

## O PROCESSO DE INTERDISCURSIVIDADE ENTRE AS ARTES: LITERATURA E CINEMA

Luis de Melo DINIZ<sup>1</sup>

### RESUMO

Na atualidade, um campo de pesquisa que vem consolidando-se de modo constante e sistemático, dentro dos estudos de literatura - resultante do entrelaçamento de diferentes tipos de linguagens estéticas, é o da análise da *interdiscursividade* entre obras de arte. Assim, nos nossos dias, tem-se tornado mais comum o surgimento de trabalhos que analisam a forma como a literatura se relaciona com outras manifestações artísticas, a exemplo do cinema e da pintura. Esse processo que alguns chamam de *transposição* ou *adaptação*, como é o caso da obra cinematográfica feita a partir de um livro, é muito mais do que um simples ato de *trocar* um meio expressivo por outro. Tal processo se configura principalmente como uma *transformação* de determinados aspectos de um sistema estético para outro, ou mesmo como a criação de uma nova obra. Nesse texto procuramos mostrar, ainda que de forma pouco aprofundada, algumas abordagens que evidenciam esse entrelaçamento interartes.

Palavras-Chave: Interdiscursividade; Imagens; Palavras; Espaço.

### ABSTRACT

Nowadays a field of research that is becoming consistent and systematic into the literary studies, as a result of the interlacement of different types of aesthetic languages is *Discourse interchangeability* among works of art. Thus in our days the appearing of works, which analyze the way how literature deals with other artistic manifestations has become much more common as in the case of cinema and painting. This process, which some people call *transposition* or *adaptation* such as the case of cinematographic work which is based upon a book, is much more than simply changing a medium by another. Such a process is configured mainly as a *transformation* of determined aspects from an aesthetic system to another, or even as a creation of a new work. In this text we try to show although in a not so deep way, some approaches which evidence this interlacement among arts.

Keywords: Discourse interchangeability; Images; Words; Setting.

### 1. LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO ANTIGA

O exame das possíveis relações entre a literatura e o cinema nos conduz a uma importante constatação: entre a superfície da página de um texto e o espaço do texto mostrado na tela, há laços muito mais estreitos do que podemos imaginar ou suspeitar à primeira vista. Por volta de 1921, o teórico-cineasta Jean EPSTEIN iniciou seu ensaio *O cinema e as letras modernas* com as seguintes palavras: “A literatura está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (XAVIER, 1991, p.269). Conforme sugere o crítico, a relação entre a literatura e o cinema é, na verdade, uma via de mão-dupla ou, como comumente se diz no âmbito das análises literárias, *tanto o cinema como a literatura bebem um na fonte do outro*. Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema. Mesmo assim, esses são domínios que apresentam muitos pontos de convergência.

O ser humano é essencialmente um ser de linguagem, em cujos labirintos ele se constrói e dá forma ao mundo, se mostra e se esconde, se perde e se encontra. Em nenhum outro momento de sua história, porém, o homem se viu emaranhado em uma pluralidade tão extraordinária de linguagens quanto na atualidade. As ciências, as artes, a psicanálise e os meios de comunicação – detentores de códigos particulares – transformaram o mundo em uma grande *massa* de signos. Essa abundância de linguagens acabou por forçar uma

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

diluição de suas fronteiras, mas jamais a demarcação desses territórios foi tão imperceptível e irrelevante quanto hoje, quando, por exemplo, buscamos estabelecer o relacionamento entre duas formas de manifestações artísticas (OLIVEIRA, 1996, p. 15).

Apesar da migração de signos e recursos de um campo para outro se constituir em um fenômeno que atingiu, em diferentes graus e épocas, todo o campo das artes – literatura, teatro, dança, música, pintura – jamais se registrou como agora com tanta frequência e intensidade esse fenômeno. Por outro lado, não se pode negar que o surgimento dos meios de comunicação, resultante do progresso tecnológico das últimas décadas – fotografia, cinema televisão, computador – trouxe em seus rastros profundas transformações, ampliando significativamente nossas potencialidades sensitivas e reconfigurando nossos campos perceptivos. Esse entrelaçamento dos signos e a inserção desses no panorama social afetaram, inclusive, o domínio das artes, ao promover significativas alterações nas formas de sentir, pensar, ver e apreender o mundo, enfim, de traduzi-lo em palavras e imagens.

Através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornaram-se, a partir de então, acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, processo esse que Walter Benjamin denominou de *perda da aura*, interpretando-o como um efeito de *dessacralização*. Sendo os meios tecnológicos dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, seu aparecimento acabou por promover uma reconfiguração, tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, de sua forma de produção e do papel que a arte hoje desempenha socialmente, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos. Em seu importante ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1982) já chamava a atenção para o fato de que, alterado o modo de percepção da realidade pelo surgimento da fotografia e do cinema, o campo estético viu-se fatalmente afetado em seus domínios. A intensidade de tais transformações, conforme nos informa o próprio Benjamin, já era mencionada por Valéry em 1934.

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte (BENJAMIN, 1982, p. 209).

