

# LITERATURA E CINEMA: UMA QUESTÃO DE PONTO DE VISTA

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (CES/JF)

## RESUMO

Foco narrativo como ângulo de visão em que se coloca o narrador. Plurissignificação da expressão ponto de vista. Do literário ao cinematográfico e vice-versa. O conto machadiano e a questão do ponto de vista: exploração de recursos de técnica narrativa na renovação da arte literária. Trânsito entre cinema e literatura. Deslocamento do ponto de vista: novas possibilidades de renovação da técnica nascidas com o cinema. Ponto de vista e o ponto de vista circulante entre as diversas pessoas do discurso. Um caso exemplar: Fernanda Botelho e a elaboração do ponto de vista em Lourenço é nome de jogral.

**Palavras-chave:** literatura e cinema; ponto de vista; Machado de Assis, Fernanda Botelho.

## ABSTRACT

Narrative focus as a visual angle into which the narrator inserts himself. Plurisignification of the expression "point of view". From the literary to the cinematographic and vice-versa. Machado de Assis's tales and the point of view issue: narrative technique resource exploitation in the renovation of the literary art. Transit between cinema and literature. Displacement of the point of view: new possibilities of renovation of techniques born with the cinema. Point of view and the circulating point of view among different discourse people. One exemplary case: Fernanda Botelho and the elaboration of the point of view in Lourenço é nome de jogral.

**Key-words:** literature and cinema; point of view; Machado de Assis; Fernanda Botelho.

\* \* \*

Na realização de uma pesquisa sobre a narrativa literária, a expressão ponto de vista implica uma série de possibilidades, considerando-se a sua plurissignificação. No uso



comum, pelo menos três sentidos podem ser distinguidos: sentido literal ou percepção, ou seja, o ponto de vista através dos olhos de alguém; o figurativo ou conceptual, através da visão de mundo de alguém; e transferido ou interessado, isto é, caracterizando interesse geral de alguém. Enquanto os dois primeiros referem-se a uma ação percebida ou concebida, o terceiro refere-se a um estado passivo. Assim uma dada personagem pode "perceber literalmente um certo objeto ou evento; e/ou este pode ser apresentado em termos de sua concepção; e/ou seu interesse nele pode ser invocado (mesmo se ele estiver inconsciente desse interesse)" (CHATMAN, 1978, p. 153).

Na abordagem de uma narrativa literária, a situação é bem diversa da que se observa na vida real, uma vez que não há uma simples presença, mas um complexo em que, além da personagem e do narrador, há, ainda, a presença do autor implícito, todos manifestando "uma ou mais espécies de pontos de vista" (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 106).

Ciente desse emaranhado, e mesmo explorando esse aspecto, tentaremos, neste ensaio, avançar pelo delicado caminho do ponto de vista, apoiando-nos no ponto de vista de que, afinal, a nossa proposta é um ponto de vista sobre a influência do cinema no deslocamento do ponto de vista circulante entre as diversas pessoas discurso.

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apóia-se na literatura - a narrativa fílmica não só deve a Dickens, mas à ficção do século XIX e mesmo à da atualidade, alimentando-se, com fartura, especialmente no romance moderno - quanto a literatura também se apóia no cinema, recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. Cinema e literatura permutam serviços.

Consideremos a narrativa curta machadiana, realizada entre o final do século XIX e início do século XX, período em que nasce o cinema, quando trocas entre esses meios ainda não se manifestavam claramente.

É o conto que dará a Machado de Assis um filão rico a

explorar, na busca da renovação da arte literária, funcionando como um verdadeiro laboratório ficcional. Essas narrativas curtas vão sendo elaboradas até chegarem a uma “concisão, destreza, variedade formal, e humour que serão sua posterior escolha” (BRAYNER, 1979, p.66).

