

LITERATURA E CINEMA: A CARTOMANTE, DE MACHADO DE ASSIS

Jonatan N. TEIXEIRA (Mestrando em Letras – UFGD)

Paulo Henrique PRESSOTTO (Docente do curso de Letras da UEMS – Dourados)

RESUMO: A comparação entre as artes remonta à antiguidade. O desenvolvimento das várias formas de arte deu continuidade a esse diálogo. Tal é o caso do conto de Machado de Assis "A Cartomante", publicado originalmente em 1884, e que foi adaptado para o cinema em 2004 - 120 anos depois - numa roupagem atualizada. A maioria dos estudos comparatistas começa com investigações de adaptação de fontes literárias para a tela. Hoje os estudos já não mais buscam informar se o livro é melhor, ou não, que a obra adaptada. O que se compreende é como o cineasta realizou a adaptação num diálogo com o texto primeiro. O julgamento crítico se dá pela má ou boa qualidade da obra, no âmbito da linguagem que lhe é cara, pois se entende, obviamente, que literatura e cinema pertencem a linguagens diferentes e, por isso, os critérios aplicados na análise são outros. Almeja-se aqui a realização de um trabalho de pesquisa que busque compreender o processo de adaptação de uma obra literária para o suporte audiovisual, mais especificamente o cinema de maneira a se refletir sobre a relação da língua escrita com a imagem em movimento.

Palavras-Chave: Literatura; Cinema; Machado de Assis.

Considerações iniciais

A literatura do nosso tempo está sendo constantemente convidada a dialogar com imagens visuais, dentre as quais podemos destacar o cinema. Estamos cercados de adaptações fílmicas de obras outrora escritas. No contraponto, atualmente temos visto também transcrições romanceadas de textos que ficaram famosos ao serem exibidos em linguagem fílmica. Podemos observar, a partir disso, que muitos dos filmes apresentam uma temática em comum com contos ou romances.

Falar de comparação entre as artes nos remete a uma longa história, que vem desde a antiguidade, mas estudos acadêmicos influenciadores, que trataram das inter-relações entre as artes, começaram a ser publicados mais recentemente, por volta da segunda metade do século XX, mais ou menos. Muito comum é a adaptação de textos escritos para uma mídia diferente, que transfere elementos do texto-fonte para o texto-alvo neste processo. Assim, o mesmo texto pode ser adaptado para o palco (teatro, ópera) ou para o filme. A maioria dos

estudos de cinema começa com investigações de adaptação de fontes literárias para a tela.

À primeira vista, parece que não cabe à lógica da criação literária citar também o cinema. Não é pela imagem fotográfica que o filme é comparável à literatura, mas é a imagem fotográfica móvel que possibilita essa inter-relação entre as duas linguagens. Uma relação semelhante à da fotografia com a pintura - quando atentamos a seres e objetos imóveis. Contudo, quando damos mobilidade à imagem - o filme - penetramos no domínio das artes literárias. Assim, criando e recriando a ficção da vida humana, da mesma forma que a literatura, mas em outra linguagem - enquanto uma usa a língua escrita, a outra se aproveita das imagens em movimento.

Nem o romance, nem o drama necessitam, na qualidade de formas literárias, de um esclarecimento por outras formas literárias. Um romance é um romance, um drama é um drama, e imediatamente sabemos por que. Mas quando vemos um filme, podemos perguntar se é romance ou drama, isto é, necessitamos, para a iluminação de sua estrutura literária, de outras formas literárias, a saber: do romance e do drama (HAMBURGER, 1986, p. 158).

O romance, como gênero literário, oferece ao cinema melhor base do que o drama. As descrições nele contidas podem ser observadas e mostradas na imagem. A imagem cinematográfica trabalha com a função narrativa, sabe construir (como esta) uma imagem global do respectivo mundo narrado. A imagem cinematográfica pode mostrar, como a função narrativa, não somente objetos mortos, mas personagens mudos - andando, sentando e pensando, em atividade muda. A imagem móvel é narrativa.

