

da narrativa. No Realismo, principalmente, com Machado de Assis, os quadros pormenorizados que delineiam os ambientes externos, se não deixam de existir, passam a se mostrar muito menos ostensivamente. Defrontamo-nos, a partir daí, com um procedimento narrativo que prima pela extrema economia quanto às referidas descrições espaciais externas, às minúcias da aparência das personagens, à exposição da natureza que nos circunda como um todo. A caracterização desses espaços só entra em cena quando se torna imprescindível para o entendimento e desenvolvimento da narrativa ou, melhor, para justificar, explicar ou intensificar os conflitos interiores vivenciados pelas personagens.

O desenvolvimento de uma técnica em que alia, harmoniosamente, aspectos por vezes paradoxais da cronologia e da espacialidade, confere ao estilo machadiano uma das marcas que o individualiza, proporcionando, paradoxalmente, uma subjetivação da objetividade espacial e, por conseguinte, da temporal. Subjetividade em decorrência da expressão individual do eu. Objetividade, porque busca crítica e racionalmente as explicações interiores e exteriores da realidade em que se inserem as personagens.

O autor, entidade literária, presença detectável, não raro reconhecível e inegável nas malhas do discurso, e, muito mais frequentemente, o narrador, interferem na sequência das tramas, surpreendendo o leitor, que, aceitando um pacto de rupturas, adentra o jogo sedutor da representação em que o real se transmuta no ficcional, deixando-se conduzir ora fascinado, ora até mesmo perplexo ante a fina e decantada ironia, eivada de cinismo, que não só perpassa como conduz o fio da narrativa. Num jogo de tensões que desafia e provoca o senso comum do receptor, deparamo-nos, na narrativa machadiana, tanto com o lado ético do ser humano, com a índole propensa ao bem, como com o lado oposto do caráter em que pululam, ainda que se tente negar, os desmandos transgressores da uma conduta reprimida social e culturalmente. Em um permanente jogo especular de projeções, nós nos miramos na narrativa e, ainda que desconfortavelmente, nos reconhecemos nela. A narrativa, ao se engendrar, postula-se como denúncia de uma sociedade regida por um conservadorismo hipócrita. No desejo constante de sermos aceitos pelo outro, na busca de afirmação identitária, omitimo-nos e,

não raro, negamo-nos para que sejamos aceitos socialmente. Em Machado, o ser protagonista é, reconhecida e indubitavelmente, o homem da sociedade do final do século XIX, mas, ao mesmo tempo, metonimicamente, pelo fato de o narrador exteriorizar a essência da alma humana, é, também, por extensão, o homem da nossa sociedade contemporânea. Disputando permanentemente a primazia, Bem e Mal dialogam em condições de igualdade, representando nas malhas do discurso a ribalta da vida cotidiana, o desmascaramento dos nossos conflitos demasiadamente humanos, a complexidade do nosso universo interior. Isso tudo, e se exteriorizando no discurso, põe em cena a nossa precariedade, as nossas debilidades e fraquezas, o dualismo que nos conforma, como se estivéssemos diante de espectros, em cujas faces, por vezes, mesmo à nossa revelia, reconhecemos nossos traços, nossos rostos, nossas feições.

O enfermeiro

Um dos contos que compõem o livro *Várias Histórias*, "O enfermeiro" é o que se pode denominar tradicionalmente como conto modelar, uma obra prima do gênero. Exhaustivamente analisado, narrado em primeira pessoa, apresenta, quanto aos procedimentos narrativos, similaridades com o narrador de *Dom Casmuro*. A exemplo de Bentinho, personagem que conduz a narrativa de *Dom Casmuro*, aqui, também, o narrador, no final da vida, empreende, mais que uma viagem retrospectiva, mas uma confissão, pondo em destaque um fato que, se descoberto, indubitavelmente o incriminaria e mudaria cabal e substancialmente a sua conduta, transformando a sua existência.

