

Revista de Literatura,  
História e Memória

Literatura no Cinema

ISSN 1809-5313

VOL. 6 - Nº 7 - 2010

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 151-160

## AS DUAS VERSÕES DE O NOME DA ROSA: CINEMA, LITERATURA E PÓS-MODERNIDADE

FIORUCI, Wellington R.  
(UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná)\*

**RESUMO:** O romance histórico de Umberto Eco *O nome da rosa*, publicado em 1980, foi um prodígio editorial que disseminou algumas das principais tendências da pós-modernidade. Tais tendências seguiram germinando teorias tanto no âmbito da literatura quanto em outras formas de expressão narrativa, alcançando-nos já nos limiares do século XXI. O romance teve sua adaptação fílmica em 1986 pelas mãos do diretor francês Jean-Jacques Annaud, cujo trabalho foi bem reconhecido, rendendo-lhe o prêmio francês *Cesar* de melhor filme estrangeiro e ainda dois BAFTA. Embora tanto o livro quanto o filme tenham dado muita repercussão e venham, desde então, suscitando estudos, há ainda poucas análises que aproximam ambas as obras a partir do viés pós-moderno. Como se sabe, as teorias narrativas de Umberto Eco foram amplamente colocadas à prova em sua obra romanesca, como ele mesmo discutiu em vários de seus textos. A questão que nos cabe é analisar e avaliar a transcrição do romance e, portanto, dos recursos narrativos teórico-literários nele contidos, para as telas do cinema, bem como a releitura da história pelo viés pós-moderno. Neste percurso, buscar-se-á tanto os estudos das relações entre cinema e literatura, amplamente profícuos para o arcabouço teórico da narrativa, quanto a importância dos elementos pós-modernos nesta inter-relação. A pós-modernidade, cuja essência reside em seu caráter multifacetado, revela-se essencial na mediação entre estas duas linguagens e seu diálogo com a história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; cinema; pós-modernidade; Umberto Eco.

**RESUMEN:** La novela histórica de Umberto Eco *O nome da rosa*, publicada en 1980, fue un prodigio editorial que diseminó algunas de las principales tendencias de la posmodernidad. Tales tendencias siguieron germinando teorías tanto en el ámbito de la literatura como en otras formas de expresión narrativa, alcanzándonos ya en los umbrales del siglo XXI. La novela tuvo su adaptación fílmica en 1986 a manos del director francés Jean-Jacques Annaud, cuyo trabajo fue muy reconocido, dándole el premio francés *Cesar* de mejor película extranjera y aún dos BAFTA. Si bien tanto el libro como el film hayan tenido mucha repercusión y vienen, desde entonces, planteando estudios, hay todavía pocos análisis que aproximan ambas obras a partir de la mirada posmoderna. Como se sabe, las teorías narrativas de Umberto Eco fueron largamente llevadas a cabo en su obra novelesca, como él mismo discutió en varios de sus textos. La cuestión que nos toca es analizar y evaluar la transcripción de la novela y, por lo tanto, de los recursos narrativos

teórico-literários em ela contidas, para las pantallas de los cines, así como la relectura de la historia desde la óptica posmoderna. En este recorrido, se buscará tanto los estudios de las relaciones entre cine y literatura, bastante productivos para el arcabozo teórico de la narrativa, como la importancia dos elementos posmodernos en esta interrelación. La posmodernidad, cuya esencia se anida en su carácter multifacetado, se muestra esencial en la mediación entre estos dos lenguajes y su diálogo con la historia.

PALABRAS-CLAVE: Literatura; cinema; postmodernidad; Umberto Eco.

Quando Umberto Eco contava já com quase cinquenta anos e uma carreira acadêmica notória e admirável, resolveu, ao que tudo indica, dar um solavanco em sua vida. Essa guinada foi a publicação de um romance que se tornaria, a partir de então, uma referência constante para a literatura do século XX e um marco para os estudos da chamada pós-modernidade. *O nome da rosa* veio a lume em 1980, trazendo em sua composição romanesca uma narrativa híbrida, uma linguagem multifacetada, características que passariam a determinar as bases de uma arte polêmica denominada, para todos os efeitos, de pós-moderna.

