Valmont, ao encontro do feminino, a marquesa de Meurteuil.

No curta, após a abertura, traços de um rosto com manchas laranja são esboçados. A cor laranja retoma a maquiagem da marquesa no filme e produz a sua presença nas cenas do curta. A seguir, um personagem masculino recebe uma peruca e um feminino, um espartilho. A sequência de imagens apresenta uma mão lacrando um envelope com um sinete e cera vermelha. Esta sequência tem aproximadamente 10 segundos.

Ao assistir ao prólogo do filme, é possível identificar na adaptação a inversão das cenas iniciais. Ao ressignificar o filme, Moh-Cah parte da semelhança dos fatos e introduz a diferença da ordem das ações criando uma temporalidade mais ágil para a sequência das imagens. Isto pode ser percebido no momento em que o envelope se transforma em uma carruagem em movimento que dá sequência à ação. Esta passagem retoma a transição do prólogo do filme para o seu início, em que o personagem masculino é visto dentro de uma carruagem percorrendo as ruas de Paris.

A sequência do curta mostra a imagem de xícaras e uma mão que escolhe uma dentre as três que são representadas em uma mesa, o que dura aproximadamente um segundo. Em seguida, perfis se alternam e beijos são lançados ao ar. Esse é o momento em que Valmont chega à casa da marquesa e ela está com a senhora Tourvel e sua filha. Em seguida, o filme de Frears mostra como a marquesa e Valmont, ao se encontrarem sozinhos,

tramam suas maldades, através de cenas que se intercalam mostrando as pessoas que os dois querem atingir: o conde de Gercourt através de Cécile, pela marquesa e a presidente de Tourvel, por Valmont. Essa passagem pode ser considerada o núcleo da narrativa que faz parte do andaime dinâmico.

A ideia das tramas formuladas pela dupla é retomada no curta pela ilustração do personagem masculino com a mão pousada no ombro do personagem feminino, cujo rosto é branco, sem maquiagem, e os dois se entreolhando. É possível inferir que se trate de Tourvel que, timidamente, rejeita a investida de Valmont, baixando a cabeça. Nesse momento, o rosto ganha a cor laranja e imediatamente passa a ficar escondido pelo chapéu. Na sequência, o personagem feminino sobe uma escada correndo (ouvem-se os passos) e, perseguido pelo visconde, entra em um quarto e fecha a porta que é aberta pelo sedutor cujas pernas são longas e elásticas. Na sequência seguinte de quinze segundos, o personagem masculino entra e sai freneticamente por três portas diferentes, perseguindo diferentes mulheres de chapéu. Para que a representação se conclua, a indicação de uma mancha laranja passando em frente às portas revela a identidade do personagem feminino, a marquesa de Meurteuil.

Uma leitura possível dessa sequência sinaliza uma diferença significativa entre o curta de Moh-Cah e o filme de Frears. É notório que o Valmont fílmico é um libertino inequivocamente convertido pelo amor de Tourvel. A sequência do duelo com Danceny é ampliada, alternada com cenas de Tourvel agonizante no convento e volta à narrativa literária de maneira a tornar concretamente visível o desejo do visconde de procurar a morte, seus pensamentos e motivações para fazê-lo. No romance, esse duelo é relatado em apenas dois parágrafos da carta CLXIII, sem nenhuma menção a Tourvel, fazendo valer a ambiguidade que permeia a narrativa de Laclos. No curta de Moh-Cah, a presença de Meurteuil, significada pela cor laranja atravessando a tela enquanto Valmont percorre freneticamente as alcovas de mulheres anônimas representadas por chapéus, representa a ligação perigosa com a marquesa, que paira sobre todas as ações do libertino. Soma-se a isso o papel discreto de Tourvel no curta.

A cena seguinte do curta mostra o personagem masculino andando em cima da ilustração de um corpo nu de mulher marcado pelos seios e nádegas. Em um *continuum*, as mãos do personagem aparecem escrevendo uma carta em cima do corpo feminino. Ele toca os seios e o corpo da mulher

e suas mãos lembram garras. Esta passagem retoma uma das cenas mais impactantes e célebres do filme: a de Valmont escrevendo uma carta à pudica Tourvel sobre o corpo nu de uma cortesã.

No filme, a cena desse ato de vilania revela a crueldade do personagem e o modo como ele se relaciona com as mulheres. No curta, ao representar um homem andando em cima do corpo de várias mulheres anônimas, Moh-Cah cria um evento diferente para retomar e descrever a cena, ampliando seu sentido ao fazer uma síntese brutal do *modus operandi* do sedutor.

Em seguida, no curta, após o personagem tocar os seios da mulher, estes se transformam em espadas. A imagem revela imediatamente duas espadas duelando, seguida da ilustração do corpo do personagem masculino sobre uma mancha vermelha. A cena retoma os momentos finais do filme, em que Valmont duela com Danceny e é atingido mortalmente.

