

RELAÇÕES DIALÓGICAS POSSÍVEIS ENTRE CINEMA E LITERATURA: UMA LEITURA DA IDEOLOGIA ROMÂNTICA DE *O GUARANI*

Margarida da Silveira CORSI*

- **RESUMO:** Neste trabalho, vinculado ao projeto de pesquisa “O romance e suas intersecções – versões e transposições da ficção literária”, averiguamos em que medida a identidade nacional forjada pelo romantismo de José de Alencar pôde ser retomada (ou ampliada) no filme *O Guarani* (1996), de Norma Bengell. Para tanto, apresentamos, primeiramente, breve discussão teórica acerca de dialogismo, polifonia e intertextualidade. Embasados nas leituras de Bakhtin e Volochinov (1992), Bakhtin (1992, 1997, 1998), Kristeva (1974), Stam (2003), Genette (1982), entre outros, fazemos um esboço da ampliação do conceito de dialogismo para em seguida averiguar os aspectos dialógicos, intertextuais e/ou polifônicos concernentes ao enunciado cinematográfico traduzido da literatura para o cinema, especialmente do romance ao filme. Nesse sentido, as ideologias pertencentes tanto a um enunciado de partida quanto a um enunciado de chegada estão relacionadas ao seu auditório social e ao seu cronotopo; a intertextualidade e a polifonia estão inseridas no conjunto das relações dialógicas, sendo o enunciado um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem. Esperamos que o resultado desta pesquisa possa contribuir para desvendar possíveis relações dialógicas na análise comparativa entre romance e filme.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo. Polifonia. Intertextualidade. Romance. Filme.

Introdução

Seguin (1999, p. 181, tradução nossa) diz que “Desde as primeiras imagens do cinematógrafo, os cineastas tiveram a literatura como fonte criativa para a reconstrução da narrativa.”¹ Assim, a relação temática entre cinema e literatura faz parte de um processo natural de recriação ficcional. Um processo dialógico-intertextual, como é o caso do filme *O Guarani* (1996) de Norma Bengell. Nessa

* UEM – Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras Modernas. Maringá – PR – Brasil. 87023-019 – mscorsi@uem.br

¹ “Dès les premiers balbutiements du cinématographe, les cinéastes n’ont cessé de regarder du côté de la littérature pour puiser en elle des inventions nouvelles propices à reconstruire des récits.”

perspectiva, a técnica e a estrutura da imagem fílmica também se aproximam da escrita literária:

Sob a forma de imagem: na sua liberdade ideal o caminho da escrita se assemelha à aparência da borboleta; na sua dimensão mais pura, a imagem cinematográfica lembra a eclosão da flor; acontece que a borboleta e a flor parecem tão próximas que chegam a se confundirem.² (DREVET, 1999, p. 52, tradução nossa).

Para uma análise desse encontro entre a imagem e a palavra pressupomos as relações dialógicas possíveis em que os elementos intrinsecamente ligados ao processo de tradução de um gênero a outro estão dispostos numa teia ideológica. Nessa perspectiva, o dialogismo serve de apoio para uma análise centrada no diálogo entre enunciados, entre enunciador e enunciatário(s): a vertente intertextual que diz respeito às relações entre o enunciado e os demais enunciados que o precederam e entre o enunciado e os prováveis enunciados que lhe reportarão futuramente; a relação entre enunciador e enunciatários no interior do texto, concernente à visão do outro na fala das personagens, dos narradores da ficção; e ainda as relações sócio-histórico-ideológicas que circundam o destinatário do enunciado. Isso porque a análise comparativa pode ocorrer entre obras de períodos e gêneros distintos, mas carregando conceitos e ideologias semelhantes.

A partir da enunciação, Bakhtin explicita seu conceito de dialogismo como “[...] o produto da interação de dois indivíduos organizados [...]” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1992, p. 112). Além disso, a enunciação está relacionada à ideologia do grupo social, à época da produção do enunciado e às relações sócio-histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado, sendo, nesse sentido, o dialogismo compreendido como diálogo entre os interlocutores, diálogo entre enunciados e diálogo entre discursos. Assim, as referências dialógicas encontram-se quase na totalidade das cenas apresentadas pelo cinema. Os diretores buscam, cotidianamente, fontes artísticas diversas para compor os quadros apresentados na grande tela.

O termo “dialogismo”, na década de 1960, foi traduzido como “intertextualidade” por Julia Kristeva. Naquele momento, ela analisa os escritos de Bakhtin como dinamização do estruturalismo, a partir dos quais a palavra é um “[...] cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 70). A partir dos três elementos em diálogo – o sujeito, o destinatário e os textos exteriores –, Kristeva (1974, p. 70) conclui que “[...] a

² “*Sous la forme d’image: dans sa liberté idéale le cheminement de l’écriture s’apparente à l’état papillonnaire; dans sa dimension la plus pure, l’image cinématographique rappelle l’éclosion de la fleur; il arrive que le papillon et la fleur se rencontrent, alors proches au point de se confondre.*”

palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra (texto).”

