

MEIO SOL AMARELO: UMA VISÃO CINEMATOGRAFICA

HALF OF A YELLOW SUN: A CINEMATOGRAPHIC VISION

Naraiane Taís da Silva*

Priscila Aparecida Borges Ferreira Pires**

RESUMO: Pode-se entender que a literatura comparada tem sido utilizada como ferramenta de comparação entre as demais obras de diferentes papéis estéticos (REMAK, 1994). Sendo assim, esta pesquisa almeja comparar dois trabalhos de diferentes áreas de atuação sendo elas a *obra literária* e a *adaptação cinematográfica* tendo como referencial teórico *A Theory of Adaptation* provido pela escritora Hutcheon (2006) entre outros estudiosos. Portanto, o objetivo deste trabalho é estudar os aspectos similares e divergentes apresentados por duas obras que possuem o mesmo enredo, no entanto, são vistas por dois ângulos: pela escrita e pelo suporte estético visual cinematográfico. Como objeto de análise será utilizado o romance da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chamado *Half of a Yellow Sun* publicado em 2006 e sua adaptação cinematográfica dirigida por Biyi Bandele em 2013. Os resultados inferem sobre a escrita literária que se modifica em uma produção visual para o cinema e que de fato ambos possuem suas funções estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Adaptação. Adaptação cinematográfica.

ABSTRACT: Comparative studies possibility to comparers different works of divergent aesthetics roles (REMAK, 1994). In this way, this research aims studying two works, a *novel* and a *cinematographic adaptation* taking into consideration the work *A Theory of Adaptation* written by Hutcheon (2006) and others experts. As an object of analyses will be used the novel *Half of a Yellow Sun* published in 2006 and the cinema adaptation *Half of a Yellow Sun* produced by Biyi Bandele published in 2013. Therefore, the objective is found relevant aspects that these two works shares having the same plot even being published in specific fields. As result the literary written modifies depending of adaptation, as such as, both have determined function.

* Graduado em Letras Português/Inglês, pela Universidade do Norte do Paraná (2018). Durante a graduação participou do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência de Língua Inglesa (PIBID), atuando nas escolas Estaduais da Cidade de Cornélio Procópio, tendo como aparato o uso dos gêneros textuais, os recursos multimodais e as capacidades de linguagem (2017-2018). E-mail: naraiane.thais2@hotmail.com

** Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (2009). Mestre em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Atualmente é professora colaboradora do Departamento de Letras/Língua Inglesa da Universidade Estadual do Norte do Paraná. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: distopia, literatura comparada, literatura de entretenimento e literatura canônica. E-mail: priscilapires@uenp.edu.br

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

KEYWORDS: Comparative Literature. Adaptation. Cinematographic Adaptation.

Introdução

Por meio da Literatura Comparada abriu-se a possibilidade de desenvolver pesquisas quanto ao estudo de comparação. Nesse caso, a vertente *Americana* permitiu que o número de objetos de estudo se ampliasse na área dos estudos comparados. Nesse quesito, tornou-se possível aplicar os estudos comparativos sobre diversos instrumentos artísticos como romances, quadros, músicas, esculturas entre outros (REMAK, 1994).

Sendo assim, a disciplina de Literatura Comparada possibilitou comparar obras literárias e suas devidas adaptações como a dramaturgia, paródias, peças teatrais e as adaptações cinematográficas. A partir disso, esta pesquisa pretende comparar uma específica obra tendo em vista sua adaptação para cinema que foi lançada anos depois, pois, para Hutcheon (2006) as adaptações fazem parte do nosso cotidiano:

Adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musical and dramatic stage, on the Internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade [...] Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience (HUTCHEON, 2006, p. 02).

E que de fato, as adaptações podem expressar diversas culturas quando usam as obras literárias como objeto de recriação (ISTSCHUK; ARAÚJO, 2014). Assim como as obras de artes podem ser valorizadas mediante aos meios de comunicação pela audiência e pelas diferentes plataformas comunicativas.

Sendo assim, para fins de análise, será usado a obra *Half of a Yellow Sun* da autora Nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que foi publicada em 2006. Esta escritora é umas das atuais representantes da literatura africana, sendo considerada feminista e representante de questões que envolvem a igualdade social.

