

ANA KARÊNINA: DA PÁGINA À TELA

Carlos Francisco de Moraes (UFTM)¹

RESUMO: Este estudo é fruto parcial de uma pesquisa atualmente em desenvolvimento, que tem como objetivo investigar as ligações do cinema do século XX com o romance do século XIX. Dessa maneira, nos interessa observar como algumas das maiores obras da produção romanesca oitocentista têm servido como ponto de partida para um sem número de obras cinematográficas, como exemplificam as seis versões de *Vanity fair*, de Thackeray, as oito de *Madame Bovary*, de Flaubert, e as treze de *Ana Karênina*, de Tolstói já realizadas por cineastas de países tão variados como Estados Unidos, Rússia, França, Finlândia, Alemanha e Argentina. Neste trabalho, o objeto de estudo é justamente o romance de Lev Tolstói, cuja notoriedade entre as grandes obras do século XIX é refletida na atração que, continuamente, desperta em cineastas, desde o nascimento da sétima arte até os dias de hoje. Especificamente, aqui se objetiva pesquisar, comparativamente, como um dos episódios capitais da narrativa de *Ana Karênina* foi representado no filme de mesmo título dirigido por Clarence Brown, em 1935 com Greta Garbo e Fredric March como protagonistas. O episódio a que nos referimos é o do baile realizado nos capítulos XXII e XXIII da Primeira Parte. Para tal, utilizaremos como base teórica as categorias relacionadas à adaptação cinematográfica de obras literárias (tradução, hipertextualidade, reciclagem) utilizadas por Diniz (2005) para sumariar os estudos na área conduzidos por autores como Wagner, Andrews, McFarlane e Naremore, ao longo dos últimos sessenta anos.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Karênina. Literatura. Cinema. Adaptação. Diálogo interartes.

Desde os primórdios de sua invenção e popularização, o cinema tem estabelecido uma relação próxima com a literatura, da qual tem se alimentado como fonte de muitas das histórias que conta por meio de imagens e sons. A título de exemplo, podemos considerar apenas o ano de 1910, em que, pela primeira vez, um estúdio de Hollywood comprou diretamente de uma editora os direitos de filmar um romance, no caso *Ramona*, de Helen Hunt Jackson, imensamente popular desde seu lançamento em 1884, transformado num curta-metragem por D. W. Griffith. Nesse ano, foram lançados também adaptações de *Jane Eyre* (romance de Charlotte Brontë, dirigido por Theodore Marston), *Rip Van Winkle* (conto de Washington Irving, produzido pela Tanhauser Film Corp), *Hugo the Hunchback* (baseado no *Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo e dirigido por William N. Selig), *Dorothy and the Scarecrow in Oz*

¹ Carlos Francisco de MORAIS. Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).
carlosfdemora@gmail.com

(adaptação da obra de L. Frank Baum feita por Otis Turner) e a primeira versão fílmica de Frankenstein (de Mary Shelley, dirigida por James Searle Dawley).

Dos grandes romances clássicos que definem o cânone ocidental, Ana Karênina, de Lev Tolstói, lançado em volume em 1878, foi adaptado pela primeira vez para as telas em 1911, em produção russa dirigida pelo francês Maurice-André Maître; sua mais recente adaptação é a de Joe Wright, de 2012. Entre elas, há mais duas ainda nos anos 10 e ao menos mais uma em cada década subsequente, ou seja, não houve década dos séculos XX ou XXI que não tenha visto a sétima arte se voltar uma das obras-primas de Tolstói (a outra, Guerra e Paz, também já foi adaptada três vezes para o cinema e outras três para a televisão, estando a BBC, atualmente, preparando a quarta).

