

## Adaptações fílmicas de Rubião e Macabéa.

Regina ANDRADE

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho, resultado de pesquisa desenvolvida, visa fazer um paralelo entre dois filmes de cineastas brasileiros baseados em romances homônimos. Foram escolhidos da cinematografia nacional, os filmes *A Hora da Estrela* de Suzana Amaral (1985) e *Quincas Borba* de Roberto Santos (1986) para identificarmos as vicissitudes que ocorrem quando há a transformação do romance. Esta escolha não foi aleatória. Estabelecemos alguns indicativos de diferença e de semelhança uma vez que o filme de Suzana foi sucesso e o de Roberto Santos foi cercado de mal estar e de mal entendidos. Além do mais ambos se concentram na trajetória de um anti-herói feminino, Macabéa ( Marcélia Cartaxo) e outro masculino, Rubião (Helber Rangel ) coincidentemente atores experientes em teatro e quase desconhecidos do público em geral. Por fim , como terceiro critério o fato desses filmes terem diretores de sexo diferente e conseqüentemente a possibilidade de utilizar características especiais de linguagem, nos incentivou durante o processo de seleção.

Foram pesquisados os processos de adaptação criativa que se concentram nas *transformações e transmutações de linguagem* , considerando-se que qualquer impacto produzido pelo texto *mater* ( o romance ) deve ser considerado como conseqüente ao mesmo, provocando idéias associativas ou criativas nos filmes.

### O CLIMA EMOCIONAL DOS FILMES

O narrador presente no romance *A Hora da Estrela* ( Clarice Linspector) , artifício criado pela escritora onde seu texto se dobra e desdobra, obriga o leitor a estabelecer um diálogo constante com o autor e ao mesmo tempo um retorno para reflexões de si mesmo. A

consequência desses dois movimentos é uma tensão permanente no interior da obra. Estranhamente este clima emocional desaparece no filme e é substituído por uma certa perplexidade oferecida mesmo pela personagem Macabéa e pelos outros protagonistas da estória. Nós espectadores do filme nada podemos fazer para modificar uma personagem tão sem saída como a que nos é apresentada. Mas, ao contrário do esperado nada deprime no filme. Tudo desperta curiosidade e até mesmo quando a sorte ou o azar lidam contra Macabéa a personagem parece intacta. A morte da personagem é mostrada de frente. É escancarada para o espectador e mais ainda, nos faz crer que se trata de um mal entendido, um engano, onde alguém deveria morrer em seu lugar.

Já *Quincas Borba* é um romance inicialmente publicado por Machado de Assis na revista *A Estação*, em capítulos, entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891, um período, portanto, de cinco anos. O livro completo só foi publicado em 1891 com uma nota do editor, Adriano da Gama Cury, onde diz que *o romance sofreu o desvelo autocrítico de M. de A., que cortou não só períodos, mas páginas, capítulos inteiros* (Assis, 1988, p. 17).

Quanto ao filme, realizado por Roberto Santos, experiente adaptador de romances, atravessa um percurso bastante original. Quase toda a obra do cineasta versa sobre adaptações de romances: *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, conto que está em *Sagarana* de Guimarães Rosa, lhe valeu o prêmio de melhor filme durante a Primeira Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília (1965) - evento que mais tarde foi transformado no Festival de Cinema, que se mantém até hoje. Outras adaptações importantes são *O Homem Nu*, de Fernando Sabino (1967), *As Cariocas*, de Stanislaw Ponte Preta (1967), *Um Anjo Mau*, de Adonias Filho (1971), dentre outras.

Na ocasião em que filmou *Quincas Borba*, o diretor queria filmar *Miguilim*, romance de Guimarães Rosa que relata a inocência do mundo infantil e o começo da vida de uma criança. A EMBRAFILME deu todo o apoio às demandas de Roberto e ele entrou com pedido de financiamento. Um contratempo antepôs-se à realização da obra. A neta do autor, Wilma Guimarães Rosa, não cedeu os direitos autorais e nem autorizou as filmagens.

*Quincas Borba* surgiu como uma alternativa para aproveitar o orçamento liberado e o esquema de produção que já estava mais ou menos preparado, funcionando como a substituição de um desejo frustrado. Inimá Simões, biógrafo de Roberto Santos, diz em sua pesquisa que Carlos Augusto Calil, ex-aluno do mestre e na época um dos diretores da EMBRAFILME, teve a seguinte opinião a respeito da troca e da escolha:

Calil concordou que a escolha de Machado de Assis foi imprópria e é fácil arrolar os motivos. Machado é irônico e cerebral e Roberto nunca foi irônico e jamais cerebral. Ao contrário, era um homem sangüíneo, de emoções expostas, espanhol, raivoso, pavio cada vez mais curto (Simões, 1997, p. 186).

