

A TRANSPOSIÇÃO MIDIAL: PARA ALÉM DAS CERCAS DE *SÃO* *BERNARDO*

Renata da Cruz Paula (UERJ)¹

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar algumas reflexões acerca da adaptação da narrativa literária *S. Bernardo* (RAMOS, 2005) para a fílmica (HIRZMAN, 1972), aqui entendida como transposição midiática (RAJEWSKY, 2012). Ressalta-se que o referido encaminhamento não deve ser reduzido a instrumento facilitador de acesso à obra original, ressalva esta que implica em problematizar o modo de olhar a adaptação de textos literários pelo cinema, o conceito de mídia e os critérios de valoração pautados exclusivamente nos princípios de fidelidade, anterioridade cronológica que tradicionalmente presidem as relações intermediáticas.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação; Intermidialidade

Este trabalho tem por objetivo promover uma reflexão, dentro da perspectiva comparada, acerca da adaptação da narrativa literária para a fílmica, compreendendo que o referido procedimento não deve ser analisado como um instrumento facilitador da obra original, mesmo diante da suposta supremacia da literatura – por sua anterioridade cronológica – em relação à linguagem cinematográfica (RIBAS, 2014).

Além disso, a ideia de superioridade da literatura sobre o cinema também é pensada, aqui, em função da associação deste último a um processo de desmistificação (BENJAMIN, 1987) que é propiciado pela transposição da narrativa literária para fílmica, uma vez que o cinema é um dos grandes veículos de comunicação de massa e, por isso, a nova obra, em decorrência, teria circulação e proximidade intensificadas junto ao público receptor.

Dessa maneira, buscamos evitar o olhar hierárquico, bem como a ideia de que adaptação é igual à reprodução conforme salienta Stam (2008), uma vez que se há mudança do meio de comunicação, a adaptação deve ser considerada em sua diferença.

Entendemos que esse horizonte de pensamento, ao romper com a ideia de hierarquia, caminha na contramão da reverência ao cânone, valorizando a criatividade apoiada no diálogo entre as diferentes linguagens (AZERÊDO, 2012) e remetendo-nos à concepção de intertextualidade – termo cunhado por Julia Kristeva (1969) – que entende que todo texto se constrói como mosaico de citações e que, por isso, todo texto é absorção e transformação de outro texto.

Assim, a referida terminologia, quando aplicada a esse estudo, auxilia-nos a perceber que a adaptação é, por sua vez, uma ampliação do texto fonte,

¹ Graduada em Letras (UERJ), Pós-graduada em Literatura Brasileira (UERJ), Mestranda em Estudos Literários - Literatura, Teoria e História (UERJ). Contato: renatacpaula@gmail.com.

complementando-o e conferindo a possibilidade de que se lance um novo olhar sobre ele, uma nova leitura. (STAM, 2008). O autor considera também que a adaptação, enquanto releitura, é a forma que um meio tem de ver o outro, realizando um processo de iluminação mútua.

Esse trabalho, então, voltará a atenção para a obra *São Bernardo* (2005), de Graciliano Ramos, e para sua adaptação filmica de mesmo nome, de 1972, dirigida por Leon Hirszman, já premiada em diversos festivais de cinema. Tendo em vista essa aproximação entre mídias, destaca-se o conceito de intermedialidade (CLÜVER, 1997) que surge como desdobramento da perspectiva comparada, destinada à adaptação da literatura para o cinema mais especificamente.

Essa proposta interartística (CARVALHAL, 1991) valoriza ambos suportes, considerando a autonomia de cada um deles e combatendo a ideia de subproduto ou linguagem menor que muitas vezes é atribuída à narrativa filmica, mas também demanda conhecimento e estudo das diferentes mídias, assim como a compreensão das fronteiras que as diferenciam.

O privilégio da literatura sobre o cinema

Pensar a adaptação da narrativa literária para a filmica faz com que algumas questões, como o valor hierárquico da primeira em relação à segunda venham à discussão. Entendemos, nesse trabalho, que essa ideia é sustentada, primeiramente, em função da anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema, o que lhe confere uma superioridade histórica em termos de produção (RIBAS, 2014).