Quando surgiu, o cinema era essencialmente visual, uma série de fotografias em sequência que sugeriam o movimento. Posteriormente ganhou voz e passou a ser mais realista. Mais ou menos na mesma época percebeu-se que era possível gravar imagens não necessariamente em um encadeamento lógico e linear, montando posteriormente as diversas cenas previamente gravadas e construindo histórias. A partir daí, o cinema passa a ter sua principal essência formada e ampliada aproveitando recursos da literatura, e a própria literatura.

Gérard Betton (1987, p. 3) define o cinema como "Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro), bastante elaborada e específica". Partindo desse princípio, "Para fazer cinema, convém primeiro passar os olhos pela literatura" (AVELLAR, 2007, p. 5). As adaptações fílmicas de obras literárias tornaram-se bastante recorrentes nas últimas décadas. Essa tradução (do texto escrito para a imagem) resulta sempre em algumas modificações, inevitáveis diante do contexto em que o filme está sendo produzido, bem como do tipo de público que se espera atrair diante dessa adaptação fílmica. Pode-se afirmar que o resultado final é uma obra totalmente nova.

A leitura comparada entre literatura de ficção e cinema é possível porque esses dois códigos estéticos transformam o mundo em discurso pela narratividade. O cinema, pelo uso da imagem, objetiviza e presentifica o que referencia; a literatura, ao contrário, subjetiviza o narrado pelo uso da palavra: logo, essas duas artes são autônomas e distintas, consideradas as particularidades de seus códigos estéticos (AZEVEDO, 2007, p. 65).

A partir da análise desse processo, buscar-se-á a compreensão das especificidades de cada linguagem e a natureza das transformações a que a obra literária é submetida no ato da transposição. É necessário também que se discutam as questões relativas ao contexto da produção, de modo a refletir sobre o produto cultural para as massas, observando como as transformações da obra estão relacionadas a esses fatores.

O cinema é uma linguagem contínua e sem interrupções. A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Arte ou indústria; melhor dizendo, arte e indústria, o cinema é um dos meios de expressão privilegiados dos poetas de nosso tempo. Neste momento, a produção nacional volta a revelar toda a sua vitalidade. Os filmes brasileiros têm, mais uma vez, repercussão mundial e voltaram a ter vigorosa presença na América Latina, onde, para além dos festivais, são distribuídos comercialmente com notável êxito. "Em torno desta sensação, o cinema é mais amplo que os filmes tal como a literatura é mais ampla que os livros, é que se dá a relação de estímulo recíproco entre palavra e imagem" (AVELLAR, 2007, p. 57).

A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Assim, ao exprimir certo conteúdo em

outra linguagem, forçosamente quem adapta o texto se encontra dentro de um processo de recriação, de transubstanciação. Para Comparato, "A adaptação implica escolher uma obra adaptável, isto é, que possa ser transformada sem perder qualidade; e nem todas as obras se prestam a esse gênero de trabalho" (COMPARATO, 2000, p. 331).

Há vários níveis (ou graus) de adaptação: propriamente dita (a mais fiel possível à obra original); *baseada* (quando a história se mantém íntegra com pequenas modificações - inclusive no final da mesma); *inspirada* (quem adapta toma o original como ponto de partida, mas desenvolve a história sob uma nova perspectiva); recriação (onde quem adapta tem o mínimo grau de fidelidade ao original, trabalhando livremente com o *plot* principal) e adaptação livre (não há alterações na história, tempo ou personagens, mas sim dá mais ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto).

A adaptação é formada por uma rede de referências intertextuais e interferências textuais que geram transformações, em que textos originariam outros textos em um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação. O texto fonte da adaptação pode sofrer uma série de operações distintas, como uma seleção de aspectos para fazerem parte da adaptação; uma amplificação de aspectos, melhor dizendo, dar uma ênfase maior a determinadas características da narrativa em detrimento de outras; atualização entre diferentes épocas, crítica, subversão, popularização e reculturalização.

