

DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS: DA PALAVRA AO ÉCRAN¹Carlinda Pate Fragale NUNEZ²Maria Cristina Cardoso RIBAS³

RESUMO: Este artigo traz à discussão o conjunto de procedimentos circunscritos a releituras de literatura na contemporaneidade com o objetivo de apresentar um *modus operandi* para adaptações de textos literários pelo cinema, sem reforçar o estatuto de superioridade de uma narrativa sobre outra nem alimentar a relação de subserviência entre elas, através da qual o ‘subproduto’ (a adaptação) estaria sempre em débito com o ‘original’ (o texto literário). Propõe-se a noção de complementaridade (DERRIDA, 1995) para articular os textos em jogo. A metodologia desenvolvida parte da Intermidialidade (CLÜVER, 1997) como derivativo da comparada, na subcategoria voltada às adaptações de literatura pelo cinema: a transposição midial (RAJEWSKI, 2012). Espera-se compreender os efeitos de sentido desta ‘operação do real’, empreendida no processo de adaptação fílmica de textos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e cinema; Intermidialidades; Transposição midial; Adaptação; Suplemento.

RESUMÉ: Cet article apporte à la discussion l'ensemble des procédures limitées à des relectures de la littérature dans l'époque contemporaine avec le but de présenter un *modus operandi* pour penser aux adaptations des œuvres littéraires pour le cinéma, sans renforcer le statut de supériorité d'un récit sur un autre ni entretenir la relation de subordination entre eux, par laquelle le «sous-produit» (l'adaptation) serait toujours redevable à l'original (le texte littéraire). On propose la notion de complémentarité (DERRIDA, 1995) pour coordonner les textes en jeu. La méthodologie développée se fonde sur l'intermédialité (CLÜVER, 1997) comme un dérivatif de la comparée, dans la sous-catégorie dédiée aux adaptations de la littérature pour le cinéma: la transposition médiatique (RAJEWSKI, 2012). On vise à comprendre les effets de sens de cette «opération du réel», engagée dans le processus d'adaptation fílmique des textes littéraires.

MOTS-CLES: Littérature et cinéma; Intermédialité; Transposition médiatique; Adaptation; Supplément.

I - INTRODUÇÃO

(...) o advento destes fatos novos, ao colocar *em crise* uma imagem do homem, produz o *homem da crise*. (...) Pensar que o princípio de indeterminação e o princípio de complementaridade da física colocaram o homem em crise porque lhe tiraram os parâmetros seguros do verdadeiro e do falso significa presumir que que uma lógica de dois valores é o único modelo

¹ O presente trabalho é um amplo desenvolvimento da Comunicação *Tessituras em jogo*: questões sobre Literatura e(m) Cinema, apresentada na XV Abralic (Associação de Literatura Comparada, 2016), no simpósio *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*, coordenado por Daflon, C.S. e Ribas, M.C.C.

² Professor Associado e Procientista UERJ/Faperj. <http://lattes.cnpq.br/755977367977718>
nunez@unisys.com.br

³ Professor Associado e Procientista UERJ/Faperj. <http://lattes.cnpq.br/5649309114787011>
marycrisribas@gmail.com

de racionalidade possível e concorre para conotar a única imagem de humanidade possível. (ECO, 2016, p. 263-264).

Trazendo à discussão as diversas textualidades em circulação, que irrompem na cena contemporânea e resistem a enquadramentos, uma fala cartesiana que assim as descreva corre o risco de não suportar o desconcerto e até emudecer. Provável efeito da bem vinda perda de domínio diante das múltiplas manifestações e expressões lítero-culturais, o desconcerto advém quando se enfrenta a composição heteróclita do discurso, sobretudo quando esta caótica multiplicidade de imagens, símbolos, sons, letras, vozes em avalanche atropelam paradigmas usuais, dessacralizam o cânone, dissolvem a garantia de verdade do texto, distanciam as releituras dos textos dos próprios textos que as inspiram e ficcionalizam até mesmo a autoria..

Como partícipes deste tempo em que a hibridização das linguagens tornou-se a potência criativa da arte, endossamos a urgência de trazer à cena contemporânea os sucessivos abalos na rede conceitual e seus incontáveis desdobramentos na cadeia interpretativa que incidem nas manifestações lítero-culturais. A frequência de tantos abalos reverbera de maneira intensa na esfera da recepção, que, diante do impasse das releituras, defronta-se com a urgência de novas demandas de significação. As novas demandas, porém, não são homogêneas e, portanto, não solicitam um perfil uniforme da recepção, tampouco normatividade única no ato de ler/interpretar – o que reforça o desconcerto. Observa-se que em geral as reações polarizam-se em torno de (a) instigar o que desafia a significação, (b) desistir de entender ou (c) assumir que vale fruir esteticamente sem se preocupar com o sentido. Ora, o modo de receber e acolher – ou não – as manifestações artísticas contemporâneas, em suas múltiplas linguagens, é moldado pela condição sócio-histórica dos sujeitos, pelos saberes compartilhados e aliados ao previsível padrão neoliberal do consumo e, ainda, pelas exceções que solapam a previsibilidade dos modelos e atravessam, de forma descontínua, todos estes fatores.

Em princípio, o desconcerto parece originar-se de um ponto central provocado pela diversidade das linguagens em seus incontáveis formatos, ou pelas dificuldades eventuais do receptor. Ao reconsiderar, porém, o lugar da mediação na articulação e transposição das múltiplas linguagens em cena, é possível dizer que os sentidos socialmente produzidos não se originam em apenas uma das partes da mediação, mas, sim, na relação entre os interlocutores sociais e sob determinadas condições de produção (RIBAS & GUIMARÃES, 2016).