Ao dotar-se de linguagens características, os meios artísticos não apenas tomaram de empréstimo elementos inerentes a outros campos, mas logo estabeleceram um rico intercâmbio com as diversas formas de expressão artística emprestando-lhes, inclusive, muitas de suas nuances técnicas.

Para evitar a competição com a fotografia no registro da realidade, a pintura distanciou-se gradativamente de sua tendência figurativa, passando a explorar espaços e realidades mais abstratas, cujas entradas nem sempre são permitidas à máquina, na busca constante de novas vertentes capazes de manter o potencial das artes plásticas.

Constituindo-se em um meio de comunicação de excepcional poder de alcance em todo mundo, a televisão invadiu o espaço íntimo das residências e redesenhou os hábitos sociais, passando a ditar maneiras de vestir, falar, portar-se e relacionar-se, suge-rindo novos modos de perceber a realidade.

O cinema, por sua vez, revelou a limitação do olho humano e desvendou segredos dos quais nem ao menos suspeitávamos. Por meio de recursos como o enquadramento, o *close-up* e a câmara lenta, tornou-se possível lançar um novo olhar sobre os objetos, vistos, em geral, até então, conforme sua utilidade e significados culturalmente adquiridos. Apesar de suas particularidades expressionais, hoje amplamente reconhecidas, o cinema, para

constituir-se como linguagem, inspirou-se nas demais artes já inscritas na tradição, quais sejam: pintura, teatro, dança, música e a própria literatura, transformando-se justamente, graças a essa carência inicial, em uma forma de expressão rica e altamente versátil.

Não se pode negar que a literatura foi e tem sido, em diversas situações, base para muitas obras do cinema. Eisenstein (1990), por exemplo, em um dos seus vários fundamentos teóricos, nos mostra quanto a estética inicial do cinema americano ficou a dever a Dickens, cujos romances foram utilizados por D. W. Griffith como parâmetros para realização de inúmeros dos seus filmes. Para o cineasta russo, “Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais que a idéia de montagem paralela [...]. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje” (EISENSTEIN, 1990, p.180-181). Em contrapartida, o próprio crítico, em estudo minucioso de uma descrição feita por Leonardo da Vinci para uma representação do dilúvio através da pintura, nos proporciona um bom exemplo do que se pode chamar *caráter cinematográfico* de certos textos, produzidos em épocas anteriores à invenção do cinema. O cineasta denomina claramente o texto de Da Vinci de *roteiro de filmagem*.

Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós [...] escolhi este exemplo em particular porque nele a cena audiovisual do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável, vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo (EISENSTEIN, 1990, p. 24).

Apesar da estreita aproximação entre o cinema e as demais formas de manifestação artísticas, é com o teatro e a literatura que ele estabelecerá os vínculos mais significativos. Foi o teatro, por exemplo, o ponto de referência para os primeiros cineastas que inicialmente plantaram a câmera fixa diante do objeto a ser filmado, obedecendo ao clássico *ponto de vista*, como o de um maestro frente a uma orquestra. Apenas mais tarde, é que o inglês G. A. Smith descobriu que era possível conferir à câmera a mobilidade do olho humano, fazendo-a abandonar a inércia e passar a elevar-se por sobre os objetos, tornando-se capaz de explorar, nesse vôo livre, os espaços mais visíveis e os domínios mais desconhecidos, num gesto de ousadia e alcance que inaugurou uma forma de ver as coisas (MARTIN, 2003, p.206).

Ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial romances e novelas, cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público.

Notadamente a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa seu diálogo com a literatura, e o que antes poderia ser considerado dois campos distintos, passou a ter muitos pontos em comum, conforme destaca Xavier (2005, p.32-33):

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios.

Mesmo partilhando todos esse procedimentos e semelhanças, Xavier (2005, p. 33) ressalta que existem certos elementos, pertinentes a cada linguagem, que estabelecem as diferenças entre elas:

O fato de um ser realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”).

Oliveira (1996, p. 20) afirma que, se no contato inicial entre o cinema e a literatura, o que estava em jogo era a necessidade de se construir uma linguagem, não se pode negar que o cinema, sobretudo em seu período clássico, tenha procurado, na aproximação com a literatura, também uma forma de legitimar-se. Desse modo, adaptar para o cinema ou para a televisão, meio esse reconhecidamente vinculado à cultura de massa, obras de autores canônicos como Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Charles Dickens e outros, equivale a trazer para este meio o prestígio da *grande arte*, tornando, de certo modo, a arte *erudita* mais acessível ao grande público.

Além das freqüentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática comum, notadamente no período clássico do cinema, a contratação de escritores roteiristas. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Nathanael West, Gore Vidal dentre outros, foram alguns dos contadores de muitas histórias que entraram de modo inabalável para a memória do grande público. Não nos cabe questionar se esses roteiros possuíam qualidades verdadeiramente literárias, mas talvez esse aspecto possa ser analisado posteriormente a partir das concepções de alguns desses escritores roteiristas. William Faulkner, por exemplo, não escondia a natureza da sua atividade em Hollywood, quando afirma: “Faço apenas o que me dizem para fazer: é um emprego, e pronto” (VIDAL, 1978, p.78).