Este espaço teórico-discursivo, cabe deixar claro, não tendo como foco exclusivo a abordagem da obra literária, aventurar-se-á muito mais na emaranhada rede narrativa que aproxima o romance de seu homônimo cinematográfico do que propriamente nas idiosincrasias teórico-narrativas do primeiro. Em outras palavras, importa a construção narrativa do texto literário, mas, sobretudo, é importante observar o processo de transcrição sofrido pelo mesmo na sua adaptação às telonas.

Com efeito, faz-se necessária uma breve conceituação sobre a questão da transposição ou adaptação de uma obra literária para o cinema, processo que gera uma recriação de linguagem tão inevitável quanto complexa.

A narrativa escrita *presentifica-se* no livro, objeto concreto que o leitor decodifica com seu tempo, ritmo e com suas próprias projeções interpretativas [...]. Por outro lado, o filme realiza uma *transcodificação*, propondo-se significar visualmente um conjunto de significações verbais. (CARDOSO, *apud* FLORY, 2002, p. 125, grifo nosso)

Ao “transcodificar” a matéria literária do plano escrito para o visual, a linguagem cinematográfica tem de lidar com as estratégias narrativas de sua prima das Belas Letras. Neste ponto, cria-se um canal de diálogo entre ambas, nem sempre profícuo, pois, como se sabe, algumas obras literárias tornaram-se projetos mal-sucedidos nas grandes telas, assim como bons filmes transformaram-se em “folhetos de divulgação” ao serem impressos.

Para não limitar à teoria esta observação, lembremos de dois exemplos, um

estrangeiro e um nacional, para a primeira situação: “Revelações” (“The human stain”, 2003) baseado no romance de Philip Roth e dirigido por Robert Benton, e “Dom”, versão da obra machadiana dirigida por Moacyr Góes em 2003. Por outro prisma, há textos literários que ao serem recriados pela linguagem visual ganham mais fôlego. Para ficar novamente em dois exemplos, lembremos de “Amnesia”, inspirado no conto “Memento” (2000) de Johnatan Nolan, e a já clássica trilogia de “O poderoso chefão”, cuja fonte foi o romance homônimo de Mario Puzo (1969).

Sem dúvida alguma, há muitos casos em que o diálogo entre literatura e cinema resulta numa parceria enriquecedora e instigante, mas não podemos descartar que há inúmeros casos em que a transcodificação do primeiro pelo segundo fica a desejar. Possivelmente isso se deve ao fato de que a tarefa de transposição da obra literária para o universo da sétima arte envolve muitos outros elementos que não apenas a tríade adjacente ao processo de significação literária, a saber, autor empírico, o livro, além, é claro, do leitor, que se tornará o espectador na frente das telas. Neste sentido, diz Suely Flory:

Valendo-se do movimento dos atores e das câmeras em cena e das variações do plano (foco grande, plano, plano de conjunto), dos trabalhos e de corte e montagem, além do uso do som, com músicas tema, ruídos e diálogos, o filme é uma leitura partilhada, [...] em oposição ao ato individual do re-inventar os sentidos do texto, na qualidade de leitor / re-criador da narrativa literária, diálogo interativo entre emissor e receptor. Entre nós e o filme há os diretores, os atores, a tecnologia e outras leituras que não a nossa. (FLORY, 2002, p. 109-110)

Partindo de um ponto de vista semiótico, poder-se-ia afirmar que esses códigos, embora imantados à fabulação narrativa, possuem uma autonomia indiscutível, pois cada qual goza de ferramentas particularizantes que os potencializam na mesma medida em que os tornam únicos. Umberto Eco em um de seus textos teóricos lembra de um caso curioso e bastante ilustrativo a esse respeito:

[...] para *O nome da rosa* desenhei todos os monges da abadia. Eu os desenhara quase todos (mas não todos) com barba, embora não estivesse seguro de que, na época, os beneditinos usassem barba – e esse depois transformou-se em um problema filológico que Jean-Jacques Annaud [...] teve que resolver com a ajuda de doutos consulentes. (ECO, 2003, p. 289)

O problema filológico apontado por Eco encontra recepções diferentes em cada um dos cenários, demonstrando de forma prática a transposição de elementos

de uma linguagem à outra. O que era possível no romance tornou-se insolúvel no cinema, ou seja, a omissão de um detalhe visual, a barba.

Além dos elementos intrínsecos à engrenagem cinematográfica, há ainda outras questões que permeiam o processo de transposição. Uma delas diz respeito à fidelidade da adaptação, ou, em outras palavras, a liberdade na “leitura” do texto literário realizada pelo cinema. Alguns autores, como o polivalente Marçal Aquino - ele mesmo roteirista e escritor - sustentam que o cinema não deve sujeitar-se às regras da literatura, devendo criar para si seu próprio jogo narrativo. Para ele, o compromisso do cineasta será sempre com os espectadores, nunca com os leitores. Com o escritor brasileiro concordariam autores como Saul Bellow, Paul Auster e ninguém menos que o gênio Stanley Kubrick, que resumiu essa querela numa simples frase: “Livro é livro, filme é filme”.

Portanto, discussões que pregam que o livro é sempre melhor que o filme se tornam vazias, pois nestes argumentos não se está validando a originalidade de cada “versão”, afinal, são duas formas artísticas diferentes.

[...] adaptar é a mesma coisa que escrever um roteiro original. [...] Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. [...] Não é um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja. (FIELD, 1995, p. 174)

Guardadas as especificidades inerentes a um e outro, o diálogo entre cinema e literatura parece configurar-se num constante reencontro ao logo do século XX. O cinema, que desde sua fase de consolidação havia procurado legitimar-se na aproximação à literatura (ROSSO, 2009), a partir de sua maturidade alçou vôos para além dos limites da fonte onde antes bebera. Assim, foi ganhando estatura de arte independente e criativa e, por isso mesmo, insuflou as discussões acerca da liberdade de criação. No entanto, ressalte-se que

[...] uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar. (JOHNSON, 2003, p. 44)

O mais interessante é observar que ambas as linguagens se tocam ao buscarem separar-se, pois nesta empreitada pelo reconhecimento de suas particularidades

revelam tendências em comum, como sua propensão ao jogo narrativo, recurso tão valioso à literatura, mas que no cinema ganhou maior força nos últimos anos, tendo como consequência a valorização das categorias denominadas roteiro original, roteiro adaptado e montagem. Por outro lado, demonstram sua inevitável imanência ao plano histórico-social, como o revelam as recentes produções cinematográficas, a exemplo do que também vinha acontecendo nas páginas dos romances.

É curioso, portanto, notar que cinema e literatura caminham juntos mesmo quando buscam traçar seu próprio caminho. Aliás, as adaptações literárias para o cinema fervilharam em 2009, remetendo a títulos tão diversos em seu conteúdo como o universo fantástico de “O curioso caso de Benjamin Button”, o trivial em “Foi apenas um sonho”, e os dois lados do nazismo, durante a Segunda Guerra Mundial e depois dela, respectivamente, em “O menino do pijama listrado” e “O leitor”. O reverso da moeda também vem acontecendo nos últimos anos com alguns sucessos de bilheteria que se convertem em textos, tal como “Pulp fiction” (1994), de Quentin Tarantino, “Fargo” (1996), dos irmãos Coen e “Matrix” (1999), dos irmãos Wachowski, os quais por sinal revolucionaram a narrativa cinematográfica dos últimos anos.