Entendendo a Intermidialidade como área de convergência de discursos da qual a literatura participa efetiva e assiduamente⁴, a presente abordagem lida com a relação intermidial texto literário / livro de literatura e adaptação fílmica / cinema. Nosso modo de operar, portanto, buscando estudar as adaptações de obras literárias pelo cinema, volta-se para a primeira das subcategorias da Intermidialidade (RAJEWSKI, 2012): a transposição midiática (*media transposition*), em seu sentido mais restrito. De acordo com a autora (p.24), “a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um

⁴ Ainda que a obra intermidial prescindida da referência literária (por exemplo, os estudos abordando nexos entre pintura e música, cf. FREITAS: 2007, pp. 29-41), são muito menos frequentes os projetos de Intermidialidade que não contenham a literatura como um de seus fatores compositivos.

produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia”. Ainda com Rajewski e a título de esclarecimento, as demais subcategorias, sempre no sentido restrito de Intermedialidades, são: combinação de mídias (abrange uma constelação multimidiática: manifestações como óperas, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações como computador ou de arte sonora, histórias em quadrinhos etc); e a terceira, referências intermediáticas (referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem; também a musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante). Observa-se que, em relação a essa divisão tripartida, uma única configuração midiática pode corresponder a uma ou mais destas categorias.

Acrescente-se o fato de que há uma demanda crescente pela autoimplicação nos processos de produção de sentido e eventos, *pari passu* à percepção não hierárquica da presença do outro como força reconhecidamente atuante. A Desconstrução (DERRIDA, 1995) alavancou uma implosão das hierarquias discursivas, reação em cadeia, que implica: descentramento, desconstrução da sequência linear de origem, meio e fim, bem como do primado da continuidade, o que sinaliza a dissolução de padrões dicotômicos do pensamento. Pensando comparativamente nas relações entre linguagens, entre mídias, a implosão em cadeia vai abalar a noção de valor que define o artístico e o literário, sistema de valoração que, por sua vez, prescreve o cânone e o derroga como ponto de origem.

Esta espécie de caos – promovido pela implosão das dicotomias e cadeias lineares – pode não apontar para o estabelecimento de uma nova ordem, pode ainda não ser um projeto lítero-artístico-cultural, mas possivelmente representa um vislumbre da urgência de mudar, de desenhar novas adequações discursivas em que a linguagem verbal deixa de ser a privilegiada, em detrimento das demais linguagens. O procedimento pode ser entendido como demanda da constituição multimidiática das práticas sociais de leitura e produção, as quais dizem respeito a outra forma de ler, ser e estar na sociedade contemporânea. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2006). Com apoio dos historiadores (CIRO & VAINFAS, 2012), dizemos que a insistência em comprovar a validade de modelos ancestrais não dá mais conta da profusão de eventos; ao invés dos paradigmas consolidados, busca-se reconstituir experiências particulares de determinados grupos ou sujeitos cujos efeitos circulam no presente.

Este outro modo de ler, ser e estar, como demanda das novas linguagens, interessa-nos especialmente. Em nossas pesquisas, voltadas a uma abordagem teórico-crítica da expansão da narratividade para as mídias contemporâneas, incluem-se combinações, referências e transposições entre artes e mídias, além, claro, dos respectivos processos de criação, adaptação e tradução em circulação.

Em se tratando de migração entre linguagens e mídias, mais especificamente em relação às releituras de literatura pelo cinema, observa-se que o processo de adaptação fílmica de textos literários tem deslizado do modelo filial da chamada ‘obra derivada’ ao dito

‘texto fonte’. Em outras palavras, a tendência contemporânea das adaptações tem sido estabelecer uma relação descontínua com a obra de partida. A descontinuidade, aqui, é entendida como uma relação de desobediência ao texto inspirador. É possível reconhecer, ao longo da narrativa fílmica, coincidências, marcas próximas ou longínquas em comum, bem como jogos intertextuais que iluminam e/ou obscurecem o sentido do texto tido como original; e, ainda, defrontar-se com outras inserções em nível de diálogos, personagens, eventos, cenários, narração, temporalidade, que não estão presentes na “fonte”. Paradoxalmente, as linhas coincidentes da narrativa fílmica em relação à literária podem apontar para sentidos não coincidentes; e as inclusões inusitadas podem remontar a questões do texto de partida - caso o espectador/leitor conheça ambas as obras.

Este procedimento de “deslize” da adaptação em relação à obra tomada como partida reverbera, portanto, na recepção, de maneira a reformular o modo de ver, de acolher a relação entre as partes em jogo. Pode-se dizer que vai reconstituindo um leitor que compreende e ressignifica o novo texto, com base na relação de descontinuidade entre eles.

Pretendemos, aqui, discutir nosso *modus operandi* para lidar com adaptações de textos literários pelo cinema, sem reforçar o estatuto de superioridade de uma narrativa sobre outra, nem alimentar a mais frequente relação de subserviência apontada entre elas (RIBAS, 2014), através da qual o ‘subproduto’ (a adaptação) estaria sempre em débito com o ‘original’ (o texto literário).

Ora, sabemos que tais problematizações há muito entram no debate do método comparativista (CARVALHAL, 2006; NITRINI, 2000; COUTINHO, 2011). Não são novas, portanto, mas, em função de seus múltiplos desdobramentos, merecem marcar presença na cena crítica. Neste jogo entre tecidos que se reescrevem – as narrativas literária e fílmica (AZEREDO, 2012) –, há que se priorizar o diálogo interartístico, a articulação entre mídias, a relação entre os sujeitos ali inscritos e que (se) constituem (em) tais textos, enfim, espera-se operar um diálogo comparatista entre as narrativas em jogo.

Com Bazin (2016), nossa hipótese é que a exatidão do detalhe que espectador e leitor percebem na tela e na página é tanto produto da imaginação de roteirista e escritor quanto da sua observação da realidade, dentro e fora de quaisquer esforços de verossimilhança e preocupação conteudística. No diálogo entre as narrativas fílmica e literária, tais modos de percepção parecem compreender um trabalho em filigrana de elaboração do real e que paradoxalmente nos restituiria o que chamamos (e desejamos tocar cada vez mais intensamente) como realidade, em sua(s) múltipla(s) temporalidade(s) e gradações de impacto. E todo esse conjunto de procedimentos não retiraria do espectador/leitor o prazer da experiência.