Outro aspecto é que a reprodução técnica da obra de arte (BENJAMIN, 1987), propiciada pelo cinema, faz com que ela sofra um processo de desmistificação. Assim, ao ser adaptado, um texto literário clássico, por exemplo, em função da maior circulação, aproxima-se da recepção, rompendo com caráter de erudição da obra.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição. (BENJAMIN, 1987, p. 168)

Esse abalo ocorre porque a tradição privilegia a unicidade da obra, a sua aura, o que Benjamin (1987) define como sendo uma figura singular, composta de elementos

espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. E é a reprodutibilidade técnica que possibilita essa perda da aura, a emancipação da obra de arte de sua existência parasitária a serviço de um ritual mágico e religioso.

Além disso, o filósofo também considera que existe uma diferença de postura entre as massas e o conhecedor em relação à obra de arte. Enquanto a primeira busca a distração, o segundo busca o recolhimento. Ou seja, “para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (BENJAMIN, 1987, p. 192).

Nesse mesmo sentido, Martin (2005) também aponta para o quesito diversão que faz da sétima arte uma futilidade aos olhares carregados de apego tradicional.

O cinema é *futilidade* porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade; porque as condições do espetáculo são tão lamentáveis que no sistema de sessões contínuas se pode ver o fim antes do começo, projectado numa tela que não corresponde ao formato do filme; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se considerarem juizes. (MARTIN, 2005, p. 18)

O autor acrescenta, ainda, outros dois pontos inerentes à natureza do cinema, mas que podem ser usados como armas contra ele: sua *fragilidade* e *facilidade*. O primeiro ponto está relacionado ao suporte material de que se dispõe, material delicado que estraga com o uso. E a ideia de facilidade permeia o universo de temáticas como o melodrama, o erotismo e a violência, funcionando, muitas vezes, nas mãos das potências econômicas, mais como um instrumento de embrutecimento do que de fruição estética, dialogando com a questão da futilidade já mencionada.

O caráter industrial da sétima arte reforça, dessa maneira, o caráter comercial que visa atender às demandas das massas, quer dizer, do público que não busca o recolhimento no cinema, mas a distração, o divertimento (BENJAMIN, 1987). No entanto,

O cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão, e que está completamente livre das influências das outras artes (em especial do teatro), para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia. (MARTIN, 2005, p. 21)

Rompendo com a ideia de hierarquização

Entendemos, assim, que o cinema é uma linguagem autônoma e, a fim de romper com a suposta supremacia da literatura, optamos por uma abordagem comparada que valoriza ambos suportes, porque “assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Nessa perspectiva, “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

Como trabalhamos com essa aproximação entre mídias – entendendo literatura e cinema como mídias, no sentido de meio e suporte (MÜLLER, 2007) - adotamos o conceito de Intermidialidade, de Clüver (2006), entendido como um procedimento analítico na forma de transposição de uma mídia para outra: transposição midiática (RAJEWSKI, 2012).

Intermidialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

Nesse processo de transposição, as diferentes mídias envolvidas apresentam também diferentes modos de interação com a recepção. Ou seja, obras de partida e de chegada são diferentes modos de engajamento conforme apresentado por Linda Hutcheon (2013), dentre os quais alguns gêneros e mídias são utilizados para contar histórias, como a literatura; outros, para mostrá-las, como no caso do cinema. Assim, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, não pode ser o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Outro modo de narrar

A narrativa filmica, dirigida por Leon Hirszman, adota a mesma linguagem seca que observamos na narrativa literária, porém utiliza os recursos inerentes a esse modo de narrar, uma vez que, como organiza didaticamente Linda Hutcheon (2013), “na

passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Nesse sentido, cada modo de narrar desperta sensações diferenciadas no público espectador, já que, “em outras palavras, os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação (...) representam modos distintos de interagir com os públicos” (HUTCHEON, 2013, p. 15) de acordo com suas especificidades.

A autora destaca, assim, que “trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ (...) assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2013, p. 27), uma vez que dialogam entre si, iluminando-se mutuamente.