A aproximação entre literatura e cinema fica mais concreta com o surgimento, na década de cinqüenta, da proposta de crítica cinematográfica batizada de *Política dos autores*. Lançada na França e veiculada através da revista *Cahiers du Cinéma*, a *Política* defendia a existência de um autor cinematográfico (auteur), concebido com base em elementos essencialmente literários. Idealizada pelos jovens críticos que posteriormente se tornariam renomados cineastas da *Nouvelle Vague* (Nova Onda), como Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, entre outros, a noção de autor provocou acirrada polêmica dentro e fora da França, muito embora ela seja hoje bastante acolhida e aceita. E se a rigidez de alguns critérios vem sendo atenuada, deve-se reconhecer que, a partir de Orson Welles, com o seu *Cidadão Kane*, inaugurou-se uma nova fase na história do cinema: a do filme de *autor*.

A concepção de autoria defendida pela *Política dos autores* tem sua origem inteiramente calcada no domínio literário: “tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance” (BERNARDET, 1994, p. 14). Então, aproximar o cinema da nobreza literária era um meio de legitimá-lo enquanto expressão artística. Daí as freqüentes comparações de cineastas com escritores renomados como Shakespeare, Goethe, Poe, Dickens, como afirma Bernardet (1994, p. 16): “Os escritores são considerados como valores seguros no firmamento da cultura, de modo que reencontrar aspectos de seus temas em filmes é maneira de valorizá-los e de consolidar o status dos cineastas.”

Para a *Política*, a temática é aspecto de alta relevância no conjunto da obra de um cineasta, condição indispensável para que ele faça jus ao título de *autor*, algo que, de alguma forma, já se consegue inferir desde sua primeira produção. As realizações subseqüentes vão revelando esse conjunto de tendências e temas com clareza cada vez maior, devido à recorrência a esse arcabouço temático, a ponto de torná-lo a marca do autor.

Além de dedicar-se a uma temática claramente definida e deixar transparecer traços de sua subjetividade através da obra, a *Política dos autores* considerava a *marca pessoal* um pressuposto indispensável para que o cineasta pudesse ser inserido na categoria de autor, conforme comenta Bernardet (1994, p. 23-24): “O filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme. [...] hoje talvez falássemos em estilo [...]”

Gostaríamos de ressaltar que há filmes, a exemplo de *O Piano*, que depois de lançados, devido à grande aceitação pelo público, acabam virando livros. Por isso, concordamos com Corseuil (2003, p. 303), quando ela diz: “É importante que se pense a adaptação, não apenas em relação a textos literários, mas também em relação a todos os elementos que a indústria cultural pode produzir: produção de romances a partir de filmes bem sucedidos, e, na televisão, a produção de filmes comerciais a partir de seriados.” Dessa maneira, portanto, é possível compreender e admitir não só os reflexos da literatura sobre o cinema, que de fato foram expressivos, mas também as ressonâncias, de uma certa forma, do *cinema* sobre a *literatura*. As fronteiras do cinema abrangem, assim, uma extensão bem mais ampla que os limites estreitos do filme, enquanto fita material, através da qual são mostradas as imagens na tela.

## 2 A ARTE COMO CONSTRUÇÃO DE UMA REALIDADE

O cinema, com pouco mais de cem anos de existência, é uma forma artística relativamente recente que surge como uma nova possibilidade de representação e construção do real, já que se utiliza de uma tecnologia avançada e possui recursos técnicos de expressão. Diferentemente da literatura, sua linguagem é marcada pelas imagens em movimento como forma de materializar a construção de um universo. Sobre esse aspecto da construção do real, Turner (1997, p. 128) comenta: “O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-apresenta’ seus quadros da realidade por meios dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação.”

Através da imagem visual, o espectador tem a ilusão de visualizar objetos reais. Por outro lado, através da linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos fatos narrados. Enquanto o filme pode materializar a descrição de uma cena, de uma imagem, de uma idéia, ou mesmo de um pensamento narrado, a narrativa verbal ou escrita permite, além de uma maior abstração, a criação de uma gama maior de imagens simultâneas na nossa mente (JOHNSON, 1982, p.11).

McFarlane (1996) e Chatman (1992), na comparação que fazem entre os textos fílmico e literário, ressaltam que embora a nossa visão da história no texto literário seja, de certo modo, limitada pela visão do narrador, os movimentos criados pelo texto são mais amplos que os do filme, pois no filme a imagem está presente e viva, não há como imaginar outras possibilidades da cena mostrada. Isso não quer dizer que não possam existir diferentes interpretações de uma mesma cena, feitas por diferentes espectadores, em diferentes circunstâncias. Por outro lado, os filmes estão sempre no presente e nunca conseguem apresentar ações no passado como os romances, já que estes contam com certas marcas textuais (tempos verbais e advérbios), impossíveis de se mostrar no cinema. Chatman diz:

The fact that most novels and short stories come to us through the voice of a narrator gives authors a greater range and flexibility than filmmakers. For one thing, the visual point of view in a film is always *there*; it is fixed and determined precisely because the camera always need to be placed *somewhere*. But in verbal fiction, the narrator may or may not give us a visual bearing. He may let us peer over a character's shoulder, or he may represent something from a generalized perspective, commenting indifferently on the front, sides, and back of the object, disregarding how it is possible to see all these parts in the same glance. He doesn't have to account for his physical position at all. Further, he can enter solid bodies and tell what things are like inside, and so on (CHATMAN, 1992, p. 411-412)<sup>2</sup>.

