

CINEMA E LITERATURA: ARTES EM DIÁLOGO

CINEMA AND LITERATURE: ARTS IN DIALOGUE

Daise Lilian Fonseca Dias¹

José Kelson Justino Paulino²

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir aspectos de semelhanças e diferenças entre o cinema e a literatura. Inicialmente serão apresentadas relevantes teorias sobre o cinema e adaptações cinematográficas. Em seguida, discutiremos que um dos principais problemas da adaptação fílmica reside na questão da fidelidade à obra de origem. Além disso, o debate mostrará que a fidelidade totalitária ao hipotexto é algo distante de se conseguir, visto que a obra literária e a obra cinematográfica pertencem a artes diferentes, cujas linguagens também são diferentes. Alguns autores como Bazin (1991), apesar de não estarem de acordo com as mudanças geralmente feitas para o cinema, defendem as obras cinematográficas como o salvamento do hipotexto do esquecimento, uma vez que o filme pode despertar ou reavivar o interesse pela obra literária levada às telas. Já Mirtry (2006) acredita que tanto o livro quanto o filme irão cair no esquecimento da mesma forma e a adaptação pode deturpar a imagem do romance. Para este trabalho, utilizaremos também os estudos de Brito (2006) sobre o processo adaptativo e sobre redução; adição; deslocamento; transformação propriamente dita; simplificação; ampliação. Trataremos de consideráveis contribuições que a literatura deixou para o cinema e o cinema para a literatura contemporânea. Mostraremos aspectos que aparentemente eram exclusivos da literatura, mas que têm sido utilizados no cinema e vice-versa, o que destaca o caráter dinâmico de ambas as artes, a literária e a cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema. Literatura. Adaptação.

ABSTRACT: The objective of this paper is to discuss aspects of similarities and differences between cinema and literature. At first, some relevant theories about cinema and film adaptations of literary works will be point out. Then, one of the main problems concerning film adaptation, which is the issue of fidelity to the literary text will be discussed. Besides, the debate will show that complete fidelity to the literary text is a difficult goal to be achieved, since both cinema and literature are different arts, whose language, among other factors, is also different. Some scholars, such as Bazin (1991), do not agree with some of the common changes usually used in film adaptations, but he believes they may save the literary work from being forgotten, since the movie can awaken audience's interests by the origin text. Differently, Mirthy (2006) defends that both works will some day be forgotten as well and, even worse, the adaptation may damage the reputation of the novel. For this research, Brito's studies (2006) will be necessary to discuss the process of adaptation and on reductions; additions; misplacements; transformation; simplification, widening. This paper will also deal with important contributions that literature has offered to the cinematographic art and vice versa. It will show some aspects that apparently were exclusive of literature, but have been used in the cinema and the other way around, highlighting the dynamic nature of both arts, the literary and the cinematographic.

¹ Doutora em Letras Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

² Graduado em Letas pela UFCG. Especialista em Estudos Literários pela UFCG.

KEYWORDS: Cinema. Literature. Adaptation.

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que a cultura contemporânea é, sobretudo, visual. Daí se entende o interesse da sociedade pelas produções artísticas visuais. O aumento significativo da produção e massificação de Vídeo games, videoclipes, cinema, propaganda, histórias em quadrinhos, não se limita apenas ao entretenimento, mas está relacionado à questão da agilidade e brevidade, características da sociedade moderna. A procura por essas obras visuais se dá porque tais recursos “são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside, sobretudo, na imagem e, secundariamente, no texto escrito, que funciona mais como um complemento” (PELLEGRINE, 2003, p. 15). Sendo assim, entende-se que os recursos audiovisuais citados acima e outros como fotografia e telenovela, que são considerados mais dinâmicos na modernidade, estão cada vez mais atraindo a atenção do público, que se preocupa, especialmente, com a brevidade – como em alguns casos observa-se no cinema - do que com as muitas páginas de um livro. A este respeito é importante considerar que há livros que podem ser lidos em duas horas e filmes com sete horas de duração, como é o caso de alguns de Jacques Rivette.

Percebe-se também que o grande aumento da popularidade de sites de vídeos justifica-se por estes trazerem, além da imagem, uma significativa velocidade na transmissão de informações. Essa agilidade conquista a preferência do leitor-visual, visto que o indivíduo conecta-se ao site, dirige-se ao seu objetivo principal, assiste aos vídeos de seu interesse e conclui seu propósito de maneira rápida e concisa.

Com relação ao cinema - e seu apelo audiovisual -, este tem, a cada dia, maximizando sua popularidade. Mulvey (1997) trata de dois aspectos que tentam explicar o prazer que as telas do cinema transmitem: a escopofilia e a fascinação com a forma humana. O primeiro termo caracteriza-se pelo ato de olhar como fonte de prazer. Apesar de Freud, segundo Mulvey (1997), ter associado a necessidade de se olhar à sexualidade do ser humano, percebe-se que a natureza humana, por

razões óbvias, precisa do olhar, mesmo que ele não esteja relacionado ao sexo. Dependendo do caso, o ato de olhar causa prazer e impacto, mostrando que a imagem vista tem grande poder sobre quem a observa. Já o segundo termo, a fascinação com a forma humana, passa por um processo de semelhança e diferenciação, ou seja, o ser humano mostra-se curioso e necessitado em olhar os outros, pois há um aspecto de (re) conhecimento ou simplesmente a rejeição. O fascínio, sobretudo pela forma humana não explicita o físico, mas os traços da personalidade e as ações que os complementam. Percebe-se que, ao presenciar a imagem de um filme, o ser se projeta de tal maneira na tela, na história, que acaba muitas vezes por se ver (ou não) na tela, causando aproximação e identificação entre os dois.

2 A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA

No que diz respeito a tanto dinamismo presenciado no cotidiano, é comum a exposição de adaptações de textos literários para o cinema. Percebe-se que a literatura, na sua forma tradicional escrita, de maneira geral, vem perdendo, a cada dia, o espaço que conquistara. De alguma forma, os filmes têm sido vistos como substitutos dos livros. Entretanto, Griffith - considerado o pai da linguagem cinematográfica - destaca, conforme discute Brito (2006, p. 9) “que não teria chegado a descobertas fundamentais para a narrativa do cinema se não tivesse levado em conta suas leituras constantes dos romances de Charles Dickens” (cf BRITO, 2006, p. 9).

