

## OSMAN LINS, UMA PROSA A CAMINHO DA PRÁTICA INTERTEXTUAL: UMA QUESTÃO DE ADAPTAÇÃO

Adriano Siqueira Ramalho Portela (UFPE)<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo traz uma análise do processo de adaptação das obras do escritor pernambucano, Osman Lins, para a TV e para o cinema, tendo por base a peça teatral “Lisbela e o Prisioneiro” e o romance “O Fiel e a Pedra”. Nesta perspectiva o ensaio propõe examinar o estudo como uma prática intertextual, tendo como suporte os conceitos ponderados por Robert Stam e Linda Hutcheon. A palavra tão prezada e admirada por Osman grita pela necessidade de outros caminhos, de outras mídias, o que fortalece a difusão de obras precisas e pontuais da literatura brasileira.

Palavras-chave: adaptação, intertextualidade, Osman Lins.

### Abstract

The article presents an analysis of the adaptation of the works of the Pernambuco writer Osman Lins, for TV and film process, based on the play "Lisbela and the Prisoner" and the novel "The Faithful and the Stone." In this perspective the essay proposes to examine the study as an intertextual practice, supported the concepts weighted by Robert Stam and Linda Hutcheon. The word cherished and admired by Osman screams the need for other paths, other media, which strengthens the dissemination of accurate and timely works of Brazilian literature.

Key-words: adaptation, intertextuality, Osman Lins.

### Osman, Lisbela e a Pedra

Tirar Osman Lins do papel e levá-lo para a TV ou para o cinema é uma tarefa árdua, pois a obra de um escritor apaixonado pela palavra precisará ser interpretada por imagens e áudio. É o dimensionamento de outra expressão, e este termo remete-se a uma antiga discussão, datada ainda do século IV a.C., quando o termo “mimese” podia corresponder a imitação, do grego *imitatio*, mas esse conceito de cópia foi recusado ao longo do tempo, e o ponto de partida tornou-se justamente o supracitado, em vez de imitar, a ideia era dar nova expressão. “O ato mimético seria em si dialético:

---

<sup>1</sup> Jornalista. Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou”. (LIMA, 2003, p. 29).

Entre os dias 31 de agosto e 25 de setembro de 1981, sempre às 21h, a emissora TV Cultura, situada na cidade de São Paulo, exibiu “O Fiel e a Pedra”, telenovela baseada no romance homônimo de Osman. A obra foi adaptada por Jorge Andrade, dirigida por Edison Braga - na época diretor de telenovelas da emissora -, e teve 30 capítulos. O produto audiovisual reconstituiu o cenário do livro, o nordeste dos anos 30, onde Bernardo trava uma luta contra um poderoso homem. A novela tenta construir o simbolismo que encontramos nas páginas, o confronto entre o fiel da balança e a pedra do moinho.

Já a peça teatral “Lisbela e o prisioneiro”, escrita e encenada pela primeira vez em 1961 teve um olhar para a TV trinta e dois anos depois, quando Guel Arraes, cineasta e diretor de televisão, roteirizou e dirigiu a minissérie e a exibiu na TV Globo; em 2003, o mesmo Guel foi o responsável pelo filme homônimo. *Lisbela* foi a primeira peça de Osman a ser encenada com sucesso de público. De acordo com a pesquisadora Sandra Nitri, o texto é uma comédia de caracteres e com uma estrutura tradicional, “com exposição, desenvolvimento, falso clímax, clímax, desfecho de situações vivenciadas por personagens nordestinos muito bem amarrados”. (LINS, 2011, p. 113).