Como todos os que amam a literatura já experimentaram na pele (ou nos olhos), o filme nunca é igual ao livro, para o bem ou para o mal, geralmente para o mal. É consciente das diferenças entre as duas linguagens artísticas que Irina Makoveeva, em artigo dedicado a quatro adaptações cinematográficas de Ana Karênina (as de 1935, 1947, 1967 e 1997), alerta para as peculiaridades do diálogo entre as duas artes, observando os procedimentos típicos adotados pelos cineastas:

Although well-known literary texts have attracted filmmakers from the very first days of cinema, the relationship between the two arts always was and still remains ambiguous. On the one hand, literature provides the obvious initial source in cinematic literary adaptations. On the other, in its use of literature cinema inevitably tries to overcome its precursor, and sometimes achieves uniqueness as an independent art: *postoiannyi sputnik* (constant companion) and *mesha-iushchii chuzhak* (disabling stranger [Zorkaia 106]). The visual text can hardly exhaust the verbal text because the two aspire to different ways of looking at and presenting the same objects, hence creating non-coinciding images. In the case of literary adaptations, this issue leads to two possible extremes for the filming of a written text: to follow the original text's approach to the raw material or to suggest a new interpretation based on the limits of cinema. (MAKOVEEVA, 2001, p. 111-112)

A intensidade com a qual o cinema tem se apropriado de textos literários desde há muito despertou o interesse de teóricos das duas linguagens. Em seu recente estudo sobre o tema, Thaís Flores Nogueira Diniz como, desde a contribuição pioneira de *Novels into films: the metamorphosis of fiction into film*, de George Bluestone, publicado em 1957, teóricos da literatura e/ou do cinema têm articulado conceitos como os de fidelidade ou tradução intersemiótica (Wagner e Andrews), ênfase nos elementos fílmicos (McFarlane, Corrigan), reciclagem, “remake”, dialogismo intertextual (Naremore, a partir de da teoria da transtextualidade de Genette) para dar conta das múltiplas possibilidades existentes no âmbito das relações da sétima arte com o texto literário. Ao observar como, na sucessão do surgimento e debate desses postulados

teóricos, há um deslocamento da ênfase da origem literária do material ficcional para a maneira como ele é tratado cinematograficamente, Diniz conclui que

não existe uma única forma de realizar adaptações fílmicas. Os cineastas podem escolher contar a mesma história de uma obra e ser ou não fieis aos acontecimentos, ou ao espírito ou à ideologia. Podem ainda escolher partir de um aspecto mínimo ou até sem importância de um texto literário e realizar uma outra obra completamente diferente. Podem ainda usar vários hipotextos para criar um hipertexto complexo e podem carregar consigo, e deixar perceber inevitavelmente, a ideologia do seu realizador. (...) Os modos têm mudado ao longo dos anos. (DINIZ, 2005, p. 93)

É a partir dessas considerações que, em nossa pesquisa mais ampla, nos interessa investigar como, na filme *Ana Karênina*, dirigido por Clarence Brown (1935), episódios capitais do romance *Ana Karênina*, de Lev Tolstói (1878), foram tratados filmicamente, isto é, como e por que a estrutura narrativa do texto literário, tomada como base para a criação das obras cinematográficas, deu origem a cenas e sequências de imagens e sons diferentes e peculiares, comprovando que um mesmo romance, levado da página à tela, sempre resultará em filmes tão diferentes quanto o sejam seus diretores, elencos, equipes técnicas, condições de produção e contexto sócio-cultural de sua época de criação.