Assim para Kristeva (1974, p. 64) “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” A autora ainda define que “[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade.” (KRISTEVA, 1974, p. 67). Pensando na “ambivalência da escritura”, Kristeva vê “o texto como absorção de, e réplica a um outro texto”, e afirma ainda que “Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, que denomina translinguística”, a qual, “partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 67), entendendo o dialogismo da linguagem como as relações internas do texto, e as relações intertextuais como relações entre enunciados. Nesse aspecto, concordamos que “[...] a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo.” (KRISTEVA, 1974, p. 68). Mas acreditamos que a afirmação de que “[...] a estrutura dialógica surge [...] **apenas** à luz do texto construindo-se com relação a outro texto enquanto ambivalência [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 87, grifo nosso) é, pois, redutora do termo. Nesse sentido, optamos por dizer que a intertextualidade, assim como a polifonia, está inserida no conjunto das relações dialógicas.

Apesar de considerar que a equiparação entre dialogismo e intertextualidade constitui “[...] uma certa perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original [...]”, Stam (2003, p. 225) não expande a discussão, afirmando que “[...] o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados.” Partindo do pressuposto de que a intertextualidade vai além da crítica das fontes, Stam (2003, p. 226) argumenta, entretanto, que “[...] dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura [...]”, e acrescenta que “[...] o cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística.” Mas esclarece que, para Bakhtin, uma abordagem discursiva vê “[...] o filme como um encadeamento de diferentes discursos.” Ou seja, “[...] um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. [...] está repleto dos ecos e lembranças dos outros enunciados.” (BAKHTIN, 1992, p. 316). Nessa linha de visão, Stam (2003) defende que o texto artístico pode dialogar com obras de estatuto igual, superior ou inferior. De modo semelhante, são possíveis relações dialógicas com outros meios e outras artes de diversos meios e estatutos: “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais ele tenha dormido.” (STAM, 2003, p. 226).

Ainda com relação ao dialogismo de Bakhtin e à intertextualidade de Kristeva, Stam (2003) retoma a transtextualidade de Gerard Genette (1982, p. 7, tradução nossa), definida por este como transcendência textual do texto, ou, melhor,

como “[...] tudo o que coloca a relação, evidente ou secreta, com outros textos.”³ Dentre as cinco categorias da transtextualidade de Genette – a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade –, a intertextualidade é definida como citação, plágio ou alusão, ou seja, “[...] relação de co-presença entre dois ou mais textos [...]”⁴ ou a “[...] presença efetiva de um texto em outro [...]”⁵ (GENETTE, 1982, p. 8, tradução nossa), a qual, segundo Stam (2003, p. 233), no cinema pode “[...] tomar a forma de inserção de trechos clássicos em filmes [...] ou [...] de uma evocação verbal ou visual de outro filme [...]”. A hipertextualidade, para Genette (1982, p. 11, tradução nossa), diz respeito a “[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei hipotexto) [...]”,⁶ o que presume a relação entre o enunciado-texto, ou “hipertexto”, e “[...] um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende.” (STAM, 2003, p. 233).

Considerando essa perspectiva, as adaptações literárias para o cinema, dentre as quais *O Guarani* (1996), de Bengell, poderiam ser classificadas como leituras hipertextuais, principalmente porque a hipertextualidade trata especialmente da imitação, da paródia e da adaptação. Entretanto, tais constatações não esclarecem a questão do dialogismo, pois Genette (1982) define a intertextualidade como formas de citação, plágio ou alusão; a paratextualidade, como formas de prefácios, dedicatórias, ilustrações e congêneres; a metatextualidade, como a relação crítica existente entre textos; e a arquitekstualidade, como as relações sugeridas pelos títulos. Tudo isso poderia ser entendido como as relações entre textos, não abrangendo as relações dialógicas interiores ao discurso, concebidas como interações verbais do enunciador com seus interlocutores diretos, virtuais e reais, nem as relações dialógicas com o contexto socioideológico. Ou seja, tanto Genette quanto Stam restringem seus estudos à investigação das relações intertextuais, sem considerar o contextual e o textual.

O mesmo tema, para Jenny (1979, p. 14), leva ao termo “intertexto”, que designa um novo texto, um enunciado que foi incorporado a um texto de onde este último foi extraído, sendo o último visto como texto centralizador ou de origem, a partir do qual se dá início a um trabalho de transformação ou assimilação de vários textos. Assim, Jenny (1979, p. 14) resume que: “[...] a intertextualidade designa [...] o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” Eis, aqui também, um termo ainda excludente das relações dialógicas propostas por Bakhtin.

³ “[...] *tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes.*”

⁴ “[...] *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...]*”

⁵ “[...] *présence effective d’un texte dans un autre [...]*”

⁶ “[...] *toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) [...]*”

Além disso, para Bakhtin o conceito de dialogismo, no que concerne à relação de um enunciado com os demais – o que, de modo restrito, poderíamos chamar de dialogismo intertextual –, não se limita à investigação de “fontes e influências”, nem tampouco exclui qualquer forma de comunicação. Ele abrange o discurso cotidiano e a tradição literária e artística, aplicando-se ao texto verbal e ao não verbal, ao erudito e ao popular, ao clássico e ao massificado. Para o teórico russo, o diálogo entre textos não está ligado à noção de fontes e influências; já para Jenny, a intertextualidade não tem sentido longe da crítica das fontes.