Na medida em que introduz o leitor no universo do livro, permitindo-lhe a escolha de caminhos próprios para alcançar o real, Machado renova a arte de narrar. Já não se trata de um leitor passivo a receber as representações em um mundo fechado de cuja porta o autor, e só ele, possui a chave. Mostrando-se no ato de carpintaria literária convoca o leitor a questionar o mundo da ficção. Já não se trata apenas de um narrador onisciente a manipular um universo fechado de que só ele conhece os segredos. Machado não escreve o livro da vida, mas a vida sobre um livro. E é, sobretudo, na colocação do ponto de vista, no entrecruzamento de vozes a manifestarem seu posicionamento, que se vai estabelecer o jogo narrador-leitor-personagens no questionamento do mundo.

Seguiremos, por conseguinte, nos textos a serem aqui propostos, o percurso por ele realizado na busca de recursos novos para narrar a aventura do homem através do “beco sem saída em que se debate a humanidade” (BRAYNER, 1979, p.89). Buscaremos, pois, analisar o ponto de vista em que se coloca o narrador e as modificações havidas, decorrentes do diálogo que se estabelece no universo ficcional entre narrador, leitor, personagens e o patrimônio cultural a que recorre o autor.

Com esse objetivo, consideremos o ângulo de visão em que se coloca o narrador, ora maestro, ora personagem, ora simples figurante dessa ópera que se desenrola nesse teatro especial, criado por Deus, como concessão a Satanás, tomando-se para orientação o percurso do conto machadiano, seguido na antologia, **O conto de Machado de Assis** (1980), organizada por Sonia Brayner.

“Miss Dólar” escrito na terceira pessoa, já convoca o leitor a participar do universo do conto: “Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar” (1980, p.23). Se o conto apresenta um enredo de forma linear, subdivido em partes, quase como uma novela, todavia, uma inovação se verifica: a perspectiva dialógica, ou seja, o movimento do pensar inserido no discurso. O leitor é

convocado a conjecturar sobre a relação nome /personagem. Por que Miss Dólar? Uma mulher rica ou uma heroína semelhante às de Shakespeare? Uma jovem ideal e delicada ou uma governanta rabugenta?

Depois de jogar com muitas possibilidades, o narrador conclui naquele tom de ironia que lhe é peculiar: “Falha dessa vez a proverbial perspicácia dos leitores: Miss Dollar é uma cadelinha galga” (Ibid, p. 24).

O leitor é arrancado de sua posição passiva na arquibancada, e jogado na arena, conclamado, cada vez mais, a compartilhar dinamicamente do trabalho de criação. Para isso, considere-se uma série de colocações propostas pelo autor em diferentes contos. Em “Dona Benedita”: “... convido a leitora a observar-lhe as feições” (Idem, p. 109); ou em “Cantiga de esponsais”: “imagine a leitora que está em 1813”(p. 153). Em “Noite de Almirante”, o narrador, muito discretamente, solicita a opinião do leitor: “mas uma vez que o mascate venceu o marujo, a razão era do mascate, e cumpria declará-lo. Que vos parece?” (Ibid, p.77). Em “Conto de Escola”, os leitores são invocados a compreender o ato do narrador-personagem: “Já lhes disse: o dia estava lindo e depois o tambor...Olhei para um e outro lado; afinal não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo”(Ibid, p.196).

Preocupado em perscrutar a alma humana, recorre à onisciência do ponto de vista, para captar as mínimas sutilezas da psique humana. Em “A causa secreta”, narrativa em terceira pessoa, o foco narrativo passa por trás da personagem, quando o narrador não a olha de fora mas tenta penetrar de um modo objetivo e direto na sua vida psíquica. Quando Garcia debruça-se sobre o cadáver de Maria Luíza e a beija, rebentando em soluços, cheio de desespero, o foco narrativo penetra na intimidade da personagem que o observa: “Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (Ibid, p. 224).

Na renovação de suas técnicas, referentes ao ponto de vista, o diálogo passa a funcionar não apenas como um elemento dentro do texto, mas como forma genérica mesmo, como “teatralidade”. É o que se pode constatar em contos como “A teoria do medalhão” ou “O anel de Polícrates” – este com personagens marcadas, como no teatro, A e Z – embora não se

observe, ainda, nesses contos, uma discussão com pontos de vista a se chocarem, pois se trata de um diálogo em que predomina o ângulo de visão de uma das personagens.

