

ESTEREÓTIPO E SEDUÇÃO: O CORPO DA MULHER NO FILME *DOCE VENENO*

Philio TERZAKIS

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise da caracterização da personagem Louna, no filme *Doce veneno* (Jean-François Richet, 2015), em relação à construção do corpo da mulher na narrativa. *Remake* do filme homônimo de 1977, sem título em português, que teve direção e roteiro original de Claude Berri, o filme de Richet também mantém relações de intertextualidade com o mito de Carmen (mulher fatal), bem como com o romance *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955) e suas adaptações para o cinema. Embora o *remake* de Richet preserve, em linhas gerais, a fábula de Berri, a refilmagem faz uma releitura do hipotexto, que altera consideravelmente o papel do corpo feminino na segunda versão. Pretendemos, nesta análise, esclarecer algumas das relações hipertextuais e intertextuais mantidas por essas obras, sejam elas explícitas ou implícitas, para melhor apreender a categoria narrativa da personagem em questão. Para isso, podemos contar com a teoria da transtextualidade ou transcendência textual, de Gérard Genette, particularmente com os conceitos de hipertextualidade e de intertextualidade. Na análise do nosso *corpus*, também não poderemos prescindir dos conceitos da teoria da narrativa, bem como da observação do contexto de produção dessas obras.

Palavras-Chave: remake; cinema; transtextualidade; mitos.

ABSTRACT: *The present study has the objective of presenting an analysis of the characterization of Louna, in the movie *Un moment d'égarément* (Jean-François Richet, 2015), regarding the construction of the woman's body in the narrative. Being a remake of the homonymous 1977 feature film, which does not have a title in Portuguese and was written and directed by Claude Berri, Richet's movie also bears a relation of intertextuality to the myth of Carmem (femme fatale) as well as to the novel *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955) and its adaptations for the movies. Even though Richet's remake preserves, broadly speaking, Berri's fable, it rereads the hypotext which considerably alters the role of the woman's body in the second version. Through this analysis, we intend to clarify some of the hypertextual and intertextual relations kept by these pieces – whether explicit or implicit - in order to better seize the narrative category of the character in question. To do so, we can rely on the theory of transtextuality (or textual transcendence) by Gérard Genette, especially with the concepts of hypertextuality and intertextuality. Moreover, in the analysis of our corpus, we cannot do without the concepts of the theory of the narrative, no to mention the observation of the context of these works' production.*

Keywords: remake; cinema; transtextuality; myths.

INTRODUÇÃO

Dois quadragenários viajam de férias com as respectivas filhas, de 17 e 18 anos. Durante a viagem, a mais jovem se apaixona pelo pai da amiga e, num momento de fraqueza¹⁶³ do homem, os dois terminam fazendo sexo. Arrependido e amedrontado, ele interrompe a relação, apesar do interesse da jovem, que termina chorando suas mágoas nos braços do pai. Este, revoltado, inicia uma investigação para descobrir a identidade do

¹⁶³ As duas versões se intitulam *Un moment d'égarément*, que pode ser traduzido como um momento de insensatez, fraqueza, distração. Apenas o segundo filme, entretanto, recebeu título em português: *Doce veneno*.

“sedutor”, pois a filha não havia revelado seu nome. O amigo termina por confessar, provocando a cólera do outro. O final é aberto.

Apesar de realizados a partir do roteiro original de Claude Berri, os filmes homônimos de Berri (1977) e Jean-François Richet (2015) apresentam obviamente várias diferenças, sendo que algumas serão destacadas neste trabalho, particularmente no que diz respeito à construção da personagem Françoise/Louna, a jovem apaixonada, e à maneira como foi apresentado seu corpo nas duas narrativas. De início, faremos algumas considerações sobre a prática da refilmagem e também sobre os conceitos de hipertextualidade e intertextualidade de Gérard Genette. Em seguida, passaremos à análise dos filmes, focando na personagem Françoise/Louna. Por fim, destacaremos a relação de ambos os filmes com outras narrativas literárias e fílmicas, bem como com mitos antigos e modernos.