Quando nos propomos analisar os contos de Machado de Assis, ganham relevância as situações representadas pelos traços conscientes (ou inconscientes), cuja melhor abordagem se dá à luz da psicologia. Os enredos, habilmente conduzidos pelos narradores, fazendo emergir tensões, desvendam a precariedade e incertezas das tomadas de decisão de teor moral, os conflitos, frutos da imaginação, normalmente vêm evadidos de desejos, de interesses por vezes escusos, de medos difusos, de indecisões, de boas e más intenções. A narrativa,

descendo aos sótãos interiores do ser, compõe um painel em que ficam irremediavelmente expostos os labirintos insondáveis da consciência humana. Nesse ambiente, ganha a cena a supremacia absoluta e hipócrita das aparências. A autenticidade e a essência do ser se ocultam por trás de máscaras impostas pelo jogo social de conveniências e interesses e, uma vez assumidas, tais máscaras escravizam as personagens que delas não conseguem se desvencilhar.

A obra de Machado de Assis no cinema

Autor paradigmático, Machado de Assis ganhou incontáveis leituras pela Sétima Arte. Correndo sempre o risco das omissões, elencamos aqui, apenas a título de registro, algumas delas. *A Agulha e a Linha*, de 1937, baseado no célebre *Apólogo*, que, em seguida, ganharia, pelas mãos do pioneiro Humberto Mauro, uma outra versão. Baseado no conto "Noite de Almirante", com direção do argentino Carlos Hugo Christensen, temos *Esse Rio que eu amo*, de 1961.

Em 1968, a primeira tentativa de levar *Dom Casmurro* às telas teve, para a adaptação, a colaboração da escritora Lygia Fagundes Telles, à época, casada com o professor universitário, ensaísta e crítico cinematográfico Paulo Emilio Salles Gomes, com quem a autora dividiria a responsabilidade da elaboração do roteiro para as filmagens. A película, em preto e branco com direção de Paulo César Saraceni, intitulou-se *Capitu* e contou no elenco, com a participação de Isabella, no papel de Capitu; Othon Bastos, representando Bentinho e Raul Cortez como Escobar, para citar apenas o trio principal. Em 2003, é lançado no mercado, com direção de Moacyr Góes, o filme *Dom*, livremente inspirado na obra machadiana.

Ainda em no ano de 1968, com roteiro, direção e produção de Fernando Cony Campos, tivemos *Viagem ao fim do mundo*, filme cuja inspiração teria como ponto de partida os capítulos "O Delírio" e "O Sermão do Livro", ambos extraídos do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Com um respeitável currículo cinematográfico, o mestre Nelson Pereira do Santos também buscou na obra de *Machado de Assis* motivação para a sua

produção fílmica. Em 1971, dirigiu *Azyllo muito louco*, uma adaptação livre de *O Alienista*. Compondo o elenco, o filme contou com nomes como os de Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduíno Colassanti, Irene Stefânia, Leila Diniz, Ana Maria Magalhães e Nelson Dantas. Em 1982, o diretor transpõe para o cinema o conto "Missa do Galo". Além disso, Nelson roteirizaria e dirigiria, em 1965, um documentário sobre o escritor: *O Rio de Machado de Assis*.

O conto *A Causa secreta*, ganhou duas versões cinematográficas. Uma, dirigida por José Américo Ribeiro, em 1972, e outra, em 1995, por Sergio Bianchi. Esta última, conta, no elenco, com a participação de Renato Borghi, Esther Goes, Ligia Cortez, entre outros nomes.

O conto "A Cartomante" recebeu diversas transposições. A primeira, de 1974, teve roteiro e direção de Marco Farias e apresenta duas versões. A primeira, que procura permanecer mais fiel ao texto original e a outra, em que o cineasta toma liberdades em relação ao texto de origem. Dez anos depois, em 1984, temos uma outra adaptação, agora proposta por Alexander Vancellote. Em janeiro de 2004, portanto vinte anos após a última adaptação, surge, sob a batuta de Wagner de Assis e Pablo Uranga, uma outra versão cinematográfica para o conto. No papéis principais Déborah Secco, Luigi Barricelli e Illya São Paulo, compondo o célebre triângulo amoroso. Há ainda, uma personagem introduzida na trama, que, no conto original, não fazia parte do enredo, Silvia Pfeiffer, uma psicanalista cuja participação será fundamental para o desfecho da trama.