O caráter palimpsestuoso da adaptação reforça a importância de uma abordagem comparada que valoriza o diálogo entre obras e, a fim de conferirmos relevância ao estudo voltado para adaptações da literatura pelo cinema, já que a simples e tradicional análise comparativa caminha na contramão dos nossos interesses, é necessário considerarmos o contexto de produção da referida obra cinematográfica.

O que buscamos nos estudos de adaptação, portanto, principalmente no sentido que aqui entendemos, como transposição midiática (RAJEWSKY, 2012), não é a apreciação subjetiva da qualidade de cada uma delas, conforme salienta Stam (2006), tampouco a mera comparação com base em fidedignidade entre as narrativas em jogo, mas a compreensão dos efeitos de sentido propiciados pela transposição realizada.

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura (...) quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação, o significado e impacto das histórias podem mudar radicalmente. (HUTCHEON, 2013, p.17)

Dessa forma, percebemos que há um grande espaço temporal entre a produção literária e a fílmica. A primeira é de 1934, já o filme data do ano de 1972 - período de forte censura à produção artística em função da ditadura militar iniciada em 1964. E, justamente por isso, a estreia foi possível apenas em 1973.

Em decorrência dessa forte repressão, Hirszman opta por manter o mesmo nome da obra de Graciliano Ramos, porque “além de seu projeto artístico apresentar

afinidades com o tema da obra, sob ela não recaía nenhum tipo de censura. Os títulos do autor eram conteúdo obrigatório nas aulas de português para os estudantes secundaristas” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 155).

O roteiro, inclusive, é composto de falas que seguem na íntegra as falas da obra literária. Hirszman declara que “não havia nem ao menos um roteiro que amparasse a construção da adaptação, pois o romance servia diretamente de base para a construção do argumento narrativo audiovisual” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 156).

Conforme afirmação do Diretor de Fotografia, Lauro Escorel, no processo de produção filmica, o romance “S. Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos foi tomado como roteiro, pois, ao convidar elenco e equipe, uma das primeiras orientações de Hirszman era a leitura do romance. A releitura do livro acompanhou todas as etapas de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o diretor se reunir com o elenco e com a equipe para rerelem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da mise-en-scène que seria materializada a partir deste romance. (SIRINO, 2015, p. 280)

Com essa estratégia, o diretor acreditou que poderia evitar a censura, no entanto, não foi o que aconteceu, uma vez que o filme ficou retido por sete meses. Esse fato reforça a ideia de que a adaptação, ainda que vise um grau de fidelidade, é uma obra autônoma, uma vez que “se há mudança do meio e do suporte de comunicação, a adaptação deve ser considerada em sua diferença”, de acordo com Stam (2008).

O teórico americano esclarece que adaptação não precisa ser reprodução, assim, válido é perceber o interesse que existe em adaptar e os motivos pelos quais fizeram o adaptador optar por um recurso em detrimento de outro, mesmo porque se a adaptação tivesse a função de ser fiel à obra tida por original, qualquer uma delas estaria fadada a ser considerada menor e subsidiária conforme apresenta Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013).

O pensamento da autora evidencia, dessa forma, que nosso olhar deve ir além da fronteira do comparativismo de tradição que limita e entende a adaptação como não tão boa quanto o “original”, mantendo-a sempre em débito com o texto primeiro.

O olhar de Leon Hirszman

Diretor que compunha o quadro dos cineastas do Cinema Novo, Hirszman tem uma obra voltada para o despertar da consciência crítica, pois, além de ser um movimento estético, o Cinema Novo era um movimento sobretudo político, com o

compromisso de aproximar-se o máximo possível do real, refletindo as questões de cunho social e econômico do país.

Esse modo de fazer cinema tem como bandeira opor-se às características do cinema comercial. Dessa forma, acreditava-se que os filmes deveriam apresentar, em sua estrutura, marcas da realidade brasileira.

Esse cinema comprometido, então, explorava a precariedade técnica de seus instrumentos a fim retratar o subdesenvolvimento nacional não apenas nas temáticas das narrativas, mas sobretudo a nível estrutural, evidenciando na obra cinematográfica o atraso do país como um recurso crítico. Isso quer dizer que os recursos de produção influenciaram diretamente e propositadamente na materialização desse projeto cinematográfico.