Já a adaptação cinematográfica *Half of a Yellow Sun* foi dirigida por Biyi Bandele e lançada em 2013. O diretor Bandele também é nigeriano, e produziu outros filmes como: *Fifty* e *Nigerian Prince*. Vale ressaltar, que este diretor nasceu em meio ao confronto na África que é tema da análise a ser desenvolvida.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

Uns dos principais objetivos aqui é comparar ambas obras em seus diferentes campos de atuação levando em consideração o enredo que está permeando os dois trabalhos. A partir disso, utilizamos como referencial teórico diversos escritores, porém tendo como principal base *A Theory of Adaptation* escrita por Linda Hutcheon (2006), em que a escritora busca desvendar o processo que ocorre durante a adaptação de várias obras de arte.

Assim, diversos fatores são especulados como o contexto social de produção ou quem de fato são os adaptadores, e até mesmo os critérios que viabilizam a recepção desse feito visual.

Objetivo

O objetivo desta pesquisa é utilizar os estudos desenvolvidos pela literatura comparada como método de comparação entre duas obras com diferentes papéis estéticos, no entanto, levando em consideração a teoria da adaptação. Neste caso, utilizaremos a obra *Half of a Yellow Sun* (versão em língua portuguesa) da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que foi publicada em 2006 e sua adaptação cinematográfica dirigida por [Biyi Bandele](#) que foi posteriormente lançada em 2013.

Os aspectos traçados estarão direcionando as condições de produção, aos pontos relevantes e de divergência das obras tendo como aporte a fidelidade da obra de origem publicada em 2006.

O mundo das adaptações: uma visão cinematográfica

As adaptações cinematográficas estão em todos os lugares hoje em dia, seja na televisão, na internet, nas novelas ou no teatro (HUTCHEON, 2006). É perceptível notar que as adaptações não são algo novo no nosso tempo, o que de fato muda são as perspectivas da audiência decorrente ao viés literário e ao processo cinematográfico.

Levando isso em consideração, podemos afirmar que as transposições visuais privilegiam diferentes contextos, já que “*constitui-se em um dos variados modos de expressão cultural da sociedade contemporânea*” (ISTSCHUK; ARAÚJO,

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

2014, p. 03). Desse modo, Testa (2012) também consta que o contexto é essencial, ainda mais quando se remete a plataforma que se está inserida o produto:

The source novel, in this sense, can be seen as a situated utterance produced in one medium and in one historical context, then transformed into another equally situated utterance that is produced in a different context in a different medium (TESTA, 2012, p. 02).

Ao que se refere a isso, as adaptações de obras literárias podem ser vistas como veículos audiovisuais que constituem um processo cultural complexo. Dessa forma, esse processo visual tem sido alvo de incontáveis discussões tanto pelo seu nível de abstração quanto pelo seu caráter inovador (ARAUJO, 2011). Entretanto, Carvalhal (2007) justifica que comparar é algo peculiar do ser humano e que faz parte de sua organização cultural.

Aliás, os textos adaptados podem sim manter relações com outros gêneros textuais, o que para Hutcheon (2006) pode-se ser nomeado como *palimpsestuous*. Nesse sentido, um texto adaptado não precisa apresentar uma fidelidade total quanto ao texto literário, já que a adaptação é vista como um produto, e sua transposição necessita de particularidades que contemplarão o campo cinematográfico.

A originalidade para Testa (2012) é composta pelo caráter individualista de cada produtor, seja ele literário ou cinematográfico. Podemos assim dizer, que há diferentes níveis de fidelidade na transposição visual de uma obra, a honestidade sempre irá permear a apropriação do produto, como o corpo e a forma deste: “[...] *literary traditions, and, with wildly differing levels of honesty about it, had no qualms in appropriating them in every possible way, shape and form*” (TESTA, 2012, p. 4).

