

O INVASOR: UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA O CINEMA

Talita Jordina Rodrigues

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de discutir questões ligadas à adaptação fílmica de obras literárias a partir de uma análise minuciosa de “O Invasor”, livro de Marçal Aquino e filme de Beto Brant. As relações de encontro e desencontro entre essas duas obras, que pertencem a meios de comunicação diferentes, devem nortear o exercício de análise da adaptação. Também devem fazer parte da análise a observação da temporalidade e de recursos que o cinema teve de utilizar para conseguir transpor a obra inicial para seu meio. Algumas outras singularidades das duas narrativas também serão tratadas. Tudo isso a partir de teorias de pensadores e estudiosos da área do cinema, da literatura, da linguística e da comunicação. Para este trabalho, serão utilizados principalmente estudos de BRITO (1995, 2006) e MARTIN (2005), entre outros teóricos importantes para compreender todos esses meios e seus diálogos entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Cinema. Literatura. Comunicação.

ABSTRACT

This article proposes issues on movie adaptation of literary works, starting from an detailed analysis of the movie and the book “The Trespasser”, written by Marçal Aquino and adapted by Beto Brant. Encounters and disencounters between those two different supports for the same work may orient the analysis exercise on that adaptation. This analysis includes an observation of temporality and of the resources used to transpose the initial literary work to the cinema. Even other singularities of those two narratives may be explained as well. For that, one may deal with theories and thinkers of the cinema, literature, linguistic and communication fields. Specifically, this text regards well known works by BRITO (1995, 2006) and MARTIN (2005), among other important theorists, so it may reach a level of comprehension on various ways and dialogues between literature and cinema.

KEYWORDS: Adaptation. Cinema. Literature. Communication.

ADAPTAÇÃO FÍLMICA: O CINEMA COMO VILÃO DA HISTÓRIA

O livro era melhor. É com essa máxima reducionista que se costuma eliminar qualquer possibilidade de discussão aprofundada sobre uma adaptação fílmica feita a partir da obra literária. Essa mesma frase foi usada pelo teórico Robert Stam para criticar o clichê de que é sempre insatisfatória a adaptação de um texto da literatura para o cinema. A cada

lançamento de um filme adaptado, esse mesmo argumento volta às salas de cinemas, às conversas entre os fãs dos livros adaptados e, o que é objeto de nosso estudo, também entre os críticos.

Um pensamento dessa ordem, porém, não é apenas simplificador, mas ainda injusto. Para Stam, essa tradição vem disseminando a ideia de que o cinema tem prestado um desserviço à literatura, deixando que se considere *a priori* que “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008, p. 20). Partir desse princípio seria a saída para adotar um olhar crítico mais justo sobre a adaptação fílmica de obras literárias sem que se faça o julgamento dualístico recorrente segundo o qual o cinema está sempre na posição de “vilão” em contraponto à posição de “mocinho” do texto literário.

Se considerarmos que o gênero que ocupa essa cadeira do “lado mal” é aquele que copia e transforma outro produzido anteriormente, a literatura também não poderá ser poupada. Isso porque também existem nos textos literários adaptações e referências a outras obras, literárias ou não. Para Mikhail Bakhtin, todo discurso é dialógico, ou seja, agrega elementos de mais de um enunciado. A partir disso, é natural considerarmos que os gêneros de discurso, como a literatura e o cinema, são inevitavelmente intertextuais¹.

Em resumo, para analisarmos a questão da adaptação fílmica temos que considerar que cinema e literatura são gêneros de discursos previamente convencionados ao longo dos tempos por diversos autores. O cinema e a literatura são, portanto, detentores de características particulares que os distinguem de outros gêneros e, assim, de outras artes. Eles também dialogam com outros discursos, já que têm a característica inerente da intertextualidade. É, portanto, incoerente classificar o cinema como vilão apenas pelo fato de ele ter estabelecido ligações com a literatura, uma vez que ela também faz suas próprias relações com outros gêneros.