No filme, ao saber da morte de Valmont, Meurteuil arremessa ao chão todos os objetos de sua penteadeira, em uma cena de grande intensidade. No curta, a ilustração de cartas, pérolas, taças, bule, espelho etc. surgem em uma cascata em um cenário em tons de cinza. As cores utilizadas, vermelho e branco, indicam a retomada de elementos presentes nos momentos anteriores do curta, como a cera que lacra a carta, os bicos dos seios, o sangue de Valmont.

Ainda no curta, a ilustração de diferentes personagens representa uma plateia assistindo ao espetáculo da cascata de imagens. Essa passagem representa a cena do filme em que a marquesa de Meurteuil surge em seu camarote do teatro e é olhada com reprovação e vaiada pelo público.

A última cena do filme mostra a marquesa de Meurteuil retirando sua maquiagem, concluindo sua encenação. O curta é finalizado pela ilustração de um rosto coberto pela cor laranja avermelhada.

Considerações finais

Ao utilizar a teoria de Elleström, ferramentas importantes ajudam a analisar a transmediação da narrativa filmica de Frears. Quando Moh-Cah identifica eventos vitais da narrativa na mídia de origem para sua adaptação, ele é capaz de estabelecer com precisão semelhanças entre cenas centrais e as retoma em uma narrativa dentro de um tipo diferente de mídia, um curta-metragem animado.

O curta é um produto de mídia estático que representa esferas virtuais temporais: a narrativa do filme. Para que a comunicação entre a mente de seu

produtor e do público receptor se estabeleça, é preciso decodificar a sequência da sucessão de imagens para ultrapassar a diferença temporal e compensar a falta de temporalidade real nesse produto estático. Segundo Elleström,

A exploração das diferenças temporais entre narrativas e histórias é mais, mas certamente não exclusivamente, relevante para a narração envolvendo produtos de mídia tempora[is] e produtos de mídia que são convencionalmente decodificados de forma sequencial. (ELLESTRÖM, 2019a, p. 92, tradução nossa)²⁰

Além disso, a teoria de Elleström sobre os domínios intra e extracomunicacional permitem estruturar a realização da comunicação. Ao ativar seu repertório midiático, o público receptor encontra elementos significativos para concretizar a representação na sucessão de imagens do curta. Sem isso, seria difícil estabelecer uma coerência interna para a evocação de diferentes imagens.

Ao adaptar o filme para uma animação em um curta-metragem de um minuto, Moh-Cah direciona seu produto para um público proficiente, que possui em seu repertório midiático a representação do filme de Frears. Através dos preceitos de Elleström sobre transmidiação e representação de um produto de mídia e a relação de domínios intra e extracomunicacionais na mente do receptor, é possível compreender, com maior profundidade, o processo comunicativo que nasce do objetivo da comunicação do produtor dessa adaptação.

²⁰ No original: “Thus, the exploration of temporal differences between narratives and stories is most, but certainly not exclusively, relevant for narration involving temporal media products and media products that are conventionally decoded sequentially.”

Referências

DANGEROUS Liaisons. Direção: Stephen Frears. Roteiro: Christopher Hampton. Los Angeles: Warner Bros. Pictures; Lorimar Film Entertainment; [Londres]: NHF, 1988.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1984.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Tradução de Beatriz Alvez Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. Coerência e veracidade na comunicação: indicialidade intracomunicacional e extracomunicacional. Tradução de Marcelo Pires de Oliveira. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 26 n. 3, p. 1-28, 2019b. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.3.35617>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/1403>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. London: Palgrave Macmillan, 2019a.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2013.

LACLOS, Chodelos de. *Les liaisons dangereuses*. Établissement de l'édition, introduction, notes et bibliographie par René Pomeau. Paris: Flammarion, 1981.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução e prefácio de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985. p. 227.

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. J. C. Bonnet (ed.). Paris: Mercure de France, 1994. t. I, p. 452.

SETH, Catriona. Introduction. In: LACLOS. *Les liaisons dangereuses*. Edition établie, présentée et annotée par Catriona Seth. Paris: Gallimard, 2011. (Bibliothèque de la Pléiade).

SHORT Cuts – Les liaisons dangereuses de Stephen Frears. Animé par Léon Moh-Cah. France: Caïmans Productions – Arte France, 2021. Disponível em: <https://leonmohcah.com/arte>. Acesso em: 5 ago. 2022.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WHITFIELD, Sarah. Così fan tutte: brilliance or buffoonery? *Musical Offerings*, Cedarville, v. 2, n. 2, p. 21-32, 2011. DOI: 10.15385/jmo.2011.2.2.1. Disponível em: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol2/iss2/1/>. Acesso em: 18 ago. 2022

WOOD, David; BRUNER, Jerome S.; ROSS, Gail. The Role of Tutoring in Problem Solving. *Journal of Child Psychiatry and Psychology*, London, v. 17, n. 2, p. 89-100, 1976.