Deve-se considerar, contudo, que junto com os filmes, uma série de discussões são levantadas acerca da (in)fidelidade das adaptações em relação à obra de origem. Críticos de cinema e literatura, ainda tendem a se posicionar, marcando as duas artes – o cinema e a literatura – como uma sendo inferior e a outra superior, respectivamente, expressando um “preconceito vigente em todos os espaços: o de que um filme que adapta um romance lhe será sempre qualitativamente inferior” (BRITO, 2006, p. 7). Azerêdo (2006) não nega a importância das adaptações, mas também não descarta seus pontos negativos. A autora afirma que “o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser

mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem” (AZEREDO, 2006, p. 143).

Sabe-se que textos literários influenciaram alguns dos primeiros filmes da história do cinema e que é considerável o número de roteiros adaptados, a exemplo de *Cinderella* (1899), *Sherlock Holmes Baffled* (1900), *A trip to the moon* (1902), baseado em romances de Júlio Verne e H. G. Wells, *Alice in Wonderland* (1903). Atualmente, os roteiros cinematográficos originais ganharam mais espaço, colocando o cinema no status de criador, privilegiando e pondo em foco seu caráter criador. Apesar de ainda se espelhar na literatura e em romances, sobretudo em obras do século XIX, o cinema tem sua originalidade, uma vez que faz uso das técnicas que lhe são próprias, produzindo um novo texto, mesmo que ele seja uma adaptação.

Entretanto, a literatura influencia o cinema inclusive em questões técnicas. Para se ter uma ideia disso, Brito (2006), mostra que Griffith, por exemplo, mesmo posicionando-se contra os produtores, usou, pela primeira vez, uma panorâmica (movimento de câmara em que esta não se desloca, mas apenas gira sobre o seu próprio eixo horizontal ou vertical) e um close (que se caracteriza como o foco que a câmara mostra de uma determinada coisa), imitando a questão de foco de romances. Entretanto, o que ele fez foi criar algo novo que se tornou um dos elementos singulares do cinema.

Na verdade, adaptações cinematográficas sempre se constituíram em um grande objeto de debate para os críticos de cinema e para o público. No processo de um projeto de adaptação, o cineasta desempenha seu papel, muitas vezes, buscando agradar o público e os estudiosos da área de cinema, mas na maioria dos casos, isso não ocorre. Alguns dos nomes importantes dos que desprezam as adaptações está Georges-Albert, citado por Azeredo (1996). Segundo ele, “nada, em seu princípio mesmo, é mais aberrativo que uma adaptação” (cf. AZEREDO, 1996, p. 145). O certo é que mesmo a análise superficial de um amador ou até de um profissional de cinema, nunca desconsiderará as chamadas “traições”, ou seja, elementos do livro que não estão no filme.

Alterações na narrativa fílmica que muitos de visão tradicionalista consideram “traições” podem ocorrer de diversas maneiras, como por exemplo: a falta de um

personagem, a exclusão de um acontecimento considerado determinante para o desenrolar da trama do hipotexto, a adição de cenas ou de personagens, a variação de lugares ou de características de personagens. Essas mudanças, em muitos casos, levam alguns amantes da literatura a considerarem tais modificações como pontos negativos do filme, exigindo “fidelidade” em relação ao romance.

Segundo Azeredo (1996), Astres julga negativamente os cineastas que querem ser fieis à obra de origem, pois como a obra literária e a fílmica são artes diferentes, existem aspectos que são privilegiados na literatura e não podem ser levado para as telas, e vice-versa. Contudo, tanto a literatura como o cinema trazem peculiaridades próprias de cada arte, portanto “a literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (AZEREDO, 1996, p. 132). Assim, não se pode ver um como imitação do outro, embora as comparações sempre existirão no que diz respeito à adaptações, sobretudo porque são linguagens diferentes, cada uma delas com suas peculiaridades, uma vez que, como disse Balasz,

quem adapta só pode utilizar a obra existente como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se ela fosse a realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade (cf. AZEREDO, 1996, p. 145).

Alguns autores defendem a adaptação como algo que promove a salvação do esquecimento, no caso, da obra adaptada. Conforme discute Azeredo (1996), Bazin, um dos principais nomes desta área, defende o cinema como forma de resgate da literatura, já que as telas podem reacender ou acender o interesse do público por romances que já foram esquecidos. É certo que talvez a adaptação pode se distanciar da obra literária, adicionando ou excluindo aspectos do texto original, conforme discutido anteriormente, mas Bazin acredita que, mesmo assim, isso é válido, já que de qualquer maneira trará a obra aos dias atuais e incentivará muitos a procurarem por ela.

Ademais, Azeredo (1996, p. 147) cita Bazin na defesa da adaptação, pois no entender dele, ela “dá um verdadeiro tapa na cara do pedantismo literário que faz do

romance algo intocável e fonte dos mitos modernos”. Para Bazin, o cinema conseguiu ascender o interesse pela arte, aspecto este que antes, dificilmente, outras áreas fariam com tanta aptidão. Azeredo (1996) afirma que Mirtry mostrava-se contra a teoria de Bazin, colocando-a como mera utopia para quem buscava, ansiosamente, o resgate dos clássicos. Mirtry afirmava que fiel ou não fiel ao texto de origem, a adaptação, além de cair no esquecimento do mesmo jeito, era uma coisa danosa à sociedade, pois, de um modo ou de outro, deturparia o romance e esse tal interesse pela obra original não iria acontecer de maneira considerável.

É importante lembrar que, no entender de Diniz (2005, p. 03), levando em conta que “a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa (...) a adaptação é, pois, a versão cinematográfica de uma obra de ficção”, ou seja, a adaptação, em seu caráter superficial, é a tradução de uma arte para outra. Neste caso específico, trata de obras literárias que foram transformadas em filme, passando das páginas para as telas do cinema. As adaptações podem sofrer várias transformações em seu processo, justamente por isso é um recurso muitas vezes rejeitado por alguns críticos e cinéfilos que acompanham com frequência o cinema.

3 ELEMENTOS DA ADAPTAÇÃO

Brito (2006) apresenta alguns aspectos comuns no processo de adaptação: redução; adição; deslocamento; transformação propriamente dita; simplificação; ampliação. No que se refere às “reduções”, elas são “elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme” (BRITO, 2006, p. 20). Brito ainda explicita que esse aspecto é “mais frequente no processo adaptativo”, uma vez que “um romance é quantitativamente maior que um filme” (2006, p. 12).