REMAKE OU REFILMAGEM: TRANSTEXTUALIDADE

A História nos mostra que a antiquíssima arte de contar histórias é uma sucessão de recontagens, reescrituras e, depois da invenção do cinema, refilmagens. Isso embora cada contador (autor, diretor, etc.) conte – e altere – a história a sua maneira e esta esteja sempre vinculada ao seu contexto de produção. Dessa forma, só podemos falar de roteiro original, como no caso do filme de Berri, em um sentido amplo. O mais pertinente seria falar de uma longa história da narrativa, que se manifesta por meio das mais diversas mídias, ao longo da história. As narrativas “originais” devem ser tão inatingíveis quanto a língua “original” que os linguistas tanto procuraram em vão. Somos sempre tributários de quem veio antes.

Assim, em mais de um século de existência, o cinema tem sido devedor das artes que lhe são anteriores e posteriores – e vice-versa, pois já é consenso admitir a grande influência que o cinema vem tendo em outras artes. Sabemos que, pelo menos desde as pinturas rupestres, o homem tentou reproduzir sua realidade em imagens. Quando surge o cinema, as pessoas já se encantavam com projeções variadas. E, embora o chamado primeiro cinema tenha surgido com atualidades e cenas do cotidiano (COSTA, 2008), logo a nova mídia encontrou sua vocação narrativa (GAUDRAULT, 1999) e passou a contar histórias. Na primeira década do século XX, os filmes já chegavam a durar 15 minutos e narravam ações mais complexas, graças ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Mas o cinema não se inspirou apenas nos divertimentos populares. A literatura e o teatro também foram e são, até hoje, uma fonte inesgotável de inspiração – e de legitimação –, tanto na forma quanto no conteúdo. Para estudiosos como Metz (1973), Richardson (1969) e Mitry (2001), a própria organização das imagens têm como um dos pontos de partida a linguagem verbal. Ou seja, seria errôneo afirmar que o cinema apresenta uma linguagem tão específica que apenas *transfere* histórias de outras mídias. O cinema existe em uma espécie de entrelaçamento com outros suportes narrativos. E ele logo começou a *imitar* a si mesmo, também na forma dos chamados *remakes* ou refilmagens.

A essa relação explícita ou implícita que os textos mantêm uns com os outros, Gérard Genette (1992) chamou transtextualidade ou transcendência textual, da qual haveria cinco tipos: hipertextualidade, intertextualidade, paratextualidade, arquitekstualidade e metatextualidade. O que vai nos interessar aqui são os dois primeiros. Hipertextualidade é a transformação de um hipotexto A em um hipertexto B. Podemos falar da adaptação cinematográfica como um tipo de hipertextualidade. Assim, o filme *Grandes esperanças* (*Great expectations*, Mike Newell, 2012) é um hipertexto do romance homônimo de Charles Dickens (1861). Da mesma maneira, o filme de Richet é um hipertexto do filme de Berri, seu hipotexto. Ou seja, o *remake* também seria um tipo de hipertextualidade.

Acontece que dificilmente um texto mantém relação com apenas um texto anterior. Além de poder ter mais de um hipotexto, ele normalmente apresenta aspectos intertextuais. A intertextualidade está mais ligada à superfície que à estrutura do texto. É quando o texto faz alusão a outros textos, nem sempre explicitamente. É nesse sentido que veremos como o filme de Berri dialoga implicitamente não apenas com a literatura, mas também com outros filmes e mitos.

QUASE A MESMA COISA

Os dois filmes trazem praticamente a mesma fábula¹⁶⁴, que já apresentamos na introdução. Entretanto, a fábula não é a intriga¹⁶⁵. Esta está intimamente relacionada aos outros elementos da narrativa, e estes apresentam grandes diferenças nas duas obras. Embora nosso foco aqui seja a caracterização da personagem Françoise/Louna, esse elemento também está relacionado às outras categorias narrativas. Vejamos, então, como são apresentados o tempo, o espaço, o ponto de vista e as personagens principais nas duas versões.

Em relação ao tempo, a maior diferença é o momento histórico: em ambos os filmes, os eventos se concentram em menos de uma semana, mas o intervalo é de quase 40 anos (1977 e 2015). A alteração do espaço também é visível. Na versão de Berri, o espaço é predominantemente social e, portanto, ligado ao contexto e ao tema do filme, que é a emancipação feminina e de costumes da década de 70: a praia de Saint-Tropez. No *remake*, o espaço é mais físico: a ilha da Córsega que, no filme de Richet, se destaca mais como destino turístico.