Destacamos ainda que o enunciado texto de Bakhtin é um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem. Assim, o enunciado é atravessado pelo princípio dialógico, sendo o dialogismo discursivo desdobrado em interação verbal e intertextualidade. Para Barros (1999, p. 14), “[...] a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.” Para Fávero (1999, p. 50, grifo do autor), “[...] considerando-se as relações entre diferentes estruturas literárias definidas por três dimensões que se mantêm em constante diálogo: o **Sujeito da Escritura**, o **Destinatário** e os **Textos Anteriores** [...]”, a intertextualidade é gerada por dois eixos que se cruzam: a) o horizontal, em que o sujeito da escritura e o destinatário instauram o diálogo; e b) o vertical, em que texto e contexto instauram a ambivalência. A compreensão da intertextualidade como resultado do cruzamento desses dois eixos leva à ampliação do conceito de intertextualidade, o que, a nosso ver, não define a questão, pois para nós a intertextualidade faz parte do princípio dialógico, como relações dialógicas entre enunciados-textos.

Na análise das relações dialógicas existentes entre *O Guarani*/filme e *O Guarani*/romance averiguamos, no encontro dos dois enunciados, se as relações dialógicas retomam ou reconstróem certa nacionalidade literária, nas suas características intertextuais e interdiscursivas. Para além das relações dos textos com seus intertextos, dos enunciados com seus interdiscursos, e as de compreensão-resposta, vale a pena lembrar as palavras de Bakhtin (1997, p. 203): “[...] qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é possível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração.”

De modo semelhante, Nitrini (2000, p. 162) aponta que “[...] o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto [...]”. Assim, “a linguagem poética é um diálogo de dois discursos”.

Numa perspectiva bakhtiniana, a teoria do dialogismo colocaria a adaptação cinematográfica dos textos literários como um processo comum e “natural” da arte. Pois, além do texto fonte – que nesse caso é o romance –, para a produção do filme existiriam ainda as relações dialógicas comuns à obra literária e as comuns a qualquer produção fílmica. No filme inserimos o conhecimento de mundo do autor e do diretor, que podem estar presentes na obra sem que exista a direta percepção do espectador.

No processo de adaptação do livro para o filme, o diretor, com base no enunciado-texto literário, teria criado um novo enunciado-texto, o texto cinematográfico, que não tem a obrigação de ser fiel à sua “fonte de inspiração”. A liberdade estilística e criativa do diretor pode levar a um resultado artístico relevante para a arte cinematográfica, e o sucesso do filme independe da fidelidade ao livro. Com Genette (1982), seria correto dizer que, a partir do processo de adaptação o diretor parte de um hipotexto, dando origem ao hipertexto. Entretanto, “[...] o texto-originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha a necessidade de enunciá-lo [...]” (NITRINI, 2000, p. 165), ou seja, objetivando ou não encontrar as fontes do texto adaptado da literatura para o cinema, teremos a presença de elementos constituintes do romance no filme resultante do processo de adaptação. Mas, considerando as relações intertextuais do enunciado-texto com os enunciados que o precederam e aos quais se vincula, essa presença pode significar parentesco de ideologias ou de temas, o que não exclui jamais o surgimento de um novo enunciado-texto, independente e formador de opiniões tanto quanto o primeiro, pois, a partir da absorção e da transformação do material de origem, esse novo texto-enunciado ganha novo estilo, nova forma, nova expressão, novos conceitos, nova linguagem e, assim, nova individualidade. Conforme Bakhtin (1992, p. 282-283),

[...] o estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual.

Os conceitos de Bakhtin em relação ao dialogismo estão também associados à comunicação por meio da diferença. Isso quer dizer que a comunicação obrigatoriamente implica aprender a linguagem do outro. No caso da adaptação de um romance para o cinema, seria possível afirmar que o diretor e o roteirista do filme conhecem as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, reconhecendo as potencialidades desta no momento da escolha da obra a ser adaptada. Citemos aqui Gardies (1999, p. 104, tradução nossa), para quem “[...] filme e romance têm em comum o recurso da narrativa [...]”.⁷ Nessa perspectiva,

⁷ “[...] *film et roman ont en commun le recours au récit [...]*”

afirmamos a existência de um “diálogo intertextual” entre os dois enunciados-texto – filme e romance. Além disso, em qualquer situação discursiva encontramos o textual, o intertextual e o contextual. Ou seja, todo texto tem em si as marcas do que já foi dito antes e também é perpassado pelo contexto sócio-histórico e ideológico de sua produção e de sua recepção.

O aspecto dialógico do filme está, em princípio, relacionado à existência de várias consciências formadoras da ideologia do filme: os autores, os diretores, o olho da câmera (ponto de vista do *cameraman*), os encarregados das pesquisas estéticas, históricas, geográficas, entre outros. Assim, o produto-filme expressa dialogicidade justamente porque cada fato, réplica, imagem ou som conduz a um fim específico: a ideologia proposta por produtores e diretores e que, certamente, está de acordo com as normas impostas pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador. Nesse sentido o filme é dialógico, independentemente de ser ou não polifônico. Podemos dizer então que o “dialogismo” já ocorre na suposta discussão que antecede a concretização do filme e na relação dialógica exposta nas réplicas das personagens. Então, em que sentido o nosso *corpus* pode ser dialógico?

Para compreendermos melhor a questão, devemos lembrar a natureza relacional do discurso, isto é, a relação “obrigatória” entre um enunciado e outros enunciados e entre um texto e seus outros, aspecto que nos permite falar em paródia, pausas, atitudes implícitas e congêneres. Até aqui, podemos afirmar que o filme dialoga com o romance, com o contexto e com os espectadores.