Não obstante, pode-se considerar também que as transposições fílmicas são recriações derivadas de suas obras originais, para Testa (2012) alguns estudiosos preferem nomear as adaptações como assimilações formuladas de um texto base, nesse caso as obras de artes. Dessa forma, Schlögl (2011) compreende que a adaptação é original e ao mesmo tempo diferente da obra na qual se tem como base, devido à alteração do meio de comunicação. Porém, note-se que a recriação

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

cinematográfica tem influenciado as obras literárias mostrando que o âmbito literário tem se assimilado ao conteúdo visual cinematográfico.

A partir disso, Araujo (2011) afirma que as adaptações são capazes até mesmo de modificar o processo literário moderno, já que uma boa produção romântica derivaria uma suposta adaptação fílmica. Vale ressaltar, que a transposição cinematográfica visa o âmbito da comunicação: “o cinema é uma linguagem por ter como característica principal a comunicação” (ARAUJO, 2011 p. 9). A partir desses fatos, a projeção esperada para o cinema é aquela que busca atingir da melhor forma seu público alvo.

Além do mais, a criação cinematográfica depende exclusivamente do processo de recepção, ou seja, depende da equipe desse processo que irá definir o que garantirá a recepção da obra (ARAUJO, 2011; HUTCHEON, 2006). Mediante a isso, Hutcheon (2006) acrescenta que até mesmo os personagens podem mudar suas personalidades dependendo dos receptores, pois, há uma grande diferença entre *Telling* e *Showing* que são dois parâmetros da adaptação, pois, personagens e enredo passam por modificações até que se torne adequado para a adaptação cinematográfica.

Levando isso em consideração, a adaptação apresenta diferentes tipos de ferramentas, que são denominados por Hutcheon (2006) como *Clichés*. O primeiro *Cliché* pretende mostrar diferentes opiniões sobre os fatos presentes na história que, aliás, podem até ser permeados pelas câmeras:

However, this cliché about point of view in these different modes of engagement points toward the larger and much-debated issue of the ability of different media to present inner and outer worlds, subjectivity and materiality (HUTCHEON, 2006, p. 56).

Segundamente, a retratação de um personagem pelos atos visionais pode permear a vida do personagem tanto os sentimentos quanto os pensamentos, sendo assim, o segundo *Cliché*:

Representations of interiority and exteriority obviously involve this spatial dimension and not only in animation; however, the temporal is also relevant to the formal dimension of adaptation: both the time of the content and that of the “narration” (in whatever mode or medium) (HUTCHEON, 2006, p. 63).

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

E por fim, o terceiro *Cliché* que pode variar as cenas entre o presente e o futuro, que também é popularmente conhecido como *flashback*:

The camera, like the stage, is said to be all presence and immediacy. The same is claimed for electronic technology. Prose fiction alone, by this logic, has the flexibility of time-lines and the ability to shift in a few words to the past or the future, and these abilities are always assumed to have no real equivalents in performance or interactive media (HUTCHEON, 2006, p. 63).

De fato, o ato de adaptar vem de uma programação complexa que não pode ser formulada somente por um especialista como diretor, mas advém de uma equipe de escritores responsáveis pelo *script*, estilistas entre outros. Por esse motivo a configuração dos cenários, das fantasias e a categorização dos personagens são essenciais para continuação das cenas, então, a adaptação é um processo de recriação e interpretação (HUTCHEON, 2006).

Aliás, sendo a adaptação um produto do capitalismo irá influenciar as cenas por meio do âmbito cultural e pelas leis que regem os direitos autorais. Cabe ressaltar também, que *“nenhuma arte conseguiu escapar totalmente da comercialização”* (SILVA, 2012, p. 187). Em alguns casos, a obra a ser escolhida perpassa por razões políticas e culturais que irão primeiramente interessar os criadores, assim como, os interesses industriais de cada produtor/diretor.

Dessa forma, os produtores precisam entender qual audiência está destinada aquela obra e assim podem decidir os próximos passos para a adaptação, já que *“o filme atinge diretamente os sentimentos do espectador, e toda a sua dificuldade em se expressar racionalmente é compensada em sua facilidade de despertar sentimentos através das imagens”* (SILVA, 2012, p. 185). Aliás, em alguns momentos os adaptadores chegam a fingir um *relacionamento* com público que são os *fans* da obra para estabelecer os traços importantes do texto que irá ser adaptado. Desse modo, os criadores podem controlar o texto adaptado.