Quanto ao ponto de vista, cada versão terá diferentes fios condutores da narração. Em Berri, os focos de interesse¹⁶⁶ serão Pierre e Jacques. Ou seja, a história não é contada do ponto de vista de Françoise e Martine. É como se o narrador fílmico colocasse os homens diante de uma passarela na qual desfilam essas novas mulheres, que os deixam atônitos e revoltados com suas reivindicações. Temos a sensação de que Pierre e Jacques estão vivendo em um mundo próprio, que não é mais o mundo da época, onde habita a nova mulher – mundo que, por fim, eles serão obrigados a reconhecer e habitar, pois o deles não existe mais. Já no *remake*, Louna e Marie ganham mais presença, tornando-se também fios condutores da narração, enquanto foco de interesse, mesmo na ausência dos pais.

Entretanto, nem por isso elas são mais consistentes que Françoise e Martine. Em Berri, as quatro personagens femininas têm papel fundamental na sustentação do tema. A primeira é obviamente Françoise, da qual falaremos mais à frente. A segunda é Martine que, com seus 18 anos, reivindica do pai o direito à liberdade e questiona sua relação machista com a mãe, ao mesmo tempo em que apoia a relação de Pierre com Françoise. A terceira é a recém-divorciada com quem Jacques vai para a cama e que demonstra sua felicidade com a liberdade conquistada após o fim do casamento. A última não é vista nem ouvida diretamente: a esposa de Jacques, com quem ele fala apenas por telefone; entretanto, o espectador também presencia sua luta por essa mesma liberdade, causa da crise em seu casamento.

O contraste é evidente com a obra de Richet. As reclamações de Louna e Marie se resumem à falta de internet e de conforto da casa onde estão hospedadas, bem como à

¹⁶⁴ A fábula é “[...] o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais” (LOPES; REIS, 1988, p. 208).

¹⁶⁵ Segundo Lopes e Reis (p. 211), “[...] a intriga corresponde um plano de organização *macroestrutural* do texto narrativo, e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas [...]”.

¹⁶⁶ O foco de interesse é uma função narrativa que apresenta uma empatia entre o narrador e a personagem focalizada. Pode acontecer por meio do tempo de tela, por exemplo, que é o tempo em que uma personagem permanece diante da câmera (CHATMAN, 1990).

distância em que se encontram dos agitos da cidade. Marie, por sua vez, não admite a relação do pai com Louna e o trata de pervertido, embora a amiga não seja mais uma criança – um puritanismo ausente na obra de Berri e mais condizente com o cinema norte-americano que com o cinema francês. O encontro de Jacques/Antoine, que não termina em sexo, se dá com uma mulher 20 anos mais jovem e que lhe faz um sermão a respeito da fidelidade. Já a crise no casamento de Antoine se perde em meio aos outros acontecimentos da história. Esvaziado, o filme termina girando em torno da brincadeira de gato e rato entre Louna e Laurent.

O CORPO: ESTEREÓTIPO E SEDUÇÃO

A personagem não é uma pessoa, e sim um signo, e pode ser encarada como “[...] o eixo em torno do qual gira a ação [...]” (REIS; LOPES, 1988). Portanto, ela não se define sozinha, e sim em relação às outras personagens da intriga, bem como aos outros elementos da narrativa – enredo, tempo, espaço e ponto de vista. Dessa forma, não basta conhecer o nome da personagem. Sua caracterização e seu discurso são fundamentais para que ela possa ser compreendida. Essa caracterização envolve vários fatores, entre os quais: denominação, aspectos físicos e psicológicos, ideologia, e inserção cultural e social. Ela pode ainda ser construída de modo direto (descrição da personagem) e indireto (discursos, atos, reações). Evidentemente, um ou vários desses aspectos pode ser realçado pela narrativa.

As duas obras em questão colocam em destaque o corpo de Françoise/Louna – logo, a descrição física. A diferença é o modo pelo qual essa exposição, que varia em quantidade e função, contribui com sua caracterização, denotando aspectos psicológicos em cada um dos filmes. No filme de Berri, as cenas de nudez privilegiam os seios de Françoise, que ao todo são expostos por quase dez minutos, com variações de câmera – do plano geral ao primeiro plano – e locação – por exemplo, em alguns momentos da sequência da sedução, a personagem está sem sutiã, mas seus seios não podem ser vistos, porque ela está dentro d’água ou no escuro. É fundamental lembrar que o *topless* estava no auge nos anos 70 e era um dos símbolos da emancipação feminina. No restante do filme, que dura 1h21, Françoise não usa roupas particularmente sensuais.