Segundo Eco (2005), enquanto o livro requer uma leitura cúmplice e responsável, uma interação entre o texto e o leitor, tanto o filme como a televisão nos apresentam as situações já prontas e definidas, sem perspectiva de se imaginar outras possibilidades para um determinado evento. Este posicionamento de Eco, com o qual concordamos apenas *em parte*, certamente suscita uma discussão muito mais aprofundada, considerando que existem críticos, a exemplo de McFarlane, que possuem pensamento distinto e afirmam que, mesmo o cinema apresentando as *situações definidas*, é possível ao espectador desenvolver outras possibilidades de interpretação da história ou de situações na história, pois a imaginação é *ilimitada*. O próprio Eco, em outro momento, admite que aquela *tendência* não é absoluta e diz:

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para traçar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar (ECO, 2005).

Sabemos que há objetos que, uma vez mostrados no cinema, a sua imagem está definida, não há outra possibilidade de interpretação. Entretanto, de acordo com Chatman (1992), a iconicidade do cinema também pode ser ambígua. Isso quer dizer que, mesmo no cinema, há objetos que são simbólicos e às vezes representam uma idéia, ou até um pensamento ideológico. O leitor que conhece parte da obra de Dickens sabe que permeia seus escritos uma forte crítica à automação e à mecanização da economia no período vitoriano. Parte dessa crítica é materializada através do *trem*, que além de representar a modernização dos meios produtivos, possui também uma carga de energia bastante

---

<sup>2</sup> O fato de que a maioria dos romances e contos nos chegam através da voz do narrador, dá ao autor um limite e flexibilidade maiores do que ao cineasta. Uma coisa é certa, o ponto de vista visual está sempre lá; ele é fixo e determinado precisamente porque a câmera sempre necessita estar colocada em algum lugar. Mas na ficção verbal, o narrador pode ou não nos oferecer um suporte visual. Ele pode nos permitir observar por sobre o ombro de uma personagem, ou ele pode representar algo de uma perspectiva generalizada, comentando indiferentemente, pela frente, pelos lados ou por trás do objeto, sem considerar como é possível ver todas essas partes de uma mesma *olhada*. Ele não precisa levar em conta sua posição física. Além do mais, ele pode *entrar* em corpos sólidos e dizer como essas coisas são por dentro, e muito mais. (ênfase nossa) (tradução livre).

negativa e é sempre relacionado a acidentes e morte, como em *The Signalman*, *Dombey and Son*, obras de Dickens.

Nessa freqüente comparação entre as palavras da literatura e as imagens do cinema, entendemos que seria muito simplista a afirmativa categórica de que na linguagem literária há somente abstração e na cinematográfica há apenas o palpável. Esse raciocínio parte do princípio de que as palavras escritas têm maior poder de sugestão do que as imagens concretas, pois estas já estariam prontas em sua construção e síntese, não dando ao espectador o mesmo grau de imaginação que o texto escrito proporciona. Contudo, a influência do cinema sobre a literatura mostra que a narrativa literária também cria imagens sintéticas e totais, muito próximas da solidez das imagens cinematográficas. Por outro lado, as imagens não se limitam apenas ao que está exposto na tela. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente. Também devemos considerar o aspecto de que o cinema é a construção de uma ilusão da realidade, representando os objetos de uma forma particular por meio da captação da imagem da câmera.

O nosso entendimento é reforçado ao tomarmos como exemplo o filme *Blow-up*, realizado por Michelangelo Antonioni, inspirado no conto de Júlio Cortazar, *Las babas del diablo*. No filme, um fotógrafo, ao revelar algumas fotografias que ele havia feito em um parque, constata a existência de um corpo por trás de uns arbustos, e volta ao local, confirmando o que ele descobrira nas fotos. Mais tarde, quando novamente retorna ao local do crime, ele descobre que o cadáver desaparecera. Tal fato leva inevitavelmente o espectador a *imaginar diversas possibilidades* para explicar o ocorrido. Fabris (2003), ao estabelecer uma comparação entre as duas obras, assim posiciona-se sobre o filme:

O que *Blow-up* denota é a ausência da realidade para além da dimensão da imagem, emblematicamente demonstrada pelo desaparecimento do cadáver e pela impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser pela única fotografia que resta após a devastação do estúdio, na qual a presença do homem morto se confunde, em grande parte, com uma mancha luminosa (FABRIS, 2003, p. 73).

