

TESSITURAS EM JOGO: QUESTÕES SOBRE LITERATURA E(M) CINEMA

Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ/Faperj)

RESUMO:

Este trabalho representa nosso esforço para lidar com adaptações de textos literários pelo cinema, sem reforçar o estatuto de superioridade de uma narrativa sobre outra nem alimentar relação de subserviência entre elas, através da qual o subproduto (adaptação) estaria sempre em débito com o original (texto literário). Ora, o procedimento usual na maioria das análises das adaptações fílmicas de textos literários localizam o rol de semelhanças e diferenças, supressões e acréscimos presentes nas reescrituras em relação ao texto de partida. Perguntamo-nos: como avançar na comparação 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 original? No diálogo com a literatura e pensando nas singularidades constitutivas de ambas as modalidades, queremos 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. 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. No diálogo entre as narrativas fílmica e literária, tais modos de percepção compreendem um trabalho de elaboração do real em suas múltiplas temporalidades e contextos de produção. Esta operação do real oferece um suplemento (DERRIDA, 1995) de sentido à leitura fílmica e literária, para além de quaisquer esforços de verossimilhança e preocupação conteudística - tanto da imagem, quanto da palavra. Ao mesmo tempo, não retira do espectador/leitor o prazer da experiência.

Palavras-chave: Adaptação. Literatura e cinema. Comparativismo. Suplementaridade.

Introdução:

Este trabalho resume nosso *modus operandi* para lidar com adaptações de textos literários pelo cinema, sem reforçar, como já mencionei anteriormente (RIBAS, 2014) o estatuto de superioridade de uma narrativa sobre outra nem alimentar relação de subserviência entre elas, através da qual o ‘subproduto’ (a adaptação) estaria sempre em débito com o ‘original’ (o texto literário). Como veremos adiante, observa-se, então, que nosso encaminhamento acerca da “Adaptação” abraça um comparativismo não hierarquizante entre as narrativas em jogo, optando, em seu lugar, pela delicada noção derridiana de suplemento.

Antes, porém, faremos uma breve reflexão sobre a tendência majoritária no estudo comparado entre narrativas e suportes distintos. Especialmente 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. Tal ‘predileção’ pelo literário tem justificativas plausíveis. Em primeiro lugar, não podemos esquecer que o lugar de onde se fala tem responsabilidade direta nos nossos procedimentos teórico-metodológicos. É de se esperar, então, que, como pesquisadores da área em que transitamos mais à vontade, Letras, nosso olhar focalize e até mesmo privilegie o objeto de nosso conhecimento – a literatura. Acrescenta-se, ainda, o dado de que a literatura antecipa o cinema em termos cronológicos e em princípio a posição lhe garantiria uma tradição de escrita milenar com peso histórico específico e dimensão aurática. A anterioridade cronológica e o fator de erudição da arte literária a colocariam em irretocável e irreprodutível altar, de modo que quaisquer derivativos, reescrituras e releituras em mesmos e diferentes suportes não poderiam chegar aos pés da obra ‘original’, canônica, tomada literalmente como texto-fonte.

Ora, claro está que mantivemos um tom quase caricato nessa brevíssima exposição de abertura, entretanto, vale ressaltar que a postura sumariamente descrita é mais comum do que se pode supor. Entretanto, mesmo reconhecendo o valor da literatura, precisamos entender a literatura como valor – o que se aplica ao cinema e a qualquer obra artística.

Conforme dissemos, a perspectiva em xeque traz o pressuposto de que a literatura - especialmente se vem “primeiro”, enfim, “antes” da “segunda”, qualquer que seja, - é consolidada como “fonte”, isto é, condição paternal de origem que a torna única e imutável. Ora, como tal, qualquer reescritura será um subproduto com conotação negativa e permanecerá sempre em débito com a ‘inatingível’ obra de partida. Em consequência, será identificada a um paradigma bastante moralista: aquele em que as adaptações são vistas como *traição, profanação, vulgarização, abastardamento etc* da obra conhecida como original. Notemos que tais termos, nas 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 postura hierarquizante estende-se, inclusive, às reescrituras de obras literárias clássicas por

novos escritores (em mesmo suporte), bem como a reproduções de obras artísticas em múltiplas linguagens e suportes.