Já no filme de Richet, a nudez de corpo inteiro de Louna dura cerca de cinco minutos – com as devidas variações de câmera e momentos de filmagem –, mas tanto ela quanto Marie tem o corpo parcialmente exposto durante toda a película, com roupas mínimas. Sem falar na sequência da cachoeira, durante a qual Louna exhibe propositalmente uma parte dos seios para chamar a atenção de Laurent. É também com seu corpo que ela tenta, sem sucesso, convencê-lo a continuar com a relação. A câmera faz ainda questão de realçar a seminudez das duas moças, em planos e ângulos que jogam provocantemente com o “quase”, o que contrasta com a nudez sem artificios de Françoise. Pode-se argumentar que é verão e faz calor. Mas na versão de Berri, também é verão e nem por isso as duas personagens têm o corpo exposto excessivamente; aliás, no filme de 1977, ao contrário da amiga, Martine nem faz *topless*, apesar de também ser uma feminista.

O corpo de Françoise/Louna também desempenha funções diferentes no início da relação com Pierre/Laurent. Em ambos os casos, fica claro que é a adolescente que toma a iniciativa da sedução. Também nas duas versões, Pierre/Laurent não resiste aos avanços da jovem – sendo que Laurent apresenta mais resistência e não dá continuidade à relação, enquanto Pierre e Françoise continuam a se encontrar, apesar das hesitações do homem. Entretanto, a maneira pela qual a relação tem início é bastante diferente.

No filme de Berri, não há uma preparação para o que vai acontecer. Tanto Françoise quanto Pierre não parecem nem um pouco interessados um pelo outro. Só mais tarde saberemos que a garota já era apaixonada pelo pai da amiga desde os 13 anos. A sequência

inicial à beira-mar deixa claro que a nudez parcial de Françoise não tem nenhum efeito sexual em Pierre, que a vê quase como uma filha. Na cena da sedução, ambos tomam banho de mar seminus, com outras pessoas, no clima de brincadeira de um fim de festa de casamento, realizada à beira-mar. É então que Françoise toma a iniciativa de beijar Pierre. Este, surpreso, confuso e seduzido, não apresenta muita resistência às investidas da jovem e os dois terminam fazendo sexo na areia da praia. É, portanto, sobretudo a atitude de Françoise que seduz Pierre. Não apenas ou inicialmente seu corpo.

Em Richet, Louna terá um pouco mais de trabalho para seduzir Laurent e seu interesse é *anunciado*. Ele parece começar na sequência da cachoeira, onde ambos praticam rapel juntos; a segurança oferecida pelo homem mais velho parece ser o ponto de partida da paixão da jovem. Na mesma sequência, Louna dá início à sedução de Laurent, exibindo uma parte dos seios. A ação deixa Laurent constrangido, mas interessado. Já a cena da sedução vai exigir um Laurent embriagado e um *strip-tease* da garota, para convencer o homem a entrar na água – o *strip-tease* é outro motivo comum em filmes norte-americanos, que parecem ter inspirado em parte a obra de Richet. Mas, ao contrário de Pierre, ele foge dos beijos de Louna que, já na areia da praia, se joga literalmente em cima dele, vencendo enfim suas resistências.

A opinião de Françoise e Louna a respeito do amor também difere. Defendendo seu romance com Pierre, a primeira afirma preferir viver dez anos com o homem que ama do que a vida toda com alguém que não lhe interessa – opinião que é suficiente para atacar o casamento tradicional. Já Louna, bem distante das feministas dos anos 70, declara logo no início do filme sua vontade de encontrar logo o seu grande amor e passar o resto da vida com ele.