Já “O enfermeiro” é um conto em primeira pessoa, uma confissão em que a própria personagem conduz à narrativa. O ponto de vista do criminoso vai-se modificando em função da modificação do ponto de vista das pessoas que o cercam. Inicialmente, com reservas: “Eu, a princípio, ia ouvindo, cheio de curiosidade; depois entrou-me no coração um singular prazer que eu, sinceramente, buscava repelir” (Ibid., p.187). Depois, aceitando o que se dizia do velho, embora com certo complexo de culpa: “o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de ténia moral” (Ibid., p.188). Finalmente, o tempo vai corroendo seus escrúpulos e o ponto de vista mais cômodo instala-se: “os médicos, a quem contei as moléstias dele, foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo” (Ibid., p. 188).

No diálogo que se estabelece entre narrador-personagem e a palavra da Escritura, a colocação do discurso bíblico é questionada, através da ironia às palavras do Cristo, tomadas às avessas: “Bem aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (Ibid, p. 188).

Assim, o acento da narrativa desloca-se das ações para as opiniões. O narrador assume uma óptica de relatividade, em que o ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo desloca-se em função da modificação do ponto de vista dos outros, ponto de vista que, de uma certa forma, é conduzido por ele: “Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ela devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade...” (Ibid, p. 188).

Na busca de novos recursos para a aventura literária em que se lança, Machado debruça-se sobre o patrimônio da cultura popular e enche seus alforjes com tradicionais maneiras de contar. Assim, em “A igreja do diabo”, a enorme contradição humana é narrada a partir do ponto de vista de um velho manuscrito: “Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia teve a idéia de fundar uma igreja (Ibid., p.145). Também o conto “Um apólogo” é iniciado por essa tradicional e impessoal maneira de contar.: “Era uma vez uma agulha...” (Ibid., p.213). No encerramento, todavia, o narrador



interfere transferindo-se a construção da narrativa, o ponto de vista, para a primeira pessoa que tira do apólogo a amarga e machadiana lição: “Contei essa história a um professor de melancolia que me disse, abanando a cabeça: - Também eu tenho servido de agulha para muita linha ordinária” (Ibid, p. 215).

Na orquestração das vozes, dos pontos de vista que se digladiam, a cultura ocidental também é conclamada a manifestar-se, como se verifica no conto “A cartomante”, em que se estabelece uma relação intertextual com Shakespeare: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia” (Ibid., p. 205). Estabelece-se um diálogo entre o texto shakesperiano e o de Machado. Do choque entre os pontos de vista de Hamlet, de Camilo, da Cartomante, do incidente final, contado pelo narrador, nasce a profunda ironia desse texto circular.

Recorrendo seja à narrativa em primeira, seja em terceira, seja às formas tradicionais de contar histórias, seja à cultura popular ou à literária, Machado de Assis, experimentando novos recursos, está sempre preocupado em perscrutar, de diversos ângulos, de muitos pontos de vista, o homem debatendo-se no conflito de suas contradições.

Embora na literatura já houvesse uma constante renovação de possibilidades no referente “a questão do ponto de vista, conforme se pôde observar no contos machadianos, novas possibilidades de exploração do ponto de vista nascem com o cinema. Técnicas como a câmara lenta, a mobilidade e a dinamização do observador através da câmara, o saltar do longe para o perto, o flashback, a montagem, transitam para a literatura, gerando uma nova maneira de apreender a realidade. Assim, a câmara, devido à sua habilidade para mover-se em qualquer direção, vagarosa ou abruptamente, permite mudanças muito fluidas com relação ao ponto de vista, mudanças que ocorrem, de modo análogo na literatura, respeitando-se as diferenças de meios.

De um modo geral, a dependência do filme, óbvia e firme, do ponto de vista parece ter tornado os escritores crescentemente cientes dos usos e possibilidades de um ponto de vista controlado e flexível. De Dos Passos, Faulkner, e Hemingway até o presente, o estrito controle do ponto de vista



tem-se tornado crescentemente importante na ficção; isto é devido, pelo menos em parte, ao exemplo do filme (RICHARDSON, 1969, p.90).