Outro importante elemento está entre o *espaço* e o *tempo* de produção: *“Nations and media are not the only relevant contexts to be considered. Time, often very short stretches of it, can change the context even within the same place and culture”* (HUTCHEON, 2006, p. 144). Ao passo da construção do texto adaptado os

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

produtores devem considerar o contexto social e o lugar de publicação, do contrário pode haver uma sonegação da obra adaptada.

Pressupõe-se que as capacidades do cinema de unir tempo e espaço possibilitam-no a transpor e a enriquecer qualquer estética que seja oposta, pois, assim consiste o termo *adaptar* (SCHLÖGL, 2011). E que, segundo Carvalhal (2007), a imitação ou invenção são permeadas por outras obras e diferem entre o tempo e o espaço quando escritas ou reformuladas.

Metodologia

Seguindo os estudos de *A Theory of Adaptation* desenvolvida por Hutcheon (2006) faremos uma análise entre duas obras de diferentes estéticas (romance e filme) para explorar os aspectos de comparação providos pela literatura comparada, levando em conta os estudos da adaptação. Nesta pesquisa utilizaremos como objeto de análise a obra *Half of a Yellow Sun* do escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie publicada em 2006 (versão em língua portuguesa: *Meio Sol Amarelo*), assim como, sua adaptação cinematográfica *Half of a Yellow Sun* dirigida por [Biyi Bandele](#) feita no ano 2003. Ademais, destacaremos os traços divergentes e as semelhanças que ocorrem quando uma obra literária passa pelo processo de adaptação para o cinema.

O Romance: Half of a Yellow Sun

A obra literária *Half of a Yellow Sun* da autora Chimamanda Ngozi Adichie é baseada na guerra civil da Nigéria de 1967-70, em que a escritora busca retratar alguns fatos deste conflito, além de expressar sua opinião sobre o sofrimento nigeriano. Desse modo, Chimamanda se utiliza de personagens que retratam as ações reais acontecidas em meio a guerra como: *Odenigbo*, *Olanna*, *Ugwo*, *Kainene*, *Richard* e outros. No entanto, a autora também apresenta especulações fictícias sobre as personalidades dos personagens para melhor retratação da guerra no continente africano.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

A adaptação cinematográfica: *Half of a Yellow Sun*

O filme *Half of a Yellow Sun* produzido por Biyi Bandele em 2013 também conta a história da guerra acontecida em 1967 no continente africano. No entanto, o diretor da adaptação cinematográfica utilizou-se dos principais personagens *Olanna* e *Odenigbo* para representar os fatos acontecidos na Nigéria. Nesse sentido, a história criada por Adichie se torna em um romance tendo como cenário de fundo a guerra de 1967.

Half of a Yellow Sun: da escrita literária para a adaptação cinematográfica

O romance *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie (2006) expõe fatos e acontecimentos que ocorreram na Nigéria, como as guerras e conflitos ocorridos naquela região. Por essa razão, o diretor do filme *Half of Yellow Sun* Bandele (2013) optou por escolher as terras nigerianas como o próprio cenário da trama, já que ambos diretor e escritora são nigerianos. De fato, o tempo e o espaço, são primordiais para a aceitação da adaptação cinematográfica, ainda mais quando são de diferentes papéis estéticos (SCHLÖGL, 2011; HUTCHEON, 2006)).

Um das questões presentes na obra *Half of a Yellow Sun* de Adichie é a representação do personagem africano *Ugwo*, que tem treze anos de idade e se torna empregado de *Odenigbo*. A história acontece por diversos momentos sobre a visão de *Ugwo* que narra os acontecimentos vividos pela família e o pelo patrão:

Ugwo se perguntou se, através das solas finas, ela também estaria sentindo o asfalto cada vez mais quente. Passaram por uma placa, ODIM STREET, e Ugwu repetiu a palavra street, como fazia sempre que via uma palavra em inglês que não fosse muito comprida. Sentiu um cheiro doce, inebriante, ao entrar no compound, e teve certeza de que vinha dos maços de flores brancas que desabrochavam nos arbustos (ADICHIE, 2006, p. 08).