Ao nosso ver, dois outros casos apresentados por Gomes (2002) acabam em definitivo com a já ultrapassada idéia de alguns teóricos de que apenas o texto verbal propicia aos leitores e espectadores, *apreciadores* da obra de arte, a possibilidade de poder imaginar situações, eventos, desfechos etc., além do que lhes é oferecido. O primeiro caso é o do filme *Rebeca*, que Gomes (2002) assim comenta:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica do romance *Rebeca*. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. (GOMES, 2002, p. 110)

O segundo exemplo citado por Gomes diz:

No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu certa moça de quem nunca se esqueceu [...]. Entreviui-a num cruzamento de barcos no rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça,

as barcas, o rio Hudson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista (GOMES, 2002, p. 110).

Conforme Costa (2003) e Martin (2003), o uso da palavra escrita não é um recurso exclusivo da literatura. Ainda nos primórdios do cinema, durante o período do cinema mudo, apesar da ênfase na linguagem gestual dos atores, as produções dessa época utilizavam, em virtude da falta de aparato técnico para a reprodução do elemento sonoro, textos verbais para auxiliar na expressão das imagens. É o caso, por exemplo, do filme *A Queda da Casa de Usher*, adaptado por Epstein do conto homônimo de Edgar Allan Poe, em que as expressões e gestos dos atores são permanentemente apoiados por palavras, frases e trechos de diálogos. Tal evento só vem reforçar a antiga existência do entrelaçamento entre a *palavra* e a *imagem*, materiais inerentes às artes e a cultura da mídia, que, segundo Leite (2003), é industrial.

Ao contrário de Theodor Adorno, que considera a indústria cultural uma espécie de arte que nega a *noção de arte*, por julgar que a *reprodução seriada anulava as características singulares de cada obra de arte*, Benjamin reconhece que os novos meios técnicos de reprodução das artes apresentam potenciais positivos e libertários, capazes de proporcionar à arte um uso artístico inovador e rico em mudanças, além de possibilitar um acesso do público à obra, objeto da representação. Nesse sentido, o cinema é uma arte industrial – tal qual a fotografia, o rádio etc – que possibilita alterar a natureza tradicional da arte, que era direcionada pela noção de *aura*, definida por Benjamin (1982, p. 171) como “um aspecto que tornava a arte inacessível à maioria, pois se criava uma mística de que apenas poucos homens eram capazes de compreendê-la.” Enquanto na pintura há um certo distanciamento entre o pintor e a realidade, no cinema, graças à sua iconicidade, há uma ilusão do real; por isso, ao contrário de formas artísticas como a pintura e a literatura, a arte cinematográfica parece bem mais próxima da realidade. Essa ilusão nos permite construir a impressão de que não existe qualquer meio técnico mascarando a realidade, como afirma Benjamin:

A natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (BENJAMIN, 1982, p. 186)

Benjamin (1982) ressalta o artificialismo produzido pelo cinema, que se utiliza de um forte aparato técnico para criar uma impressão de realidade. Portanto, pode-se dizer que a natureza do cinema não caracteriza uma relação natural de criação da realidade. A forma como a câmara é usada no cinema para construir um efeito do real é uma indicação de que as pretensas noções de *objetividade* e de *realismo* atribuídas ao cinema não se configuram absolutas. Esse meio mecânico altera a percepção humana da realidade, considerando que a lente da câmara não é exatamente uma extensão do olho humano.

A arte cinematográfica dispõe fundamentalmente da câmara como elemento de mediação entre a realidade e o universo criado no filme. Dentro desse universo ficcional, surgem outros elementos importantes para a representação, como a montagem, que além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos; a fotografia, que utiliza como



recurso a representação através da luminosidade e procura dar maior expressividade plástica a uma cena; a cenografia, ou seja, os cenários que compõem um determinado espaço; e as personagens, que têm a função de representar as pessoas (BETTON, 1987).

Num sentido mais amplo, Christian Metz demonstra que de todos os problemas enfrentados pela teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade, ou seja, da criação de uma imagem de mundo. Essa impressão baseia-se, sobretudo, na capacidade do cinema de imprimir o movimento e criar um universo ficcional próprio. Segundo Metz (1977, p. 20), comparando-se com a fotografia, o movimento no cinema traz um índice adicional de realidade e também “dá aos objetos uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’ como ‘figuras’; livre do seu suporte, o objeto se ‘substancializa’; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida.”

Em comparação com o teatro, a *reprodução* da vida é mais convincente no cinema, pois o espetáculo teatral está *contaminado* de elementos pertencentes à realidade, tais como, os intervalos, o ritual social em relação ao público, o espaço real do palco, a presença real do ator. “O peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real” (METZ, 1977, p. 23). De outro modo, o espetáculo cinematográfico é uma representação e se desenvolve em um universo ficcional próprio sem interferências de elementos do mundo real. “[...] é porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo – como ocorre no teatro – que a diegese do filme pode provocar essa estranha e famosa impressão de realidade, que estamos tentando entender” (METZ, 1977, p. 24).