II. LITERATURA E(M) CINEMA: DA PALAVRA À TELA

A relação não hierarquizante entre o texto literário e a adaptação filmica vai depender da concepção de comparativismo adotada, bem como da conceituação adotada pela crítica e pela recepção em geral acerca dos conceitos de arte erudita e cultura de massa e, claro, pela forma como se articulam estes conceitos. A postura que coordena, ao invés de subordinar, as narrativas literária e filmica, exige enfrentar estigmas de ordem conceitual e cultural circunscritos à obra de arte e sua funcionalidade. Ao mesmo tempo, o debate se estende para o processo de transposição midial da palavra escrita à tela. Quando um texto literário é adaptado para um veículo de comunicação de massa - o cinema - atrai para si a dinâmica da mais ampla *circulação* e mais estreita *proximidade* ao público; este contato mais estreito com o público levaria o texto literário a um processo de desmistificação (Benjamin, 1994). Esta dinâmica seria, então, o fator responsável por reduzir o valor do literário? Não haveria, para a literatura, algo além de um *status* sagrado? A sacralidade não seria, também, uma atribuição?

A anterioridade cronológica e o fator de erudição da arte literária a colocariam em um pedestal, de modo que quaisquer derivativos, reescrituras e releituras em mesmo e diferente suporte não poderiam chegar aos pés da obra 'original', canônica, tomada literalmente como texto-fonte. Em termos gerais, quando analisamos as formas como as adaptações de filmes se configuram a partir de romances, o pressuposto ainda tem sido considerar tais adaptações como empobrecimento.

Costuma-se identificar a transposição midial a um paradigma bastante moralista: aquele em que as adaptações são vistas como traição, profanação, vulgarização, abastardamento da obra conhecida como original. Notemos que tais termos, nas conhecidas palavras de Robert Stam (2006, p.20), "sugerem que o cinema, de alguma forma, presta um desserviço à literatura (...). Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema".

A perspectiva em xeque, portanto, traz o pressuposto de que a literatura – especialmente se vem "primeiro", enfim, "antes" da "segunda", no caso, o cinema – é consolidada como "fonte", isto é, condição paternal de origem que a torna única e imutável. Ora, como tal, qualquer reescritura (adaptação) será um subproduto com conotação negativa e permanecerá sempre em débito com a inatingível obra de partida (texto literário).

Neste ponto, evidenciam-se os condicionamentos do lugar de onde falamos. Mais difícil é não privilegiar o posto em que se atua e onde é possível transitar mais à vontade – a literatura.

Empreender um trabalho comparativo com literatura e cinema exige ainda o esforço de transitar em searas alheias. Afinal, trazer à cena outras linguagens implica conhecer as linguagens encenadas. Tal atitude minimiza a tendência de privilegiar o lugar em que se está, por ser o espaço mais confortável do saber, e representa, ainda, o esforço de escapar da previsível armadilha do domínio de um campo do saber sobre outro, especialmente se um deles é 'o nosso' – o que aponta para a tendência à territorialização e reduz a reflexão à mera marcação de território.

Sem ignorar o pertencimento a um campo de saber específico, considera-se o exercício do descentramento bastante salutar a um pesquisador. Esta é a razão pela qual se defende que, mesmo reconhecendo o valor da literatura, é preciso entender a literatura como valor⁵ – o que se aplica ao cinema e a qualquer obra artística que (re)escreva o literário.

Afinal, por que o literário seria sempre o autêntico? Se o filme viesse primeiro a público e depois circulasse o literário, ocorreria o oposto? No processo de adaptação, o que dá ao texto o lugar de importância é a sua anterioridade cronológica?

Vale lembrar que Benjamin, ao problematizar a questão da autenticidade da obra de arte em seu famoso ensaio de 1936 (e publicado em 1955⁶), reconhece tanto a condição de autonomia, quanto o mais amplo raio de alcance da reprodução técnica em relação à reprodução manual e, conseqüentemente, ao original. Segundo o pensador, ainda que a reprodutibilidade técnica da obra de arte pudesse provocar ‘atrofia’ ou até mesmo a ‘destruição’ da sua ‘aura’ – o *hic et nunc*, o aqui e agora da obra artística – , a reprodução técnica libertaria a obra do seu círculo hermético de produção e ao mesmo tempo iria preparar e estimular, conforme já mencionado, a dupla condição da arte moderna: circulação (da obra) e proximidade (ao público). Segundo Benjamin, esta mudança – de valor de culto para valor de exposição - representaria a refuncionalização da obra de arte, o que promoveria uma revisão do conceito e dos valores tradicionalmente circunscritos ao original.

III - A AUTONOMIA DA “REPRODUÇÃO” - PROVOCAÇÕES E EXEMPLOS

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite a língua falar fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, Roland. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia do Colégio de França, 7/1/1977. p.8).

A provocação barthesiana promove questionamentos em série. Um deles: se a literatura é uma trapaça salutar, por que precisamos desconsiderar a possibilidade de outras modalidades de “trapaceios” em outras linguagens? Ela é de fato a única a driblar os mecanismos de poder?

Trazendo a reflexão para o âmbito mais específico da adaptação, por que a valoração é regida pela metáfora da fidelidade ao original? Não seria interessante observar a força

⁵ Questão muito bem desenvolvida por Terry Eagleton em *Introdução à teoria da literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1997 e por Antoine Compagnon, em *O demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

⁶ O ensaio de Walter Benjamin é *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras recolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

das vozes dissonantes, mesmo discordantes, e considerar a potência significativa das declamadas infidelidades, ao invés de insistir na caça à simetria da letra em narrativas e suportes tão diversos?

Neste jogo comparativo, costuma-se pensar no que se ganha e no que se perde na transposição entre mídias. Ir além do setor de “Achados e perdidos” evita o procedimento redutor ou silenciador das diferenças. O irônico é que esta perspectiva que insiste em valorizar a fidelidade ao “original” acaba criando um paradoxo insolúvel: ser fiel a um modelo anterior estimula a imitação; ou seja, não há como ser criativo fora daquele referencial; por conseguinte, ser ‘cópia’ – e não modificar, reescrever, atualizar – acaba se tornando um traço valorativo, mas com um agravante: é possível copiar, mas como o modelo é inatingível, o débito é permanente... Trata-se de uma perspectiva que ao mesmo tempo possibilita e impede, liberta e escraviza, formulando uma noção de autoria ilusória.