No entanto, a adaptação cinematográfica feita por Bandele gira em torno de *Odenigbo* e *Olanna*. Assim, *Ugwo* empregado de *Odenigbo* é visto pelo público como um personagem secundário. Segundo Hutcheon (2006) alguns personagens

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

podem sofrer alterações dependendo do receptor e por isso é necessário adaptar as personalidades para o contexto de publicação:

When we work in the other direction that is, from the telling to the showing mode, especially from print to performance a definitional problem potentially arises. In a very real sense, every live staging of a printed play could theoretically be considered an adaptation in its performance [...] it is up to the director and actors to actualize the text and to interpret and then recreate it, thereby in a sense adapting it for the stage (HUTCHEON, 2006, p. 39).

Levando isso em consideração, os acontecimentos dentro da história giram em torno do casal que vive em meio a Guerra Civil na Nigéria. Sobretudo, são explorados os sentimentos entre os protagonistas, pois o sentimentalismo garante a vivacidade das cenas e proporciona melhor a recepção do público. Segundo Testa (2012), a escolha de cada cena se torna individualista, já que a fidelidade da obra gira em torno do contexto e do meio de comunicação escolhido. Desse modo, o romance perpassa por diversas cenas românticas entre o casal durante o enredo do livro:

Talvez soubesse desde o início que Odenigbo era diferente, ainda que ele não tivesse dito nada; só o corte de cabelo já dizia tudo, uma cabeleira e tanto, feito um halo. Mas havia também naquele homem um cuidado especial consigo; não era dos que usam o descuido para substanciar o radicalismo (ADICHIE, 2006, p. 28).

Nesse caso, as cenas que envolvem o ápice do relacionamento entre o *Olanna* e seu amado são muito bem mostradas durante o filme da mesma forma que são descritas no livro: *“Ela estava maravilhada com a sensação reconfortante de seu corpo compacto em cima dela. Ele cheirava a conhaque e ela queria lhe dizer que era quase como nos velhos tempos...”* (ADICHIE, 2006, p. 203). Para Hutcheon (2006) a representação de *“interiority”* e *“exteriority”* envolvem não somente a espacialidade, mas também a animação cinematográfica pelos personagens.

Vale ressaltar, que os sentimentos manifestos são derivados do momento cultural ali inserido daquela determinada audiência cinematográfica, como condiz Istschuk e Araújo (2014) e que de fato o sentimentalismo irá buscar o olhar daquele público em específico. Aliás, nada mais abrangente do que cenas que cativem a

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

audiência quando pensamos na comercialização da adaptação fílmica, nesse caso a afetividade (SILVA, 2012).

Entretanto, a traição de *Olanna* com *Richard* namorado de sua irmã gêmea *Kainene* não é minuciosamente relatada no filme, mas é expressada de forma implícita na adaptação. O que não ocorre na obra literária, pois a cena de traição é descrita detalhadamente:

[...] Richard disse, num resmungo: “Eu preciso ir”, ou algo parecido. Mas ela sabia que ele não iria embora e que, quando deitasse na superfície eriçada do carpete, ele se esticaria a seu lado. Ela o beijou na boca. Ele a puxou com força para si e, logo em seguida, com a mesma rapidez, virou o rosto. Ela ouvia a respiração rápida dele. Ela desabotoou sua calça, moveu o corpo para puxá-la pelas pernas, e riu quando a calça enroscou nos sapatos. Tirou o vestido (ADICHIE, 2006, p. 192).

É nítido que algumas cenas condizem ao diretor e que para Testa (2012) as adaptações nem sempre são fiéis as obras literárias, entretanto, são concebidas como assimilações. Em outros casos, pode-se acrescentar que as cenas envolvem diversas questões como artísticas e econômicas, que segundo Hutcheon (2006) esses fatos seriam cruciais na coordenação das cenas dentro da adaptação:

Of course, there is a wide range of reasons why adapters might choose a particular story and then transcode it into a particular medium or genre. As noted earlier, their aim might well be to economically and artistically supplant the prior works” (HUTCHEON, 2006, p. 04).