Segundo Martinez (2002), Bazin e Eisenstein revelam uma certa preocupação no que concerne à construção de uma imagem real, produzida pela linguagem cinematográfica. Enquanto para Bazin é importante *camuflar* os mecanismos de mediação, para Eisenstein é necessária a revelação do artificialismo da composição de real na imagem cinematográfica. As suas atitudes opostas não deixam de se revelar como fundamentais contribuições para esse aspecto de representação, perseguido pelo cinema e pela arte em geral. O universo criado pelo filme é simplesmente uma interpretação de mundo, uma tentativa de representar os elementos e aspectos presentes no real, passando ao espectador a impressão de que aquilo que está sendo mostrado na tela corresponde à imagem do evento em determinado contexto social (MARTINEZ, 2002, p. 25-26). O que Metz (1977) observa em relação ao artifício da impressão de realidade é muito importante. Ele diz que o cinema tem a pretensão de constituir uma diegese autônoma e capaz de simular de maneira maximizada uma representação do real. Entretanto, por mais que o filme possa parecer uma *reprodução* satisfatória do mundo, com elementos narrativos que parecem próximos da realidade, a base de sua natureza ficcional é de construção de uma imagem do real, que se convencionou como capaz de registrar o mundo.

### 3 A SIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO NAS NARRATIVAS VERBAL E VISUAL

Um dos pontos de grande importância a ser considerado, quando se analisa uma adaptação, é o espaço. Uma vez que se tratam de dois meios com muitas diferenças em diversos aspectos, é necessário que tenhamos um pouco de entendimento acerca de como se dá a construção do espaço no romance e no cinema. No romance, a construção do espaço é baseada principalmente na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, situações, ações, reações ou comparações, de acordo com a visão do narrador – que pode inclusive ser uma das personagens – como afirma Gancho (2003, p. 23): “Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração.”

No cinema, a apresentação do espaço é feita inicialmente através do narrador cinemático, que, em geral, não necessariamente é uma *voz*, mas um *agente* que nos mostra o filme (CHATMAN, 1993, p. 134). Como no filme as imagens substituem as palavras, o

espaço também pode ser mostrado por intermédio da visão de um *focalizador*, através de elementos ou eventos visuais, *presentes e ativos*. Esse *focalizador*, que igualmente no romance pode ser uma personagem, é o responsável pela edição das imagens, o que acaba por denunciar a presença do *narrador-focalizador* na sistematização dos eventos da história (CORSEUIL, 2003, p. 295). Em certos casos, pode-se até dizer que o espaço no filme tem uma maior facilidade de ser *construído*, devido ao poder de síntese ou à plasticidade do cinema, que num só momento é capaz de apresentar ao espectador vários eventos, inclusive os vários elementos que compõem uma *mise-en-scène*. Moisés (2000) afirma, de uma maneira bastante objetiva, que o cenário, as vestimentas, o mobiliário, a iluminação, as expressões e os movimentos dos atores etc., tudo isso compõe a *mise-en-scène*. Entretanto, há casos em que o próprio espaço do filme chega a ser ofuscado pela presença ou aparição de elementos da *mise-en-scène*, ou mesmo de alguns personagens. Sobre esse aspecto, Betton (1987, p. 29) assim se posiciona:

O espaço filmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético.

De acordo com Vanoye (1994, p.130), no cinema o termo *espaço* apresenta características de imprecisão e pode suscitar uma variedade bastante ampla de interpretações. Segundo o autor, para um melhor entendimento, é necessário que se diferenciem os diversos tipos de espaço, inclusive, nomeando-os: “O *espaço diegético* é ora *representado*, ora *não representado* visualmente. No segundo caso, é ‘pensado’ pelo espectador a partir da dedução, da reconstituição imaginária.”

Doane (2003, p. 464) vai um pouco mais além e afirma que o espaço cinematográfico é, na verdade, a composição de três outros espaços, quais sejam: “O espaço da diegese, [...] o espaço visível da tela como receptor da imagem. [...] e o espaço acústico da sala de projeção ou auditório.” Ela ressalta também que

Todos estes são espaços *para o espectador*, mas o primeiro é o único espaço que os personagens de um filme de ficção podem admitir [...]. Diferentes estilos cinematográficos – documentário, ficção, *avant-garde* – estabelecem relações diferentes entre os três espaços. O filme narrativo clássico, por exemplo, nega a existência dos outros dois espaços para fortalecer e apoiar a credibilidade (legitimidade) do primeiro. Se um personagem olha e fala para o espectador, isto constitui um reconhecimento de que o personagem é visto e ouvido em um espaço radicalmente diferente, portanto lido como transgressão (DOANE, 2003, p. 464).

Pellegrini (2003) afirma que, para imprimir um maior grau de realismo e criar uma maior impressão de movimento e descontinuidade à sua linguagem, o cinema utiliza-se de mecanismos que entrelaçam dois elementos de grande importância para a sua criação: a *espacialização do tempo* e a *temporalização do espaço*. Essa amalgamação, que a linguagem do cinema utiliza para dar ao espaço a sua própria *vida*, é assim apresentada por Pellegrini (2003, p. 23-24):

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema [...] vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o

espaço e de representá-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contigüidade. Trata-se da *bidimensionalidade*, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem.