O episódio que nos interessa neste estudo é o do baile narrado nos capítulos XXII e XXIII da primeira parte do romance. É a primeira vez na narrativa que se reúne toda a alta sociedade de Moscou, propiciando ao leitor ver como interagem quase todas as personagens centrais do enredo (a exceção é Konstantin Levin) quando num ambiente mais amplo, uma vez que, até ali, só pode vê-los na intimidade de suas casas e/ou de suas relações familiares. Realizado num grande palacete, representa para a jovem princesa Kitty Tchierbátski, irmã de Dolly e cunhada de Stiva Oblonski, irmão de Ana Karênna, que. Recentemente, recusara o pedido de casamento de Levin, amigo de Stiva, a grande oportunidade de ver transformada em uma proposta de noivado a corte que lhe tem feito constantemente o conde Alexei Vronski, que nesta mesmo baile deixará claro seu interesse em Ana Karênina, abrindo caminho para a tragédia que definirá o romance. Essa lista de nomes não aparece aqui para fazer perder o leitor no labirinto dos múltiplos nomes de família que habitam a trama, mas para lembrá-lo de que, neste romance, o choque entre as ambições íntimas das personagens e as hierarquias de valores da sociedade em que são obrigadas a viver é encenado, preferencialmente, publicamente, como se pode ver neste trecho, que registra a entrada de Kitty no baile:

Um enxame de moças, massas de tule, de fitas, de rendas, de flores, aguardava os seus pares, mas Kitty, nem agora nem em outra qualquer noite precisava de se lhes juntar: mal entrara na sala, logo

fora convidada pelo melhor dos pares, o mestre-de-cerimônias e organizador de bailes, um homem casado, belo, elegante, o Sr. Iegoruchka Korsunski. Acabava de deixar a condessa Bánina, com quem abrira o baile, quando, relanceando um olhar aos seus domínios, isto é, a um grupo de pares que valsavam, descobriu Kitty, que entrava no salão. Imediatamente se dirigiu a ela, nesse passo desenvolto, característico dos organizadores de bailes, e sem mesmo lhe pedir autorização, passou-lhe o braço pela cintura fina. Kitty procurou com os olhos a quem entregar o leque: a dona da casa pegou nele, sorrindo.

(...)

Kitty sorriu ao ouvir o elogio e continuou a olhar para a sala por cima do ombro de Korsunski. Não era nem uma debutante, que confunde o rosto de todos os assistentes na embriaguez das primeiras impressões, nem tampouco uma dessas jovens já fartas de bailes a quem todos os rostos conhecidos apenas inspiram tédio. Nem uma coisa nem outra. Por mais excitada que estivesse, nem por isso deixava de se dominar, mantendo íntegra a sua faculdade de observação. Notou, por isso mesmo, que a nata da sociedade se agrupava no ângulo esquerdo da sala. Ali estava a dona da casa e a mulher de Korsunski, a bela Lídia, escandalosamente decotada; Krívin, que privava sempre com a alta-roda, exibia a sua calvície. Os rapazes olhavam de longe aquele grupo sem se atreverem a aproximar-se. E foi ali também que ela descobriu Stiva e depois a deliciosa cabeça de Ana e o seu elegante corpo moldado num vestido de veludo negro. “Ele” também lá estava. Kitty não o tornara a ver desde a noite em que recusara a proposta de Levin. Os seus penetrantes olhos reconheceram-no de longe; notou mesmo que ele a olhava. (TOLSTÓI, 1995, p. 85-86)

No olhar lançado por Kitty ao ângulo do salão em que se reuniu a “nata da sociedade” moscovita, cruzam-se as três linhas fundamentais da estruturação do romance, que, reduzida a seus termos básicos, gira em torno das relações afetivas e sociais de três pares: Kitty e Levin, Stiva e Dolly, Vronski e Ana Karênina. Os passos que vão emaranhar essas vidas são o foco de interesse que sustentarão o agudo exame que Tolstói realiza da vida russa, nos altos escalões da sociedade, nos finais do século XIX. A presença desse baile, como várias outras que poderiam ser citadas, comprova a presença do romance de Tolstói no filme de Brown, inequivocamente. Como se dá essa presença, entretanto, já não é tão transparente assim.