Não obstante, a traição de *Odenigbo* com *Amala* diferentemente de *Richard* e *Olanna* é exposta nas cenas cinematográficas. Já no livro as imagens de sexo não são vistas, nem mesmo por *Ugwu* que só percebe o fato ao ver a moça saindo do quarto de seu patrão: “*Ela segurava os panos com uma das mãos, e tropeçou na porta do quarto de hóspedes, empurrando, como se tivesse esquecido como abri-lá, antes de entrar. Amala, a calada, comum e feiosa Amala, tinha dormido no quarto do Patrão! Ugwu ficou imóvel [...]*” (ADICHIE, 2006, p. 178).

Schlögl (2011) condiz que a adaptação é original e ao mesmo tempo oposta da obra de arte, pelo fato de permanecerem em plataformas distintas. É possível dizer que há o conceito de originalidade entre as cenas e a narrativa, no entanto, ambas são demonstradas de formas divergentes. Por esse viés, as cenas podem

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

sofrer modificações de acordo com o tempo e o espaço, pois, as adaptações fílmicas podem ser sonegadas pela audiência por não atender ao anseio do público (HUTCHEON, 2006).

Podemos perceber também que algumas cenas foram reformuladas, como no momento em que *Amala* dá luz a filha de *Odenigbo* no hospital: “*Vamos ver a criança*”, disse. Ao se virar para sair, junto com *Odenigbo*, reparou que *Amala* não havia mudado a posição do rosto, não havia se mexido, não fizera nada para mostrar que tinha escutado” (ADICHIE, 2006, p. 203). No entanto, essa cena não ocorreu na adaptação, apenas compreendemos que *Amala* morreu e que a mãe de *Odenigbo* leva a recém-nascida para *Olanna* e a seu filho que posteriormente a adota.

A menina passa a estar aos cuidados do casal e recebe o nome de Baby: “*Baby surgiu na varanda. “Tio Julius, boa tarde.” “Baby-Baby. Como vai a tosse? Melhorou?” Mergulhou um dedo no vinho de palma e pôs na boca da menina*” (ADICHIE, 2006, p. 225). Entretanto, a menina se torna participante do romance antes dos capítulos em que nasce. Já o filme optou por seguir uma ordem cronológica sem representação de *flashbacks*.

Apesar de toda guerra civil na Nigéria, o filme aposta no relacionamento entre *Olanna* e *Odenigbo*, sendo assim, toda e qualquer cena que envolve os conflitos dos protagonistas são detalhadamente trabalhadas, principalmente para expor os sentimentos entre o casal apaixonado. Para Testa (2012) as exposições de certos fatos imagéticos contribuem para a comercialização da obra, neste caso o romance entre os protagonistas.

É nítido também perceber o casamento entre os protagonistas que ocorre quase no fim da dramaturgia, quando esse ocorre no meio da obra literária: “*O casamento foi simples. Olanna não levou flores*” (ADICHIE, 2006, p. 167). Assim, todas as traições e conflitos do casal acontecem após o casamento, entretanto, o filme tenta expressar um final feliz de uma história tradicional mesmo com a guerra civil.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

Ao que se refere a guerra civil na África as cenas de guerras são colocadas de acordo com as ações no livro. Nesse caso, há sangue e mortes que ficam explícitas cinematograficamente:

Olanna viu os quatro soldados esfarrapados levando um cadáver nos ombros. Um pânico desordenado a deixou zozza. Parou, certa de que era o corpo de Ugwu, até os soldados a ultrapassarem, rápidos, em silêncio, e ela perceber que o morto era alto demais para ser Ugwu. Seus pés estavam rachados e cobertos de barro seco; havia lutado descalço (ADICHIE, 2006, p. 306).

Algumas cenas buscaram da melhor forma expressar a dor daquele povo como nas mortes de algumas pessoas da tribo, essas seriam uma das formas de exprimir os sofrimentos culturais daquele país, como afirmam Istschuk e Araújo (2014). Nesse momento, o fundo musical se tornou essencial para trazer à tona os sentimentos e emoções dos personagens: *“Ugwu torcia para haver um pouco mais de luz; a lua tinha sido mais generosa antes, na hora em que enterrara a Ogbunigwe a uns trinta metros dali. Agora, o escuro estava em toda parte”* (ADICHIE, 2006, p. 294).