Saltar deste círculo vicioso implica propor um descentramento, não rastrear o grau de fidelidade, nem estabelecer o teor de veracidade da adaptação em relação ao texto de partida. Para a nossa reflexão, pouco ou nada contribui escalar, em ordem de importância, o texto que origina, o ‘primeiro’, e o que seria secundário. E mais: deveria um texto completar o sentido do anterior, como se houvesse um senso de perfeição e totalidade de sentido a ser buscado? Esta, seria, então, a insana tarefa do roteirista e diretor, do leitor e do crítico: complementar o sentido que estaria faltando, já que a apreensão da totalidade pressupõe alguma incompletude em seus componentes.

Aqui se sugere a substituição da ideia de complemento pela de suplemento. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente *supérfluo*. Conforme explica Evando Nascimento “Se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do todo, organizada a partir de um único centro” (NASCIMENTO, 1999, p.178). O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz onexo solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado.

Num trecho bastante conhecido da sua teoria da adaptação, Linda Hutcheon (2006, p.9) sinalizou a importância de se entender o conceito como “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”. A sutil diferenciação entre os termos sinaliza a importância de um olhar não dicotômico nem hierarquizante para captar os efeitos de sentido desta “operação do real” empreendida no processo de adaptação de textos literários.

Voltando, mais uma vez, ao procedimento usual na maioria das análises das adaptações fílmicas de textos literários, a série de questões que nos move é: como avançar na comparação entre as narrativas em jogo sem tornar propósito último a mera detecção

destes ‘distintivos’ pontuais entre ambas as mídias? Como reconhecer a reconstituição de um texto *a priori* sem valorizá-lo unicamente pelo compromisso de fidelidade a um texto apresentado como gerador, original, verdadeiro? Qual a noção de origem que preside a concepção adotada? E quanto à cadeia linear ‘origem, meio e fim’ que envolve a explicação do real absoluto, qual o entendimento e a funcionalidade? Conforme já mencionado, ao pensar que tudo aquilo que vem cronologicamente antes é superior ao que vem depois, não valeria, então, considerar Édipo às avessas, o filho engendrando o próprio pai, o homem criando seu destino?

A ideia do “Édipo às avessas” (BLOOM, 1991), ou seja, a possibilidade de o filho engendrar o pai, na inversão da sequência cronológica e na impossibilidade de se repetir o passado é corroborada pela interrogação pós-estruturalista de que o sujeito unificado rasura o autor como ponto de origem da arte. A desconstrução de Jacques Derrida (1995), nos anos sessenta, também dissolve a hierarquia entre original e cópia, pois o prestígio aurático do original não vai contra a cópia, mas pode ser recriado pelas cópias. “Um filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes” (STAM, 2006, p.22).

O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior; A Odisseia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusóé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p.22)

Se o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, absorve e/ou ‘copia’ o drama *Otelo*, quem disse que Otelo é o marco zero da triangulação amorosa com desfecho trágico? O filme *Dom* (2003), estreia de Moacyr Góes no cinema, foi veiculado como uma ‘reimaginação’ de Dom Casmurro, de Machado de Assis. O argumento é a triangulação amorosa do romance machadiano pautada na dúvida da traição, mas que tenta ser resolvida mediante um teste de DNA para comprovação de paternidade. Esta parece ter sido uma forte razão para que o filme fosse alvo de crítica negativa já que, em princípio, a comprovação, inviável no século do romance, destruiria o dilema que o alimenta. Há, entretanto, questões que poderiam ser levantadas, caso o postulado de fidelidade não detivesse o poder de enaltecer ou execrar uma obra. Por exemplo, o título como referência ao romance e ao Imperador “Dom” Pedro – que também é evocada no romance “*Dom*” *Casmurro* – reitera um texto presente que remonta à evocação do texto ausente. A rede de articulações, com suas supressões e acréscimos, merece ser pensada e não retirada de cena com sinal de desmerecimento, sob a rubrica “invenção indevida”, “bobagem”, inverossimilhança, sintoma de desconhecimento.

E no caso de os leitores não buscarem na obra somente a confirmação das próprias expectativas? Mesmo no interior do texto de Machado, se os leitores se desapegassem da obstinação em saber se houve ‘de fato’ traição e adultério, poderiam vislumbrar uma série de outras questões fundamentais para a formação cultural brasileira e para a constituição do leitor no Brasil, postura machadiana possível de se entrever nas linhas

impressas do romance. Questões, por exemplo, condensadas na formação de Bentinho, seminarista e bacharel: o púlpito e a tribuna, a velha retórica proeminente até o século XIX que constitui a prática discursiva brasileira, o modo de convencer e pensar... E todo o conjunto reunido no personagem que passa a vida (o romance) narrando evidências que ele mesmo enxerga, tentando convencer a si próprio – e aos leitores – da traição de Capitu. Este homem tem o respaldo da arte de convencer, do ‘bem falar’ pautado pela séria casmurrice de um ilustrado. E será que este sujeito aparentemente seguro de si e dos próprios argumentos, se tivesse à mão os dispositivos técnicos dos exames laboratoriais, não solicitaria um exame de DNA? Ou então, seria possível também supor que ele não buscaria a comprovação, pois assim perderia a justificativa para o seu ciúme, ainda que a resposta fosse ‘Capitu traiu’. Esta hipótese interpretativa leva a crer que qualquer que fosse a solução do dilema, ela não importaria, pois Bentinho se reconhece somente se a possibilidade da traição paira em sua mente como ideia persecutória e experiência diária. Ora, essa reflexão revive com a leitura ‘reimaginativa’ do filme de Moacyr Góes, num processo de iluminação mútua das obras em jogo.

Luís Fernando Carvalho, em seu projeto *Quadrante* (2005, TV Globo), recria as histórias e personagens de Ariano Suassuna (*A pedra do reino*), Machado de Assis (*Capitu*, de *Dom Casmurro*), Milton Hatoum (*Os dois irmãos*) e de Sérgio Faraco (*Dançar Tango em Porto Alegre*). Com a realização em multiplataforma, com conteúdos complementares exibidos em diferentes mídias, a ideia veio de reler e roteirizar obras passadas em quatro pontos do Brasil: A Paraíba, com Ariano; o Rio de Janeiro, com Machado; Amazonas, com Hatoum; e Rio Grande do Sul, com Faraco. Inicialmente, a Globo deu todo o suporte ao projeto, mas interrompeu o apoio após a série *Capitu*, pelo baixo índice de audiência provocado pela particularidade das adaptações.