Na adaptação da peça *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, para o cinema em 1999, por exemplo, vê-se claramente a questão da redução na escolha dos personagens para o filme. Alguns deles, tais como o Palhaço, o Frade, o Sacristão e Satanás são excluídos, pois não foram considerados necessários pelos roteiristas para a compreensão da obra, no seu aspecto fílmico. O Palhaço, por exemplo, na estrutura da peça, identificava-se como uma espécie de narrador, reforçando as cenas que se desenrolavam aos olhos do público. Para a obra

cinematográfica, tal personagem foi considerado dispensável, pois na tela as próprias imagens falam por si só, fazendo desnecessária a presença de um narrador, é o que se depreende da postura dos roteiristas. Por outro lado, o diretor do filme poderia fazer de tal personagem para utilizá-lo no recurso da técnica narrativa, mas não foi sua escolha.

O Frade e o Sacristão também foram excluídos no filme, visto que, nas escolhas feitas para a tela, selecionaram personagens suficientes representando a hipocrisia da igreja – papel também exercido pelo Frade e o Sacristão da peça. Somando-se a isso, o Padre e o Bispo se fazem mais presentes na vida religiosa dos fiéis, sendo o Sacristão e o Frade apenas complemento dos representantes da igreja. A exclusão do Satanás, ajudante do Encourado, também se deu por medida de economia, visto que Satanás, o Encourado e o Diabo são praticamente sinônimos, no inconsciente coletivo do público brasileiro e ocidental, em geral, de modo que tal hierarquia foi representada apenas pelo Diabo no filme. Esta foi a solução que Guel Arraes, diretor do filme, encontrou, para reduzir o número de personagens relacionados ao mesmo tema e fazer a junção deles em apenas um, de modo que o Diabo tornou-se um misto dos personagens do inferno.

Com relação às “adições”, elas são formadas pelos “elementos que estão no filme sem estar no texto literário” (BRITO, 2006, p. 20). Este aspecto também é utilizado para “compensar efeitos verbais perdidos em outras instâncias” (BRITO, 2006, p. 14), ou seja, ele pode ser utilizado para intensificar algum aspecto relevante no que diz respeito à narrativa. No filme *Auto da Compadecida* (1999), observa-se a adição de três personagens: o cabo Setenta, Vicentão e Rosinha. O acréscimo de tais personagens justifica-se pela complementação da história de João Grilo e Chicó. A personagem Chicó harmoniza suas ações com os personagens citados acima, uma vez que os três estão mais presentes em suas aventuras.

O livro de Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), fala de pecados e de céu e inferno. O acréscimo de Rosinha transformou a trama em algo mais delicado, pois introduziu uma história de amor, onde só havia sofrimento e julgamento entre o bem e o mal.

As “adições” anteriormente colocadas em foco foram selecionadas pelos roteiristas Guel Arraes e Adriana Falcão de outras obras de Ariano Suassuna, como

O Santo e a Porca (1957) e *Torturas de um coração* (1951). Deve-se considerar que as “adições” citadas são um caso peculiar, pois foram tiradas de outras obras, mas naturalmente isso não acontece com frequência em adaptações de obras literárias.

A terceira categoria a ser analisada aqui, no processo adaptativo, é o “deslocamento”. Brito (2006) esclarece que ele é um elemento que está tanto no filme como no livro, mas em ordem cronológica ou espacial diferente; observa-se, frequentemente, este recurso em adaptações cinematográficas. Em casos de deslocamento, geralmente, itens que só aparecem ao final no livro ou no meio, por exemplo, são mudados de sequência, sendo encaixados no início do filme, por exemplo.

Pode-se identificar a prática de deslocamento no filme *Forrest Gump*, o *cantador de histórias* (1994). Nele, o protagonista começa a contar sua vida em um banco de uma praça, lugar onde espera a sua amada que não vê há algum tempo. A cena em questão, que acontece no início do filme, só continua no meio da trama, visto que, logo depois, ele se casa com ela e passa a sofrer por sua morte. Acontece, então, uma espécie de pausa enquanto o protagonista conta suas façanhas e aventuras, para só depois, no meio do filme, continuar a narrativa sobre sua vida

No texto literário original, intitulado *Forrest Gump* (1986), escrito por Winston Groom, Forrest narra sua história exclusivamente para o leitor de forma linear, não em um banco de praça. O cineasta Robert Zemeckis, diretor do filme mencionado acima - vencedor de trinta e oito prêmios em todo mundo com outros filmes - se utilizou de uma cena que acontece no meio do romance e a deslocou para o início do filme. Contudo, o “deslocamento” acima citado serve para prender o público até o fim do filme, uma vez que ao narrar sua história de amor, Forrest causaria curiosidade nos espectadores sobre o que aconteceu entre o protagonista e sua amada.

Nas adaptações cinematográficas, outra questão importante é a das as “transformações”. Elas são as mudanças que ocorrem com os elementos que, no romance e no filme, possuem significados semelhantes ou aproximados, mas têm configurações diferentes. Brito (2006) cita a adaptação cinematográfica de *São Bernardo* (1971) do diretor Leon Hirszman, com roteiro baseado no romance *São*

Bernardo (1934), de Graciliano Ramos, como exemplo do uso de transformações. Hirszman procura algum substituto plástico para a “seca” que é a característica marcante do livro. Para isso, o cineasta mostra nas telas uma monotonia intensa, além de imagens dos ambientes (casas, lugares abertos sem árvores, terra seca e sol) de maneira bastante demorada e de ângulos que permitem observar o entediante espaço sem movimento algum, acompanhado de uma trilha sonora propositalmente enfadonha.

Brito (2006) questiona se Hirszman conseguiu alcançar o objetivo da substituição da seca pelas longas cenas monótonas, o que se sabe é que tentar substituir ou dar intensidade a seca com cenas ou música que vão ao encontro da invariabilidade é algo desafiador e, no mínimo, ousado, uma vez que se trata de um aspecto (a seca) que é indispensável à trama, mas simplesmente mostrar imagens de espaços que lembram tal item talvez não fossem o suficiente para dar ênfase ao traço necessário.