Se tomarmos como exemplo a transposição de um romance para um longa-metragem, teremos que considerar alguns elementos próprios de cada um, além de admitir que o público pode receber os formatos de maneiras diferentes. No cinema, o diretor terá

1 O conceito de intertextualidade é atribuído a Julia Kristeva, filósofa búlgara que é considerada um dos principais nomes do pensamento pós-estruturalista. Para ela, todo texto é construído a partir de um mosaico de outros textos, todo texto absorve e adapta citações de outros textos.

que buscar referências da música para o som do filme, referências das artes plásticas para os enquadramentos e cenários, referências da fotografia para a iluminação, referências da dança e do teatro para a coreografia de cenas e assim por diante. Dessa forma, é natural perceber que a literatura é a primeira arte usada como fonte para a adaptação fílmica, mas outras artes se juntam a ela dentro do cinema.

Para o professor e pesquisador João Batista Brito, é na literatura que as adaptações a partir de outras obras são taxadas pejorativamente, diferentemente do que acontece com o cinema. Para ele, a adaptação fílmica é a “única modalidade artística em que se “refaz” [...] uma obra - alheia ou não! - sem necessariamente, as implicações pejorativas do plágio e da paródia, e sem a camisa de força de um ponto de partida escrito” (1995, p. 74).

Há de se considerar, entretanto, que elementos importantes da literatura são perdidos durante o processo de adaptação fílmica. Um filme tem tempo limitado que costuma girar em torno de duas horas. Já no livro esse tempo é relativo - pode mudar de acordo com cada leitor - mas costuma ser mais demorado. Na literatura, as interpretações podem ser múltiplas a partir de um único texto. No cinema, essa multiplicidade de sentidos se torna um pouco mais difícil, como explica J. Dudley Andrew (1989, p. 125):

O cinema é um frágil sistema de comunicação no qual todo uso pode ser poético ou inventivo, até o mais simplesmente prosaico. Falando de modo mais técnico, na linguagem verbal o nível conotativo de significado existe bem separadamente do nível denotativo. Um computador pode destacar uma clara forma de expressão que será perfeita e corretamente informativo, enquanto um poeta, lutando no nível dos significantes, vai torturar os sons e as imagens de sua linguagem até que essa denotação alcance um segundo nível, o conotativo. No cinema, a conotação vem junto com a denotação. Porque significante e significado são ligados tão intimamente, vemos a denotação de uma imagem ao mesmo tempo em que percebemos a atitude do cineasta com relação à ela.

As questões subjetivas da construção de um personagem literário e da identidade do narrador – um dos principais elementos da prosa – também podem escapar à produção cinematográfica. Porém, o cinema costuma buscar uma infinidade de saídas para esses problemas. Quando um livro tem um narrador onisciente, por exemplo, as singularidades de todos os personagens e de suas relações entre si são reveladas ao leitor, inclusive o que cada pessoa ou até coisa está pensando ou sentindo. Para isso, na literatura

não existem limites, apenas aqueles criados pela imaginação do leitor. Já no cinema, as barreiras estão lá por conta do que Andrew (1989) chamou de linguagem conotativa junto à denotativa.

Essas barreiras, porém, podem ser quebradas usando recursos como o *Voice Over*, por exemplo, que servirá para incluir os pensamentos de determinado personagem. Durante esse processo de inclusão, o som será um elemento que agregará novos significados a partir da voz e da entonação do personagem. Em resumo, o cinema exclui elementos da narrativa literária, mas também agrega outros elementos a ela. Um filme lançado no século XXI que conte uma história ambientada no século XVIII, por exemplo, pode trabalhar a arte, os costumes e a moda daquela época sem interferir no texto original. Ao contrário, esses elementos irão agregar informações para que o espectador compreenda melhor os conflitos da história.

A ADAPTAÇÃO DO LIVRO O INVASOR PARA O CINEMA: PONTO DE PARTIDA DA ANÁLISE

O escritor Marçal Aquino e o cineasta Beto Brant são o que podemos chamar de “dobradinha” da literatura e do cinema brasileiros atualmente. Amigo de Marçal desde os tempos da faculdade, Beto já adaptou dois livros dele. Isso sem contar no roteiro “Os matadores” que também surgiu a partir de um trabalho de Marçal feito quando trabalhava como jornalista. O filme “O Invasor”, título homônimo do livro, foi lançado em 2002 com o roteiro assinado pela própria dupla junto com um terceiro roteirista. O autor do livro, portanto, é também um dos roteiristas. Isso já faz com que o filme se isente um pouco do peso de julgamentos quanto a erros na adaptação.