A maioria das adaptações para o cinema parte primariamente da obra literária para a obra fílmica - em especial romances e contos. Contudo, dado que a característica básica do conto é a síntese, ao se adaptar um conto, tem-se em mãos um material enormemente condensado, a partir do qual se deve construir o restante, mantendo o cuidado de, mesmo ao recriar e acrescentar elementos, nunca descaracterizar ou desfigurar a obra original. "As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente" (HUTCHEON, 2013, p. 44). Assim, nos colocarmos como leitores dos dois textos - livro e filme. Dois textos completamente diferentes um do outro, não implicando que o texto adaptante seja maior ou menor que o texto adaptado.

O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo: ele reproduz o equilíbrio e os centros de interesse do original, sendo o filme apenas representação, ilustração de uma narrativa, transcrição de linguagem a

linguagem. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível (BETTON, 1987, p. 115).

No texto escrito, o tempo é constituído com palavras, ao passo que no filme, esse tempo é construído com fatos. Isso faz com que, enquanto na literatura é a narrativa que se organiza em mundo, no filme acontece exatamente o oposto: é o mundo que se organiza em narrativa. A dificuldade da adaptação reside na necessidade de tornar a narrativa inteligível à primeira vista, de maneira a trazer compreensão do texto não só pelos leitores da obra adaptada, mas também fazer com que os espectadores que nunca tiveram contato com o texto possam entender a obra, ainda que superficialmente.

Nas palavras de Martin (2003, p. 210), "o cinema 'tritura' o espaço e o tempo, a ponto de transformá-los um no outro mediante uma interação dialética". Assim, o uso de câmera lenta ou de "acelerar" o tempo, leva o espectador a perceber movimentos extremamente lentos ou perceber os movimentos inapreensíveis a olho nu (como o trajeto de uma bala de revólver), o que proporciona, no plano dramático, uma impressão de poder único ou de esforço extenso e contínuo. Ou ainda adquirir um valor simbólico.

O tempo do cinema não é apenas compreensível e dilatável. Ele é reversível. [...] Esse tempo, que torna o passado presente, ao mesmo tempo também torna o presente em passado: se passado e presente se confundem no cinema é também porque a presença da imagem tem implicitamente a característica emocionante do passado. O tempo do filme não é tanto o presente, mas um passado-presente. (MORIN, 2014, p. 81)

Existe uma ampla gama de razões pelas quais o adaptador pode escolher uma história em particular para então transcodificá-la em uma mídia ou gênero específico. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Qualquer que seja o motivo, a adaptação do ponto de vista do adaptador é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente, numa nova mídia.

Dado o grande número de adaptações em todas as mídias hoje em dia, vários artistas parecem ter escolhido assumir essa dupla responsabilidade: adaptar uma obra e torná-la uma criação autônoma (HUTCHEON, 2013, p. 124).

Cabe considerar que a adaptação pode manter viva a obra original, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e diferentes lugares. Uma mudança na contextualização temporal pode revelar muito sobre o momento em que a obra é criada e recebida. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação dos valores nele expressos. "A 'cena' no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre contar e mostrar como escolhas do escritor" (XAVIER, 2003, p. 73).

O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. É o caso do conto machadiano "A cartomante", publicado originalmente em 1884 e a versão cinematográfica de título homônimo, lançada 120 anos depois do conto, em 2004.

A cartomante - o conto

Falar de Machado de Assis, sem dúvida um dos maiores escritores da Literatura Brasileira, facilita um pouco este estudo, em virtude de que muitas de suas obras, escritas entre o final do século XIX e começo do século XX já foram adaptadas para textos fílmicos. Temas como ciúme e adultério são recorrentes em seus textos - inclusive no conto que será utilizado neste estudo. Afinal, é o adultério que dá andamento ao conto; e é o ciúme que motiva o seu desfecho trágico.