No entanto, os resquícios da guerra não foram detalhados com tanta precisão *“A guerra acabou, mas a fome não...”*, a impressão que deixa o filme é que o conflito ainda continua (ADICHIE, 2006, p. 294). Eventualmente, cada ação cinematográfica irá depender da recepção, desse modo, o produtor recriará a obra literária de acordo com a audiência (ARAUJO, 2011; HUTCHEON, 2006). Nesse sentido, algumas projeções serão descartadas e outras favorecidas para alcançar o público desejado.

Outra importante questão entre os capítulos do romance é a história que o próprio livro compartilhava que era escrita por *Ugwu* durante o conflito dessa Guerra Civil Nigeriana chamado *“O Mundo Estava Calado Quando Nós Morremos”*, o que para Hutcheon (2006) é considerado *palimpsestuous* pela mistura de gêneros. É importante salientar que este personagem contava fatos da guerra e que de forma surpreendente o filme dirigido por Bandele utilizou-se de *flashbacks* reais sobre da Guerra Civil da Nigéria.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

De fato, para Hutcheon (2006) a variação de cenas entre o presente, o futuro e o passado permite a interação da adaptação e sua audiência “*by this logic, has the flexibility of time-lines and the ability to shift in a few words to the past or the future*” (HUTCHEON, 2006, p. 63). Já que por meio das imagens é possível despertar com mais facilidade os sentimentos do espectador, ou seja, a adaptação fílmica pode facilitar as expressões e emoções pelo âmbito visual (SILVA, 2012).

Também podemos compreender que contar uma história e mostrar uma história são atitudes complexas, para Hutcheon (2006) essa passagem da adaptação é representada como *Telling* e *Showing*, pois transcrever o texto literário para a imagem visual de um cinema é uma atividade recriação e adaptação.

Considerações finais

É possível constatar que ambas as obras possuem peculiaridades que permeiam as ações, como os fatos narrados detalhadamente no romance *Half of a Yellow Sun* de Chimamanda Ngozi Adichie, que, aliás, focalizou nos acontecimentos de seu país e a partir disso pôde detalhadamente expor o tipo de sociedade e valores daquela época.

O que não ocorre tanto dentro do filme *Half of a Yellow Sun* do diretor Bandele que buscou os principais fatos que dariam mais vida ao enredo como o romance vivido por *Olanna* e *Odinegdo*.

A partir disso, ambos os valores foram divididos entre o público da literatura e do cinema. No entanto, é compreensível que o adaptador se nutriu da melhor forma das ações presente nesta obra literária. E que de fato ressaltou o que aquilo que mais chamaria a atenção do público que foi o romance entre duas pessoas que estariam permanentemente em conflito por causa de suas nacionalidades.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio Sol Amarelo*. São Paulo: Schwarcz LTDA, 2006.

ARAUJO, Naiara Sales. *Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização?* Ceara: Littera Online, 2011.

DIÁLOGO E INTERAÇÃO

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

ISTSCHUK, Ana Paula; ARAÚJO, Ubirajara Inácio. *Adaptação cinematográfica: uma estratégia de leitura*. In: Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE. Paraná: Secretária da Educação, 2014.

HALF OF A YELLOW SUN. Direção: Biyi Bandele. Produção: [Andrea Calderwood](#); Gail Egan. Local: Nigéria. Música: D'banj. Produtora: Tinapa Studio, 2013. Internet (106 min.).

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

REMAK, Henry. *Literatura comparada: definição e função*. IN: COUTINHO, E. F. (org) *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Roco, 1994.

SCHLÖGL, Larissa. *O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*. Guarapuava: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011.

SILVA, Thais Maria Gonçalves. *Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária*. Florianópolis: Anuário de Literatura, 2012.

TESTA, Carlos. *From "Adaptation" to Re-creation: Literature and Cinema Coping with the Complexity of Human Recollection: Between*, 2012.

Recebido em: 21/12/2018.

Aprovado em: 01/03/2019.