Seguindo o pensamento de Pellegrini, Martin (2003) comenta que, ao tratarmos do espaço cinematográfico, não devemos nos referir *ao espaço do filme* - já que o espaço no cinema não é único - mas apenas a *um espaço no filme*, ou seja, o espaço em que se desenrola a ação no universo diegético. Como para ele o *espaço é apenas um quadro fixo, rígido e objetivo, independente de nós*, qualquer um poderia encontrar-se no espaço representado do filme da mesma forma que nos encontramos no espaço real. Afinal, o espaço fílmico não é necessariamente diferente do espaço real, ainda que o cinema nos permita uma certa onipresença que somos incapazes de desempenhar na vida normal.

No entendimento de Martin (2003, p. 197), o cinema possui duas formas de abordar o espaço: “ou se contenta em *reproduzi-lo* e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos de câmera [...] ou então o *produz* ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito de [...] espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si.”

Embora o *espaço* no filme possa nos oferecer fortes indícios, dados ou informações que nos levariam a inferir ou até a compreender certos elementos da diegese, tais como: a trama, a atmosfera, o clima, as reações psicológicas, o comportamento ou a personalidade de algumas personagens, para Martin (2003, p. 202), esse espaço construído isoladamente não possui valor representativo por si só, seria um simples quadro oferecido à ação, um apoio concreto é verdade, mas que teria sido construído em função das necessidades da *mise-en-scène*. Nesse caso, o espaço estaria submetido completamente à ação, sendo, portanto, um meio e não um fim plástico.

Partindo desse princípio, Martin (2003, p. 208-209) ressalta que o cinema tem, por conseguinte, o “privilegio de ser *uma arte do tempo* que goza igualmente de *um domínio absoluto do espaço*.” Outras artes como o teatro e a dança servem-se do espaço como um simples suporte material: “a encenação teatral ou coreográfica não consiste, a rigor, na construção ou na organização de um espaço estético, mas na *articulação de movimentos* dentro de uma determinada estrutura expressiva.” Dessa forma, podemos concluir que, assim como o teatro e a dança, a arquitetura e a escultura podem ser consideradas também *artes no espaço*. Já o cinema, diferentemente, é uma arte do espaço, pois sendo este um espaço *temporalizado*, que reproduz de forma concreta o espaço *material real*, cria então um espaço estético inteiramente peculiar. Enfim, por entendermos que cinema é uma arte onde o *tempo* e o *espaço* exercem, um sobre o outro, uma profunda influência, e que ambos possuem uma importância marcante nesta arte, é que concordamos com Martin quando ele afirma:

Portanto, o espaço fílmico é *um espaço vivo, figurativo, tridimensional*, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este; ao mesmo tempo, o espaço fílmico é *uma realidade estética* comparável à da pintura, sintética e, como o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem. (MARTIN, 2003, p. 209).

Momentaneamente, deixaremos de lado as considerações crítico-teóricas sobre o espaço fílmico, e as redirecionaremos para o espaço no texto literário, que é igualmente importante para as análises de adaptações fílmicas.

De acordo com Bland (1967), em escritos literários, especialmente em narrativas de terror, o espaço é um elemento simbólico de alta importância e pode revelar traços da personalidade, emoções, situações, temperamento, humor e até de aspectos psicológicos dos personagens. Bland (1967, p. 316) também comenta: “Localisation is a practical matter of placing the characters in an environment within which they can act out their stories.”<sup>3</sup> Em um outro momento, Bland (1967, p. 320), para reiterar a importância do espaço numa narrativa, afirma: “[...] the settings are in perfect accord with the emotional crises of the story. In better novels this manipulation rises to the level of symbols, [...]”<sup>4</sup>

Para Lins (1976, p. 72), o espaço coisifica figuras humanas e personifica outras coisas. Além disso, para ele, o espaço no romance é tudo que sendo propositalmente colocado nele e que depois de ser “inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.”

Gancho (2003, p. 23) enfatizar a importância que o espaço representa na narrativa e ressalta que este, ao se compor com outros elementos, amplia sua importância e abrangência, passando a ser mais apropriadamente chamado de *ambiente*: “Ambiente é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Nesse sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima.” Subseqüentemente, Gancho (2003, p. 24-25), de maneira bastante objetiva, mostra as principais funções do *ambiente* na narrativa:

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração (GANCHO, 2003, p. 23).

As principais funções do ambiente são: i) situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem; ii) ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; iii) estar em conflito com os personagens; iv) fornecer indícios do andamento do enredo. É muito comum, nos romances policiais ou nas narrativas de suspense ou terror, certos aspectos do ambiente constituírem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta (GANCHO, 2003, p. 24-25).