Percebe-se nas adaptações cinematográficas, de modo geral, aspectos que na obra de origem foram desenvolvidos com bastante intensidade, mas que no cinema tornaram-se algo bem menos desenvolvido que o esperado. A esse processo dá-se o nome de “simplificação”, que consiste em “uma transformação que (...) no filme diminui a dimensão de um ou mais elementos do romance” (BRITO, 2006, p. 20). Os exemplos de “simplificação” mais rotineiros acontecem quando dois ambientes do livro são resumidos em apenas um cenário, acontecendo a junção de dois acontecimentos em uma única cena. O cineasta, para valorizar mais uma cena curta ou que esteja sem muito atrativo, coloca dois episódios em um único espaço, o que faz com que o processo de adaptação se torne mais interessante para quem assiste. O cinema, em suas particularidades, oferece esse recurso, que ocupa pouco espaço na duração do filme, fazendo o público entender o desenvolvimento do roteiro com apenas algumas imagens.

Com relação à simplificação, no livro *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, por exemplo, o personagem Fabiano vai à cidade em duas ocasiões totalmente diferentes, uma sozinho e outra com a família. Na adaptação do livro para o cinema, Nelson Pereira, diretor do filme *Vidas secas* (1963) “simplificou” essas duas visitas em apenas uma. No resumo dos dois acontecimentos, Fabiano está

com sua família na cidade, é preso e espancado pelo soldado amarelo, tudo isso em sua única visita à cidade.

Observa-se que a “simplificação” não é utilizada somente para acontecimentos ou ações, mas também para personagens. Um exemplo de tal aspecto com personagens encontra-se no filme *Auto da Compadecida* (1999). O Padre, o Bispo, o Frade e o Sacristão foram simplificados na figura dos dois primeiros personagens. Os acontecimentos presenciados e desenvolvidos pelo Frade e pelo Sacristão são executados pelo Padre e pelo Bispo, uma vez que apenas ambos representam a igreja no filme. As supressões não cessam, pois o Encourado e o Satanás viram um só, o Diabo, conforme mencionado anteriormente.

Por último, tem-se o elemento chamado de “ampliação”, que consiste no aumento da dimensão de um ou de mais elementos da obra de origem no filme. Um exemplo significativo deste aspecto está na adaptação da peça de Shakespeare, *A tempestade* (1623). O filme intitulado *A última tempestade* (1991), de Peter Greenaway, mostrou um exemplo do uso de intensidade em relação às metáforas da peça. Greenaway ampliou de tal forma as figuras de linguagem, que uma simples figura (metáforas e metonímias), tornou-se bem maior do que se esperava.

É notório que uma adaptação cinematográfica pode acontecer de diferentes formas. O cineasta pode optar por tentar ser mais fiel à obra de origem, ou então se distanciar e construir um filme que apenas lembre o hipotexto, o que pode causar estranhamento para o público. Assim, os três tipos de adaptações mais comuns são: tradução, transformação e diálogo. Tendo em vista que Literatura e Cinema são linguagens diferentes, não cabe nem a qualificação de um nem a desqualificação do outro, sobretudo porque o texto cinematográfico nem sempre tem o intuito de ser fiel ao texto literário, na maioria dos casos.

Assim, a “tradução” se caracteriza pela seleção de elementos que compõem o enredo de um romance, um conto ou uma peça, por exemplo, para o cinema, levando em conta as mudanças naturais de acordo com a nova linguagem. Em relação à fidelidade do filme em confronto com a obra de origem, Johnson (2003) diz que a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p.42). Sendo assim, a escolha de seguir a fidelidade do livro em relação ao filme parte do

diretor, sempre tendo em vista questões como o tempo de duração do filme, a parte financeira e os objetivos que pretende alcançar. Assim, o trabalho de adaptação não considera somente a obra literária, mas o contexto no qual está inserido e as características que deram credibilidade e popularidade ao cinema, como técnicas de câmera, trilha sonora, efeitos visuais e especiais, dentre outros.

O certo é que em adaptações, é inevitável a perda de características da obra literária, visto que o objetivo de uma tradução fílmica não é ser fiel ao máximo a uma obra escrita. A “transformação” do texto literário no texto cinematográfico é algo improvável de se conseguir com total fidelidade, uma vez que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 62). Sendo assim, percebe-se que sempre haverá aspectos do livro que não poderão ser adaptados para o cinema.

Ao se pensar em uma “transformação” fiel do livro para as telas do cinema – como em *Dom* (2003), de Moacyr Góes - foram detectados alguns problemas no processo adaptativo. Os diálogos diretos presentes no romance, herdados do teatro, ainda são preferências do público que assiste a filmes, portanto, predominantes no cinema. O romance essencialmente narrativo não poderá ser adaptado em sua totalidade, pois além de prejudicar o interesse do público pelo filme, uma vez que é frequente o uso do discurso direto, as passagens como descrição de ambientes não poderão ser narradas, mas mostradas para o público através das imagens.

Outro termo usado no processo adaptativo é o “diálogo”. Tal aspecto de adaptação se caracteriza quando um filme dialoga com o texto (a obra literária) que o inspirou, porém de forma implícita. Não se trata de uma adaptação pura, onde o filme, de alguma forma, segue o texto literário, mas de uma “intertextualidade”, podendo o filme fazer referência a algum texto ou obra geralmente conhecida pelo público de maneira explícita ou implícita.

Referenciais da literatura presentes em filmes, de algum modo estão trazendo à tona a questão da influência de um romance sobre um filme. Esta questão da influência, no caso, de diálogo, está mais presente nos filmes contemporâneos e até naqueles que foram baseados em livros de autores infanto-juvenis. Um exemplo disso é o filme *Crepúsculo* (2008) – baseado no livro de

Stephenie Meyer, também intitulado *Crepúsculo* (2005) - dirigido pela diretora Catherine Hardwicke, que faz referências à obra clássica da literatura inglesa, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) de Emily Brontë. Apesar de ambas as obras trazerem um triângulo amoroso nada convencional e terem uma carga temática sombria, a obra de Brontë em nada se assemelha ao filme de Hardwicke e vice e versa. Entretanto, o livro de Meyer dialoga implicitamente com o clássico de Brontë, mesmo que de forma superficial, já que ele é apenas citado como livro preferido da personagem principal. O sucesso fenomenal do livro de Meyer e do filme baseado nele, reacendeu o interesse pelo texto de Brontë em proporções inimagináveis, provocando uma *caçada* pelo público de Meyer à obra inglesa.