Provavelmente em função da escolha singular de procedimentos estéticos e comunicacionais dos roteiros que embasaram seriados e filme (*A Pedra do Reino*), não houve sintonia com o grande público, afeito a encenações ‘realistas’, reconhecíveis no seu universo de expectativas. Os roteiros das duas primeiras obras do Projeto Quadrante televisivas reescreviam os romances de forma peculiar, trabalhando com beleza e deformação, recriando as máscaras e a expressão corporal da *Comedia dell’Arte*, propondo nova disposição cenográfica e atuação dos personagens com toques circenses, tudo somado a efeitos de *tableau vivant* regidos numa temporalidade de sonho, mediante o esgarçamento do tempo da história contada.

Em *Capitu*, Luis Fernando Carvalho optou por inserir elementos da tecnologia moderna como os aparelhos de mp3 usados pelos dançarinos para ouvir a valsa na cena do baile; deu relevo à tatuagem no braço da protagonista (Capitu jovem), além de adotar um *mix* de músicas eruditas, samba, *rock* e composições de bandas internacionais e nacionais. O objetivo da direção foi reforçar o caráter atemporal e universal da obra de Machado de Assis. Mas o público não sentiu os efeitos conforme a expectativa da equipe de roteirização, produção e filmagem.

De acordo com o IBOPE e entrevistas nas redes sociais, constatou-se que, após assistir a parte de *A Pedra do Reino* e de *Capitu*, o espectador desistia de acompanhar os

capítulos seguintes. As reclamações e críticas giravam em torno da insuportável lentidão, da ‘distorção’ das histórias ‘originais’, da perda de sentido, da inadequação à mídia televisiva e ao cinema, enfim, da inconformidade ao espaço e tempo presentes. Pelo visto, o público não encontrara o espelho, a condição especular mínima que lhe permitiria uma projeção, ponto de contato, forma de reconhecimento. E essa motivação merece também atenção, uma vez que não necessariamente diz respeito à falta de conhecimento específico, mas sim ao fato de o telespectador estar afeito a um modelo conhecido, de não ter sido habituado a outras configurações na mídia televisiva, de assistir à TV como momento *relax* ou de entretenimento... Além do que, no espaço exíguo de tempo entre pressões diárias, essa modalidade teledramatúrgica parece ainda não funcionar.

O descompasso entre os interesses do público alvo e do adaptador foi apresentado sem rebuços por Luis Fernando Carvalho, na entrevista concedida à *Folha de São Paulo*⁷, à época em que estava sofrendo fortes críticas com relação ao suposto hermetismo de *A Pedra do Reino*.

[...] Pertenço ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo [...]

O depoimento indignado deste talentoso produtor cultural, somado ao histórico de adaptações de obras literárias para o cinema e a TV brasileira, comprova que a teledramaturgia brasileira constitui o mais contundente contra-argumento às ferozes críticas à televisão, tida, em geral, como “instrumento do neocolonialismo” (MELO, 2006: p. 169), o mais excepcional meio de amortecer a consciência e os desejos do telespectador e do público (ADORNO, 1973; WINN, 1985) e, em particular, ao hábito generalizado entre brasileiros de assistir a novelas e minisséries; ou atribuir a programas de teleteatro uma precedência que livros de reconhecido valor não alcançam. Na verdade, podemos ser obcecados por livros, amantes do teatro, cinéfilos e até fanáticos por computadores e videogames, mas a impregnação televisiva na vida cotidiana dos brasileiros é rapidamente associada a uma atávica semiformação (ADORNO, 1996, p.388-411), ou reduzida ao chavão sociologista de “manipulação tecnológica das massas”.

A teledramaturgia brasileira, entretanto, é mundialmente reconhecida como produção cultural com valor estético, força dramatúrgica e potencial crítico, aspectos que a definem por sua qualidade. Encará-la por este enfoque é muito diferente do já viciado discurso que encara a televisão exclusivamente como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle do imaginário social, prestador

⁷ Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm

subserviente de serviço a interesses econômicos e políticos e mantenedor de *status quo*. A despeito de todas as suspeitas que incidem sobre a televisão e do esnobismo preconceituoso com que grande parte da intelectualidade desdenha a teledramaturgia produzida no Brasil, existe um fator qualitativo que peculiariza um número significativo de produções (MACHADO, 2000), especialmente aquelas que adotam obras literárias para a apropriação, a paródia ou transmutação (termo adotado por Anna Maria Balogh [2005] para designar o trabalho de transposição) televisiva de obras da literatura para a televisão⁸.

A sofisticação do projeto teledramatúrgico concebido, executado e levado ao ar por Carvalho, mesmo não tendo alcançado o sucesso previsto, introduziu um modelo de produção intermidial que reaqueceu a discussão sobre projetos interartes, problematizou telespectadores e críticos, abalou opiniões convencionais, além de ter desafiado patrocinadores e acadêmicos a reequacionar as especificidades do trabalho de adaptação. Neste sentido, o malogro do empreendimento foi útil, ajudou a formular as perguntas indicativas do problema: Por que obras aclamadas por indiscutível mérito literário podem não agradar, quando mudam de meio? Como transferir eficientemente as propriedades estéticas da literatura para a TV? Uma única e mesma resposta parece-nos atender a estas e outras perguntas correlatas: Se os enredos literários se tornam excepcionais quando a língua e demais recursos discursivos plasmam e reforçam seus significados, nas adaptações filmicas são as propriedades específicas deste meio (atuação dramática, imagem, som, música e outros recursos) que determinam a eficácia artística dos enredos, intermidialmente concebidos.