Seguindo os conceitos de Wagner e Andrews, referidos acima, sobre as relações entre livros e filmes, tanto se poderia argumentar que Brown utiliza como base de sua adaptação o conceito de fidelidade quanto o contrário. As personagens de Tolstói estão todas na tela, a mesma importância que o baile tem no livro também é assumida por ele no filme, seu núcleo essencial, ou seja, o encantamento de Alexei Vronsky com Ana Karênina e a conseqüente decepção de Kitty estão presentes e terão importância capital

no desenrolar da trama, tanto num como noutra. Por outro lado, são feitas alterações muito fortes em aspectos fundamentais do episódio tal como narrado no livro, o maior dos quais, para não irmos muito longe, é a presença de Levin no baile, que não acontece nem pode acontecer no romance, pois, além de, feito como no filme, eliminar a grande decepção que ele sente diante da recusa de Kitty a seu pedido de casamento, rompe uma regra essencial da tessitura do romance: coloca Levin e Ana Karênina ao mesmo tempo num mesmo lugar, desfazendo o paralelismo de suas trajetórias na narrativa, que alternam na atenção do narrador, mas nunca se cruzam em toda a primeira parte do livro.

Esse exercício de liberdade da adaptação dirigida por Brown estabelece, a nosso ver, o caráter central da relação entre o filme e o romance: os episódios literários são sempre respeitados quando servem à concepção básica do filme, mas, quando não, o cinematográfico se impõe sobre eles. Segundo nossa interpretação, entretanto, isso não se deve a uma tomada de posição teórica de roteiristas e diretor, mas à prática cinematográfica que estava em jogo no momento de produção desta película. Com isso, queremos dizer que a Ana Karênina de Clarence Brown é um monumento à autonomia da obra de arte, mesmo no interior de uma relação dialógica, pois, antes de ser um filme baseado no romance de Lev Tolstói, é um melodrama dos anos 1930 – e um estrelado por ninguém menos que Greta Garbo. Segundo Dirks

Melodrama Films are a sub-type of drama films, characterized by a plot to appeal to the heightened emotions of the audience. (...) Often, film studies criticism used the term 'melodrama' pejoratively to connote an unrealistic, pathos-filled, campy tale of romance or domestic situations with stereotypical characters (often including a central female character) that would directly appeal to feminine audiences. The sub-genre is typically looked down upon by critics and elitists.

Melodramatic plots with heart-tugging (literally tear-jerking), emotional plots (requiring multiple hankies) usually emphasize sensational situations or crises of human emotion, failed romance or friendship, strained familial situations, tragedy, illness, loss (the death of a child or spouse), neuroses, or emotional and physical hardships within everyday life. Victims, couples, virtuous and heroic characters or suffering protagonists (usually heroines) in melodramas are presented with tremendous social pressures, threats, repression, fears, improbable events or difficulties with friends, community, work, lovers, or family. The melodramatic format allows the character(s) to work through their difficulties or surmount the problems with resolute endurance, sacrificial acts, and steadfast bravery. (DIRKS, 2013)

Ao longo dos anos 1930, cinco atrizes se notabilizaram com grandes protagonistas de melodramas: Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Joan Crawford e Greta Garbo. Garbo, a mais famosa delas todas e a Ana Karênina de

Clarence Brown, notabilizou-se por levar à tela protagonistas que enfrentavam grande tribulações pessoais, como a ex-prostituta de Anna Christie (1930), a espiã destruída por um amor impossível de Mata Hari (1931), a mulher caída de Susan Lennox: Her Fall and Rise (1933), a rainha auto-exilada de Rainha Cristina (1935) e a cortesã moribunda e que morre também de amor de Camille (1936).

Levando-se em consideração o estatuto de Greta Garbo como estrela de Hollywood nos anos 1930, é inescapável a constatação de que a Ana Karênina de Clarence Brown jamais seria o mesmo filme se não tivesse como atriz principal.