É importante salientar que Osman Lins, este escritor nascido em Vitória de Santo Antão, interior de Pernambuco, autor de peças, contos, ensaios e romances – uma literatura construída em busca da descoberta, do novo, da imagem; muitos pesquisadores atrelam essa “busca” ao fato da sua genitora ter morrido logo após o nascimento do escritor e não ter deixado nenhuma fotografia, e isso chega a ser pontuado em alguns textos osmanianos – também é um adepto das “novas mídias”, na época, a televisão. Em 1969, no livro *Guerra Sem Testemunhas*, Lins analisava o papel do escritor na Indústria Cultural. Ele indagava se poderia um romancista levar contribuições para esta Indústria. Com essa lógica ele culminou escrevendo direto para a linguagem televisiva. Os textos “A ilha no espaço”, “Quem era *Shirley Temple*” e “*Marcha Fúnebre*”, publicados no livro *Casos Especiais de Osman Lins*, foram exibidos na TV Globo entre 1975 e 1977. “[...] E até agora, parece, fui o único ficcionista brasileiro a fazê-lo -, não haveria problema: era só transcrevê-los com as indicações sobre trilha sonora e até, por vezes, de enquadramento [...]”. (LINS, 1978, p. 06)

### **Osman transcodificado**

Linda Hutcheon, pesquisadora do Departamento de Literatura da Universidade de Toronto, no Canadá, em seus estudos, defende que “a adaptação, tal como a tradução, é uma forma de transcodificação de um sistema para outro”. (HUTCHEON, 2013, p. 09). Ela divide a adaptação em dois setores: produto e processo, e explica que o produto é a base para que os procedimentos da construção adaptativa sejam explicados. E desse pressuposto é possível começar a tecer uma linha de raciocínio em torno do tema, facilitando a identificação das semelhanças e diferenças entre a prosa ou texto dramaturgico e o roteiro cinematográfico.

Os processos de adaptação passam pelo olhar e análise de cada adaptador e também representam modos de interação com o público, além de uma série de fatores como momento histórico, social. “Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo, um lugar, uma sociedade cultural”. (HUTCHEON, 2013, p. 17). O texto de Osman Lins, em “Lisbela e o Prisioneiro”, por exemplo, demonstra uma inquietação e faz críticas sociais aos que detém o poder, ao patriarcalismo, a submissão da mulher, a honra; o roteiro de Guel Arraes, por meio do humor visual, destaca esses alertas feitos pelo vitoricense. Ou seja, cada um tem seu jeito próprio, mas cada criador tem a liberdade de direcionar suas críticas e posicionamentos.

Quando existe essa transcodificação da literatura para o cinema, esse último tem o poder do visual. Virgínia Woolf no seu livro “Os filmes e a realidade”, deixa claro quando cita que “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontramos expressão.” (WOOLF, 1926, p. 309). Ou seja, tanto a literatura como o cinema são modos distintos de comunicação, cada um com suas características. Um exemplo prático dessa transcodificação está em “Lisbela e o Prisioneiro”; na peça o enredo se passa na cadeia pública de Vitória de Santo Antão, seguindo um modelo aristotélico, no filme outros cenários são incorporados; no palco, o soldado e corneteiro Jaborandi é um apaixonado por fitas em série, na telona Lisbela é quem gosta de cinema.

Nesse criar e recriar, se o leitor ficar atento ao “texto-livro” e ao “texto-roteiro” pode usar a sua própria imaginação e tentar decifrar como a prosa se transformaria em audiovisual. Em “O Fiel e a Pedra” é possível encontrar associações mais similares como, por exemplo, neste pequeno trecho do romance: “A noite era calma, estrelada, sem lua e sem ventos” (LINS, 1974, p. 147). No roteiro ficaria mais ou menos assim:

“Cena 22 – imagem/céu – noite/externo”. Idealizar no filme as estrelas e a falta da lua até dá, mas, e a ausência dos ventos? O telespectador pode não perceber. O mesmo pode acontecer ao contrário, uma cena intensa de morte deve, talvez, causar mais sentimento quando você está assistindo, do que lendo: “Poucas horas depois, ele morria”. (LINS, 1974, p. 141). Essas nuances vêm a confirmar a complementaridade de cada produto, seja livro, seja filme, mostrando que mesmo bebendo de uma fonte primária, cada um é uma obra diferente.

### **A desconstrução para reconstruir**

Sempre que se estuda a questão da adaptação, um ponto em comum está presente e dificilmente é resolvido com breves linhas, o nome desse impasse é “definição”. Como definir um termo que nos dá margem de tantos assuntos? Partindo do pressuposto de Ana Maria Balogh, a adaptação é “a transmutação de uma substância da expressão homogênea, a palavra escrita, em substâncias da expressão heterogêneas, as imagens e os sons”. (1991, p. 37).