A partir disso, também é possível pensar que o escritor Marçal Aquino continuou sua criação em outro meio de comunicação, o cinema. Analisar esse trabalho de adaptação seria o que Vanoye & Goliot-Lete (1994) chamam de montar, desmontar e remontar a obra novamente. Isso quer dizer que Marçal e os outros roteiristas tiveram que desmontar a obra literária dele e essa remontagem foi feita sob o olhar do cineasta Beto Brandt. Para os pensadores franceses, fazer uma análise é mais uma vez desconstruir o que já está

pronto, no caso, o filme, e reconstruí-lo a partir de um texto analítico. Vamos começar esse exercício de desmontagem e remontagem, portanto, de uma maneira minuciosa, parte a parte, desde o início.

O livro “O Invasor” é narrado em primeira pessoa sob o ponto de vista do personagem Ivan, um engenheiro que é dono de uma construtora junto com dois sócios. A narrativa começa quando Ivan e um dos sócios vão contratar um matador de aluguel para matar o terceiro sócio, Estevão. Contrariando o livro, a primeira cena do filme acontece sob o ponto de vista do personagem Anísio, o matador contratado. A narrativa cinematográfica opta pela câmera subjetiva nesse primeiro momento. De acordo com Brito (2007), essa escolha tem a ver com a dimensão do ponto de vista, que neste caso é “micro-estrutural”, ou seja, fragmentário, contrariando a dimensão tradicional da narrativa que é a “macro-estrutural” e que se refere ao filme por inteiro.

O filme começa, portanto, mostrando exclusivamente o que Anísio está vendo, sem deixar que o espectador conheça o rosto dele. Essa escolha micro-estrutural já dá um pouco do tom de suspense, gênero no qual o filme é classificado. A escolha de apenas colocar a voz de Anísio em *off*² também contribui com o tom sombrio do personagem. Com esse recurso também é possível dar ênfase às características dos dois personagens que vão ao encontro de Anísio e que no livro são colocadas por meio da descrição mais detalhada das atitudes deles. Como a câmera é o ponto de vista de Anísio, o olhar dele está exclusivamente voltado a esses dois personagens e a atenção a eles é redobrada.

No roteiro final do filme essa primeira cena é descrita:

Câmera fixa a partir de uma das mesas do bar, funcionando como ponto de vista de ANÍSIO. A sequência será toda num único plano e, em nenhum momento veremos o personagem ANÍSIO. Apenas ouviremos sua voz em off. [...] Um carro estaciona perto do bar e dele descem GILBERTO E IVAN.

Outro detalhe importante nessa primeira cena é que não fica claro qual é o “serviço” que Anísio está sendo contratado para fazer, nem qual a relação entre os dois personagens que estão contratando o matador. Já no livro, há a descrição minuciosa do personagem Anísio e a narração de algumas atitudes que já vão dando pistas quanto à

² Corruptela de Off Screen, também usado com a sigla O.S. Serve para denominar o momento em que se ouve a voz do personagem mas ele não aparece.

personalidade dele. As atitudes também revelam a personalidade dos outros dois que aparecem na primeira cena. No livro, a ideia de matar o terceiro sócio já é colocada de forma clara no primeiro capítulo. Em contrapartida, o filme prefere alimentar o suspense.

Para Brito (1995), existe uma ideia errônea de que um leitor tende a trabalhar mais com a imaginação que um espectador de filme, já que o trabalho natural do primeiro é recriar cenários e ações. O cinema, entretanto, também faz isso. No caso da primeira cena do filme “O Invasor”, a técnica de omitir algumas informações faz com que o espectador preencha algumas lacunas sozinho. O pesquisador João Batista Brito ainda argumenta à favor do cinema nesse ponto da criação imaginativa: “No cinema [...] tão evidente é a visualidade do espaço mostrado na tela que o não mostrado termina, por contraste, ganhando um peso adicional.”