Em relação a *O Guarani* (filme e romance), pensamos ainda nos temas constituídos ideologicamente: o amor, o romantismo, o elemento nacional. Há também a questão das diferentes castas sociais: Dom Antônio e sua família; os trabalhadores e os índios. Nesse caso o português, rico, cristão e colonizador exerce poder sobre os demais para subjugar-los a seus valores e cultos. No filme, essa atitude constitui uma voz marcada ideologicamente e oposta às demais possíveis vozes ideológicas. Peri, com seus cultos e ritos, poderia compor uma segunda voz, aparentemente, ou talvez dissimuladamente, subjugada ao patriarca, mas independente do ponto de vista ideológico. A suposta terceira voz mostra-se por intermédio de Isabel, que revela, em diversas passagens, a angústia do mestiço. Outra voz que, no audiovisual, parece se opor ao ponto de vista do colonizador é a de Loredano, que no princípio simula subserviência para, mais tarde, lançar mão de seus ideais e conquistar o Paquequer. Assim, poderíamos relacionar a dialogia interna ao sentido polifônico do termo, pois as vozes ideológicas, hipoteticamente, chocam-se e se opõem aos pontos de vista de seus opositores.

Considerando essa hipótese, poderíamos supor que, no romance, a presença do narrador em terceira pessoa coloca as vozes dos representantes das classes e culturas expostas no texto filtradas por uma voz superior às demais, definindo o

romance como não polifônico. Ao mesmo tempo percebemos, à luz do dialogismo bakhtiniano, que o texto verbal é atravessado por diversos discursos provenientes dos ideais do autor e, no momento da recepção, também dos ideais do destinatário, sendo, portanto, dialógico. Conforme as palavras do teórico russo, “[...] o romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas.” (BAKHTIN, 1998, p. 154).

Outro elemento que nos leva a conceber o romance como dialógico diz respeito ao prólogo, a partir do qual podemos aventar a possibilidade do cruzamento de vozes ou de “uma duplicidade discursivo-estrutural” (BEZERRA, 2006, p. 39), pela existência de dois autores/narradores virtuais/secundários e um autor/narrador real/primário, posto que aí o autor real (Alencar) refere-se à existência de um manuscrito encontrado e reescrito pelo narrador virtual e por sua Carlota, indicando a existência do escritor do manuscrito, provavelmente há muito tempo (talvez no período da colonização) e de um segundo, mas duplo narrador, quando diz: “[...] um velho manuscrito [...] que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno [...]” (ALENCAR, 1995, p. 13), o qual, ao reescrever o manuscrito criaria um novo narrador virtual – aquele que contará a história do romance. Ainda no prólogo encontramos o outro pressuposto de Alencar: “minha prima”, a quem supostamente escreve o narrador, e que representa uma classe de leitores de seu romance: as mulheres. Tudo isso pressupõe a existência de diversas culturas, contextos e pontos de vistas se sobrepondo na narração.

Há ainda o dialogismo no sentido intertextual do termo, que se refere às materialidades textuais relativas a filme e romance. Nessa perspectiva, o filme poderia ser constituído como polifônico e dialógico, e o romance como dialógico. Mas, tendo em vista a constituição das cenas a partir do olhar do narrador-câmera, essa possibilidade se desfaz, definindo o filme como não polifônico. Pois, uma relação polifônica só é possível se ouvirmos no enunciado a voz de um outro, e que esses enunciados sejam entendidos como posições semânticas. Ou seja, nesse caso não são ocultados pela voz de um narrador e nem filtradas pela consciência ideológica do autor ou produtor. Pois, na polifonia, “A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem comum objetificada do herói como de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 5). A polifonia aponta para o ângulo dialógico no qual as múltiplas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. É possível, então, falar em numerosas vozes que podem ou não estar orquestradas num fim único. Nesse sentido, o herói não estaria subjugado à palavra do autor, mas, aparentemente, conduziria a vida por meio das próprias palavras, o que nos leva a pensar que existe certa independência

das entidades componentes da obra, nenhuma estando subjugada a outra, como se houvesse possibilidade de viver por si mesmas e não de acordo com a perspectiva de outro ente supostamente superior.

Pensemos, então, na evidência cultural da noção de dialogia, já que, além dos elementos ideológicos apresentados em *O Guarani*, encontramos o enfoque de fortes traços culturais, como a descrição do espaço social, dos hábitos, dos costumes e da religiosidade desse tempo, configurando o trabalho engenhoso do autor no que concerne a narração da provável origem do brasileiro como fruto da união entre o europeu e o nativo. Tais marcas são retomadas no filme de Bengell produzido em 1996.

Tendo em vista que a comunicação se compõe de um processo dialógico em que o “eu” necessita da colaboração de outros “eus” para se definir como “autor de si mesmo”, a construção de toda identidade se dá pelo conhecimento e reconhecimento das qualidades do outro. No contexto literário, isso implica a relação entre o enunciado-texto e seus “outros”: o autor e o leitor, considerados como sujeitos constituídos a partir de suas relações sócio-histórico-ideológicas, as personagens, o narrador, o contexto e o intertexto. Em *O Guarani* podemos citar a relação do indígena com o colonizador, hipoteticamente envolvendo traços de conhecimentos, hábitos e culturas. Como afirma Bakhtin (1998, p. 88), “[...] em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.” Ou seja, filme e romance são, portanto, dialógicos.