Publicado originalmente em *Várias Histórias*, coletânea do escritor realista, a obra discute questões como a análise psicológica das relações humanas, numa espécie de crítica aos padrões de comportamento da época. Metalinguístico, o conto nos faz participar da ação, num constante uso

de metáforas, associada ao caráter ambíguo dos personagens, mergulhados numa ação que busca a todo tempo prolongar o suspense.

Contudo, diferente de outros textos de Machado, como *Dom Casmurro* ou *A causa secreta*, (no primeiro não há evidências concretas de traição e no segundo a paixão dos protagonistas fica subentendida, mas não fica claro no conto se acontece algo de fato) o adultério em *A cartomante* é explícito, ao tratar do relacionamento dos protagonistas Rita e Camilo - o que não significaria nada se Rita não fosse casada com Vilela; além do fato de Vilela e Camilo serem amigos desde a infância.

Rita é descrita inicialmente como sendo uma mulher supersticiosa, pois o conto se inicia com a mesma relatando que consultara uma cartomante (que dá título ao conto), em virtude de dúvidas sobre a ciência ou não do marido com relação à sua aventura extraconjugal. Contudo, no desenrolar do conto, Machado mostra que Rita não é uma mulher tão ingênua assim, pois, segundo o autor, foi ela quem seduzira o rapaz:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi acercando-se dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. [...] Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais do que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro (ASSIS, 1997, p. 479).

Camilo é o mais jovem dos três protagonistas, segundo a narrativa. Trabalhava como funcionário público; ao contrário de Vilela, que seguiu a carreira de magistrado. Aparentando ser cético no início do conto, na ocasião em que Rita relata sua ida à cartomante, acaba cedendo às suas superstições quando, ao receber um bilhete de Vilela precisando falar-lhe urgente, passa antes na mesma cartomante para saber se tudo ia bem. Isso se deu porque um pouco antes, no conto, Camilo recebia cartas anônimas relatando saber de sua aventura extraconjugal com Rita, o que o fez afastar-se do casal por um tempo.

A cartomante que dá o título ao conto só aparece nas últimas páginas, no momento em que Camilo resolve visitá-la buscando saber o motivo do chamado urgente de Vilela - um obstáculo no caminho faz com que a sua carruagem pare exatamente em frente da casa da cartomante. Ao ler as cartas, por meio da indução, afirma aquilo que Camilo queria ouvir: que tudo ia bem, que os dois

seriam felizes, e que Vilela de nada sabia. Isso dá uma tranquilidade a Camilo até chegar finalmente à casa de Vilela.

Vilela é um personagem que passa a maior parte do tempo à parte no conto, e só aparece fisicamente no último parágrafo:

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: - ao fundo, sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão (ASSIS, 1997, p. 483).

O conto termina nesse ponto exato, colocando em xeque a veracidade da fala da cartomante; a mulher (no caso de Rita) é posta como a sedutora, a "serpente" - uma metáfora semelhante à bíblica, na passagem em que a serpente seduziu a primeira mulher e o primeiro homem, levando-os ao pecado. Chegamos à conclusão de que Vilela sabia da aventura de sua esposa com seu melhor amigo, e decidira fazer justiça com as próprias mãos, ou, em outras palavras, lavar a sua honra.

O final do conto dialoga com o seu parágrafo inicial, quando cita Hamlet: a menção da tragédia shakespeariana é um prenúncio de que este não é um conto romântico. Não existe final feliz. Em cinco linhas duas pessoas morreram. E nada mais se sabe depois desse ponto.

A versão fílmica

Pensemos na adaptação como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição cinema, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. Dessa forma, pode-se mencionar o lema "ao cineasta o que é do cineasta e ao escritor o que é do escritor", valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

O que diferencia as diversas artes entre si é precisamente seu grau de qualidade de aparência. Aparência esta que se resolve e confunde com as qualidades do objeto imediato e com a substância da qual a obra de arte é feita (PLAZA, 1987, p. 86).