Diante dos vários tipos de adaptações (tradução, transformação e diálogo) discutidos, merece destaque o fato de que a “tradução” passa por uma série de mudanças em relação à obra literária, em virtude das características do cinema e dos signos desse sistema se utilizando de recursos literários. Já a “transformação” busca a fidelidade na passagem da obra literária para o cinema.

No caso do filme *Dom* (2003), a personagem Capitú, uma mulher dependente de seu marido, foi “transformada” em Ana. Ana é uma mulher batalhadora, atriz, capaz de superar os ciúmes do marido para realizar seus sonhos. Contudo, percebe-se que Góes, espelhando-se na mulher dos dias de hoje, mudou não só a personalidade, mas as atitudes da personagem de Machado de Assis, ou seja, ele reimaginou uma personagem baseada em outra, com traços da atualidade, da modernidade, visto que Ana é emancipada, o que favorece uma identificação com o público que assiste. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o filme “dialoga” com o livro de Machado de Assis, lembrando muito de sua obra, como o nome do protagonista é o mesmo e alguns fatos são praticamente idênticos aos da obra literária. Alguns exemplos deles são: a morte de Ana, o nascimento de Joaquim, as desconfianças de Bento em relação à paternidade do seu filho, a separação do casal, as desconfianças do protagonistas em relação ao melhor amigo.

4 O LIVRO X O FILME

Nas discussões sobre adaptação, muito se tem questionado sobre a superioridade do romance em relação ao filme baseado nele. Bazin (1991, p. 93) defende que evidentemente “a matéria elaborada, sobre a qual trabalham roteiristas e diretores, tem a priori uma qualidade intelectual bem superior a média cinematográfica”. Sendo assim, sempre existirá certo preconceito em relação à qualidade de uma adaptação cinematográfica, por ela, muitas vezes mostrar ao leitor, personagens mais complexos e sutilezas que o público não está acostumado a ver nas telas. Brito (2006) inicia suas discussões com uma ironia sobre adaptações cinematográficas:

Diálogo entre dois ratinhos roendo películas em Hollywood:

- E aí, já roeste aquele filme lá?

- Sim.

- Estava bom?

- Gostei mais do romance (BRITO, 2006, p. 7).

Entretanto, deve-se considerar que, no caso acima citado, por exemplo, a visão Bazin é muito tradicional e se baseia em argumentos logocêntricos que não devem mais basear os estudos fílmicos.

Uma outra questão deve ser considerada. Pode-se perguntar: e quando o filme é considerado mais significativo que a sua obra de origem? Tal fato tem se tornado comum, a exemplo da filmografia de Hitchcock, e quando ocorre, muitas vezes diz-se que o filme capta mais do que o esperado, conseguindo, algumas vezes, preencher lacunas deixadas pelo escritor do hipotexto.

Um exemplo recorrente neste artigo é o filme *Auto da Compadecida* (1999). A adaptação do texto de Ariano Suassuna tem sido considerada por muitos como superior ao próprio livro, graças aos trabalhos dos roteiristas do filme de Guel Arraes e Adriana Falcão. Os cineastas em questão conseguiram dominar a proposta de Suassuna de maneira significativa, desde a linguagem informal às travessuras acrescentadas para João Grilo e Chicó, captando as ideias do livro com imaginação, criatividade e excelente qualidade artística.

5 CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA PARA O CINEMA

Apesar de a literatura e o cinema serem linguagens diferentes, devendo ser vistos de maneiras distintas, não se pode negar que a literatura ensinou muito ao cinema. Sabe-se que, no início do século XX, o cinema trabalhava com poucos cenários, não tinha a agilidade de movimentação em diferentes ambientes. A este cinema considerado “parado”, Brito (1996, p. 13) deu o nome de “teatro filmado”. Tal estilo provocava a sensação, para quem assistia, que se estava diante de um palco teatral, dando a impressão de que o filme parecia mais uma peça de teatro do que uma obra cinematográfica.

Na adaptação da peça *King Lear* (1605) de Shakespeare, por exemplo, também intitulada *King Lear* (1983), do diretor Michael Elliot, pode-se observar a questão do “teatro filmado” de maneira significativa. Naquele filme, existem poucas mudanças de cenários e a câmera tem pouca locomoção, apresentando as cenas de maneira “aberta”, isto é, como se as cenas do castelo se passassem de modo que se pudesse ver todos os personagens de uma só vez, com poucos destaques ou focos de rostos.

O “teatro filmado” foi bem aceito por um tempo no cinema, mas depois tornou-se cansativo para público, necessitando assim, de mudanças na estrutura cinematográfica, tanto em relação à movimentação das câmeras quanto na construção das cenas. Brito (2006) comenta que Griffith foi o responsável por resgatar o cinema deste patamar precário, ousando lances de câmeras para compor seus filmes de maneira dinâmica. O cineasta passou a variar a posição da câmera, dando focos em coisas minúsculas, como uma unha ou uma asa de inseto. Com isso, o plano cinematográfico foi crescendo de maneira significativa, uma vez que paisagens inteiras foram descartadas, sendo usados cenários pequenos, já que não havia mais a necessidade de filmar o ambiente como um todo, pois as mudanças de foco seriam constantes. A partir daí, ficou mais constante a utilização de *closes*, que se caracterizam como o foco que a câmera mostra de uma determinada coisa, personagem ou ambiente, a montagem de cenário e os próprios movimentos de câmera.

Apesar da renovação cinematográfica proposta por Griffith, o público tornava-se mais exigente, fazendo com que o cinema enxergasse, mais uma vez, a necessidade de novas transformações. O romance entra em foco neste aspecto, uma vez que os cineastas utilizavam o “narrar” para revolucionar o cinema, traço esse que foi “copiado” da literatura. No início do uso dessa técnica, houve a dificuldade de ângulos, mas depois das técnicas narrativas e da invenção da câmera móvel, o leque de possibilidades se abriria mais ainda.

Com as inovações descritas no parágrafo anterior, o cineasta-narrador poderia desenvolver sua imaginação diante das câmeras, criando efeitos visuais (de cenário) e efeitos especiais (de computação, embora existem efeitos especiais que não são feitos por computadores), fazendo com que a imagem ficasse mais completa e expressasse melhor o que desejava. Com a agilidade do cinema deve-se destacar que, enquanto o livro narra um ambiente em três ou quatro páginas, o filme faz o mesmo em um ou dois segundos, utilizando-se mais uma vez de técnicas de cenários, locomoção e filmagens rápidas.