No contexto cinematográfico, tratamos da relação entre enunciado filmico, diretor, espectador, narrador-câmera, personagens e enunciados que o antecipam e aos quais ele se reporta, o que nos leva à ideia de que toda criação se faz a partir da criatividade associada ao contexto social, à ideologia do momento e a suas prováveis relações intertextuais. A partir dessa linha de pensamento, é pertinente dizer que a produção de um filme baseado num romance de um período histórico-cultural diferente levaria o produtor/diretor a apresentar uma nova obra, centrada na perspectiva socioideológica que lhe é contemporânea. Nesse sentido, o filme de Bengell tem em sua gênese a relação intertextual com o contexto em que foi produzido, assim como com o romance de Alencar e todos os seus intertextos.

No cinema e no romance, é possível também acalentar a ideia de que cada comunidade se forma dentro de determinada especificidade linguística. É pela linguagem que podemos averiguar o estatuto social, moral e cultural de dada personagem. Isso é possível porque as práticas do discurso dialogicamente inter-relacionadas de uma sociedade, chamadas de heteroglossia, ou seja, a intervenção de múltiplas perspectivas individuais e sociais na palavra, possibilitam a caracterização do ente social, assim como lhe facilitam a comunicação com seus pares.

Assim, conforme Bakhtin e Volochinov (1992, p. 113), “[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém.” Ou ainda pode significar que a “[...] fala contém em abundância palavras de outrem [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 139). Nesse sentido, poderíamos tratar da composição da obra a partir da relação do autor/diretor com seus outros – roteirista, produtores, patrocinadores, destes para com o diretor e também da relação de todos entre si. Essa hipótese inclui a relação de todos os participantes da produção do discurso verbovisual com o receptor, no intuito de tornar a obra cinematográfica mais atraente ao público espectador.

A transposição de *O Guarani* – uma retomada do elemento nacional

Para uma averiguação analógica comparativa da essência do discurso cinematográfico como (re)escritura do romance, consideramos a posição ideológica do romantismo – período em que a literatura popularizou-se com a publicação em folhetins e buscou, na construção de um projeto de identidade nacional e nos costumes indígenas, o conteúdo primordial para a constituição de uma nacionalidade literária – como reafirmação do valor da história da nação, da sua arte e de seu povo, no período de pós-independência. Com essa perspectiva realçamos que, para Alencar (1959, p. 149) “[...] n’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.” Assim é que o “[...] índio brasileiro será usado não somente como uma pretensa demonstração de bondade natural do homem (antes de ser corrompido pela civilização), mas também um exemplo de **bárbaro pagão**.” (JOBIM, 1997, p. 92, grifo do autor).

Maria Cecília Boechat (2003, p. 28) afirma que Alencar tinha uma “[...] proposta de recriação literária da linguagem indígena [...]”, que, “[...] não se restringindo ao campo apenas temático, articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem.” Assim, por meio de uma linguagem essencialmente descritiva, temos em vista a imagem do índio e a da natureza como sinônimos de nacional, compreendendo “[...] a descrição da natureza como formação de um quadro orientado por preocupações estéticas.” (MARTINS, 2005, p. 170). Trata-se de um quadro explicitamente utópico da vida na colônia: “Romanticamente, Alencar acredita que a ‘realidade’ só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela ‘distorção’ que o ficcional impõe à realidade.” (BOECHAT, 2003, p. 32). Esse é um contexto em que “[...] o gênero se caracteriza por personagens profundamente imbricados no cenário por onde se movam, no qual, fiel ao projeto romântico de nacionalizar a literatura através da pintura de diferentes aspectos do país a cor local se distingue com clareza [...]”, onde “[...] o

verdadeiro herói deve praticar feitos grandiosos [...]” (MARTINS, 2005, p. 198), visando “[...] a compor um grande painel histórico-geográfico do país apto a inspirar o sentimento nacional no leitor [...]” (MARTINS, 2005, p. 199).

No filme de Bengell, o elemento nacional postulado pela ideologia romântica é retomado a partir de elementos essencialmente românticos, como a caracterização da natureza e do índio. Assim, de um ponto de vista posicionado no século XX, Bengell se vale dos recursos românticos do ideal de nação, vigentes no século XIX, para (re)compor um perfil ideal da nação brasileira. Trata-se de um perfil formado a partir de uma visão etnocêntrica, em que a beleza da natureza, expressa em pungentes superlativos, corresponde ao conceito de belo e universal, atribuindo à nação um “ar de paraíso”. Assim, mesmo comungando do desejo de criar uma literatura “[...] que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira [...]” (MARTINS, 2005, p. 233), Alencar participa da criação de “[...] uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto à anterior.” (MARTINS, 2005, p. 234). É nesse sentido que, no romance, o narrador descreve um conjunto de elementos que compõem um quadro da suposta brasilidade romântica pautado pela descrição da natureza como espaço ideal para narrar a história da pátria, uma espécie de reformulação ou retomada do *locus amoenus*. Martins (2005, p. 238) afirma que “Ainda que os românticos pudessem apresentar seus painéis da natureza como mais reais e menos convencionais do que os propostos pelo neoclassicismo, é evidente que o caráter formal das descrições se mantém.”