Em entrevista a Lauro Escorel - diretor de fotografia do referido filme - extraída de um artigo de Sirino (2015), ele relata que a escassez de recursos financeiros e técnicos foram fundamentais na produção de *S. Bernardo* (1972):

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho. (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282)

Em uma narrativa concisa, ao moldes de Graciliano Ramos, Hirszman vale-se de uma câmera de pouquíssimo movimento que privilegia os planos longos.

A opção estética de Hirszman para este filme decorreu em muito por uma questão de produção: sem dinheiro nem alternativa, contavam com uma quantidade limitada de rolos de película, o que obrigou a equipe a privilegiar planos-sequência sintéticos e evitar movimentos que pudessem comprometer os planos gravados. (LIRON, 2012)

A câmera fixa, então, além de retratar o olhar enxuto do adaptador reforça o ideal cinemanovista, cujo interesse estava centrado não apenas na concepção estética da obra, mas também na leitura crítica da nação. As cenas dialogadas que conferem, na maior parte do filme, o movimento, possibilitando a progressão das ações.

Na entrevista, Escorel também menciona que, como o parque de iluminação era modesto, muitas vezes utilizavam a luz natural para as filmagens:

Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural. Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte. (SCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282)

Dessa forma, a economia discursiva de Paulo Honório - retratada por Graciliano - gera, na narrativa fílmica, uma economia dos próprios elementos cinematográficos dos quais se dispunham.

Outro recurso que evidencia o rigor da obra é o distanciamento que há entre o personagem Paulo Honório e o espectador, uma vez que este último não é convidado a participar do drama psicológico do latifundiário. Assim, embora conheçamos a vida do personagem, ela chega ao espectador por meio de uma voz *over*, utilizada para representar a narrativa em 1ª pessoa conforme apresenta-se na obra literária. Assim, não existe diálogo entre o filme e o público, o que temos é o olho de Leon Hirszman.

Vemos, dessa maneira, um afastamento que acontece pela linguagem. Na obra de Graciliano Ramos, Paulo Honório não se comunica com Madalena, por serem habitantes de mundos opostos: ele, de origem pobre, mas que cresceu financeiramente; ela, também de origem pobre, mas que cresceu culturalmente.

O coronel, embora tenha transformado sua condição social, não transforma sua condição cultural. Assim, não comunica com aqueles que dominam a cultura e tampouco com aqueles que dominam o capital. É, portanto, um homem perdido em um interstício.

Vemos Madalena, mulher de perfil humanitário, como símbolo da comunidade letrada e também dos trabalhadores, uma vez que apieda-se deles, defendendo-os do marido; e Paulo, o fazendeiro hostil, como símbolo da opressão, do patrão que opera com força bruta. A partir disso, compreendemos bem que esses diferentes lados não poderiam formar um bom casamento.

Assim, a alternativa encontrada por Graciliano e mantida por Hirszman, é a morte dessa mulher que atua também como uma metonímia de todas as mulheres, muitas vezes silenciadas, que perdem a voz ante a força do patriarcalismo. Essa mulher que estava nos anos 30, 70 e, com pesar, ainda hoje existe.

Madalena é também um retrato da voz abafada pela ditadura, ela é a figura da contenção e, embora seja letrada, não tinha espaço para colocar a sua voz. Isso reforça a apreciação do contexto de produção da obra adaptada e, neste caso, o ambiente da ditadura é altamente significativo para justificar as opções do diretor ao olhar a obra.

A contenção discursiva manifesta-se, pelo olho de Hirszman, também por meio das cores utilizadas e do próprio cenário, o qual busca refletir a narrativa de Graciliano, evitando, ao máximo, elementos para além do necessário. Aponta Escorel:

Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Ripper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza! Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos, amiúde, fora do set. (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 284)

Observamos ainda que, como Paulo Honório narra sua história, temos em *S. Bernardo* (1972) uma narrativa presente - aquela em que ele é o narrador - e uma pregressa - em que acontecem as experiências narradas. O fazendeiro que se converte em escritor anota suas lembranças - atordoado pelo drama que vive - em seu caderno de notas.