Além do empréstimo do narrar que o cinema recebeu da literatura, outro ponto significativo seria a questão do elemento psicológico. Apesar de a literatura desenvolver o interior dos personagens, o cinema tem se aperfeiçoado neste item, fazendo o uso constante de pensamentos internos e opiniões dos personagens, através, por exemplo, do frequente recurso narrativo explícito chamado de *voice over*, que mostra a fala de um personagem ou de um narrador que não aparece, enquanto é mostrada uma cena, na qual ele não está presente, explicitando, por exemplo, os seus pensamentos através, inclusive, do uso da imagem que se desenvolve na tela.

Enquanto a literatura deixa específico o sofrimento do protagonista-narrador de um romance através exclusivamente das palavras, o cinema recorre às câmeras para deixar tais sentimentos mais perceptíveis. No livro *Dom Casmurro* (2008), de Machado de Assis, o protagonista Bento sofre suas mágoas e a angústia da dúvida de traição, de maneira que o leitor sabe exatamente seus pensamentos, pois o personagem faz questão de deixar expostos seus anseios e inquietações através de palavras e gestos. Na adaptação contemporânea de tal obra, *Dom* (2003), de Moacyr Góes, o cineasta faz uso de várias tomadas sem texto algum para transmitir

os mesmos sentimentos do seu personagem. Uma sequência de noites em claro, visitas a bares, choros e lembranças fazem com que o público perceba sua angústia.

Em meio aos recursos cinematográficos citados anteriormente, um se destaca pela frequência de seu uso: o *flashback*, recurso usado ora para dar sentido à história cinematográfica, ora para compor a personalidade de um personagem, mostrado em forma de lembranças passadas situando o público na história, melhorando a compreensão de quem acompanha; esse recurso também saiu das páginas literárias. Não se sabe ao certo quando esse recurso foi usado pela primeira vez, mas é evidente que foi a literatura que emprestou tal técnica ao cinema. Machado de Assis, por exemplo, ao compor *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), fez uso deste recurso para desenvolver seu romance, uma vez que o protagonista se tratava de um “defunto-autor”, ou seja, um personagem que já havia morrido, contando os detalhes de sua vida, recorrendo às lembranças através do *flashback*.

O recurso do *flashback* é utilizado no cinema para que o público compreenda o desenrolar da trama, através de momentos do passado que são relevantes na constituição do enredo. Pode-se começar o filme pelo final da história, por exemplo, e no decorrer da exibição mostrar-se pontos significativos do passado, como forma de descobrimento e sentido da trama e ações dos personagens, fazendo com que o público compreenda a história à medida em que as cenas acontecidas no passado explicam, por exemplo, atos dos protagonistas ou de personagens secundários. O recurso em questão também pode ser utilizado para compor a personalidade de um personagem. Existem filmes que mostram nada ou muito pouco das motivações do protagonista ou de um personagem secundário, então, ao recorrer a este recurso, o diretor de cinema evidencia momentos e ações que aos poucos explicam ao público os verdadeiros motivos de um personagem agir da forma que age.

Na adaptação cinematográfica *Forrest Gump, O cantador de histórias* (1994) vê-se o uso do *flashback* de maneira acentuada. No filme norte-americano, do diretor Robert Zemeckis, o qual traz o ator Tom Hanks no papel que dá nome à obra, acompanha-se o personagem sentado em um banco de uma praça esperando sua amada, enquanto conta toda sua história para as pessoas que vão passando e sentando ao seu lado, conforme mencionado anteriormente. O conhecimento acerca

do personagem é obscuro no início, como é de se esperar, mas à medida que o diretor recorre ao *flashback* para explicar sua história, Forrest vai desnudando-se para o público, fazendo com que entendam o seu modo de pensar e agir. Entretanto, no livro de Winston Groom, *Forrest Gump* (1986), que deu origem ao filme, o protagonista também conta sua história depois de adulto, recorrendo ao passado e às lembranças como forma de mostrar sua personalidade para o leitor, igualmente ao processo de desenvolvimento dele no filme.

Além do *flashback*, Bazin (1991) trata, de uma maneira bem humorada, acerca de um incidente que aproximou a literatura do cinema. O autor conta um episódio que lhe foi relevante na percepção de empréstimos de uma arte a outra, isto é, a literatura e o cinema. Ao rever o filme *Os vampiros* (1915), de Feuillade, em uma amostra de cinema francês promovida pelo historiador, crítico e pesquisador de cinema, fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, Bazin percebeu que só um dos dois projetores funcionavam, fazendo com que o filme parasse a cada dez minutos, uma vez que o projetor precisava ser carregado. Nesses minutos de espera, a ansiedade tomava conta do público, pois queriam saber quem realmente era o assassino e o mocinho. O escritor analisa tais paradas dizendo que:

Cada interrupção provocava um “Ah!” de decepção e a retomada uma esperança de alívio. A história, da qual o público não compreendia nada, impunha-se a sua atenção e ao seu desejo, pela pura e simples exigência do relato. Ela não era de modo algum uma ação pré-existente cortada arbitrariamente por entreatos, mas uma criação indevidamente interrompida, uma fonte inesgotável cujo fluxo teria sido retido por uma mão misteriosa (BAZIN, 1991, p. 87).

O relato de Bazin mostra que, acidentalmente, o cinema “copiou” a literatura – quando os recursos chamados *flashback* e digressões passaram a ser utilizados de modo planejado no cinema - uma vez que ao lembrar-se das páginas de um romance, vê-se que os capítulos de digressão despertam a mesma sensação no público leitor, pois na obra literária tem-se também a quebra de páginas por meio da mudança dos capítulos, causando igual ansiedade, como no caso do filme citado por Bazin (1991).

A título de ilustração, com relação a esta questão de pausa e espera, há que se considerar um recurso recente do cinema, ou seja, os filmes que têm continuações, as chamadas *sequências*, as quais ocorrem devido ao sucesso do primeiro filme, de modo que os produtores julgaram conveniente a produção de um segundo – ou mais - filme, despertando também ansiedade em quem espera pela sequência, como no caso das franquias *A múmia*, *James Bond*, e *Missão impossível*. As sequências são utilizadas também em adaptações de trilogias, a exemplo do filme *A identidade Bourne* (2002). Há ainda a questão de filmes que são adaptados para televisão, os quais também entram nessa perspectiva de sequenciamento, geralmente como minisséries, como é o caso da série *O Bem Amado* (2010), que foi apresentada em diferentes dias e a cada final de capítulo deixava o público ansioso pela continuação.