Transmutar, no âmbito deste estudo, encara bem o seu significado de mudança, de transformação; dois verbos são constantes: eliminar e acrescentar. Em uma entrevista para o site *Cineweb* (2003), Guel Arraes – roteirista e diretor de “Lisbela e o Prisioneiro” -, conta que apenas 30% do texto de Osman Lins foram mantidos no filme. Guel também passa a buscar outras fontes para fortalecer o seu roteiro: “[...] incluí frases inteiras que vieram de uma pesquisa do pernambucano Liêdo Maranhão. Eu compilei uma série de entrevistas que ele gravou no mercado [...]” (FIGUEIRÔA, 2008, p. 301). Dessa forma, o adaptador passa a ser o construtor de uma nova obra, baseado num alicerce que é texto original.

### **Até que ponto o texto é original?**

A antiga batalha entre o texto original e cópia pode ser facilmente resolvida se tomarmos por base a Teoria da Desconstrução, desenvolvida por Jacques Derrida, em 1967, (*apud* MOISÉS, 2013, p. 109) a qual reflete uma quebra na hierarquia existente.

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia

de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior a novela como “original”. (STAM, 2006, p. 22).

Stam ainda complementa ressaltando que um original sempre se revela copiado de algo anterior e cita os exemplos de *A Odisséia* e *Dom Quixote*. O último remonta aos romances de cavalaria e o primeiro a história oral. Bakthin (1981) compreende o autor como um arranjador de discursos outrora travados, para ele a arte é uma interface, uma mistura de elementos do próprio artista com suporte dos demais criadores, é o que ele chama de construção híbrida. Mas o que vemos na prática - das massas - é uma certa adoração a obra original e um preconceito estabelecido pela adaptação. A frase “o livro é melhor que o filme” está presente em vários debates.

Robert Stam, em seu artigo, *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade a intertextualidade* (Florianópolis, 2006), retrata que esses preconceitos em torno de uma obra adaptada gira em torno de alguns pressupostos, o primeiro deles diz respeito a antiguidade, onde as artes antigas parecem ser melhores que as atuais, outro vai direto na linguagem específica do cinema, essa constitui uma perda para literatura, já que nem todas as variantes do romance podem ser transmitidas para as imagens, e depois ele descreve outras conjecturas relacionadas a religião, mundo de aparência de fenômenos, etc.

Como forma de análise a esses preconceitos e a essa ideia “do melhor e do pior”, temos a manifestação hermenêutica da Estética da Recepção. Nos dois campos, livro ou filme, o leitor e o espectador é que farão suas apreciações. Quando esse “leitor-espectador” tece críticas negativas ao filme, por exemplo, sem querer ele está se baseando no que Wolfgang Iser prega, em “O Ato da Leitura” (1978). O crítico diz que no decorrer da leitura precisamos ter a mente aberta e saber modificar nossas concepções. Uma ideologia liberal humanista.

Mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal do que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias. (EAGLETON, 2006, p. 120).

Opondo-se com Iser, Roland Barthes, crítico francês, deixa a leitura mais leve, com menos carga “do certo e do errado”; Barthes parece dissolver a teia de significados do texto e transformá-lo num jogo de letras.

O prazer do texto não tem preferência por ideologia. Entretanto: essa impertinência não vem por liberalismo, mas por perversão: o texto, sua leitura são clivados. O que é desdobrado, quebrado, é a unidade moral que a sociedade exige de todo produto humano. Lemos um texto (de prazer) como uma mosca voando de um quarto: por ângulos bruscos, fasilmente definitivos, atarefados e inúteis [...]. (BARTHES, 2013, p. 40).

Juntando as concepções de Iser e Barthes, e complementando com a visão de Stanley Fish, o qual acredita que o mais importante é sentir o texto ou a obra de arte em si, dar margem a interpretação. E quando cada leitor-espectador toma posse dessa visão de Fish (1980) em relação a uma observação individual ao livro e outra a película, começa-se a se enxergar a adaptação como uma demanda de intertextualidade – proposto por Julia Kristeva -, algo influenciado pela dialógica de Bakhtin quando divisava a paródia em linguagens, partindo da ideia de que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto [...] é uma escrita réplica [...]” (MOISÉS, 2013, p. 252). O crítico verifica a adaptação como uma forma de leitura ou interpretação; ela faz parte desse mosaico.