Considerando que, para Bernd (2003, p. 17), essa tendência literária condena alguns escritores “a uma espécie de guetização”, diríamos que a literatura de Alencar, com a idealização da natureza e do índio, estaria relegada ao eterno exótico, de maneira a constituir um elemento que é explorado, veementemente, pelas imagens da floresta e do índio, no filme de Bengell.

No romance, o conceito de nação referente ao espaço é evado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador. Acerca dessa proposta, Rouanet (1991, p. 53) afirma que a ideia de exploração do século XVII está atrelada a certa curiosidade do homem racional, que “[...] quer ver para conhecer, e desconfia de tudo o que não possa ser analisado criticamente.” É nesse sentido que o romance brasileiro busca estabelecer laços com a história nacional, fazendo uma descrição “ingênua” de uma imagem ideal da realidade nacional. Por essa razão, vinculado ao estilo romântico de narrar, o romance de Alencar é acusado de excessivo descritivismo, retórico, inverossímil e sentimentalista. Como afirma Boechat (2003, p. 91), isso era próprio do período: “A ingenuidade do patriotismo romântico em sua representação das especificidades nacionais não seria, então, apenas político-ideológico, mas propriamente estético-literária.”

Dentro desse contexto, o romance de Alencar está relacionado ao conceito de nação como sinônimo de espaço limitado, como divisão territorial e cultural, fazendo emergir “[...] os mitos fundadores de uma comunidade [...]” e recuperando uma dada memória coletiva, que constrói “[...] uma identidade do tipo etnocêntrica [...]” (BERND, 2003, p. 19), resultante de uma consciência ingênua: “Neste sentido, o literário incorpora uma **imagem inventada** do índio, excluindo sua voz.” (BERND, 2003, p. 20, grifo do autor).

No caso das duas obras analisadas neste trabalho (romance e filme), acrescentamos que nossa leitura está ainda centrada no intuito dos autores (Alencar e Bengell) de (re)construção dessa determinada identidade nacional, concebida durante o romantismo. Com relação a Alencar, há que considerar, para isso, seu projeto de construção da nacionalidade literária, centrado na descrição das paisagens nacionais e do habitante da terra, decorrente de um desejo incólume dos literatos românticos de construir um retrato da nação, pois “[...] era preciso dar a conhecer este país, não apenas aos europeus [...], mas também aos habitantes brasileiros.” (ROUANET, 1991, p. 109). Conforme José Veríssimo (1981, p. 191, grifo do autor), o desejo de fazer sua literatura independente da portuguesa “[...] o arrastou, aliás, além do justo, com [...] a sua desavisada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”. Mas “[...] **sem embargo de incorreções manifestas, algumas, aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância.**”

É vinculado ao projeto romântico de conquista da independência literária brasileira, pela descrição da realidade nacional e do abandono do modelo português, que Alencar compõe as imagens verbais de *O Guarani*, as quais são retomadas por Bengell em sequências predominantemente descritivas da natureza e do homem exótico. Assim é que a intertextualidade entre o filme e o romance acontece primeiramente na relação temática, que traz à tona, no filme, um conceito de nacionalidade pertinente ao século XIX, conceito que é trabalhado no audiovisual a partir de retomadas de fatos e descrições do romance em cenas e sequências do filme.

Um recurso significativo na concretização do filme de Bengell é o deslocamento temporal, que funciona como elemento de equiparação dos fatos históricos narrados no romance e retomados no filme, pois serve para suprir a diferença existente entre as duas formas narrativas no que concerne ao tempo da narrativa, assim como ao tempo da escrita/leitura da obra impressa e da exibição do audiovisual.

Dessa forma, esses deslocamentos, vinculados a espaços e a acontecimentos, dão margem à expressão do passado histórico da nação, podendo ser exemplificados com mais clareza a partir de momentos específicos como a incisão feita com os caracteres: “Dois anos depois”, apresentados na sequência do primeiro salvamento

de Ceci, sobre a imagem da Fortaleza dos Mariz. Os caracteres marcam a presença da elipse, que possibilita à direção do filme determinar o espaço e o tempo da ação, desde a chegada de Peri à residência dos Mariz até o ataque final dos aimorés.

No romance o narrador apresenta verbalmente analepses e prolepses, que dão à narrativa constantes deslocamentos temporais, os quais, marcados por datas, se referem aos acontecimentos narrativos e trazem à tona períodos da história da colonização. No início do romance as personagens, situadas em 1604, são deslocadas para 1603, quando se descreve o salvamento de Ceci e também as peripécias de Loredano (Frei Ângelo di Luca) até a chegada do ex-carmelita à fortaleza dos Mariz. Conforme as palavras do narrador, a apresentação do local é situada: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto.” (ALENCAR, 1995, p. 16). A apresentação de Loredano situa-se, no romance, da seguinte forma: “Corria o mês de março de 1603 [...]” (ALENCAR, 1995, p. 86). Já no filme surge a voz de Mestre Nunes dizendo: “Eu vou começar do início [...]” (O GUARANI, 1996). A narração do salvamento inicia-se com “Dois dias depois da cena do pouso [...]” (ALENCAR, 1995, p. 92), referente à descrição da cena do encontro de Frei Ângelo di Luca com o moribundo do mapa do tesouro.