Em **Lourenço é nome de jogral**, Fernanda Botelho, na elaboração da narrativa, recorre ao processo de ponto de vista multifacetado, partindo da visão de seis personagens principais sobre a morte de Lourenço. Essas personagens são: Luís, o filho de Lourenço; Matilde, feminista divorciada e amante de Lourenço; Maria da Luz ou Luzinha, namorada de Luis; Firmino, amigo de Lourenço, também divorciado; Corina, mulher de Lourenço e o próprio Lourenço.

É marcante a influência do cinema, observada na construção dessa narrativa. No percurso para o pai, tentando desvendar o mistério da morte dele que, implicitamente, resolveria o mistério de sua vida, os olhos de Luís percorrem a casa, examinando, detidamente, o local de trabalho de Lourenço, o papel de parede, com rasgões, e a mancha - influência de Robbe-Grillet? - em forma de cornucópia: "o borrão em forma de cornucópia no papel adamascado do salão, os salpicos cor de café com leite no papel com motivos de caça, mesmo atrás da secretária dele..." (BOTELHO, 1971, p. 9).

Constata-se, pois, que na transposição do cinema para a literatura, o olho humano funciona como uma câmara a esquadrihar o mundo. Saltando ora do longe para o perto, ora de um lado para o outro, a câmara favorece o observador, dotando-o de mobilidade, de dinamização, eliminando o problema de distanciamento que o separa do observado. Há, assim, uma violação da ordenação do espaço tanto quanto da ordenação do tempo, permitindo ao narrador saltar do presente para o passado ou de um lugar para o outro, sem o cuidado de explicar ao leitor que essas ordens foram rompidas. A era do dínamo permite essa violação. Ora, essa ruptura, essa supressão de fases de uma seqüência ou de um trecho de ação, passando-se abruptamente para os subseqüentes, deixando-se ao leitor ou espectador o trabalho de completar o que falta, constitui o que se denomina montagem. É processo altamente artístico, que permite ao narrador decompor e recompor a realidade, oferecendo-nos a imagem do mundo não gratuitamente, mas de maneira criativa, nascida do conflito entre duas outras imagens, como a chama nasce do choque entre o fósforo e a

zona de atrito. Recortando o mundo, escolhendo as imagens, e jogando com elas, o Poeta desvela o mistério que a natureza se empenhava em esconder: "a justaposição dos ângulos de tomadas de cenas revela o ponto de vista do artista sobre o fenômeno" (EISENSTEIN, 1969, p. 175).

O processo mais comum de se escreverem romances é usar-se a primeira ou a terceira pessoa, processo que não é indiferente, pois essa mudança do ponto de vista altera não só o que se conta, mas também o nosso posicionamento de leitor quanto ao que nos é contado. Todavia, na narrativa romanesca, entram, realmente, em jogo as três pessoas do verbo: "duas pessoas reais: o autor que conta a história, que corresponderia na conversação corrente ao 'eu', o leitor a quem se conta a história, o 'tu', e uma pessoa fictícia, o 'herói', aquele de quem se conta a história, o 'ele'" (BUTOR, 1964, p. 61).

Diferentemente da vida real, não há no romance uma identidade literal entre o que conta e o de quem se conta a história. Na verdade, aquele de quem se fala, a personagem, é um ser fictício - expressão paradoxal em que repousa a criação literária, dependendo a verossimilhança do romance desta possibilidade de uma criação da fantasia comunicar "a impressão da mais lídima verdade existencial" (CÂNDIDO, 1976, p. 62). Esse ser fictício é um terceiro com relação aos seres concretos - o leitor e o autor - que entram em comunicação através dele.

Considerando-se que é a partir de elementos de sua própria vida que o romancista cria suas personagens, máscaras através das quais ele se conta e se sonha e que o leitor reconstitui a história, a partir dos signos da página, recorrendo a suas experiências vividas, e que o sonho a que chega ilumina o que lhe falta, aquilo que se conta no romance é "também alguém que se conta e nos conta" (BUTOR, 1964, p. 62). Ora, "a tomada de consciência de tal fato provoca um deslizamento da narrativa da terceira para a primeira pessoa." (Ibid, p. 62).