O sócio de Ivan se chama Alaor na versão literária, mas recebe o nome de Gilberto no cinema³. Alaor/Gilberto é um personagem emblemático. Nos primeiros capítulos do livro, a narração de atitudes cria impressões contraditórias, gerando dúvidas à respeito de seu caráter. Durante a narração da primeira cena, por exemplo, Ivan se impressiona com a fala de Alaor/Gilberto ao pedir que o matador de aluguel torture Estevão, o terceiro sócio. Há no livro, vários outros momentos em que essa dúvida aparece, como no trecho:

Fiquei quieto, olhando para o rosto daquele homem ao meu lado, como se o tivesse vendo pela primeira vez. Ali estava meu sócio Alaor, o inofensivo Alaor, meu amigo desde os tempos de faculdade, a quem eu pensava que conhecia bem.

Esse jogo que o livro faz colocando em dúvida o caráter do personagem Alaor/Gilberto não acontece no filme por duas questões: o tempo e o narrador. Como o filme é mais rápido que o livro, os roteiristas optaram por não dar pistas contrárias, mas por inserir elementos da personalidade dos personagens aos poucos. As dúvidas em relação à Alaor/Gilberto também são questões próprias do narrador do livro, Ivan. Como a narração do filme é, na maior parte do tempo, objetiva, ou seja, como um narrador onisciente que está por trás do olhar da câmera, essas dúvidas não fazem mais sentido. O espectador do filme, portanto, pode tirar conclusões um pouco mais imediatas do que o leitor do livro.

³ Assim como Alaor, outros personagens mudam de nome na adaptação fílmica, muito provavelmente por uma questão sonora.

A TEMPORALIDADE NA ADAPTAÇÃO DE “O INVASOR”

A questão de tempo da narrativa fílmica que acabamos de citar e que já foi discutida anteriormente faz com que o filme elimine elementos da narrativa literária. No segundo capítulo do livro, por exemplo, Ivan e Alaor/Gilberto vão a uma casa de prostituição. Ivan conhece Mirna – Alessandra no filme – e a observa, a descreve, criando um parênteses na trama. No cinema, essa personagem pouco fala e aparece. Os parênteses não são colocados no filme porque pouco agregariam à história principal. Mirna não tem nenhum envolvimento com o assassinato de Estevão, nem com o matador Anísio. Mas, no livro, ela também serve para que o personagem-narrador faça reflexões e revele aos poucos elementos de sua vida, como no trecho a seguir:

Ela [Mirna] percebeu que eu a olhava e sorriu. Não pude deixar de ouvir o barulho de seu jato de urina. Achei aquilo curioso. Cecília nunca deixava a porta aberta quando usava o banheiro. Estávamos casados havia mais de 15 anos e eu não conhecia o ruído que minha mulher produzia ao urinar.

Voltando à questão da temporalidade, o teórico Gerárd Genette, em seu livro “Discurso da narrativa”, afirma que as determinações temporais são mais importantes que as determinações espaciais numa narrativa. Genette se referia principalmente à literatura, mas essa conclusão também pode servir para o cinema. Nesse caso, a questão do tempo pode ser um instrumento ainda mais poderoso, de acordo com Martin (2005, p.262) que afirma que a câmera do cinema pode “tanto acelerar como retardar, inverter ou parar o movimento, ou seja, o tempo.”.

No filme “O Invasor” o principal recurso temporal utilizado é aquele que Martin (2005) chamou de “tempo condensado”, ou seja, é mais rápido do que o tempo real em que acontecem as ações da narrativa. Porém, em alguns momentos há também a utilização do “tempo desordenado” por meio do recurso do *flash back*⁴. Esse recurso começou a ser utilizado no cinema inspirado no gênero do romance. Não é por menos que o filme também buscou o *flash back* para adicionar questões da narrativa literária de Marçal Aquino que não poderiam ficar de fora do filme.