Não se pode esquecer, porém, que mesmo Benjamin (1994), ao problematizar a questão da autenticidade da obra de arte em seu ensaio de 1936 (e publicado em 1955), 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.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, *relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual*. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, *acentuar certos aspectos do original*, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, *fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural*. Em segundo lugar, *a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original*. Ela pode, principalmente, *aproximar do indivíduo a obra*, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. (BENJAMIN, 1994, p.167-168).

Segundo o filósofo, ainda que a reprodutibilidade técnica da obra de arte possa provocar ‘atrofia’ ou até mesmo a ‘destruição’ da sua ‘aura’ – o *hic et nunc*, o aqui e agora da obra artística -, a reprodução técnica liberta a obra do seu círculo hermético de produção e ao mesmo tempo prepara e estimula a dupla condição da arte moderna: circulação (da obra) e proximidade (ao público). Segundo Benjamin, esta mudança de valores - valor de culto para valor de exposição - representa a refuncionalização da obra de arte e, completamos, promove uma revisão do conceito e dos valores tradicionalmente circunscritos ao original.

2. A autonomia da “reprodução”

Ora, se enxergarmos a adaptação fílmica de obras literárias como reprodução técnica, seguindo a trilha de Benjamin, reconheceremos nela a sua autonomia e forte

capacidade de circular e atingir a recepção, mediante relação descontínua e assíncrona com o texto (literário) considerado fonte. A mudança de paradigma indica um novo olhar para o sistema de valores à época emergente, uma recondução de parâmetros que erigiam a validação da arte, passando pela pintura, literatura e chegando à fotografia e ao cinema – entendido à época, pelo filósofo, como o maior veículo de comunicação de massa. Mesmo considerando que a postulação de Benjamin resgata uma perspectiva articulada entre artistas e intelectuais da vanguarda da Europa Ocidental nos anos 20 do século 20, entusiasmados pelas possibilidades do novo meio e por uma crítica a convenções literárias e dramáticas tradicionais, a reflexão é, de certa forma, revolucionária.

O reconhecimento destes novos valores implica em uma reformulação conceitual que implica empreender um trabalho comparativo com literatura e outras artes o qual, por sua vez, exige um esforço de transitar em searas alheias. Queremos dizer: trazer à cena outras linguagens implica conhecer as linguagens encenadas. Tal procedimento minimiza a tendência de privilegiar o lugar de onde falamos, no caso as Letras, por ser o espaço do nosso mais confortável saber. Representa, também, 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 requer o mínimo de humildade para adentrar em e estudar campos menos conhecidos, com suas contribuições e limites, acertos e equívocos.

Lembro, aqui, o conhecido trecho da *Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia do Colégio de França*, de Barthes:

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. (1977. p.8).

A partir da provocação barthesiana, pergunto: se a Literatura é uma trapaça salutar, por que precisamos desconsiderar a possibilidade dos ‘trapaceios’ em outras linguagens? Trazendo a reflexão para o âmbito da adaptação do texto literário pelo cinema, não seria coerente relevar a multiplicidade de vozes dissonantes, mesmo

discordantes, e considerar a força 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. Se não formos além do setor de Achados e perdidos, restará um procedimento redutor das diferenças. Imaginemos: se na época anterior às fotos digitais fosse determinante a autenticidade do original para validar a fotografia, então o original poderia ser o negativo... Por sua vez, os filmes teriam que ser ao vivo... E o teatro, em que a encenação é ao vivo, deveria, então, ter todas as apresentações exatamente iguais à primeira. Para isso, paradoxalmente, os atores não atuariam nem considerariam as particularidades do público, que interferem no encaminhamento da peça... Repetiriam o padrão inicial e seriam cópias fiéis de si mesmos. A pretensa fidelidade a um referencial a priori seria um ganho, a busca nostálgica do paraíso perdido? Não costumamos fazer ode ao discurso elegíaco da perda, tampouco ao fim das narrativas e do mundo. Para nós, o apocalipse – *now* ou *yesterday* – é mais uma narrativa em potência de reescritura.