Um problema relacionado ao tempo vai ser gerado com a introdução do narrador na narrativa: na medida em que se passa das memórias, ao diário, ao monólogo interior, o espaço de tempo entre o ato e sua narração tende a diminuir. Enquanto o narrador de uma narrativa em primeira pessoa conta apenas o que sabe de si mesmo, o do monólogo interior



relata o sabido no momento mesmo em que ocorre, colocando-nos diante de uma consciência fechada, apresentando-se a leitura "como o sonho de uma 'violação', a que a realidade recusar-se-ia constantemente" (Ibidem, p. 65). Ora, considerando-se que é necessário haver na leitura a circulação entre as pessoas, torna-se essencial a abertura dessa consciência. É aí que entra a segunda pessoa: "aquele a quem se conta a sua própria história" (Ibidem, p. 66). Para suprir as lacunas da gramática, usamos, muitas vezes, a linguagem corrente, uma pessoa em lugar da outra. Esses deslocamentos prestam-se, na linguagem literária, a "aplicações retóricas e poéticas consideráveis" (Ibid, p. 68).

Na estruturação de Lourenço é nome de jogral, constatamos que a narrativa é descentrada e o ponto de vista, circulante. As personagens se delineiam através de ópticas que se intercalam, que deslizam de uma para outra, cada um falando de si no discurso do outro e vice-versa ou em "monólogo compartilhado", conforme colocado por Lourenço, verdadeira ciranda em que, dando-se as mãos, dançam e cantam em unísono, mas cada um preserva sua individualidade.

Buscando o sentido da vida do pai - que lhe daria o sentido de sua própria vida - através da decifração do mistério de sua morte - Luis tenta arrancar do passado a sua imagem, reunindo elementos que Lourenço não pôde ou não quis mostrar-lhe, porque cada dia era providenciado para que ele não soubesse, adulterando-se-lhe a visão.

O mistério será decifrado através de Luzinha? Terá ela a verdadeira óptica em que se coloca Lourenço? Luzinha, "tu" a quem se dirige, contando-lhe sua própria história. Nela Luís vê a que chegou mais próximo ao pai, dirige-se a ela, falando por ela, na sua ausência. Ou Lourenço será decifrado através do ponto de vista de Matilde? Na imagem de Matilde, Luís vê como que dois "tus" superpostos, Luzinha destacando-se em primeiro plano.

Matilde dirige-se a Lourenço, traçando-lhe o caráter, vendo-o através de sua própria óptica. Há, todavia, um deslizamento do seu "eu" para o "tu" - ou o "você" brasileiro - dele, pois o ponto de vista de Lourenço volta-se sobre ela. E implícita está a figura do autor que fala a nós, leitores, através desse "ser fictício", a personagem, provocando um



deslizamento sem fim entre as pessoas do verbo.

E no poema, feito à memória de Lourenço, Matilde, a trovadora, canta as grandezas e limitações de Portugal, de Lisboa, a cidade de Ulisses, posiciona-se através do "nós" que abrange o mundo, o homem, na força da palavra do Poeta - "o pastor da linguagem" (Cf. HEIDEGGER, 1967, p. 25) - ligando o existencial ao social.

Firmino vê Lourenço, vê o grupo, como um "nós" que não é um "eu" repetido muitas vezes, mas uma composição das pessoas do verbo, um "nós" em que um pode falar pelo outro, mostrando que o "eu" que narra "pode passar a cada instante de um indivíduo a outro, que ele pode ser constantemente revezado" (BUTOR, 1964, p.71), uma vez que: "eram os nossos 'pontos de vista' definidos em termos de dialética e de respeito mútuo, que levavam ao nosso entendimento" (BOTELHO, 1971, p.65). Na colocação do ponto de vista, o narrador constantemente recorre à palavra do outro:

... no falar corrente de todo homem que vive em sociedade, a metade pelo menos das palavras que ele pronuncia são aquelas do outro (reconhecidas como tais) transmitidas em todos os graus possíveis de exatidão e de imparcialidade (ou, antes, de parcialidade). (BAKHTINE, 1970, p. 158).