O recurso do audiovisual é associado ao do aspecto verbal com a apresentação das sequências referentes à marcação temporal. Essa alternância temporal, a partir de prolepses e analepses, bastante usual no romance de Alencar, apresenta os fatos mediante quatro momentos-chave, designados pelo autor como quatro partes da narrativa, dentro das quais os acontecimentos se sucedem ou se alternam, dando vazão a muitos retornos temporais.

No filme, na sequência 1 (2’ 20”), por exemplo, temos o salvamento de Ceci; em seguida, a inserção dos caracteres “Dois anos depois”, com a imagem panorâmica do casario de D. Antônio. Momento que também se refere à narração de fatos passados dá-se quando Mestre Nunes, na sequência 22 (42’ 50”), narra a história de Loredano a Aires Gomes. Outro retorno ocorre na sequência 7 (11’ 09”), quando D. Antônio de Mariz diz: “– Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem [...]” (O GUARANI, 1996), confirmando que o índio conquistou a amizade dos Mariz depois de salvar Cecília de um grande perigo. Essa afirmação esclarece a diferença de valores e ideologias existente entre o índio e o português, numa retomada de elementos ideológicos do romance no filme. Diríamos ainda que D. Antônio deseja que Peri tenha os princípios europeus, do homem branco; por isso o elogia, dizendo que tem “alma de cavalheiro português no corpo selvagem”. As palavras de D. Antônio retomam algumas características do herói de Alencar caracterizado como forte, destemido, fiel, e dócil como um pássaro. Composto o perfil do bom selvagem brasileiro, que, segundo Rouanet (1991, p. 416), apresenta as seguintes características: “[...] boa índole, manso e pacífico, vivendo em estado

de inocência, e isento de cobiça e ganância, graças à simplicidade de seus meios de subsistência e à modéstia de suas necessidades materiais.” Eis, pois, mais um dado intertextual da adaptação.

Em capítulo intitulado “Lealdade”, presente na segunda parte do romance, o aspecto verbal dá conta de explicitar a chegada e o heroísmo de Peri durante o salvamento, quando o herói, num gesto de extrema coragem e força, salva Cecília de ser esmagada por uma enorme rocha que rolava em direção ao lugar em que ela se encontrava. O acontecimento, contado com detalhes pelo narrador do romance, passa-se em poucos minutos, marcando para sempre a vida do herói. Assim encontramos Peri: “De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta.” (ALENCAR, 1995, p. 93). No capítulo em questão, assim como na primeira sequência do filme concernente ao mesmo episódio, os fatores tempo e espaço podem ser considerados equivalentes, apesar da longa descrição do narrador, detalhando cada acontecimento e cada local, e dos quatro planos de sequência do filme. Vejamos algumas palavras do narrador que podem comprovar a adjetivação da narração de Alencar, explicitando o episódio do salvamento e descrevendo detalhadamente a paisagem:

O lugar em que se achava era uma pequena baixa cavada entre dois outeiros pedregosos que se elevavam naquelas paragens. A relva que tapeçava essas fráguas, as árvores que haviam nascido nas fendas das pedras, e reclinando sobre o vale, teciam um lindo dossel de verdura, tornava aquele retiro pitoresco. (ALENCAR, 1995, p. 93).

No episódio apresentado, no romance e no filme, o tempo e o espaço estão indissoluvelmente ligados entre si e aos acontecimentos, e, por consequência, à caracterização do herói, comprovando que, no universo ficcional, os marcadores de espaço e tempo podem evocar dados históricos, atos heroicos, vestígios do passado, hábitos culturais e premonições. Ressaltamos entretanto que, apesar de retomar um fato descrito no romance, numa intertextualidade explícita, a cena do filme não conserva a descrição dos perigos pelos quais o herói passa no romance, perdendo assim em elemento de extrema importância para a ficção cinematográfica. Dessa forma, no audiovisual, apesar de equivalente na descrição dos elementos componentes do aspecto temporal, não existe a mesma aventura, nem o mesmo suspense descritos pelo narrador do romance. A cena resume-se à tomada de Ceci nos braços de Peri.

Outro momento relevante do filme porque é um exemplo da marcação temporal, ocorre quando Bengell usa um *flashback* de cerca de um ano para a narração da história de Loredano. E esse recurso é explorado no filme quando Mestre Nunes

relata o que sabe sobre o italiano e, no romance de Alencar, pelas descrições do narrador, com o auxílio de interpelações das personagens. No romance o narrador, depois de situar o leitor no tempo e no espaço, apresenta as personagens e os acontecimentos. Começa dizendo: “Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu esta história.” (ALENCAR, 1995, p. 86). Na sequência, as considerações sobre os homens que ali se encontravam trazem à tona referências sobre suas fisionomias, suas ocupações e seus caracteres. Assim, temos:

No vasto copiar do pouso havia três pessoas [...]. Um desses homens, gordo e baixo [...]. O segundo [...] era homem trigueiro, de perto de quarenta anos; a sua fisionomia apresentava uns longes do tipo da raça judaica [...]. De frente dele [...] estava um frade carmelita [...]; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter. (ALENCAR, 1995, p. 86).