4 Termo usado para se referir a uma cena que revela algo do passado.

No capítulo três do livro e na cena que dá sequência ao filme o personagem Estevão é introduzido. Há uma conversa entre ele e Ivan sobre negócios da construtora que eles administram. O *flash back* na narrativa fílmica interrompe duas vezes o diálogo entre os sócios para mostrar que Ivan está mentindo em relação ao que aconteceu anteriormente em uma negociação. Além disso, há também a mescla de outro elemento, o que Martin (2005) chama de “sonho acordado”. Em pequenos *inserts*⁵, o diretor vai incluindo a imaginação de Ivan de como vai ser o assassinato de Estevão. No livro esses *inserts* acontecem do mesmo jeito, interrompendo a narrativa linear para incluir os pensamentos do personagem.

A sequência fílmica continua acelerada. Até o anúncio da morte de Estevão, aparecem quatro cenas rápidas dos personagens Ivan e Alaor/Gilberto com suas respectivas famílias. Essas cenas dão ao espectador o que o livro já tinha dado ao leitor até esse ponto da narrativa: informações da vida pessoal e da personalidade de cada um dos personagens. Ivan tem um casamento prestes a chegar ao fim, quase nem fala com a esposa. Já Alaor/Gilberto mantém os laços familiares normalmente, com a esposa e a filha pequena, apesar de se relacionar com prostitutas. Há um tom de frieza que se percebe com as cenas da vida de Alaor/Gilberto, como se ele fosse capaz de assumir papéis diferentes em situações diversas.

Esse espaço temporal aberto na narrativa fílmica para esperar a notícia do assassinato efetivo de Estevão é o que Brito (1995, p. 191) chama de “tensão”. Segundo ele, o que se mostra nas cenas não constitui todo o espaço ficcional do filme, por isso, o não mostrado também pode produzir sentido. Dessa forma, “o que geralmente acontece é que o espaço visto e o não visto existem em tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente dessa tensão.”. No caso do filme, a tensão acaba com o anúncio da morte do sócio de Ivan e Alaor/Gilberto.

OS RECURSOS PRÓPRIOS DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Logo depois do plano dos sócios se concretizar, entra em cena efetivamente o personagem que inspira o título da obra. Até então, o matador de aluguel Anísio só tinha aparecido na cena que abre o livro e o filme – no caso do filme, apenas a voz dele aparece.

⁵ Termo usado no cinema para designar uma imagem breve incluída entre cenas para lembrar o que já aconteceu, antecipar um acontecimento ou ilustrar um pensamento.

Mas, depois da execução de Estevão ele começa a aparecer de maneira inesperada na vida dos outros dois sócios da construtora, primeiro pedindo favores e amizade, depois pedindo emprego e, por fim, envolvendo-se afetivamente com a filha de Estevão, herdeira da construtora. A partir daí, entra em cena outro recurso do cinema, o que Vanoye (1989, *apud* BRITO, 2006) chama de “adição”, quando em vez de cortar, o cineasta acrescenta à narrativa original.

Como o livro é narrado em primeira pessoa do início ao fim e esse narrador não é Anísio, tudo o que acontece com esse personagem está sob os olhos do narrador Ivan. Como no filme é diferente, o personagem do matador ganha mais espaço. Ivan descreve de maneira rápida, ao final do capítulo nove do livro, a cena em que vê Anísio e Marina, a filha de Estevão, se beijando. Já na narrativa fílmica, essa aproximação entre Anísio e Marina é detalhada. Por conta do recurso de adição, é possível perceber no filme que a aproximação entre os dois é natural. Eles falam as mesma gírias, vestem-se de uma maneira parecida, parecem fazer parte de uma mesma “tribo”.

É possível que esse recurso tenha sido usado no filme para dar mais destaque ao personagem Anísio, que é mais interessante e complexo que o narrador do livro, Ivan. No filme, Anísio anda com Marina por ruas de uma comunidade carente, fazendo o espectador perceber que ele pertence à periferia. Esses detalhes a respeito de Anísio não estão no livro porque Ivan não sabe quase nada sobre o matador. Como o próprio escritor do livro é também um dos autores do roteiro cinematográfico, é possível que ele tenha aproveitado para incluir informações sobre Anísio que não tinham sido possíveis de incluir na narrativa literária.