### **Destrinchando a obra de arte**

Essas definições de dialogismo e intertextualidade desenvolvem uma visão mais concreta na hora de destrinchar uma obra de arte. O pesquisador francês, Gerard Genette (*apud* STAM, 2006, p. 29 a 33), consegue expandir o campo da verificação, e em vez de intertextualidade, ele propõe o termo “transtextualidade” e o divide em cinco tipos. O primeiro deles é a própria intertextualidade, com todas as premissas bakhtinianas; o segundo é paratextualidade, que são os elementos soltos no texto, como títulos, prefácios, ilustrações – tudo isso vai somando-se na hora da transcodificação; depois vem a metatextualidade, que é a relação crítica entre textos; seguido da arquitekstualidade (adaptações com nomes diferentes da obra original ou do contexto, é um dos exemplos) e por fim, e talvez mais relevante no quesito adaptar, a

hipertextualidade, a relação do texto ou dos textos com o seu hipotexto, ou seja, o texto anterior.

“Lisbela” dialoga com seu hipotexto diversas vezes, pois obra foi transcodificada para o teatro, em seguida para TV e depois para o cinema, e cada adaptação passou pelas fases da transtextualidade. É o que aconteceu em abalizadas situações com “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert. A obra, lançada em 1857, foi transcodificada inúmeras vezes com as mais díspares características, algumas chegaram a esconder o primeiro casamento de Charles, outras colocaram o próprio autor na história, como na versão de Minnelli. Alguns filmes são tão adaptados que muitos esquecem até da obra original; se formos questionar alguns adolescentes e adultos, hoje, sobre quem é o autor do livro “Drácula” (1987), dificilmente eles se lembrarão do irlandês Bram Stoker; justamente pelo fato da atual película poder ser interpretada como uma adaptação da adaptação da adaptação. “Todas essas transformações transtextuais ilustram a ideia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas”. (STAM, p. 35).

### **Físico *versus* psicológico**

A vida nos é facilitada, seja no livro ou na tela. Em páginas brancas ou amareladas, não importa, o narrador – na maioria das vezes -, terá sempre a maestria de nos envolver no mundo dos personagens, principalmente no perfil psicológico dos mesmos, algo não muito fácil para se mostrar em imagem televisiva. Observe o seguinte trecho de “O Fiel e a Pedra”:

Álvaro, o irmão de Teresa, sofria de inconstância. [...] De súbito, desenganava-se. Era suscetível e um riso bastava, uma palavra grosseira, para fazê-lo romper as relações, não brutalmente, mas deixando-as morrer. Havia então um intervalo entre as suas exaltadas amizades. (LINS, 1974, p. 27).

Nota-se, se pararmos para refletir, o árduo trabalho que será transformar esse sentimento tão decisivamente descrito, em imagens, passar esses detalhes para uma câmera. Na TV ou no cinema a descrição psicológica é menos evidente do que a do livro, mas a imagem também tem a sua vantagem, que é a descrição física. Álvaro

poderia ser detalhado simplesmente assim: “cena 01 – homem magro com barba por fazer”.

[...] uma história mostrada, não é o mesmo que uma história contada [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar no espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens [...]. (HUTCHEON, 2013, p. 35).

Subtende-se outro fator além das visões psicológicas e descritivas da cena, em ambos os casos, esse direcionamento – por vezes -, é uma questão óptica. Gasset (1991), em “A desumanização da arte”, nos explica que para vermos um objeto, neste caso para termos uma visão estratégica da cena, precisamos acomodar nosso aparelho ocular. Cada um vai ter uma imagem com seus detalhes particulares. É o que acontece quando Guel Arraes utiliza a metalinguagem em “Lisbela e o Prisioneiro”. Na película encontramos o ponto de vista da personagem Lisbela, interpretada por Débora Falabela; observamo-la dentro do contexto comparativo entre a vida real e o cinema; e também fica a margem para interpretação do espectador, que tem acesso a todas as situações.