A centralidade da atuação de Greta Garbo como princípio organizacional do filme pode ser mensurada pela crítica publicada no jornal "The New York Times", em 31 de agosto de 1935, na época da estreia sob o título de "Greta Garbo as the Star of a New Screen Version of 'Anna Karenina'"; como se verá, o redator, Andre Sennwald, não poupou palavras para valorizar sua contribuição para o filme ser o que é:

Miss Garbo, the first lady of the screen, sins, suffers and perishes illustriously in the new, ably produced and comparatively mature version of the Tolstoy classic at the Capitol Theatre. Having put on a couple of mental years since the 1927 version of "Anna Karenina," which called itself "Love" and meant it, the cinema now is able to stab tentatively below the surface of Tolstoy's passion tales and hint at the social criticism which is implicit in them. Samuel Goldwyn's screen edition of "Resurrection" last year discussed Tolstoy's theories of social reform, and now "Anna Karenina" widens the iris of the camera so as to link the plight of the lovers to the decadent and hypocritical society which doomed them. The photoplay is a dignified and effective drama which becomes significant because of that tragic, lonely and glamorous blend which is the Garbo personality. (...)

Miss Garbo, always superbly the apex of the drama, suggests the inevitability of her doom from the beginning, streaking her first happiness with undertones of anguish, later trying futilely to mend the broken pieces, and at last standing regally alone as she approaches the end. (SENNWALD, 1935)

Em seu estudo sobre as adaptações de **Ana Karênina**, Irina Makoveeva corrobora a importância de Garbo para a avaliação do filme de Brown, o qual, na verdade, nem teria sido feito se ela não tivesse insistido nisso:

In the cinematic history of Anna Karenina, Greta Garbo's film of 1935 was the most influential, mostly because of the mesmerizing Garbo (Menashe 64) herself. Anne Edwards writes that from the start Vivien Leigh worried about being compared to Garbo's Anna in the film made twelve years earlier (157-58). By now critics compare any version of Anna Karenina to that one, and I am not going to break this pattern. (...)

The story of its production shows how the film, unlike its literary source, necessitates the interaction of various forces that were sometimes hostile to one another. The first director of Garbo's film, George Cukor, left the project because he couldn't face all the suffering, agony and rat-killing of the original story (Swenson 331). Fredric March considered the project a mistake, and was anxious to make a modern picture instead of a costume drama. The producer himself, tired of the endless Production Code office instructions regarding the script, insisted on doing another film. However, since Garbo was unwilling to alter her schedule in any way, work on the film *Anna Karenina*, with the newly assigned director, Clarence Brown, started.

One of the first things that needs to be acknowledged is that the film's primary goal was to shoot the stars, not the novel. (MAKOVEEVA, p. 117-118)

As últimas palavras de Makoveeva são fortes, mas dizem a verdade do filme: a chave dessa adaptação não é a teoria de Wagner ou a de Naremore, mas a presença de Greta Garbo num melodrama dos anos 1930.

Quando o diretor originalmente encarregado do filme, George Cukor, desistiu de filmar tantas lágrimas, o produtor David O. Selznick encontrou outro que aceitou o desafio, Clarence Brown. Na história de Hollywood, ainda mais nos anos de ouro dos melodramas, esses não são nomes quaisquer. George Cukor (1899-1983) é considerado um diretor de mulheres lendário, como exemplificado por **As mulheres**, de 1939, uma comédia melodramática estrelada por Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Mary Boland, Paulette Goddard, and Joan Fontaine. De David O. Selznick (1902-1965), deve ser suficiente lembrar que foi o produtor de **O Vento Levou** (1939), o filme de maior bilheteria de todos os tempos, e de **Rebeca, a mulher inesquecível** (1940), a única fita de Alfred Hitchcock a receber um Oscar de melhor filme. Uma de suas marcas como principal produtor da MGM na década de 1930 era reunir equipes de produção em que brilhavam grandes talentos em todas as áreas. Em **Anna Karenina**, isso pode ser exemplificado com o diretor, Clarence Brown, o diretor de fotografia, William H. Daniels, o figurinista, Adrian, o diretor de arte, Cedric Gibbons e o compositor da trilha sonora, Herbert Stothart.