No filme de Berri, o narrador teve o cuidado de não construir um Pierre seduzido superficialmente pelo jovem corpo de Françoise. Pierre é um homem divorciado que deixa claro não estar mais interessado em paixões, pois afirma gostar de sua vida tranquila. A relação com Françoise o pega de surpresa e uma grande transformação da personagem é necessária para que, ao final, ele afirme ao pai da garota que pretende investir nessa relação. Em nenhum momento, a personagem apresenta um interesse puramente sexual na jovem. Já Laurent, como já afirmamos, se deixou levar pela insistência de Louna em um momento de embriaguez e não voltou a repetir o ato. Ainda assim, a câmera surpreende com frequência seu olhar sobre o corpo da jovem, mostrando que, ao contrário do casal Françoise/Pierre, é apenas o físico de Louna que ameaça a sua resistência.

INTERTEXTUALIDADE E MITOLOGIAS

A relação de hipertextualidade é a mais visível entre as obras de Berri e Richet. Entretanto, ambas apresentam relações intertextuais com outras obras – literárias e fílmicas – e também com mitos modernos e antigos de nossa civilização. De início, podemos citar o romance *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, que consagrou nas letras a personagem da ninfeta, alvo da paixão do pedófilo Humbert Humbert. Adaptado pelo menos duas vezes para a tela do cinema¹⁶⁷, o romance e seus personagens sofreram transformações, trazendo para o grande público a imagem de uma Lolita mais velha e/ou mais madura e de um Humbert, cuja pedofilia é atenuada por cortes consideráveis na obra de Nabokov. Outros filmes como *Garota bonita* (*Pretty baby*, Louis Malle, 1978), embora não façam referência direta ao romance, também trazem relações entre adolescentes e homens muito mais velhos.

Nabokov, por sua vez, revela em suas páginas uma inspiração intertextual que data do século XIX: o romance *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée. Humbert refere-se várias

¹⁶⁷ A primeira em 1962, por Stanley Kubrick, e a segunda em 1997, por Adrien Lyne.

vezes a Lolita como sua “carmencita”, por considerá-la sua perdição, assim como a cigana em relação ao soldado José, chegando a afirmar que ele foi seduzido pela adolescente, e não o contrário – as duas adaptações do romance reforçam essa ideia, mostrando adolescentes *sedutoras*, que *provocariam* o quarentão *indefeso*. Ora, Carmen pode ser considerada como uma variante do arquétipo da mulher fatal (BOOKER-MESANA, 2005), que tem raízes na Antiguidade. A autora afirma: “São inúmeros os exemplos de uma feminilidade temível e noturna na maior parte das mitologias. É o caso de Ártemis e de Circe, na mitologia greco-romana: elas personificam uma fatalidade inquietante e exercem um poder maléfico sobre o homem” (p. 146). Nós encontramos, portanto, uma culpabilização da mulher que será evidentemente reforçada pela cultura cristã.

O mito, como aqui o entendemos, não é uma “ficção” ou uma “invenção”, embora esse seja um dos seus significados contemporâneos. De acordo com Pierre Grimal (1989, p. 15), os mitos são “[...] um sistema, mais ou menos coerente, de explicação do mundo”, que se apresenta na forma de narrativas maravilhosas sobre os feitos de seres superiores aos humanos, e que são consideradas como verdadeiras por seus criadores. Grimal destaca que todos os povos elaboraram mitos em algum momento de sua história e que, ainda hoje, essas lendas desempenham um papel importante em nosso mundo. Para Mircea Eliade (2016, p. 156-7), “[...] alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano” e, por isso, sobrevivem até os dias atuais. Portanto, vários antigos mitos migraram para as narrativas contemporâneas.

Obviamente a manifestação do mito varia ao longo da história, fazendo com que a *mulher fatal* se apresente sob várias formas em diferentes narrativas. É interessante observar, por exemplo, que o amor da perdição da mulher fatal precisa de um obstáculo para se constituir¹⁶⁸. No caso da cigana Carmen, temos uma mulher à margem da sociedade da época: suas cores são o negro e o vermelho, ela é sedutora, amiga dos prazeres e insubmissa ao homem. No caso das lolitas, o obstáculo vem da própria diferença de idade entre o homem e a mulher. Ou seja, a obra de Nabokov talvez não existisse sem as mudanças de legislação que, a partir do século XIX, passaram a proteger de modo crescente a infância e a adolescência dos abusos sexuais, aumentando a chamada *idade de consentimento* para o ato sexual. Atualmente, na França, país onde os filmes de Berri e Richet foram realizados, a relação sexual de maiores com menores de 15 a 18 anos não constitui infração desde que o maior não tenha uma relação de autoridade com o menor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma grande diferença separa a nudez de Françoise e a de Louna. A nudez de Françoise, que, embora frequente, se resume à exposição de seus seios, não é um elemento de sedução, e sim de manifestação da nova condição da mulher – a mulher liberada dos anos 70, sendo o *topless*, na época, um dos símbolos dessa liberação. Aos 17 anos, Françoise é retratada como uma jovem segura de si e pronta para viver a paixão já antiga por Pierre, apesar da diferença de idade e da resistência paterna. No filme, sim, ela toma a iniciativa da sedução, pois fica claro que o amigo do seu pai não a via como uma mulher. Entretanto, essa sedução pouco tem a ver com a exposição do seu corpo. A relação entre ela e Pierre se revela tão mais complexa que, ao final, apesar de todo seu tradicionalismo e demais obstáculos à ligação, o homem decide dar continuidade à história dos dois.