Há também o caso de obras literárias que foram redescobertas via cinema, como é o caso do fenômeno “O Senhor dos Anéis”, de J.R.R. Tolkien, obra que havia sido publicada originalmente na Inglaterra da década de 50, mas que se tornou febre realmente em 2001 depois da excelente adaptação de Peter Jackson.

*O nome da rosa* é um dos poucos casos em que romance e filme disputam lado a lado o gosto do público e, por que não dizer, da crítica especializada. Talvez por servir de base ao segundo e certamente por haver originado toda uma especulação teórica, o romance, de fato, leva vantagem. No entanto, é inegável que após a realização do filme, o livro ganhou novos leitores. Com efeito, tal motivação é fundamental para entendermos algumas questões relativas à transcodificação. Primeiramente, é claro, o filme condensa o tempo de reconhecimento da obra em pouco mais de duas horas. Além disso, temos elementos como sons, imagens e a ação narrativa funcionando como instigantes mecanismos de apreensão da atenção do leitor, agora transmutado em espectador.

Todavia, à parte as discussões semióticas que tangem as duas formas de representação aqui sob análise, o fato é que o filme de Jean-Jacques Annaud baseia-se com muita fidelidade na obra da qual se originou. Apesar disso, como já foi observado anteriormente, na passagem de uma linguagem para outra alguns elementos sofrem recriações para a necessária adequação ao novo espaço de representação.

O roteiro da película transformou as quase 600 páginas do romance em

menos de 170 pelas mãos dos hábeis Adrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. Um “enxugamento” necessário para a transposição à tela. O diretor francês abriu mão, por exemplo, dos diálogos em latim e muitas das discussões teológicas que fazem do livro um compêndio religioso, cuja assessoria histórica estava a cargo de uma equipe capitaneada por ninguém menos que o medievalista Jacques Le Goff.

Contudo, essa estratégia não faz com que o filme perca sua significância. Pode-se afirmar que alguns significados se perdem, pois é lógico que a profundidade e extensão de alguns diálogos, como os longos duelos teológicos travados ao longo do livro entre o personagem-chave William Baskerville e o simbólico Jorge ou ainda as reflexões de Adson via sabedoria de William, são reduzidos ou eliminados pelos motivos supracitados. Seria inviável “filmar” toda a obra escrita e Annaud, como bom diretor, sabia disso. “Quando você adapta um livro ou romance em um roteiro, tem que considerá-lo um roteiro *original baseado* em outro material. Você não pode adaptar literalmente um romance e fazê-lo funcionar” (FIELD, 1995, p. 153, grifo do autor).

A narrativa de Eco ganha, no cinema, o dinamismo da câmera e, é claro, a vivacidade dramática da impagável interpretação de Sean Connery. Some-se também a isso a trilha sonora de James Horner e a mais do que convincente cenografia, ambientando o espectador na Europa do século XIV.

De uma linguagem à outra, serão efetivamente as estratégias narrativas pós-modernas do romance que farão a diferença. Quando o livro de Eco foi publicado, muito se discutiu sobre os jogos narrativos que o sustentavam e que o tornaram uma fonte bastante fértil para o desenvolvimento de uma nova forma de narrar, como lembra Jair Ferreira dos Santos:

É um livro sobre outro livro - a parte perdida da Poética (inacabada) do filósofo Aristóteles. Muita coisa é pós-moderna aí. Uma delas bem antimoderna, a volta ao passado. Outra: o recurso a uma forma antiga e gasta: o romance histórico. E o uso da narrativa policial: um gênero de massa. A intertextualidade [...] o eletismo [...]. E trata-se de uma paródia, um pastiche do romance histórico. (SANTOS, 1986, p. 56)