Baseadas no conto "Um Homem Célebre", há duas versões: a primeira, de 1974, dirigida por Miguel Faria Junior e a segunda, em preto e branco, mais livre, datada de 1996, *Um homem sério* é um filme de curta metragem, cuja direção ficou a cargo de Dainara Toffoli e tem Ary França no papel principal.

Com direção e roteiro de Adnor Pitanga, o conto "Confissões de uma Viúva Moça", ganhou, em 1975, uma versão fílmica, que conservou na adaptação o título original.

Os romances *Iaiá Garcia* e *Quincas Borba* deram, respectivamente, origem aos filmes *Que estranha forma de amar*, de Geraldo Vietri, em 1978 e *Quincas Borba*, de Roberto Santos, em 1987.

A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta duas versões cinematográficas. A primeira, de 1985, Brás Cubas, não é uma versão, mas uma reinvenção cinematográfica mais livre, mais artística, sob a direção criativa, irreverente e extremamente inovadora de Julio Bressane causou escândalo e muita polêmica à época. A segunda transposição data de 2001. Intitula-se *Memórias Póstumas*. Procura ser didática e segue, quase linearmente, o texto literário. Traz, na direção, a assinatura de André Klotzel e, no elenco, entre outros, os nomes de Reginaldo Farias, Petrônio Gontijo, Stepan Nercessian, Walmor Chagas e Sonia Braga.

Dado o interesse que o Bruxo de Cosme Velho sempre despertou no público em geral, a biografia do escritor, uma trajetória altamente significativa, suscitou, também, inúmeras versões cinematográficas. Entre as mais representativas estão O Rio de *Machado de Assis*, com direção de Norma Bengell e *Alma Curiosa de Perfeição - Machado de Assis*, uma produção conjunta de José Maria Ulles, Marcos Brochado e Raquel Madeira.

Cinema X Literatura

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Xavier, 2003, p. 62).

Quando uma obra literária é transposta para o cinema, normalmente criamos uma expectativa em relação ao texto fílmico fruto da adaptação. O filme, lamentavelmente, sempre estará em desvantagem em relação ao texto literário original. Um agravante: quando o filme advém de obra literária famosa, a cobrança é muito maior. Ao lermos um romance, criamos, no ato de

ler, o nosso filme interior e, quando vamos ao cinema para apreciar um filme baseado em texto literário que conhecemos previamente, tal filme jamais dará conta da nossa expectativa. O processo mental de criação sempre vai extrapolar o que for mostrado. De acordo com a capacidade de leitura, criamos mentalmente as imagens correspondentes à nossa interpretação e percepção de mundo. A literatura, com o peso milenar que a circunda, é uma arte cuja credibilidade e respeitabilidade não podem – e nem devem – competir com o cinema, já que este é, comparativamente, uma arte relativamente jovem. O texto literário fundamenta na palavra o seu poder de sedução, transmitindo e traduzindo, no receptor, ora objetividade e reflexão, ora subjetividade, fantasia, sonho, fuga. Já o cinema, com sua linguagem híbrida, se alicerça fundamentalmente na imagem em movimento e na trilha sonora e, por seu turno, não pode ser avaliado segundo os mesmos critérios empregados para a análise da obra literária. Em se tratando de cinema e literatura, estamos diante de linguagens distintas, formas diferenciadas de expressão, artes autônomas, soberanas e com características que, mesmo em permanente diálogo e correspondência, as individualizam.

Descartada a classificação de artes “menores” e artes “maiores”, considerada ou não a hierarquia entre as artes, que depende, precisamente, do gosto individual e, até certo ponto, da apetência coletiva, toma-se como postulado, no tópico da correspondência das artes, que as linguagens da arte, mesmo possuindo meios próprios de expressão, marcam-se por traços comuns, que articulam a complexa questão da interferência entre as diversas formas artísticas. Tratar, pois, a consangüinidade das artes significa problematizar alguns aspectos estéticos que, se não encontram uma solução definitiva, ilustram, entretanto, o intrincado discurso das artes (Mucci, s/d).