¹⁶⁸ Denis de Rougemont, em seu *O amor e o Ocidente*, nos mostra a história da paixão contrariada tipicamente ocidental, que tem início na Idade Média e guarda íntimas relações com a cultura da Igreja Católica.

Assim, o filme consegue levantar a discussão não apenas da liberação feminina, mas também do tabu da relação entre duas pessoas com uma grande diferença de idade, que ameaçava a tradicional ligação do casamento – o próprio pai de Françoise vê com ironia a possibilidade de sua filha e de seu amigo casarem e terem filhos, o que era considerado o caminho *natural* de toda relação entre um homem e uma mulher.

Já a nudez de Louna é estereotipada porque apresenta-se como a principal razão para a sedução de Vincent. A história mais parece ser um pretexto para expor continuamente, para o público, o corpo das duas jovens – nus ou seminus. Dessa forma, enquanto Françoise se apresenta como uma personagem multifacetada, a pobre Louna acaba se mostrando apenas como um corpo desejável por um homem bêbado que, em seguida, perde completamente o interesse e não aceita continuar a relação. Não é de se espantar que a relação não tenha continuidade, diferentemente do que acontece na versão de Berri – não se vê um interesse real de Vincent, apenas uma fraqueza diante do belo corpo da jovem, e que não é suficiente para que ele coloque em risco sua amizade com Antoine. Apesar do final aberto, fica difícil imaginar Vincent e Louna dando prosseguimento a sua relação. Para quê? Ao que parece, todos acabam considerando o acontecido realmente como um momento de insensatez perdoável e sem maiores consequências.

Já em Berri, Pierre declara, ao final, que, apesar de ter perdido a cabeça, agora ele “compreende tudo”, passando a ver o mundo com os olhos de Françoise e acreditando na possibilidade da relação entre os dois. Nesse momento, Françoise deixa de ser a mulher fatal e passa a ser a mulher iniciadora, outra imagem mitológica (CAMPBELL, 2015), e que parece guiar Pierre nesse novo mundo, no qual a mulher começava a ocupar um lugar bastante diferente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOOKER-MESANA, C. Carmen. In: BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekind *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPBELL, J. **As transformações do mito através do tempo**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CHATMAN, S. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.
- DOCE veneno. Direção: Jean-François Richet. França, Bélgica: Entre Chien et Loup *et al.*, 2015. 105 min. Net Now. Título original: *Un moment d'égarement*.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016. Coleção Debates.
- GAUDREAU, A. **Du littéraire au filmique: système du récit**. Paris: Armand Colin, 1999.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Éditions du Seuil: Paris, 1992.
- GRIMAL, P. **A mitologia grega**. Trad. Victor Jabouille. 2. ed. Men Martins: Publicações Europa-América, 1989. Coleção Saber.
- LOPES, A. C. M.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

METZ, C. Além da analogia, a imagem. In: METZ, C. *et al.* **A análise das imagens**: coleção de ensaios da revista Communications. Trad. Luís Costa Lima *et al.* Petrópolis: Vozes, 1973, p. 7-18. Coleção Novas Perspectivas em Comunicação.

MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Éditions du Cerf, 2001.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICHARDSON, R. **Literature and film**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1969.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o ocidente**. Trad. de Paulo Brandi *et al.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

UN moment d'égarément. Direção: Claude Berri. França: Pierre Grusntein, 1977. 81 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tlxGJj-vC2k>>. Acesso em: 27 ago. 2017.