Continuando, aqui, um brevíssimo passeio por comentários acerca de adaptações de textos literários para o cinema, outro exemplo matricial vem à cena do debate. Se em muitos filmes (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1963, Glauber Rocha, inspirado em cenas do sertão e literatura de cordel; *Cobra Verde*, 1987, de Werner Herzog, adaptado do romance de Bruce Chatwin, *O Vice-Rei de Udá*; *O trovador Kerib*, 1988, de Sergei Parajanov, inspirado no poema de Mikhail Lermontov, entre tantos outros) aparecem o vidente e o narrador na *persona* do trovador, quase sempre cego, todos estariam ‘copiando’ a literatura de cordel ou o velho adivinho Tirésias, citado por Homero? E se assim fosse, cada trovador já não seria outro, sendo o mesmo?

Entendendo, então, que o contexto ressignifica o dado em seus vários matizes, listamos outras referencialidades. Em *Romeu+Julieta* (1996), o diretor Baz Luhrmann remete a várias peças de Shakespeare. Dentre outras inúmeras referências e intertextos, destaca-se, aqui, o personagem do “delegado” Mercutio, que morre em Verona Beach. Nas cenas em que Mercutio, após tomar pílula de *ecstasy*, incorpora a *drag Queen Mab*⁹, entende-se uma possível alusão à inesquecível Acid Queen vivida por Tina Turner na ópera Rock *Tommy* (1970), do *The Who*. O diálogo aqui estabelecido promove uma superposição de épocas com temporalidades distintas para o público de meados da década de 1990. É sabido que Luhrmann dispõe de uma variedade de recursos técnicos

⁸ Prova disto é a transposição de minisséries recentemente produzidas para o formato de filme.

⁹ Rainha das fadas, figura do folclore inglês, presente no ato I, cena 4, da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*.

para desestabilizar as expectativas da audiência e então insere cenas familiares, com sentidos inusitados – e outras inusitadas, com sentidos bastante usuais -, em releituras de Shakespeare.

[...]with its long literary history, it is natural that rain developed as a cinematic signifier and that director of Shakespeare films often add rain where there is none in the text. Rain is a natural equivalent to tears, although it can be invade to serve other purposes. Baz Luhrmann is said never to have met a scene he did not think would be improved by rain (*Romeo + Juliet*). (ROSS, C. 2009, p.41)

A direção vai trabalhando, passo a passo, com o público, para trazê-lo e afastá-lo e novamente estreitar o contato, de maneira ambígua e intermitente. Ele joga com o espectador que fica entre a sensação de perda e a do reconhecimento, mas alavancado pelo estranhamento, pelo jogo da (des)familiarização. Neste relacionamento ‘hypocrite’ com o leitor, joga com a inserção de elementos inverossímeis que provocam o estranhamento dentro do familiar.

Ao escolher a locação, Luhrmann rejeitou qualquer ideia de filmar na Itália ou no mundo moderno real. Preferiu captar imagens da cidade do México e da costa da cidade de Vera Cruz, sempre com paisagens pós-apocalípticas que chegam pela televisão, forjando uma articulação entre a linguagem shakespeariana e a audiência de hoje.

IV – AS INVERSÕES NAS NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS: UM PEQUENO PASSO ALÉM DA QUESTÃO

Repensar as narrativas – sejam elas fílmicas ou literárias – como sequência *ad infinitum* de cópias significa que a ordem destas sequências pode configurar vetores de força em múltiplas direções e que tais sequências se relacionam com outros trabalhos do mesmo ou de outros gêneros e modalidades. Uma contiguidade não linear de cenas se instaura, à maneira de uma edição cuja continuidade pode ser descontínua; enfim, um agrupamento em feixe, ou em rede, para usar uma palavra da moda. Em síntese, a mestra canadense ensina, sobre a obra adaptada: “*When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works*” (HUTCHEON, 2006, p.6).

Vale ainda acrescentar, aos teóricos da relação entre obra literária e adaptação fílmica mencionados neste estudo, o nome de Brian McFarlane, para quem os elementos do texto literário podem ser transferíveis ou adaptáveis para o texto fílmico, sem que isto implique solidariedade indissolúvel dos elementos textuais ou repetição da sequência narrativa na mesma ordem em que apresenta. O autor modaliza o processo de transferência e assume que a equivalência nem sempre é possível.

a transferência refere-se aos elementos narrativos do romance que são mais facilmente, e de forma mais semelhante, transpostos ao filme, ao passo que a adaptação propriamente dita diz respeito aos elementos narrativos do hipotexto, ou texto-fonte, para os quais se mostra mais difícil encontrar equivalentes filmicos, quando eles são encontrados. (McFARLANE, 1996, p.13).

Ainda sobre a transferência da linguagem, Júlio Plaza (2003), explica que operacionalizar a migração da linguagem para outro meio implica consciência tradutora, com acuidade para captar as demandas do novo suporte, com as respectivas possibilidades e limitações, mas, a partir daí, dar um salto qualitativo.

Tomando a abertura que Hutcheon, McFarlane e Plaza oferecem para a adaptação, verificam-se exemplos de narrativas filmicas que, em vez de simplesmente repetir a forma literária e ser posterior a ela, alteram a ordem cronológica de sua elaboração; por exemplo, isso ocorre quando o filme é anterior à obra literária, invertendo a ordem obra de partida e obra derivada. Um passo além do questionamento feito aqui anteriormente, encaminha-se, agora, nova pergunta: nestes casos – com ocorrência de inversões – , o lugar paterno e gerador seria, então, o cinema? Bastaria trocar a ordem dos autores e diretores, garantindo a paternidade da obra pelo seu simétrico?

A título de exemplificação, gostaríamos de trazer aqui uma animação de 2011 vencedora do Oscar: *The Fantastic Flying Books of Mr. Lessmore*¹⁰, com roteiro e direção de William Joyce e Brandon Oldenburg. Esta animação, um curta metragem de quinze minutos, é uma bricolagem de referências. À semelhança de *O mágico de Oz*, livro e filme, o argumento deriva da passagem do furacão Katrina, em Nova Orleans, no ano de 2005, que destrói toda a cidade, mas faz dos livros seres vivos, em uma atuação transformadora. O protagonista humano, que acolhe e abriga os livros sobreviventes, tem um conselheiro, que é o Humpty Dumpty. Retratado como um ovo antropomórfico, com rosto, braços e pernas, trata-se de um personagem interpolado¹¹ de uma rima enigmática infantil, conhecido pela versão de Mamã Gansa na Inglaterra. Aparece em *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll, e também nas histórias em quadrinhos, como na revista *Fábulas* da Vertigo/DC Comics. Ele se move, no curta, como uma animação desenhada, na sequência de 24 quadros por segundo.