O cinema e a televisão talvez sejam as mídias mais complicadas de todas nesse aspecto. O texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado. Melhor dizendo, uma nova mídia. Assim, considerando o grande número de adaptações em todas as mídias da atualidade, vários artistas parecem ter escolhido assumir uma dupla responsabilidade: adaptar uma obra de outro e ao mesmo tempo torná-la uma criação autônoma.

A versão d' *A Cartomante*, adaptada e dirigida por Wagner de Assis, embora, durante os créditos iniciais mostre ser *baseada* no conto de Machado, conta com muitas diferenças em relação ao texto original, como novos personagens, alteração de cenas, chegando inclusive a haver uma mudança no final da trama em relação à obra original. Mas, sem dúvida nenhuma a alteração que mais salta aos olhos do espectador é o fato de que a história, originalmente publicada no final do século XIX, foi alterada e adaptada para que se passasse nos dias atuais.

A tradução intersemiótica de cunho poético pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segunda, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética (PLAZA, 1987, p. 205).

Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de reprodução da linguagem. Hoje, assiste-se a uma transformação profunda e radical na produção cultural que configura este momento histórico (em que vivemos).

No filme, temos a figura da psiquiatra Antonia Maria dos Anjos, uma personagem que não existe na narrativa. Contudo, sua presença quase onisciente no filme faz com que ela seja comparada à voz do narrador do conto. Antonia interage com todos os personagens do filme – é colega de Vilela e médica de Rita e Camilo, sendo, portanto, uma personagem central para o andamento do filme. Observa-se ainda a voz dessa personagem como sendo de alguém que observa os fatos narrados de cima (inclusive a cena inicial do filme mostra Antonia observando a cidade do topo de um prédio, com uma narração sua em *voice-over*). "Aqui, tem-se um recurso que inconscientemente remete ao efeito psicológico de uma sensação de superioridade em relação ao assunto filmado" (MODRO, 2008, p. 32). Esse olhar de cima para baixo (o olhar da câmera a *plongée* – colocando Antonia em primeiro plano, acima da população

lá embaixo), faz com que a personagem se coloque de certa forma numa posição superior e naturalmente imponente. É através da narrativa dela que conhecemos a história de Camilo, o personagem que assim como no conto, é - ou deveria ser - o protagonista da história.

A presença de elementos e personagens que não estão no conto faz com que a versão fílmica seja outra história, completamente diferente da lida no texto de Machado - o único trecho realmente fiel ao que lemos (inclusive com os protagonistas usando trajes do século XIX) se passa durante um único minuto do filme - num pesadelo de Rita. Mas o que faz com que o filme seja mais do que uma adaptação - trata-se aqui de uma *releitura* do conto, ou ainda uma tradução livre com direito a alterações no enredo.

Nesse ponto, pode-se destacar que o filme é diferente do conto pelo fato de poder mostrar ações sem dizê-las. Os acontecimentos parecem se contarem eles próprios. Assim se desenrola o enredo do filme: Camilo e Vilela se reencontram depois de muitos anos "por ironia do destino" (fala do próprio Vilela numa sequência do filme) - Camilo sofrera uma overdose de álcool e drogas e Vilela - que aqui é um médico (no conto Vilela é um magistrado) - é quem salva sua vida. Vilela é noivo de Rita (eles ainda não são casados, como no texto de Machado), uma moça supersticiosa que gosta de colecionar recortes de horóscopo do jornal. Camilo começa a frequentar a casa de Vilela depois de receber alta do hospital e é lá que conhece Rita. Só que, diferentemente do conto onde é a moça quem seduz o rapaz ao ponto de se tornarem amantes, no filme a história é outra: é Camilo quem começa a investir sobre Rita, semeando na moça a dúvida entre os dois amigos.