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...um tiro pela culatra. Trata-se de uma perspectiva que ao mesmo tempo possibilita e impede, liberta e escraviza, formula uma noção de autoria ilusória.

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 literária. Neste jogo entre tecidos que se reescrevem – referimo-nos às narrativas literária e fílmica -, vale constituir profícuo diálogo sobre o diálogo, articulação entre mídias, relação entre os sujeitos ali inscritos e que (se) constituem (em) tais textos, enfim, operar um diálogo comparativista entre as narrativas literária e fílmica (AZEREDO, 2012).

Linda Hutcheon (2006, p.9) sinalizou a importância de se olhar para a adaptação como “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”. Como fazer esta sutil diferenciação? Como compreender – sem meramente hierarquizar - 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, temos que se esforçam por localizar, em detalhes ou de maneira geral, o rol de semelhanças e diferenças, supressões e acréscimos presentes nas reescrituras em relação ao texto de partida. Sabemos que tal levantamento pode ser árduo e exige do pesquisador se debruçar por horas a fio nas matérias em exame. A questão, porém, que nos move (e com seus múltiplos desdobramentos) é como avançar na comparação entre as narrativas em jogo sem tornar propósito último a mera detecção destes ‘distintivos’ pontuais entre ambas as mídias; e 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. Tais indagações reverberam em outras, por exemplo: qual a noção de origem que preside o meu pensamento? Ainda estaríamos presos ao condicionamento da cadeia linear origem, meio e fim? Superior e inferior? Primeiro e último? E mais: o que vem cronologicamente antes é superior ao que vem depois? Não valeria considerar, Édipo às avessas, o filho engendrar o próprio pai? Construir seu destino?

3. Édipo às avessas

Sobre a dinâmica do que chamamos “Édipo às avessas” (BLOOM, 1991), ou seja, a possibilidade de o filho engendrar o pai na inversão da sequência cronológica, temos como apoio o dado da interrogação pós-estruturalista, em que o sujeito unificado fissa o autor como ponto de origem da arte. A desconstrução de Jacques Derrida (1967) 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). 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 original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior; A *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p.22)

Repensarmos as narrativas sejam fílmicas, sejam 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 de mesmo ou outros gêneros e modalidades. Formula-se uma contiguidade não linear de cenas, à maneira de uma edição cuja continuidade pode ser descontínua. Um agrupamento em feixe, ou em rede, para usar uma palavra da moda. “When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works.” (HUTCHEON, 2006, p.6) Há também exemplos de narrativas que alteram a ordem cronológica de sua confecção; por exemplo, quando o filme é anterior à obra literária invertendo a ordem obra de partida e obra derivada. Nestes casos, o lugar paterno e gerador seria, então, o cinema? Bastaria trocar a ordem dos autores, 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* com roteiro e direção de William Joyce e Brandon Oldenburg; a adaptação em livro, estimulada pela forte recepção do filme (e, claro, seus lucros no mercado), foi elaborada no ano seguinte, em 2012. Como, neste caso, a animação não tinha texto em palavras, já que os diálogos eram sugeridos pelas imagens, intertextos e pela música, o livro precisou não ser reescrito, mas, digamos, escrito de maneira que as palavras ditas não silenciassem o não dito nem meramente legendassem a profusão das imagens; ou seja, um ano após o filme, produziu-se um trabalho de nova autoria, resultado de uma filigrana 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 num campo eletromagnético

(positivo e negativo) não é uma atitude revolucionária, porque nos mantém presos ao mesmo campo, apenas com as polaridades invertidas. Como dissolver este campo? Como avançar na discussão? Ainda que não tenhamos sistematizada uma resposta, a reiterada problematização já pode provocar um abalo – ou trapaça salutar - nas convicções mais costumeiras.

Vale ainda trazer aqui o dado de que a marcação cronológica pode ser também um código de identificação, mas não necessariamente corresponde precisamente ao modo de operar. A saga *Harry Potter* teve início na escrita de Rowlings (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* (Stéphenie Meyer, 2005) foi amplamente estimulada pela recepção promovida pela sua adaptação no cinema, condição que também interferiu na escrita dos volumes finais pela autora. O curioso é que mesmo obras não declaradas ‘abertas’, vão se configurando como tal na rede de leitura.