Seguindo a premissa da interação espaço/personagem, Lins (1976) afirma que, assim como há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também aquele que a influencia. Essa influência geralmente se dá ao nível psicológico, e às vezes essa afetação do psicológico não leva a personagem a qualquer tipo de ação concreta. Ou seja, nem sempre a projeção da personagem sobre o espaço se dá de forma concreta. Tal manifestação pode ocorrer subjetivamente. Nesse caso, o espaço refletiria muito mais um estado momentâneo

---

<sup>3</sup>Localização é uma questão prática de situar as personagens num ambiente dentro do qual eles possam representar suas histórias. (tradução livre)

<sup>4</sup>Os espaços estão em perfeita consonância com as crises emocionais da história. Em romances melhores, esta manipulação atinge o nível de símbolos. (tradução livre)

de espírito, do que uma personalidade definitiva. De um modo geral, Lins (1976, p. 100) entende que há uma tendência de que a personagem transforme em atos a pressão que o espaço exerce sobre ela. Há casos em que o espaço propicia a ação e os casos em que, decisivamente, provoca-a.

De outro modo, Candido (1993), ao tecer suas considerações sobre a importância do espaço na narrativa, opta por fundamentar sua análise privilegiando toda simbologia nele encontrada, de maneira a ressaltar a presença do menor objeto ou detalhe que seja, para, através deles, explicar o significado de cada evento ou fato que surge na história. A seguir, uma das interpretações de Candido (1993, p. 71) sobre o espaço em *L'Assommoir* (1877): “A subida e descida na **escada** definira simbolicamente o cortiço como vórtice. O resumo acima mostra que a vida de Gervaise é a história de sua destruição por este vórtice, mas num movimento contraditoriamente cruzado, pois *a descida moral e material se exprime pela subida espacial.*” (ênfase nossa).

De acordo com Santos (2001), houve uma época, especialmente durante o século XIX e no começo do século XX, em que os escritores tratavam os elementos *tempo* e *espaço*, de forma bastante isolada, sem estabelecer qualquer relação entre eles. Nessa perspectiva, o espaço era pensado muito mais em termos físicos e geográficos como um território demarcado, do que como um lugar onde existiriam *desdobramentos de vivências*. Partindo desse princípio, só restava se analisar o espaço narrativo a partir de dois aspectos: o espaço enquanto lugar de representações míticas, ou no outro extremo, como região delimitada, com características singulares. Sobre essas nuances levantadas a respeito do entendimento de *espaço*, Santos afirma:

A radicalização dessa perspectiva leva a uma visão determinista do espaço. O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico. Normalmente, por espaço social entende-se a observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção crítica, aquilo que, utilizando-se um vocabulário naturalista, pode-se chamar de “os vícios e as deformações da sociedade”. (SANTOS, 2001, p. 79).

Podemos assim concluir, pelo que apresentamos e discutimos ao longo desse tópico, que tanto o espaço *filmico* como o *romanesco* são perfeitamente suscetíveis de propiciar ao leitor/espectador elementos que favorecem a expansão da imaginação desses. Tais espaços são igualmente importantes para a interação do público com o texto ao fornecer aos apreciadores de uma obra, sejam eles leitores ou espectadores, através da sua *simbologia* ou *iconicidade*, elementos que podem levá-los a conjecturar sobre a ocorrência de determinados eventos, situações, comportamentos ideológicos ou comportamentos dos personagens, relacionando-os aos espaços em que estes se desenvolvem.

Considerando essas premissas, acreditamos que a leitura de um texto, seja literário ou filmico, é inicialmente uma questão de perspectiva pessoal. Quer dizer, o mesmo texto pode ter inúmeras interpretações e compreensões, tudo depende, entre outras coisas, do propósito da leitura que o crítico elege e escolhe como caminho. Mas, certamente, é o texto que primordialmente dita o caminho.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno – sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luis Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLAND, D. S. Background description in the novel. In: STEVICK, Philip (ed). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ed. Livraria Duas Cidades, 1993.
- CHATMAN, Seymour. “What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice-Versa)”. In: MAST, Gerald et al. (eds.) *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.
- CORSEUIL Anelise R. Literatura e Cinema. In: Bonnici, Thomas & Zolin, Lúcia Osana. (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson M. Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação corpo e espaço. In: XAVIER Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. São Paulo : Ed Graal. 2003.
- ECO, Umberto. A diferença entre livro e filme In: [www.revistaentrelivros.com.br](http://www.revistaentrelivros.com.br). Acesso em Nov. de 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de Blow-up. In: FABRIS, M et alli (orgs.) *Estudos socine de cinema ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2003.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1982.
- LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?*. São Paulo: Paulus, 2003.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, Col. Ensaios 20.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTINEZ, Cristiano Monteiro. *Imagens do cárcere: do texto literário à leitura cinematográfica*. UFPR, Curitiba: Dissertação de mestrado, 2002.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film: Introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996
- METZ, Chistian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000.
- OLIVEIRA, Marinyze das Graças Prates de. *...E a tela invade a página: laços entre literatura e cinema em João Gilberto Noll*. UFBA, Salvador: Dissertação de mestrado, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual : possíveis aproximações. In : \_\_\_\_\_ et alli. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú cultura, 2003.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VIDAL, Gore. Quem faz o cinema?, In: *De fato e de ficção: ensaios contra a corrente*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.