Respeitando as especificidades de cada arte e, ao mesmo tempo, nos opondo ao estabelecimento de uma possível hierarquia entre elas, a preferência por esta ou aquela manifestação artística vincula-se, como salientamos, às aptidões, afinidades e preferências individuais. Por outro lado, fica evidente,

que, ao se corresponderem, as artes instauram, intertextual e intersemioticamente, um permanente diálogo, influenciando-se umas às outras. Esse processo é, sem dúvida, salutar.

Cada arte apresenta especificidades que lhes conferem autenticidade, identidade, individualidade. Há enunciados literários impossíveis de serem captados e representados (traduzidos) por qualquer outra modalidade artística. Com o cinema não é diferente. Estética e potencialmente, alguns enunciados literários só são passíveis de apreciação no universo da palavra, das ideias, do pensamento. *Traduttore traditore*. A palavra, ao se deixar representar pela imagem, passa para uma outra dimensão que, evidentemente, não é e tampouco pode ser a mesma do texto original. Apontando para a precariedade simbólica dos signos, ainda no âmbito da palavra, algumas metáforas, quando da representação imagética, permanecem intraduzíveis. A recíproca também é verdadeira, ou seja, o mesmo ocorre quando da transposição da imagem para a palavra, também é verdadeira.

Se a Literatura foi, desde os primórdios, fonte de inspiração para o Cinema, hoje, inegavelmente, as técnicas cinematográficas interferem no processo criativo da Literatura.

Para finalizar este contraponto entre as duas artes, vejamos o que preconiza Johnson (2003):

a insistência na 'fidelidade' – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos (p. 42).

Assim como a escritura do texto dramático é um pretexto para a representação teatral, o roteiro cinematográfico, por seu turno, representa o suporte, o ponto de partida, para a viabilização do texto fílmico final e, na contemporaneidade, tem sido, por suas especificidades, por suas inegáveis qualidades, considerado literariamente.

Representações espaciais

O cinema é a forma contemporânea da Arte.
(Chauí, 2001)

Visto poeticamente e adentrando, portanto, o campo metafórico, o espaço perde todas as delimitações que normalmente atribuímos a ele, angariando uma importância jamais vista. Tudo, hipotética e simbolicamente, pode ser convertido em espaço. Para além dos espaços físicos, podemos conceber outras dimensões e desdobramentos espaciais. Podemos, por exemplo, nos reportar aos espaços de tempo, da cultura, das ciências, da arte, da poesia, da história, da filosofia, da psicologia, da sociologia, da religião, da política, da literatura, da fantasia, da plausibilidade onírica etc.

Um dos problemas centrais da Arte, desde Aristóteles, é o da concepção e representação da realidade. Cinema e Literatura trabalham, entre outras possibilidades, com a representação de personagens, tramas, tempos e espaços que se organizam em narrativas. Tempos e espaços que tanto o cinema quanto a Literatura representam. É, no entanto, na montagem que a narrativa cinematográfica, de posse do seu formato final, passa a ter representatividade e continuidade. No cinema, os tempos pretéritos, ou os registros espaciais, no ato da recepção se presentificam espacialmente. O que vemos na tela ou lemos no texto literário não existe mais, é evidente, como realidade concreta. Não obstante, no ato da fruição, quando nos deixamos envolver pela recepção da mensagem fílmica ou do discurso literário, elaboramos nossa imagem-tempo. Artimanhas e especificidades da arte da representação, tempo e espaço representam, via de regra, imagens do passado.

No cinema, o tempo se faz representar espacialmente. As representações temporais, através de inúmeras estratégias, são registradas no espaço da tela, ficando subordinadas a uma organização harmoniosa de imagens, elaborações de registros sonoros ou lingüísticos para que ele possam se viabilizar efetivamente.

Deslocando-nos da nossa realidade imediata, o cinema, por sua apro-

mental: a das estruturas narrativas.