Esses recursos, essenciais na construção do romance, sobretudo por associarem-se e criarem um efeito poético singular, mantêm-se, em grande parte, no filme. Assim sendo, a discussão em torno do segundo volume da Poética de Aristóteles que trataria do riso é também a peça-chave da trama fílmica, desencadeando a ação narrativa. Como se sabe, é a busca por este livro e seu conteúdo que motiva os crimes na abadia setentrional italiana. E na busca do

personagem Guilherme de Baskerville por desvendar os assassinatos, deparar-se-á o leitor-espectador com as referências intertextuais de Eco: a alusão ao detetive londrino mais famoso dos livros, Sherlock Holmes, morador da rua Baskerville, além da já arquidiscutida homenagem ao bruxo portenho Jorge Luis Borges, simbolizada na figura do venerando Jorge, monge cego que protege uma biblioteca labiríntica: “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20). Eco não poderia ter sido mais borgeano nesta afirmação. Em um de seus ensaios, Borges discute a magia do texto que o havia inspirado desde sua infância, *As mil e uma noites*:

Me temo que el libro era un budín de pasas: había demasiadas cosas allí. Y sin embargo, mirándolo ahora en perspectiva, creo que nunca me aparté mucho de ese libro. Siento que todos mis textos subsiguientes sólo han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado rescribiendo ese único libro. (BORGES, 1999, p. 57.)

O escritor evidencia a ideia marcante de sua poética e, por conseguinte, da poética pós-moderna, ou seja, a de uma história que conta uma outra história, ou ainda a intertextualidade que no terreno da pós-modernidade é explícita e até mesmo irônica em alguns casos, como veremos mais à frente.

Retomando a questão dos recursos pós-modernos empregados por Eco, pode-se dizer que esses elementos associados deram ao romance e, *mutatis mutandis*, ao filme um efeito que transformaria a narrativa do século XX e assentariam as bases da pós-modernidade. Desta forma, ganha vida uma linguagem plural, que incorpora o fascínio das narrativas detetivescas, com o mistério e ação que lhes são característicos e as tornaram tão populares no século XX, mas não abre mão de metarreferências, tais quais as demonstradas anteriormente. Diga-se de passagem, o próprio Borges tornou-se uma referência no que diz respeito aos estudos de pós-modernidade.

Por trás dessa linguagem há na pós-modernidade a redescoberta do prazer. Segundo o próprio Eco, há dois tipos de leitores, o empírico e o modelo. O primeiro se satisfaz com a ação, o enredo, a movimentação da trama. O segundo vai além e descobre as insinuações do autor-modelo por trás dos artifícios romanescos. Ambos, sem dúvida, obtêm prazer da leitura. Eco, citando a Barth, escritor norte-americano ideólogo da pós-modernidade, nos esclarece este ponto de vista:

O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e ‘conteudismo’, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e

narrativa de massa... A analogia que prefiro é antes com o bom jazz ou coma a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas. (ECO, 1985, p. 60-61, grifo do autor)

Annaud mantém esta perspectiva em sua direção e ainda acrescenta outros elementos, que reforçam a noção de prazer intelectual e fruição narrativa, como é o caso da trilha sonora, importante para a ambientação e para o envolvimento do espectador, maiormente em se tratando de um filme cuja tônica é o suspense.

Como um bom leitor de Eco, Annaud também soube especular as dimensões históricas do período medieval. Se por um lado o filme abre mão dos acalorados debates teológicos do romance, embebidos numa escrita altamente culta e profundamente dialógica, que colocam em xeque vários dos conceitos que envolvem a não tão distante relação entre a Igreja e o conhecimento, por outro pode investir em elementos visuais.

A ambientação do filme envolve desde o início o espectador, com uma fotografia bastante crível do período medieval retratado. Assim, as locações reais usadas pela equipe, bem como o constante clima nebuloso, garantem uma maior tensão àquele espaço povoado de mistérios, tornando o enredo de Eco ainda mais palpável, já que dão tridimensionalidade à imaginação literária. Não deve ser esquecido também o figurino que juntamente com a equipe de arte favorece o impacto visual da história.