Posterior ao vídeo, o livro foi traduzido no Brasil como *Os fantásticos livros voadores do Dr. Máximo Modesto* (2012), publicado pela Editora Rocco. O autor, William Joyce, é o próprio diretor do curta. Mais recentemente, a história assumiu, também, formato de livro interativo para Ipad.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ad3CMri3hOs>

¹¹ Cf. Sanders (2006, p. 162) , a “interpolação” é a inserção de palavras, frases, personagens ou em um texto”.

A versão impressa, elaborada no ano seguinte, em 2012, foi estimulada pela forte recepção do filme (e, claro, por seus lucros no mercado). Como, neste caso, a animação não tinha texto em palavras, já que os diálogos eram sugeridos pelas imagens, intertextos e pela música, o livro não precisou ser reescrito, mas *escrito*, de maneira que as palavras ditas não silenciavam o não dito, nem meramente legendassem a profusão das imagens. Um ano após o lançamento do filme, produziu-se um trabalho de nova autoria, resultado de uma delicada lavra discursiva em ambas as versões.

O exemplo, porém, pode levar nossos leitores a pensar que o interessante seria apenas inverter a hierarquia das narrativas em jogo, no processo de adaptação. Parece-nos, entretanto, que inverter os polos positivo e negativo num campo eletromagnético não é uma atitude revolucionária, porque nos mantém presos ao mesmo reduto, apenas com as polaridades invertidas.

Vale ainda trazer, aqui, o dado de que a marcação cronológica pode ser também um código de identificação, mas que não necessariamente corresponde, de maneira precisa, ao modo de operar. A saga *Harry Potter* teve início na escrita da autora britânica Rowling (1997), mas a resposta do público diante do primeiro livro funcionaria com uma espécie de contrato prévio de escolhas - os protocolos de leitura (CHARTIER, 1996) que incidiriam sobre a escritura dos números seguintes. A saga *Crepúsculo* (de Stéphenie Meyer, 2005) foi amplamente estimulada pela forte acolhida da recepção à versão adaptada para o cinema, condição que também interferiu na escritura dos volumes finais da Coleção.

Há também exemplos de filmes que invertem – não a data da elaboração –, mas a dinâmica da história e do protagonista do romance, em função do contexto de produção da adaptação e das demandas ideológicas contemporâneas. Um exemplo conhecido é *O Naufrago* (*Cast Away*, dir. Robert Zemeckis, 2000), que pode ser lido em sua assimetria com *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719), na demanda de elogio ora da civilização (filme), ora da natureza selvagem (romance) com respectivos degradação ou endeusamento do ser humano em função da mentalidade em circulação na época da produção do filme (abertura do século 20) e da publicação do romance (segunda década do século 18).

Importante, portanto, entender a dupla tópica das inversões nos projetos de adaptação e seus efeitos para a recepção. De um lado, são procedimentos formais e contudísticos que constituem as narrativas, em termos de objetivos, formatação e enredo; ao mesmo tempo, interferem no contexto de produção e na recepção, sendo também modificadas por eles e pelos meios em que são veiculadas. De outro, tratam-se de práticas que invertem as polaridades, mas mantêm ideias e elementos no mesmo campo – o que não configura mudança significativa no processo de releitura.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a adaptação resulta de uma leitura em que ambas as versões – narrativa literária e narrativa fílmica, enfim, texto literário e adaptação – se iluminam mutuamente, não se

trata de entender o processo de complementaridade. ‘Completar’ pressuporia o inacabamento de alguma das narrativas, o que obrigaria as duas a se congregarem de maneira que uma estaria condicionada a completar o sentido da outra e, como tal, nenhuma das duas teria autonomia significativa. Conforme a perspectiva aqui apresentada, uma não complementa efetivamente a outra, nem exige a acoplagem da versão companheira para que seu sentido seja ‘completo’. A relação, portanto, é de suplementaridade.

Para substituir a ideia de complemento, que defende a falsa ideia de apreensão da totalidade, estimula dependência e a inverídica simbiose entre as obras de partida e derivada, foi trazida a noção derridiana (1995) de suplemento.

A relação de suplementaridade entre as narrativas em jogo torna a preconizada ‘perfeição’ do literário passível de repetição, deformação, desconstrução. Com isso, favorece o deslizamento da sua centralidade. Pode-se concluir, aqui, que o suplemento, portanto, leva em conta a paradoxalidade da relação, dissipando esquemas hierárquicos e o primado da continuidade, inclusive o lugar de centro e origem comumente atribuído ao literário.

No diálogo com a literatura e pensando nas singularidades constitutivas de ambas as modalidades, urge pensar quais seriam as diversas possibilidades com que o cinema – arte “impura” por excelência, orientado em sua gênese pelo automatismo da máquina que dispensa a mão humana (BAZIN, 2016) e feito de blocos de movimento-duração (DELEUZE, 2009) – dispõe para manejar recursos expressivos e trabalhar com o efeito de real. A adaptação poderia, então, ser vista como orquestração de discursos (STAM, 2006) e trânsitos, construção híbrida e multifacetada, em acordo à expressão que André Bazin (1991), desde os anos cinquenta do século XX, chamava de “cinema misturado” ou “cinema impuro”.

As adaptações tornam manifesto o que cabe em todas as obras de arte: que elas são, todas, em algum nível, derivadas: remodelam, transformam, reescrevem algo que veio antes ou ocorre simultaneamente. O texto reconhecido como original já é ele próprio uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico-social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diverso. Podemos dizer, ainda, que o texto “original” é uma densa rede informacional, atravessado por múltiplas linguagens, uma série de pistas e jogos verbais “que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p.50), de acordo com os protocolos de um meio distinto, adotando os gêneros disponíveis, através do prisma de discursos e ideologias em circulação e, ainda, pela mediação de uma série de filtros que são os valores culturais.