Vale destacar também uma cena em que se observa outro recurso utilizado na adaptação fílmica, o recurso da “transformação” (VANOYE, 1989, *apud* BRITO, 2006). Na obra literária, Anísio aparece na sede da construtora com um amigo. Ele conversa com os dois sócios pedindo dinheiro emprestado para esse amigo que estaria passando por dificuldades. No filme, essa cena é modificada e o personagem que precisa da ajuda financeira é um cantor de rap. A mudança traz um tom cômico ao filme, já que o cantor de

rap começa a cantar para os sócios e o pedido é, na verdade, um empréstimo para que ele consiga realizar o sonho de gravar um álbum musical. É possível que essa escolha tenha a ver com a questão comercial do cinema.

O capítulo nove do livro começa com a frase “O pavor não me dava trégua”, demonstrando o início do drama psicológico de Ivan. No filme, a expressão de preocupação desse personagem é constante, mas é apenas nos minutos finais que o surto psicológico é desencadeado. Martin (2005) fala de *flashes* e imagens desfocadas como alguns dos recursos cinematográficos que podem ser utilizados para ilustrar situações de vertigem e alucinação de um personagem. Na adaptação fílmica, esses recursos visuais são usados junto a recursos sonoros.

Os recursos sonoros são outro ponto importante da adaptação fílmica. Para Martin (2005) a música pode assumir três papéis no filme: o papel rítmico, o papel dramático e o papel lírico. Dessas três formas, é certo que as primeiras duas podem ser encontradas no filme “O Invasor” e contribuem com o tom da narrativa. Em vários momentos, a trilha sonora dá ritmo à história e em outros momentos ela acentua o drama e o suspense. A escolha feita na adaptação cinematográfica é a de músicas pesadas, com muito som de baterias e guitarras. A isso se pode atribuir o clima tenso que o livro consegue criar ao longo das mais de cem páginas.

O desfecho da história acontece depois que Ivan vai até a polícia contar toda a história. Para a surpresa dos espectadores, apenas ele acaba sendo preso já que a equipe policial é conhecida de Alaor/Gilberto e Anísio. Entretanto, a cena final do livro é um pouco diferente do filme. O livro encerra com o personagem Ivan narrando: “O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos.” Já no filme, os roteiristas optam por encerrar com uma cena de Marina, provocando um certo mistério:

MARINA está dormindo em sua cama, deitada de lado. Um sono inocente. Enquanto isso, ouvimos ruídos discretos (e não identificados) vindos de outra dependência da casa. Câmera está fixa e assim permanece por longo tempo. Até que começam a subir os créditos finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação fílmica do livro “O Invasor” está longe de ser um exemplo que provoque revolta entre os fãs da obra original. Primeiramente porque o filme tem o aval do escritor Marçal Aquino, já que ele mesmo participou da escrita do roteiro. Em segundo lugar, porque a adaptação procura distorcer o mínimo possível da narrativa original. Sabemos que a ideia de fidelidade literal é impossível na transposição de um livro para o cinema, mas no caso de “O Invasor” fica claro que existiu um esforço em pelo menos buscar essa fidelidade.

Durante o exercício de análise, foi possível perceber que o uso de recursos próprios do cinema para fazer a adaptação não fere nem ofende a obra original. Ao contrário, o que existe é a agregação de outros valores, outras significações. Dessa forma, a produção de sentido, que é o objetivo da comunicação, pode ser diferente para leitores e espectadores em alguns momentos, mas acaba por se transformar na mesma produção de sentidos ao olharmos sob uma perspectiva mais ampla.

Livro e filme são, portanto, obras que têm seus valores próprios e devem ser olhados sob óticas diferentes mesmo que partam da mesma fonte, assim como “O Invasor”. As diferenças entre os dois meios existem e ponto final. Uma anedota contada pelo professor João Batista Brito diz que o cineasta Jean-Luc Godard defendia o cinema porque na linguagem escrita nunca se sabe se é ideal colocar “chovia quando sai” ou “quando sai chovia”. Ele argumentava que no cinema é mais simples: se mostram os dois ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AQUINO, Marçal. **O Invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, André. **Por um Cinema Impuro**. In: O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, J. B. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. **O ponto de vista em cinema**. In: Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-15367

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Editora Dina Livro, 2005.

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

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.