Os filmes de Clarence Brown receberam um total de nove Oscars, em várias categorias; o próprio diretor recebeu os prêmios The George Eastman Award e o British Academy Award. No estúdio MGM, dos mais importantes daquele período, ele era um dos principais diretores de mulheres, tendo filmado com Joan Crawford seis vezes e sete com Greta Garbo: **Flesh and the Devil** (1926), **Uma mulher de negócios** (1928), **Anna**

Christie (1930), **Romance** (1930), **Inspiração** (1931), **Anna Karenina** (1935) e **Conquista** (1937), cujos títulos já devem dar uma ideia de sua experiência com o gênero do melodrama.

William H. Daniels (1901-1970), diretor de fotografia vencedor do Oscar por **A cidade nua** (1948), era considerado um mestre do preto e branco e foi o responsável por capturar a imagem de Garbo em, simplesmente, 21 filmes, incluindo os clássicos **Mata Hari**, **A dama das camélias**, **Ninotchka** e duas versões de **Anna Karenina** (1927 e 1935).

Adrian (1903-1959), que desenhou figurinos para mais de 250 produções, contava entre as mais famosas **Grande Hotel** (1932) e **O mágico de Oz** (1939). Vestiu Greta Garbo em oito filmes.

Cedric Gibbons (1893-1960), que teve uma carreira de 32 anos na MGM, foi um dos fundadores da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas e a ele é creditada a criação da estatueta do Oscar; como diretor de arte, ele foi indicado ao prêmio 39 vezes e venceu onze, com filmes como **A viúva alegre** (1934), **Sinfonia de Paris** (1951) e **Júlio César** (1953).

Herbert Stothart (1885–1949), compositor arranjador e maestro, indicado a nove Oscars, venceu por **O mágico de Oz** (1939).

Essa verdadeira constelação desenhada por Selznick, ampliada também pela presença, no papel de Conde Vronski, do galã Fredric March (1897-1975), único ator a receber dois Oscars e dois Tonys como melhor ator, naturalmente orbitava uma estrela maior, Greta Garbo, cujos talento e fama ordenou a própria natureza da adaptação de Ana Karênina, certamente mais que o próprio romance. Como escreveu Makoveeva, citada acima, o objetivo aqui era filmar a estrela, não o romance.

É isso o que demonstra o episódio do baile tal qual aparece na tela. Nele, a mistura das técnicas de compressão, omissão e adição, para além de mostrar a maneira de roteiristas e cineastas contarem em sons, imagens e ações a estória anteriormente contada em palavras, está a serviço, duplamente, do estrelato de Garbo e da atmosfera melodramática que era a assinatura de tantos dos membros de sua equipe de produção.

Comparado com o romance, o tempo é comprimido em **Anna Karenina**, o filme. Nele, a recusa de Kitty ao pedido de casamento de Levin, sua ilusão de ser pedida por Vronski, seguida de total decepção ao vê-lo preferir dançar a mazurca que lhe prometera com Ana Karênina e sua retomada da relação com Levin – ou seja, os motores do enredo – acontecem todas numa só noite, essa do baile. No romance, anos se passarão para que tudo isso se desenrole.

Omissão e adição, no filme em relação ao livro, são uma coisa só, se queremos ser sucintos: é o fato de, na versão de Clarence Brown, Levin participar do baile. Absurda, na escritura de Tolstói, já que, ferido pela recusa de Kitty, ocorrida um dia antes, ele enveredará por um tortuoso caminho de autodescobrimento, desdobrado em leituras, reflexões e ações religiosas, sociais, políticas, econômicas e existenciais, que o afastarão tanto de Kitty quanto do convívio com a sociedade urbana, a adição de Levin ao grupo do baile, entretanto, tem razão de ser no filme, como já veremos. O outro lado dessa adição é, portanto, a omissão de todo o lado filosófico da personalidade de Levin, essencial na construção da personagem do romance, por ele mesmo, mas também pelo contraste que lá ele representa ao arrebatamento passionnal de Ana Karênina, com que rivaliza pela posição de protagonista da obra-prima de Tolstói.