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. *O Náufrago* (*Cast Away*, dir. Robert Zemeckis, 2000) pode ser lido em sua assimetria com *Robinson Crusóé* (Daniel Defoe, 1719), na demanda de elogio ora da civilização, ora da natureza selvagem com respectivos endeusamento ou degradação do ser homem. Não se trata de necessária completude, pois isto pressuporia um inacabamento de alguma das narrativas, o que obrigaria as duas narrativas a se congregarem de forma indissociada, de maneira que uma estaria condicionada a necessariamente completar o sentido da outra. Uma não complementa efetivamente a outra, nem exige a acoplagem da versão companheira para que seu sentido seja entendido. Mas gostaríamos de dizer que uma *suplementa* a outra.

4. Considerações (semi) finais:

No diálogo com a literatura e pensando nas singularidades constitutivas de ambas as modalidades, queremos 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”.

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. No diálogo entre as narrativas fílmica e literária, tais modos de percepção compreendem um trabalho em filigrana de elaboração do real e que paradoxalmente nos restitui o que chamamos (desejamos) como realidade, em sua(s) múltipla(s) temporalidade(s) e contextos de produção. Esta ‘operação do real’ oferece um suplemento (DERRIDA, 1995) de sentido à leitura fílmica e literária, para além de quaisquer esforços de verossimilhança e preocupação conteudística - tanto da imagem, quanto da palavra. Ao mesmo tempo, não retira do espectador/leitor o prazer da experiência.

A estranha lógica da noção de suplemento de Derrida 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. Ele se faz fundamental àquilo que suplementa e, ao mesmo tempo é um excedente que aponta para uma falha no sistema. A relação de complementaridade entre as narrativas em jogo torna a preconizada ‘perfeição’ do literário passível de repetição, deformação, desconstrução e, com isso, favorece o deslizamento da sua centralidade.



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

[...] a noção de suplemento aponta para um acréscimo que pode ser retirado; e isso implica em desapego à solidariedade imposta tanto pelo estatuto de fidelidade, quanto pela função de mimetizar a fonte com perfeição; mesmo porque, via de mão dupla, o primeiro texto (no sentido cronológico) ou texto-fonte não é necessariamente a origem, não tem a obrigação de ser “fielmente retratado”; a ele podem ser acrescentados elementos outros, o que inclui a repetição dos mesmos. (RIBAS, M.C.C., 2014, p.7)

A noção de suplemento, portanto, considera a paradoxalidade da relação entre as narrativas em jogo, dissipando esquemas hierárquicos, inclusive o lugar de centro e origem comumente atribuído ao literário. É, portanto, contígua ao descentramento. O suplemento é um extra desnecessário, adicionado a algo completo em si mesmo. Mas o suplemento é adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Neste entrelace, a dimensão lúdica deve ser entendida menos como diversão do que trabalho, pois a ênfase recai sobre a produtividade de sentidos. (DERRIDA, 1995, p.243-245).

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 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. Supervalorização e menosprezo são resultado de uma visão que julga e trabalha para a manutenção de estigmas, ao invés de analisar as obras em foco. Pressupõe uma relação

de complemento entre elas – no caso, texto literário e adaptação fílmica - , erigindo-as como irmãs siamesas em cenário familiar. Importante afinarmos nossa percepção para uma relação de complementaridade entre romance e adaptação, considerando as sutilezas de uma harmonia em dissonância, desconstruindo juízos de valores, condicionamentos prévios, considerando sua autonomia relativa e descontínua, permitindo que ambas as obras, sejam produzidas anterior ou posteriormente, possam iluminar-se mutuamente.

Referências:

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

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia do Colégio de França, 7/1/1977. Disponível em : <http://groups.google.com/group/digitalsource>

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Vol.1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

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

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

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

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

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento. / Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 2009.

DERRIDA, J. Este perigoso suplemento. In: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.173-193.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 49).

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

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

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

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

RIBAS, M.C.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.