6 CONTRIBUIÇÕES DO CINEMA PARA A LITERATURA

Não se pode dizer que somente a literatura ensinou ao cinema, mas que a literatura também aprendeu com ele. Os “empréstimos” recebidos por ela têm sido de grande valor. Brito (1996. p. 15), discute que o “o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura, a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX”. A respeito deste impacto alguns autores se manifestaram, dividindo os críticos em dois grupos: os da vertente chamada de *aproximação* e confirmação, que concordam que o cinema influenciou a literatura e os da vertente chamada de *distanciamento* e negação, os quais rejeitam a presença de técnicas do cinema na literatura.

No primeiro caso, o de aproximação, estão os escritores literários que não só comungavam com a ideia de aproximação entre a literatura e o cinema como privilegiavam o diálogo, o centramento do foco narrativo limitado do protagonista em romances, e passaram a recusar a onisciência da narração do romance clássico, por entender que a obra poderia ficar mais enigmática se a perspectiva passasse apenas por uma visão, dando mais espaço ao discurso direto. Alguns exemplos são os escritores americanos da primeira metade do século XX, como Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell. No Brasil têm-se nomes como Rubem

Fonseca, Aguinaldo Silva, Ignácio Loyola Brandão, entre outros. Naturalmente que a questão da influência não pode ser resumida ao discurso direto, sobretudo porque ele já era utilizado pela literatura antes de o cinema existir; aqui ele serve de ilustração.

Com relação à aproximação, no Brasil, mais especificamente, pode-se observar influências do cinema na literatura, como o uso predominante do diálogo direto em Rubem Fonseca, autor de *Família é uma merda* (2002). Neste conto, encontra-se a predominância de diálogos, dando a forte impressão de que cada cena está sendo construída diante dos olhos do leitor. Contudo, entre os que negavam a influência do cinema na literatura estão Robbie-Grillet, Malraux, Radiguet, entre outros.

Autores de obras literárias contemporâneas que se utilizaram de recursos cinematográficos em seus textos privilegiam, por exemplo, o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, ou seja, deixam a onisciência de lado. Assim, o protagonista-narrador conta os fatos, sem conhecer pensamentos ou ideias dos outros personagens, trabalhando assim, somente com o que ele sabia e com suposições.

Um elemento importante para o cinema é a trilha sonora. Através dela o público pode, por exemplo, perceber a dimensão dramática de uma cena, ou seja, se está explícito um acontecimento desagradável, em um caso assim, a trilha deve estar de acordo com essa característica, intensificando a melancolia apresentada nas imagens. A música também pode marcar a trajetória de um personagem. Para as cenas de suspense também são utilizadas trilhas igualmente adequadas, objetivando transportar o público para o que se desenrola de maneira assustadora e impactante, fazendo com que o público perceba, de imediato, o caráter da cena. Contudo, a trilha sonora não é um aspecto exclusivo do cinema. Pode-se até encontrar dificuldades em explicitar este aspecto em romances, mas quando se leva em conta a literatura de maneira geral, pode-se apontar os poemas musicais como forma de expressão sonora do eu lírico. Augustos dos Anjos foi considerado um dos poetas mais musicais de seu tempo, em suas poesias a presença do sonoro era marcante. No poema *Budismo Moderno* (1909) o autor tem o cuidado na escolha de palavras que provoque no leitor a reação desejada: terror.

7 DISTANCIAMENTO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Mesmo o cinema se utilizando de recursos da literatura e vice-versa, deve-se sublinhar as consideráveis diferenças entre ambos e os aspectos que jamais serão possíveis de serem transferidos de um para o outro. Sabe-se que na literatura pode-se desenvolver o enredo na perspectiva de diferentes personagens, mas isso, em geral, ocorre de forma alternada: destaca-se um e depois o outro. Na literatura, não se pode narrar dois ou mais acontecimentos ao mesmo tempo, pois seria impossível, já que para narrar mais de uma ação ou mostrar a perspectiva de vários personagens, há o fim de um pensamento e o início de outro, tudo acontece em uma ordem – apesar das alternativas para isso, sobretudo a partir do Modernismo – cronológica. No cinema, todavia, essa perspectiva pode ser tratada de modo diferente. Através das lentes da câmera e divisão da tela, pode-se apresentar mais de um acontecimento de maneira simultânea.

É importante ressaltar ainda alguns aspectos da questão da descrição tanto em relação ao cinema quanto no que diz respeito à literatura. O autor de uma obra literária, dependendo do caso, procura relatar o ambiente de forma minuciosa, colocando acima de tudo, em seu narrar, a riqueza de detalhes, para que o leitor entenda a dimensão e a importância do espaço, por exemplo, para a trama de maneira significativa. Cada aspecto que recebe uma atenção especial por parte do narrador ou de personagens, o leitor logo percebe que será de importância para algum acontecimento futuro. No cinema, a descrição se consolida de modo mais detalhado e econômico quando comparada ao que comumente é visto no romance. Enquanto a descrição de um ambiente pode tomar várias páginas em um romance, o filme pode mostrar tais detalhes em questão de segundos.

No romance de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (1862), por exemplo, a descrição do ambiente é fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Os detalhes do espaço são tão significativos que a própria natureza é considerada um personagem, visto que se alia aos sentimentos dos personagens – uma prática comum da estética romântica. Quando Teresa, a protagonista, se encontra triste, tudo ao seu redor também está, as plantas estão murchas, a chuva

não para de cair e o céu se mostra cinzento. Quando a personagem está feliz, a natureza se apresenta da mesma forma. Se houvesse uma adaptação do romance, o cineasta poderia até tentar captar a riqueza de detalhes da natureza que o romance apresenta, mas dificilmente conseguiria em sua totalidade, pois na maioria das vezes os espaços são insignificantes, passando diante dos olhos de maneira rápida e sem detalhes.

Contudo, vale lembrar que o escritor não escreveu a obra citada no parágrafo anterior pensando em uma futura adaptação cinematográfica (há uma adaptação de *Amor de Perdição* feita por Manoel de Oliveira), visto que o cinema ainda não existia à época, mas escreveu fazendo uso de aspectos literários e com uma riqueza de detalhes que o cinema jamais poderia comportar de maneira completa, uma vez que um filme mostra um ambiente, geralmente, como segundo plano e como é exposto de maneira rápida, nem sempre se consegue atentar para detalhes, passando, na maioria das vezes, despercebido diante dos olhos do público.