A linguagem convencional de certa parte da crítica, aquela que desmerece a adaptação e supervaloriza o romance, permanece repetindo fórmulas canônicas de entendimento, tanto para a narrativa fílmica, quanto para a literária. As adaptações televisivas restam ainda mais depreciadas, a despeito de seus custos altíssimos e sofisticação estética e tecnológica. Supervalorização e menosprezo são resultado de uma visão que julga e

trabalha para a manutenção de estigmas, ao invés de abrir para o que há de novo, inventivo e até revolucionário nas obras em foco. Diversamente do aqui proposto, pressupõe uma relação de complemento entre elas – no caso, texto literário e adaptação fílmica –, adotando-as como irmãs siamesas em cenário familiar.

Ao contrário, o avanço no procedimento, segundo a já citada reflexão de Julio Plaza (2003), seria fazer a adaptação “passar de mera reprodução a produção” (p.109). A releitura, portanto, tornar-se-ia uma prática intransitiva e autônoma em relação ao texto de partida. ‘Partida’, no triplo sentido que a palavra permite na língua portuguesa: como estopim, largada, inspiração; como saída, ir embora; e como quebra, corte, ruptura. Já a sua contraface - a expressão texto de chegada -, não apresenta tantas ambiguidades significativas, embora seja possível entendê-la também como ponto de convergência. E, neste sentido, retoma-se a questão da multiplicidade e da multimodalidade da adaptação.

Esta refuncionalização da adaptação em termos metodológicos seria também uma mudança de ordem conceitual e, na dinâmica da interação, incidiria na produção e na recepção. Reverbera, também, no ato de leitura do próprio texto literário enquanto primeiro item da cadeia interpretativa. Efeito em cadeia, a transformação é processual e se dá no conjunto.

Voltando a Robert Stam (2003, p.234), as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou tradição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.

Com esta breve exposição, espera-se ter explicitado que a adaptação de textos literários pelo cinema, como produto resultante de uma transposição midiática, pode ou não exibir referências ao texto de partida. Interessante observar como o espectador acolhe e recebe o texto literário, ao mesmo tempo em que vê o filme, captando, num primeiro momento, o grau de equivalência e diferenciação entre ambas as mídias. Reitera-se que tal recepção não se justifica unicamente pelo acervo cultural daquele espectador, mas pela interação entre os envolvidos, o que inclui a elaboração da tessitura fílmica da adaptação, com seus múltiplos elementos constituintes. “Abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto.” (RAJEWSKI, 2012, p.26). O espectador, ao interagir com a adaptação, simultaneamente lê o texto literário que, evocado pela memória, se presentifica em ausência. Via de mão dupla, a recíproca é verdadeira, dependendo do que foi lido ou assistido primeiro pelos receptores, individualmente.

Voltando à epígrafe de Umberto Eco que abre as portas deste trabalho, faz-se necessário o retorno às suas palavras em livro sobre a definição da arte. Entende-se que, se a dissolução dos parâmetros de verdadeiro e falso, a oscilação de paradigmas e critérios de valores colocam o homem em crise, é por conta do abalo necessário ao desenvolvimento de um modelo de racionalidade menos dicotômico – justamente a

alternativa para a crise do humano. Vislumbra-se não uma única, mas uma configuração múltipla de humanidade possível.

Seguindo esta trilha, espera-se, neste momento final da reflexão, ter efetivamente compartilhado a ideia – não dicotômica – de que a adaptação cinematográfica, em vez de ser uma esforçada reprodução, pode ser entendida como forte produção, com relativa autonomia e em relação descontínua com a obra de partida. Em outras palavras, não meramente ‘baseada’ em uma obra prescrita como original e anterior, mas com autonomia estética e potencial crítico, passível de se constituir em relação ao texto literário, num processo de mútua iluminação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.-W. A Televisão e os Padrões da Cultura de Massa. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M. (Orgs.). *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ADORNO. “Teoria da Semicultura”. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. In: *Educação e Sociedade*. Campinas: Papyrus, 1996 (ano VII, n.56, p.388-411, Dezembro).

ADORNO. Transparencies on Film, In *New German Critique*, no 24-25, Fall-Winter, 1981-82.

ASSIS, Machado de. “Pai contra mãe”. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

AZEREDO, G.; GOUVEIA, Arturo. *Estudos comparados*. Análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: UFPB, 2012.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: Da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BARTHES, R. *Aula*. Disponível em : <http://groups.google.com/group/digitalsource>

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. J, Guinsburg. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Vol.1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo.(Orgs.) *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Capitu: minissérie*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme 'Lavoura arcaica'*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Tradução Cristiane Nascimento. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 1996.

COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Um diálogo entre som e imagem: questões históricas, temporais e de interpretação musical. In: *Música Hodie* – Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto-Senso* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Vol. 7 (n. 2). Goiânia: UFG, 2007. Pp. 29-41.

HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver*. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2006.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Eduff, 1999.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: USP, 2000.

NUÑEZ, C.F.P. “Avenida Brasil”. Literatura e leitura crítica na televisão brasileira. In: DIOS, Ángel Marcos de (Ed.). *La Lengua Portuguesa/ Estudios sobre literatura y*

cultura de expressão portuguesa. Vol I. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. pp.151-167.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidades. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Pp.15-45.

RIBAS, M.C.C. Só dez por cento é mentira, a desbiografia poética de Manoel de Barros – poesia, vida & documentário. *ALCEU* – v. 11 - n.22 - p. 135 a 157 - jan./jun. 2011.

RIBAS, M.C.C.. Literatura e(m) cinema: um breve passeio pelos bosques da adaptação. *ALCEU* - v. 14 - n.28 - p. 117 a 128 - jan./jun. 2014.

RIBAS, M.C.C.; GUIMARÃES, G.. Literatura infantil na sociedade multimidiática. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 47, p. 185-202, jan./jun. 2016.

ROSS, Charles (Ed.) Underwater woman in Shakespeare film. In: *Shakespeare in Hollywood, Asia and Cyberspace*. Indiana: Purdue University Press, 2009.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. The Newe Critical Idiom. London, New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº51, p.019-053; jul-dez.2006.

WINN, Marie. *The Plug-In drug: Television, Computers, and Family Life*. New York: Penguin, 1985.