Essa palavra do outro, mesmo quando é citada integralmente, sem modificações, sofre influência do contexto em que é colocada, sendo possível tornar-se ridícula a palavra mais séria e vice-versa. No processo de transmissão, as palavras do outro podem ser deformadas e exploradas para servir aos mais variados interesses. Recorrendo a um processo de montagem, Firmino dedica um ensaio a ser feito à memória de Lourenço, obcecado pela idéia de liberdade.

Na ciranda das pessoas do verbo, Luzinha desliza para Lourenço, que desliza para Luzinha, do "eu" para o "tu", do "tu" para o "eu", enlaçando-se e fundindo-se, cada um falando de si no discurso do outro. No ponto de vista de Luzinha, Lourenço é a resposta que buscava para a vida, o símbolo do mundo decadente, fascinante através dele. Entre as cinco personagens e suas colocações frente ao mundo está Lourenço - através de um diário? na verdade o próprio livro escrito para ser encontrado pelo leitor.



Lourenço desliza de uma para outra personagem, confundindo-se o “eu” do narrador com o “eu” do autor implícito. Lourenço está no outro, como o outro está nele. Um fragmento que se completa noutro fragmento. Ele se perde na busca de identificação, deslizando do “eu” para o “tu”, precisando do outro para se completar. Todavia, Lourenço deixa uma pista: a chave do armário, a chave do mistério. E, sobretudo, o impulso para a transgressão. O gesto para a criação. Embora não haja resposta. Apenas a busca: "Não Luís, o que vais encontrar é o vazio dentro do armário" (BOTELHO, 1971, p. 268).

Lourenço é o que tem nome de jogral. É o ator, é o intérprete. É o vagabundo de estrada, que, de castelo para castelo, de pessoa para pessoa, de Matilde para Luzinha, de Luzinha para Luís, de Corina para Firmino, de Firmino para Lourenço, para o “eu”, carregando a sua frustração de trovador (Lour., p. 112), leva a mensagem do Poeta - o vigia da linguagem que é a casa do Ser, onde mora o homem (Cf. HEIDEGGER, 1967, p. 24-5) - no seu questionamento do mundo, na perseguição da palavra a ser dita, na busca do mistério que se esconde no armário.

Concluindo, verificamos que a visão de mundo da autora mostra-se através dos pontos de vista das personagens, ou através da óptica de Lourenço, arena onde se debatem as visões de todas as outras personagens, inclusive dele próprio. Lourenço é o jogral.

Essa fragmentação do ponto de vista é a tentativa de apreensão do mundo moderno na sua atomização e rapidez. Visão que se nos mostra em abismo, ou seja, o ponto de vista do leitor, do ponto de vista do autor, através dos pontos de vista das personagens, situados através da circularidade das pessoas gramaticais. A apreensão dessa fragmentação, dessa rapidez é alcançada, sobretudo, pelo cinema - a linguagem do mundo moderno, da era da máquina, do dínamo.

Recorrendo a processos tipicamente cinematográficos, Fernanda Botelho recria, em Lourenço é nome de jogral, o mundo atomizado, fragmentado, veloz, em que vivemos, numa narrativa descentrada, em que o homem é o mistério, é o armário vazio - entre o abismo e a náusea -, buscando no outro o fragmento que lhe falta, na sua consciência de si de não



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKTINE, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra; Almedina, 1976.

BOTELHO, Fernanda. **Lourenço é nome de jogral**. Lisboa: Bertrand, 1971.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1979.

----- (Org.).. **O conto de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980.

BUTOR, Michel. **Repertoire II**. Paris: Minuit, 1964.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. London: Cornell University Press, 1978.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Tradução e Introdução Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, Prazo-Livro, s.d.

RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington / London: Indiana University Press, 1969.