8 CONCLUSÃO

O inconveniente preconceito entre a literatura e o cinema mostra-se, na atualidade, menor, pois diante de tantos empréstimos de um para outro, cabe o respeito e a admiração de ambas as artes. Os autores mais antigos ainda excluem as adaptações cinematográficas como Georges-Albert, mas deve-se levar em conta que esta serve para elevar o nome de uma obra e torná-la mais dinâmica e visual. Fidelidade é um caminho que deve ser ignorado, pois ao tratar de obras diferentes, o desenvolvimento das duas deve ser igualmente distinto, considerando as características de cada uma de acordo com o meio que foi exposta.

Apesar de alguns autores como Astre, citado por Azeredo (1996) considerar as adaptações cinematográficas uma verdadeira “aberração” e julgá-las completamente inconvenientes, deve-se considerar a importância delas para a divulgação da obra de origem. Em virtude disso, este artigo comunga com Bazin (1991), que compreende a adaptação, mesmo com suas “traições”, como uma forma de resgate da obra de origem, afim de salvá-la de um possível processo de

esquecimento, despertando o interesse do público atual, sobretudo os jovens, para a valorização de textos tão importantes para o intelecto de quem os lê.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, A.. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Editora Martins Afonso, 1996. (coleção poetas do Brasil).

ARAÚJO, H. Bentinho, o mais elegante e malicioso narrador da literatura Brasileira. In: ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008, p. 247 – 251.

ASSIS, M.. *Dom Casmurro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Editora W. Buch, 2007.

AZERÊDO, G. Literatura, cinema, adaptação. In: *Graphos*. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB. Ano I, vol. 2. João Pessoa: EDUFPB, 1996.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BAPTISTA, A. B. *Autobiografias: solicitação do livro de Machado de Assis*. Campinas: Edição da Unicamp, 2003.

BARTH, J. *A ópera flutuante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, A. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Coleção Folha Explica)

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, C. C. *Amor de Perdição*. São Paulo: Editora Rideel, 2010.

BRITO, J. B. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. Literatura, cinema, adaptação. In: *Graphos*. Revista da Pós-graduação em letras da UFPB. Vol. I, Nº 2. João Pessoa: EDUPB, 1996.

_____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRONTE, E. *O Morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2011.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Ed. 8. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CANIZAL, E. P. Cinema e poesia. In: XAVIER, I. (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CASTELO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Volume 6. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1969. (coleção de ensaios).

CORSEVIL, A. R. (org). *Ilha do Desterro: Film Beyond boundaries*. N. 51. Florianópolis: UFSC, 2006.

ELLIS, K. Techique and ambiguity in Casmurro. In: *Hisponia*. N. 45, 1965.

FABRIS, A. A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up. In: FABRIS, A *et. al.* (org). *Estudos Socine de Cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FISCHER, L. A. Pequena biografia de Machado de Assis. In: ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008, p. 11 – 18.

GENILDA, A. *Jane Austen: adaptação e ironia – uma introdução*. João Pessoa: Editora Manufatura, 2003.

GLEDSON, J. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROOM, W. *Forrest Gump: o Contador de Histórias*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

JACQUES, A. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Eloisa Araújo. Campinas – SP: Papirus, 2003.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. *et. al.* *Literatura e Televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú de Cultura, 2003.

LUCAS, F. Uma ambiguidade insolúvel. In: ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 3 – 7.

MEYER, A. *Textos críticos*. (org. de João Alexandre Barbosa). São Paulo: Perspectiva, 1986.

MEYER, S. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2009.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: AZEREDO, G. *A experiência do cinema*: antologia. Nº 5. Rio de Janeiro: Graal e Edições Embrafilme, 1997. (Coleção Arte e Cultura)

NASCIMENTO, E. et. al. (org). *Literatura em perspectiva*. Juíz de Fora: Editora UFJF, 2003.

PELLEGRINI, T. et. al. *Literatura e Televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú de Cultura, 2003.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. Ed. 4. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949. (primeira edição em 1936).

RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narrativa*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSA, G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

SALLES, F. L. O. *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras e Rio de Janeiro: Fundação do Cinema brasileiro, 1988.

SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. São Paulo: Editora Scipione, 2004.

SHAKESPEARE, W. *Sonhos de uma noite de verão*. Adaptação de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Scipione, 1999.

SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2001.

SUASSUNA, A. *O santo e a porca/O casamento suspeito*. São Paulo: Editora Livraria José Olympio, 1984.

XAVIER, I. (Org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FILMOGRAFIA

A ÚLTIMA Tempestade. Direção e roteiro: Peter Greenaway. Elenco: John Gielgud, Michael Clark, Isabelle Pasco. Cor. 129 min. 1991.

AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão. 2000. Elenco: Matheus Nachtergaele; Selton Mello. Globo Filmes. Distribuição: Columbia Tristar. Cor. 104 min. 1999.

CREPÚSCULO. Direção: Catherine Hardwicke. Roteiro: Melissa Rosenberg e Stephenie Meyer. Elenco: Kristen Stewart; Robert Pattinson. Distribuição: Paris Filmes. Cor. 122 min. 2008.

DOM. Direção e roteiro: Moacyr Góes. Elenco: Marcos Palmeira; Maria Fernanda Cândido; Bruno Garcia. Distribuição: Warner Bros. Cor. 91 min. 2003.

FORREST Gump: o contador de histórias. Direção: Robert Zemeckis. Roteiro: Eric Roth. Elenco: Tom Hanks; Robin Wright Penn; Gary Sinise. Distribuição: Paramount Pictures. P&B. Cor. 142 min. 1994.

REI Lear. Direção e roteiro: Michael Elliott. Elenco: Laurence Olivier; Colin Blakely; Anna Calder-Marshall. Cor. 158 min. 1983.

SÃO Bernardo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Elenco: Othon Bastos; Isabel Ribeiro, Rodolfo Arena, Jofre Soares. Cor. 113 min. 1971.

VIDAS Secas. Direção e roteiro: Nelson Pereira. Elenco: Átila Lório; Genilado Lima; Gilvam Lima. P&B. 103 min. 1963.