Essa é, na verdade, a real questão quando se comparam o episódio do baile do filme com o do livro. As alterações feitas na sequência do episódio e nas características e ações das personagens não indicam a incapacidade da equipe responsável pela adaptação de compreender o livro sobre o qual trabalhava e de leva-lo à tela com maior dose de fidelidade. Essa falha não pode ser imputada ao filme, bastando para isso observar com ele soube ser fiel a Tolstói na reprodução de cenários, figurinos, ambientação social, música, ritos sociais, paisagens naturais e representação da cultura russa. O que ocorre é que o filme era de Garbo, não de Tolstói e, para isso, para ser um melodrama, era necessário que a narrativa, que compreende 1h32m, não oitocentas páginas, se concentrasse nos dramas da mulher adúltera, vértice mais evidente do tradicional triângulo amoroso dos filmes do gênero. Para isso, expor simultaneamente os dramas íntimos de Kitty e Levin, além da comédia doméstica de Stiva e Dolly, impediria a necessária concentração nos transe amorosos de Ana, vividos por Garbo como mandava o figurino da época: com paixão, suspiros, lágrimas, torturas, ciúmes, sofrimento... e também closes e poses em figurinos e cenários deslumbrantes, num desfile da atriz que só se interrompe por três vezes, nas cenas do casamento de Kitty e Levin, numa conversa de Vronsky com amigos no clube militar e naquela travada por Karenin e Serioja, para quem o pai justifica, a seu modo, a ausência da mãe. Como se vê, no filme de Brown Ana Karênina é uma presença ainda mais avassaladora do que já é no romance, estando presente, na prática, sempre. Mas é ela quem está perenemente diante de nossos olhos mesmo – ou será Greta Garbo?

Se, para isso é preciso transformar Levin, centro moral do romance, numa paródia de si próprio, rindo a cada instante e dançando mazurca, que seja. Já não se trata, aqui, de fidelidade ou não ao texto-base, mas da própria autonomia do filme como obra de arte, do cinema como uma linguagem estética que precisa responder a suas próprias condições de produção, muito outras que as da literatura, a começar pelo fato de ser, sempre, uma obra coletiva.

Os pôsteres que anunciavam o filme em 1935, destacando sempre, antes e acima de tudo, o nome e o rosto de Garbo, colocando a atriz, simbolicamente, como a autora da obra, já que não constam dele nem o nome de Tolstói nem o de Brown, contam toda essa história em uma só imagem que vale mais que as 4363 palavras deste texto.

Anna Karenina. Dir. Clarence Brown. Perf. Greta Garbo, Fredric March e Basil Rathbone. MGM, 1935.

DINIZ, Thaís F. N. **Literatura e cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DIRKS, Tim. **Melodrama films.** Disponível em <http://www.filmsite.org/melodramafilms.html>. acesso em 20.09.2014.

MAKOVEEVA, Irina. Cinematic adaptations of Anna Karenina. In: **Studies in Slavic Cultures II.** Pittsburgh, Pensilvania: University of Pittsburgh, 2001, p. 111-134. Disponível em www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC2/makoveeva.pdf. Acesso em 15.09.2014.

SENNWALD, Andre. Greta Garbo as the Star of a New Screen Version of 'Anna Karenina'. **New York Times**, Nova Iorque, 31.ago.1935. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C05E1DE1E3DE53ABC4950DFBE66838E629EDE>. Acesso em 15.09.2014.

TOLSTÓI, Lev. **Ana Karênina.** São Paulo: Nova Cultura, 1995.