A pós-modernidade do romance de Eco talvez perca um pouco de seu efeito metanarrativo na transposição para as telas no que diz respeito ao mote inicial. Há nas páginas iniciais do romance uma espécie de nota do autor, um prelúdio ao texto central, a qual, na verdade, não está assinada. Nesta nota, o narrador, supostamente o próprio Eco, afirma ter encontrado um livro de um abade medieval, chamado Dom Adson de Melk.

Essa estratégia soa como verossímil ao leitor incauto, pois Eco, à maneira de Borges, cria notas de rodapé e acrescenta a este prefácio sem nome vários dados que conotam uma factual biografia, como pistas históricas e declarações de cunho pessoal, cujo objetivo é fazer com que o leitor teça ilações que o levem ao autor de carne e osso Umberto Eco. Esse recurso caracteriza um texto pós-moderno, dado o seu gosto pelo jogo narrativo. Mas a obra dá um toque a mais de metaficção a este espaço, pois intitula sugestivamente tal prefácio de "Um manuscrito, naturalmente".

[...] minha história só podia começar com o manuscrito encontrado, e essa seria uma citação (naturalmente). Assim, escrevi logo a introdução, colocando minha narração em

um quarto nível de encaixe, dentro de outras três narrações: eu digo que Vallet dizia que Mabillot dissera que Adso disse... (ECO, 1985, p. 20)

É curioso notar que Eco mantém a ironia exposta no romance mesmo em um texto teórico, atitude que também caracteriza um texto pós-moderno, afeito a entrecruzamentos entre teoria e ficção.

O diálogo entre a linguagem de papel e a fílmica resulta, dessa forma, numa potencialização do olhar sobre o passado, numa contribuição semiótica que amplia a projeção imaginativa do leitor. Cabe a ele o papel não de coadjuvante, mas sim de protagonista nesta empreitada que é a decifração dos códigos linguísticos que separam nosso olhar da realidade empírica.

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os "vazios" das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. (ECO, 2005, p. 98, grifo do autor)

O leitor-espectador pode transitar do livro ao cinema sem nenhum prejuízo semântico, afinal, teve nas mãos (ou diante dos olhos) a oportunidade de viajar pela história medieval guiado pelas mãos de artistas, teóricos e, claro, da própria arte. Nessa tradução interssemiótica, quem tem a ganhar somos todos nós, apreciadores de uma história bem contada, seja lendo, ouvindo ou assistindo.

Data de recebimento: 19/11/2009

Data de aceite para a publicação: 02/10/2010.

## NOTAS

- \* Professor de literatura da UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná) - Campus Pato Branco, possui doutorado em literatura comparada pela UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho) - Campus de Assis. tonfiorucci@hotmail.com

## REFERÊNCIAS

ANNAUD, JEAN-JACQUES. "O nome da rosa". [Filme-DVD]. Warner Home Video. Direção de Jean-Jacques Annaud. Ita/Ale/Fra, 2004. 1 dvd, 131 minutos, colorido.

BORGES, J. L. *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores – Emecé, 1999.

ECO, Umberto. “A diferença entre livro e filme”, In: *Entrelivros*. Nº7, novembro de 2005, p. 98.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIELD, Sid. *Manual do Roteiro*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *Entre textos e códigos, um estudo da abertura de Os*

*Maias: do romance à minissérie*. Sine Loc: Comunicação: Veredas, ano I, nº I, 2002.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas.” In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 37-59.

ROSSO, Mauro. “O filme é melhor que o livro”, In: *Cult*, nº135, p. 60-63.

SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 61-90.

## SOBRE O AUTOR:

Wellington Ricardo Fioruci possui graduação (1997), mestrado (2002) e doutorado (2007) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Assis) na área de Literatura Comparada. Atualmente é professor de literatura no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-modernismo, cinema, teoria literária, literatura estrangeira, discurso paródico e discurso ficcional.