O mesmo Gasset (1991, p. 33 e 35) nos brinda com outro exemplo. O filósofo nos apresenta uma cena em que um homem está agonizando. No cenário estão: a esposa da vítima, o médico, o jornalista – ambos em suas funções e um pintor que chegou por acaso. Resultando que uma mesma realidade se dissipa em outras realidades, justamente por causa dos distintos pontos de vista. Fato similar acontece na obra osmaniana, seu hipotexto tem pontos de vista caracterizados, se nos respaldarmos da visão do dramaturgo que montou a peça em 1961 e do cineasta que a levou para a TV e para o Cinema.

### **Adaptar para circular**

Um ponto crucial não pode ficar de fora quando o assunto diz respeito à adaptação. O filme precisa vender a ideia e ser vendido. E Osman Lins sabia exatamente desse processo, só que ele entendia que um romancista, cheio da sua arte e criatividade poderia contribuir para que o produto vendesse algo belo - belo no sentido estético da palavra. Ele tentava delinear essa ideia na prática, quando sugestionava em seus textos para TV: “Trilha musical a critério do músico. O autor preferiria algo com um certo



acento moderno, um tanto dissonante, mesmo no caso de se usar música de órgão”. (LINS, 1978, p. 92).

É necessário alcançar a massa, fazer girar o investimento, se adequar a indústria do cinema. Sem salas cheias, sem repercussão, sem público, a obra passa a ser desvantagem para a empresa que a produziu. O próprio Guel Arraes, funcionário da Rede Globo de Televisão, concorda com isso e complementa que não é porque estamos vinculados a esse tipo de mercado que uma película ou um programa de TV deixe de ter estética. “Nunca pensamos em fazer na TV programas que não fossem comerciais. Queremos que eles sejam comerciais! Comerciais, mas legais. Com as adaptações nunca foi diferente”. (FIGUEIROA, 2008, p. 303).

Para agradar ao mercado global ou até mesmo um mercado bastante particular, as séries televisivas ou musicais podem alterar especificidades culturais, regionais ou históricas do texto que é adaptado. Um romance satírico e mordaz, de cunho social, pode ser transformado numa comédia de costumes inofensiva, como ocorreu em quase todas as versões televisivas e cinematográficas americanas do romance “A Feira das Vaidades” [*Vanity Fair*] (1948), de Thackeray. (HUTCHEON, p. 57).

No caso da peça osmaninana, a direção de arte fez uma aliança entre o belo e o vendável, dando um estilo mais pop ao nordeste, com cores fortes, vibrantes, roupas estampadas. Valorizou a estética da carroceria de caminhão, e tirou aquela visão de sempre, de um nordeste cinza de fome e seca. Em “O Fiel e a Pedra”, digamos que as estratégias comerciais ainda estavam tentando se encontrar, e a adaptação foi mais voltada para o realismo, trazendo as cores que a obra e tecnologia ofereciam.

Quando você está escrevendo um roteiro televisivo, é como se você estivesse sentado num táxi; o taxímetro está sempre rodando e tudo deverá ser pago. [...] Já o romance tem o taxímetro desligado, você pode escrever o que quiser [...]. (BRADBURY, 1994, p. 101)

### **Enfim, por que adaptar?**

Em meio a tantas teorias e especulações, podemos destacar a hipótese de que cada adaptador tem um motivo pessoal para realizar seus feitos. Será à toa que um roteirista ou diretor passe a se expor a crítica quando vai transcodificar uma obra de Machado de Assis, por exemplo. Sabe-se, a princípio, que ele vai ser alvo de

agradáveis, ferrenhos e até desrespeitosos comentários. Por muito ainda vai existir a história da comparação e do gosto, que é inevitável. Será que esse adaptador é um masoquista ou alguém que deseja preservar e divulgar cada vez mais o nome de um autor de sua preferência? Ou esse adaptador está somente visando lucro e sua visibilidade no mundo do cinema ou da TV? Ou uma obsessão, como a de Manoel Carlos, que leu “Presença de Anita”, de Mário Donato, aos 15 anos, quando ainda era seminarista, e desde lá carregou a vontade de transpor o livro para a TV. Maneco citou esse fato numa entrevista para o site uol (2001).