Esses fragmentos de memórias são bem representado no filme por meio das longas elipses e dos longos planos estáticos que, por sua vez, revelam também a dureza a qual está submetida a fazenda e seus trabalhadores. São Bernardo é o lugar da imutabilidade, da opressão.

A dureza com a qual o empregador trata seus empregados é visualizada pela quase ausência de *close*. Os trabalhadores são, em geral, apresentados em planos gerais, ao longe, em atividade e, quando Hirszman aproxima sua câmera dos empregados, ressalta o sofrimento, o silêncio diante de uma condição em que eles não possuem voz nem vez. Paulo Honório também não estabelece comunicação com seus empregados, pois, para ele, são todos bichos, verdadeiros molambos.

Assim, o diretor critica, ferozmente, o capitalismo que reduz o homem a coisa, o capitalismo que reifica e tira do homem aquilo que o diferencia do animal: a linguagem. O próprio protagonista Paulo Honório é algoz e vítima porque, além de não receber o

afeto da esposa que amava, todo seu patrimônio vai à derrocada após a morte de Madalena.

Hirszman evidencia, dessa maneira, o retorno trágico que a busca alucinada por recursos materiais, bem como a disputa de terras e confronto entre as diferentes classes sociais podem trazer ao homem.

Para além das cercas: por que adaptar?

Esse estudo abriu nosso olhar, possibilitando-nos outro modo de ver a narrativa literária de Graciliano Ramos. Nesse caso, voltando nossa atenção para a adaptação homônima, dirigida por Leon Hirszman. O exímio diretor, com seu rigor formal, opta por preservar características encontradas na leitura da obra literária a fim de evitar o recolhimento pela censura e também como recurso crítico ao capitalismo e à própria ditadura que, por sua vez, emudeceu uma geração inteira.

No entanto, ressaltamos que o fato de o diretor optar por uma leitura com certo grau de fidelidade, não faz do filme uma maneira “mais fácil” de compreender a obra literária e tampouco uma narrativa inferior, uma vez que são linguagens diferentes, modos diferentes de narrar.

A adaptação filmica, é entendida aqui, portanto, pelo viés da intertextualidade, da relação entre artes que reforça sua autonomia. Assim, a fidelidade à obra adaptada não deve ser considerada como critério de validação ou foco de análise.

Além disso, o contexto de produção da obra adaptada não é o mesmo do da adaptação, ele é capaz de produzir outros efeitos de sentido, já que a mudança de contexto pode impactar radicalmente o significado da obra.

Ao valer-se de seu caráter documental, Hirszman, então, tem o desejo de interpretar o Brasil muitas vezes omitido, mostrar a dura realidade de um país de opressão. Opressão que afetou muitos trabalhadores no auge da ditadura militar. E, para isso, utiliza também uma dureza, uma secura discursiva, assim como há em Graciliano.

O olhar objetivo e conciso do cineasta faz de *S. Bernardo* (1972) uma verdadeira obra-prima, destacada tanto pelo conteúdo, quanto pela forma, misturadas entre si e propiciando uma forte crítica, o que reforça seu projeto enquanto integrante do Cinema Novo.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1ªed. - Rio de Janeiro: Record, 2017.

AZERÊDO, Genilda. *Estudos Comparados: Análises de Narrativas Literárias e Fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin: *Magia e técnica, arte e política* – volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Lit. Comparada*, nº 01 – 03/91.

CLÜVER, Claus. Inter textus Inter artes Inter media. *Revista Aletria*, jul-dez 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: DINALIVRO, 2005.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade”. In: *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

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

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 82ª ed. – Ed. revista. – Rio de Janeiro: Record, 2005.

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

RIBAS, M.C.C.; NUNEZ, C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. Passages de Paris (APEB-Fr) n.13, p. 493 a 511. jul/dez.2016.

SIRINO, Salete Paulina Machado. A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 277-294, jan./jun. 2015.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.019-053; jul-dez.2006.

Filmografia

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. Saga Filmes, 1972, 1 DVD (110min). Título original: São Bernardo.