Os filmes, entre outras possibilidades, narram histórias; histórias que se estruturam em seqüências de acontecimentos, fatos, situações que ocorrem com determinadas personagens, num determinado espaço e num determinado tempo. Daí, talvez, advenha a proximidade com os textos literários. Os textos ficcionais, via de regra, criando realidades, narram e representam histórias.

Quando nos propomos a fazer o estudo comparativo interartes, sempre corremos um risco muito grande. No caso da adaptação de uma obra pela sétima arte, sabemos que o filme, em hipótese alguma, poderá substituir o texto literário. Pensamos, no entanto, que, se o expectador, ao apreciar um filme originado de uma obra literária, caso conheça previamente o texto literário em que o filme se baseou, a sua recepção, o seu processo de apreensão de leitura dar-se-á, privilegiada e indubitavelmente, em um outro nível.

Artes autônomas, com recursos distintos, cinema é cinema, e literatura sempre será literatura. Pensamos, ainda, como tantos outros teóricos já o fizeram, que o cinema em nada prejudica a literatura, ao contrário: a repercussão de um trabalho filmico ajuda na divulgação do texto literário, como, aliás, tem amiúde acontecido.

Como não poderia deixar de ser, a literatura, por sua vez, aprendeu (apreendeu) algumas de suas técnicas modernas da arte de narrar com os procedimentos propostos pelo cinema. A saber, a técnica do *flashback*, ou a concomitância dos fatos, das ações, que, obviamente já existiam na tessitura literária, mas foram, com o advento do cinema, levados a consequências inimagináveis. Ficcionalistas modernos pensam cinematograficamente, utilizando do cinema os cortes, as rupturas. O que dizer, por exemplo, quanto à posição do narrador, como se estivesse atrás das câmeras para captar e narrar as cenas? E quanto ao processo de fragmentação na composição dos fatos narrados?

Via de regra, os estudos comparatistas, ao serem propostos ou para se viabilizarem, baseiam-se, na origem, nas possíveis semelhanças que os objetos artísticos (no caso, os textos, no sentido mais amplo que o termo comporta) a serem comparados apresentam. No entanto, o que se busca, no processo

comparativo, mais do que as semelhanças, são sobretudo as diferenças.

Se a literatura se alimenta do que convencionalmente denominamos de imagens mentais ou psíquicas que se organizam harmonicamente para compor o texto, o cinema materializa em imagens o que se organizou na escritura prévia de um roteiro ou na percepção concebida por um diretor.

Retomando e contrapondo as narrativas

A leitura de um texto, em qualquer modalidade artística, se efetiva potencialmente quando conseguimos atribuir a ele sentidos, significações. De acordo com o universo particular de cada leitor, de acordo ainda com o conhecimento prévio de que ele dispuser, no ato de ler, para a efetivação desses sentidos, dessas significações são necessárias re-elaborações, permanentes re-construções do texto com o qual nos deparamos.

Quando do ato da leitura, "O enfermeiro", conto machadiano, nos proporciona uma experiência única. Recriamos a realidade da narrativa, confrontando-a, de imediato, com nossa realidade e experiências, com o nosso ser e estar no mundo.

Ao ser transposto para o cinema, de imediato, inúmeras dificuldades nos são apresentadas: não há, como demonstramos anteriormente, descrições exteriores das personagens. Conhecemo-las pelo que fazem, pelo que dizem, pelos seus conflitos interiores. Mais que isso: a figura do coronel, por exemplo, nos é apresentada pela ótica do enfermeiro. Não podemos nos esquecer que o conto tem um caráter de confissão, feita ante a proximidade da morte. Trata-se, na realidade, de um acerto de contas com a própria consciência. À guisa de justificação, num processo similar ao do Bentinho de *Dom Casmurro*, vamos, passo a passo, nos inteirando da maneira de ser do doente, de suas manias, de suas intransigências, de suas intolerâncias. E, à medida em que avançamos na leitura, tomamos partido.