É por causa dessa dúvida, e não pela eventual suspeita de Vilela, que Rita consulta a cartomante pela primeira vez. No desenrolar da trama, Rita faz outras visitas à personagem que dá o título à obra. Por meio de seus conselhos, Rita acaba cedendo às investidas de Camilo. E assim o segundo ato do filme segue quase como no conto - com Rita e Camilo tendo encontros secretos, mesmo que ela ainda esteja noiva de Vilela. Os conselhos da cartomante fazem oposição aos diálogos entre Rita e a psiquiatra Antonia. Aliás, é a médica quem cita Hamlet, ao mencionar que "há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia". Esta é a frase que dá início ao conto machadiano.

Ainda citando a personagem Antonia, a última cena do filme ocorre justamente em seu consultório. É lá onde os três personagens principais se encontram e a verdade é revelada - a relação extraconjugal de Rita e Camilo e o fato de a cartomante e Antonia serem a mesma pessoa - fato este que explica o porquê de ela saber tanto sobre a vida do trio principal. Afinal, todos convivem em um ambiente comum. Fica subentendido então que todo o conflito existente entre os três protagonistas foi fruto da manipulação de Antonia. Mas as alterações não param por aí. O final do filme é outro. Os protagonistas não morrem no final, seguindo o típico clichê dos filmes românticos: Camilo e Rita (o bom moço e a mocinha) terminam o filme juntos enquanto o rival, o áspero e rude Vilela, se afasta. E a vida segue, e o filme termina com o típico "felizes para sempre", ou não; pois há uma nota aberta na última cena do filme, que dá ao espectador o entendimento de que a história de Rita e Camilo se encerra, mas outra se inicia.

Considerações Finais

Adaptar uma obra literária para o cinema não é uma tarefa simples e muito menos insignificante. Para tanto, o adaptador deve fazer as escolhas certas. Pôr na tela somente aquilo que for pertinente, já que o tempo de duração do filme deve ser bem aproveitado. Isso não significa que o adaptador vá simplesmente fazer um resumo do livro e transpor para a tela. Ele tem o direito de cortar ou agregar elementos que julgar necessário para melhor contar o enredo do filme. Isso não significa ainda que o adaptador esteja "traindo" a obra original ao agregar nele elementos que não existiam no original - como novos personagens ou tramas paralelas.

Comparando o conto de Machado e o filme de 2004, conclui-se que apesar da alteração no tempo e espaço, mantém-se em comum o impasse, o adultério, vivido pelo trio principal, bem como o autor coloca em xeque as atribuições da cartomante que dá o título ao conto/filme; no primeiro, a cartomante só fala as palavras que Camilo quer ouvir e o leva à morte; no segundo, a cartomante/psiquiatra manipula os personagens fazendo-os acreditar que só seriam livres na morte, o que não acontece.

REFERÊNCIAS

- A CARTOMANTE. Direção: Wagner de Assis. Produção: Cinética Filmes, 2004. 1 filme (90 min.). Brasil. Cor. Som.
- ASSIS, Machado. A cartomante. In: *Obra completa vol. 2*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 478-483.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. 16 ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AZEVEDO, Francesca Batista. "O narrador em Memórias póstumas de Brás Cubas - livro e filme". In: CUNHA, João Manuel dos Santos (Org.). *Transcrições: literatura e cinema*. Pelotas: Ed. UFPel, 2007. p. 65-78.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. *Cinema brasileiro contemporâneo*. Brasília: Athalaia Gráfica, 2005.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- EPSTEIN, Jean. "O cinema do diabo: excertos". Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008. p. 293-313.
- GAUDREULT, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. UnB, 2009.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MODRO, Nielson Ribeiro. *Nas entrelinhas do cinema*. Joinville: Univille, 2008.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*: ensaio de antropologia sociológica. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.