Nesse tom segue o narrador, revelando fatos e características que compõem o painel geográfico da nação, com sua arquitetura, sua natureza e seus habitantes. No filme, por sua vez, a história é iniciada com o suspense sugerido pelas palavras: “Eu vou começar do começo [...]”, associadas a um tom de voz e a uma expressão facial que nos sugerem a revelação de um grande segredo. Apesar de situar os fatos numa praia deserta, advindos de um suposto naufrágio – compondo um desvio da trama do romance –, o texto de Bengell segue o modelo do enunciado de Alencar quando traz à tona o recuo no tempo, o que conduz a uma delimitação temporal, deixando claro que Loredano passou um ano no Paquequer, período em que planejou a traição a D. Antônio, objetivando a prata indicada no mapa do tesouro.

Essa definição do tempo da narração engendrada por Mestre Nunes é legitimada pelo recurso verbossonoro encontrado nas réplicas de Aires Gomes a Mestre Nunes: “Chegou, pediu hospitalidade e foi ficando.” (O GUARANI, 1996).

Numa comparação das imagens verbais com as verbovisuais entre o filme e o romance, podemos inferir que, nesse caso específico de adaptação, apesar de suas relações intertextuais com o filme, no romance a exclusividade do aspecto verbal oferece uma imagem mais ampla dos acontecimentos narrados, atribuindo mais emoção à descrição dos fatos.

Considerações finais

Na versão cinematográfica, a obra mantém a mesma temática do romance e representa, de modo similar à obra de partida, os mesmos valores impostos pela sociedade seiscentista. A retomada de ideais românticos, principalmente da natureza, como símbolo da nacionalidade, faz-se com objetivos aparentemente semelhantes aos do autor oitocentista, ou seja, buscando compor um painel da nação. Mas essa reconstrução da identidade nacional se faz por meio de uma nova linguagem – mais

contida e mais visual. Temos então, a partir do composto verbovisual, uma nova contemplação estético-ideológica da natureza e do homem seiscentista.

A comparação do filme com o romance, sendo o primeiro uma adaptação do segundo, leva-nos a constatar ainda que, em algumas sequências, a imagem na tela tem valor equivalente à imagem verbal do romance. Assim é porque, no momento da adaptação, o filme pôde apropriar-se de imagens compostas pelo narrador do romance, reconstruindo a trama e retomando fatos, ações e imagens da descrição verbal.

Nesse aspecto, o filme de Bengell apresenta relações intertextuais com o romance de Alencar, com uma história baseada na descrição de fatos históricos e de personagens que, à semelhança de Alencar, constroem um ideal de nação. É um caso de adaptação em que se poderia pressupor certa submissão ou filiação ao modelo. Nessa perspectiva, acrescentamos ainda que Bengell se apropria da ideologia, dos fatos e da ficção alencarianos, compondo uma estilização do romance *O Guarani* no cinema.

CORSI, M. S. Possible dialogical relations between cinema and literature: a look upon the romantic ideology of *The Guarani*. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.139-156, jul./dez., 2014.

■ **ABSTRACT:** *In this study, which is part of the research project “The novel and its intersections – versions and transpositions of literary fiction”, we investigate the extent to which national identity forged by the Romanticism of José de Alencar could be resumed (or enlarged) in the film The Guarani (1996), by Norma Bengell. In order to do so, we firstly present the theoretical discussion on dialogism, polyphony and intertextuality. Drawing on readings of Bakhtin and Volochinov (1992), Bakhtin (1992, 1997, 1998), Kristeva (1974), Stam (2003), Genette (1982), among others, we outline the extension of the concept of dialogism to then investigate dialogical, intertextual and / or polyphonic aspects concerning the cinematographic enunciation translated from literature into cinema, more specifically from novel into film. In this sense, ideologies pertaining both to a source and target enunciation are related to their social audience and chronotope; intertextuality and polyphony are inserted in the set of dialogical relations, the enunciation being a discursive, social and historical object, which combines external approaches of language. We hope that the result of this research may contribute to unravel possible dialogical relations in comparative analysis between novel and film.*

■ **KEYWORDS:** *Dialogism. Polyphony. Intertextuality. Novel. Film.*

Referências

ALENCAR, J. Como e por que sou romancista. In: ALENCAR, J. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. v. 1, p. 125-155.

_____. **O Guarani**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Ermantina Galvão Gomes Pereira. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, D. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-10.

BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

BEZERRA, P. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 38-53.

BOECHAT, M. C. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

DREVET, P. Le papillon et la fleur. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 51-66.

FAVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 49-66.

GARDIES, A. La littérature comme base de donnés. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 103-112.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

JENNY, L. A estratégia da forma. **Poétique**, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

JOBIM, J. L. O indianismo na cultura do romantismo. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1997. p. 91-106.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

O GUARANI. Direção de Norma Bengell. Produção de Norma Bengell. Roteiro de José Joffily. Intérpretes: Marcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri; Imara Reis; José de Abreu; Marco Ricca; Tamur Aimara; Tônico Pereira; Cláudio Mamberti e outros. Música de Wagner Tiso. Rio de Janeiro: N. B. Produções, Riofilme, 1996. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

ROUANET, M. H. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. Prefácio de Luiz Costa Lima. São Paulo: Siciliano, 1991.

SEGUIN, J.-C. Un cas de transmutation: The Shanghai gesture/el embrujo de Shanghai. In: VRAY, J.-B. (Org.). **Littérature et cinéma**: écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 181-194.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

Recebido em 29/11/2013

Aceito para publicação em 02/08/2014