Adentrar na mente de quem é um profissional desta área é quase impossível, mas uma coisa pode ser tirada do seu trabalho: perceber que um texto adaptado não é algo apenas em reprodução, mas algo para se entendido, ser recriado numa nova mídia.

### **Considerações finais**

“Se Osman Lins estivesse vivo ele iria gostar da adaptação de Lisbela e o Prisioneiro”, quem disse isso foi Letícia Lins, filha de Osman, em um dos debates sobre o processo de adaptação da obra do vitoricense para o cinema, no evento “Leituras Cruzadas III: Lendo Osman Lins” (julho, 2014). Não é que esse pensamento resuma algo de concreto, pelo contrário, ele vem provocar o que o próprio escritor pernambucano tecia quando se demonstrava um entendedor da Indústria Cultural.

Refletindo sobre todos os teóricos aqui citados, pode-se ultimar que a adaptação parte da premissa da intertextualidade. O texto se envolve numa teia de reprodução e criação. Osman deixou “O Fiel e a Pedra” que foi transcodificado para telenovela; esse texto ainda poderá estar no cinema, no teatro, na plataforma online, hoje no formato de “web série” e por aí segue até que novas tecnologias venham a surgir.

Com essa reflexão passamos a entender que a literatura não é a única base para um artifício de adaptação, um filme pode ser alvo de transcodificação para um vídeo game, por exemplo; um texto dramaturgico, de repente, poderá ser adaptado para uma música, e uma canção, como a “Faroeste Caboclo”, da banda Legião Urbana, virar um filme - o que de fato aconteceu, quando em 2013 Marcos Bernstein e Victor Atherino criaram o roteiro e René Sampaio dirigiu a película.

Do produto e do processo de Linda Hutcheon (2013) e da narratologia – estudo das narrativas de ficção e não ficção dentro do cinema – citada por Robert Stam (2006) ultimamos que cada adaptação é uma nova obra, é uma recriação intertextual para outra

mídia. Finalizando com os conceitos de Barthes e Deleuze, o primeiro, em “Crítica e Verdade” (2011, p. 70), ressalta a literatura e as ideias, apontando que a sociedade se apodera dos temas para transformá-los em números de sistemas significantes; e o segundo traz que “o cinema é em si é um instrumento filosófico, um gerador de conceitos que traduz o pensamento em termos áudio-visuais, não em linguagem, mas em blocos de movimento e duração”. (STAM 2006, p. 25).

## Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Discourse in the Novel**. Tradução: Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações: Da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume ECA-USP, 1991.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRADBURY, Malcolm. **The novelist and television drama**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994.

CINEWEB, portal. **Guel Arraes coloca em "Lisbela e o Prisioneiro" sua receita de cinema popular**. Net, 2003. Seção entrevista. Disponível em: [http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=365](http://www.cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=365)

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra; São Paulo: Martins Fonte, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: CEPE, 2008.

FISH, Stanley. **Is There a Text In This Class?** The authority of Interpretive Communities. Cambridge, Mass., 1980.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução: André Cechinel, 2º ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura.** São Paulo: editora34, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINS, Osman. **Casos especiais de Osman Lins.** São Paulo: Summus, 1978.

LINS, Osman. **Guerra Sem Testemunha.** São Paulo: Martins, 1969.

LINS, Osman. **Lisbela e o Prisioneiro.** São Paulo: Planeta, 2011.

LINS, Osman. **O Fiel e a Pedra.** São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 2013.

OMOSSOROENSE, portal UOL. **Cinco Perguntas.** Net, 2001. Seção Hora do Balanço. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/omossoroense/3008/cincoperg.htm>

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Tradução: Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PORTELA, Adriano. **Percurso da obra de Osman Lins escrita para a cinematográfica.** *In:* Leituras Cruzadas III: Lendo Osman Lins. 3º ano, 2014, Recife.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. New York University: Florianópolis, 2006.

WOOLF, Virginia. **The movies and reality.** New Republic, 1926.