Algumas metáforas presentes no texto literário continuam a nos deleitar apenas no âmbito da palavra. Nos diálogos, para reforçar a imagem negativa do coronel, o narrador nos brinda com citações como esta: "– era uma cobra assanhada, interrompia o barbeiro; e todos, o coletor, o boticário, o escrivão, todos diziam a mesma coisa " (Assis, 1997).

Como representar, imageticamente, a metáfora em destaque, tão comumente usada nos diálogos?

De um alto teor negativo, logo a seguir, deparamo-nos com a metáfora mais forte de todo o conto. Não há como ignorá-la. Ela incorpora indissoluvelmente a própria identidade do texto, caracterizando-o: “e o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando” (Assis, 1997).

O fragmento selecionado serve como síntese de um processo que se desenrola ao longo da narrativa. Note-se que não é um prazer, mas o prazer. Presente na consciência da personagem narradora, o lado mal, por mais que fosse negado, por mais que se quisesse sujeitá-lo, sempre se impunha, fazendo-se presente, interferindo sempre, mostrando, mesmo à revelia, a ambiguidade que nos forma e conforma.

O texto literário obedece a uma linearidade cronológica. Tempo cronológico (os anos de 1859 e 1860 são referidos textualmente). A linearidade temporal se aplica, também, à sequência narrativa, ao relatar a ordem dos acontecimentos que têm lugar na trama, desde a contratação do enfermeiro, bem como quanto à sua chegada, permanência, saída e volta ao local dos fatos. Por fim, há que se levar em consideração o tempo psicológico predominante no conto, uma vez que todos os relatos desenrolam-se rememorativamente, em decorrência das lembranças da personagem narradora. A técnica narrativa empregada no conto, promovendo um retorno ao passado, antecipa os recursos de simultaneidade e *flashback* que seriam mais tarde sobejamente explorados pelo cinema.

O enfermeiro, como sujeito detentor do discurso, no texto, põe em cena – e encena, já que há um permanente jogo de representação – o seu drama psicológico, e, no acerto de contas com o passado, tentativa de expurgar, através da confissão, os pecados interiores, não consegue apaziguar as inquietações da consciência. Afirma textualmente que talvez tenha exagerado na descrição quanto a alguns aspectos da figura e da maneira de ser do coronel.

O filme, quanto aos cenários, opta por valorizar uma paisagem bucolicamente mineira. Emoldurando as cenas, a música barroca de Johan Sebastian Bach, conferindo um tom de magia e encantamento à crueza da narrativa, sempre oscilante entre o cômico e o trágico.

Procurando, com os recursos e técnicas de que dispõe, atender às su-

gestões expressas no texto literário, a narrativa fílmica concebe algumas cenas que não constam do texto literário, pelo menos da forma como foram arroladas no texto fílmico. Referimo-nos, particularmente, às seqüências que apresentam, por exemplo, os delírios decorrentes do agravamento da enfermidade do coronel. O texto literário apenas faz menção aos delírios. O cinema precisa mostrar o delírio. Uma frase como “– ameaçou-me com um tiro” (Assis, 1970), cria, na busca de fidelidade textual, uma seqüência em que o discurso possa ser demonstrado imageticamente.

Extrapolando em muito o âmbito da ilustração, o texto literário é, por vezes, referido cinematograficamente *ipsis litteris* por um narrador em *off*, exercendo, nesse sentido, mais que um mero apoio, o papel de fio condutor da narrativa.

Em performances irretocáveis, os atores Paulo Autran e Matheus Nachtergaele, protagonistas do filme e incontestavelmente dois grandes nomes da nossa dramaturgia, compuseram uma imagem viva, real para as personagens e, mais que legar autenticidade a um rosto, dão, no jogo da representação, credibilidade à trama narrada.

Referências

ASSIS, Machado de. O enfermeiro. In: *Obra completa*. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 528-535.

CHAUÍ, Marilena. Universo das artes. In: *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 323-333.

FARIAS, Mauro (Dir.). *O enfermeiro*. DVD. 1999, 50 minutos.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema. Diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia (Org). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão* São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (Org). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.