Ressalto esta breve informação sobre a história do filme porque seguramente este fato interferiu na adaptação do romance. Há um clima emocional de depressão e frustração que atravessa todo o filme. Uma câmera parada e silenciosa. Logo no início do livro Machado de Assis desenvolve, através do personagem - o filósofo Quincas -, idéias racionais sobre a morte. Repetidamente diz que a morte não existe e sim a transformação do princípio da vida, que está presente em todos os seres, inclusive no seu cachorro. O conceito de *Humanitas*, que é também o título de seu livro, é fundamentado por um exemplo onde duas tribos famintas lutam por um campo de batatas cujo resultado será - para o vencedor: as batatas! para o vencido: ódio ou compaixão! O filósofo defende que, devido ao princípio da vida (*Humanitas*), algo precisa desaparecer para permitir a manifestação de um outro tipo de fenômeno.

A morte é tratada de maneira muito sutil no filme. Primeiro porque toda esta filosofia (e conceituações) é transformada em recordações de Rubião sobre Quincas. Segundo porque todos os rituais tradicionais de morte, presentes no romance de maneira recorrente, tais como missa de sétimo dia, sepultamento, conversas sobre doenças, estão ausentes nas imagens e nas palavras do filme. Assim, temos vários exemplos de morte, luto e tristeza que

são relatados no romance e suprimidos no filme, como por exemplo: a personagem Maria Augusta, tia de Sofia, morre e os personagens se encontram no velório.

No filme, Maria Augusta não aparece nem nas imagens nem nas palavras. Na *Hora da Estrela* há também supressão ou modificação de personagens, mas nada os marca com um tema ou os caracteriza bem. São personagens de temática vaga. Por outro lado em *Quincas* o noivo de Dona Tonica, que morreu três dias antes do casamento, também não é citado no filme.

O que poderia ter levado Roberto Santos em sua adaptação a omitir esses diálogos e fatos? Estaria o cineasta vivendo conflitos ou angústias sobre a morte a ponto de não poder incluir o tema em seu trabalho? Ou será que o diretor teve a intenção de não enfatizar a morte para dar relevo ao conceito filosófico de *Quincas Borba* sobre a inexistência desta? Não terá também sido este o motivo de Roberto Santos ter recriado os delírios de Rubião, que no livro eram sobre Napoleão III e, no filme, sobre a filosofia de Quincas, de quem aquele praticamente passa a assumir a vida?

O diretor foi aconselhado por amigos a não ir ao Festival de Gramado de 1987, onde o filme foi lançado. Apesar do clima depressivo que atravessa o filme, Roberto Santos estava satisfeito com a recepção dos organizadores do Festival para *Quincas Borba*. Foi reservado o horário nobre - sexta-feira à noite - para a apresentação, e havia um clima de esperança. Gramado estava repleta. A sala de projeção, cheia no início da sessão, foi aos poucos esvaziando, e quando se acenderam as luzes havia poucas pessoas na platéia. O filme não foi escolhido e isto foi uma decepção para Roberto Santos; voltando do festival, no aeroporto de Guarulhos, ele sentiu-se mal e teve um ataque cardíaco fulminante, morrendo ali mesmo, em São Paulo, onde nascera. Discutiui-se a seguir sobre o assassinato cultural, injustiças da imprensa, má qualidade do filme *Quincas Borba*, mas não associaram a história do filme aos acontecimentos do festival, e muito menos o conteúdo de morte presente no romance.

Embora Freud tenha dito ser impossível “imaginarmos nossa própria morte porque quando o fazemos estamos presentes como espectadores”, é possível vivermos, sobretudo em caso de depressão, momentos que nos aproximam da morte. Ser o vencedor em Gramado seria um

triunfo para a imortalidade de Roberto Santos. É possível que, ao conviver com Quincas e Rubião, ele tenha tido uma sensação semelhante à daqueles personagens, cujo lema era “ao vencedor, ódio ou compaixão”!.

## **ESTUDOS de PSICANÁLISE e ARTE**

No trabalho *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), Freud estabeleceu semelhanças entre os sonhos e os delírios, atribuindo este fato a dois motivos: primeiro porque o delírio surge em casos de doenças reais e segundo porque ambos provêm de uma mesma fonte - o reprimido -, chegando a dizer que “os sonhos são os delírios fisiológicos das pessoas normais”. Indagou se o método de construção dos delírios, facilmente percebido em qualquer narrativa, encontra comprovações em outras fontes além do material reprimido. Formulou a partir do seu conhecimento médico-clínico um axioma para os delírios:

Essa crença profunda que o paciente tem em seu delírio não provém de seus elementos falsos, nem é motivada por uma incapacidade da faculdade de julgamento. Acontece que existe uma parcela de verdade oculta em todo delírio, um elemento digno de fé, que é a origem da convicção do paciente, a qual, portanto, até certo ponto é justificada. Esse elemento verdadeiro, porém, há muito foi reprimido (Freud, 1907, p. 83).

Se um dia esse elemento fez parte da vida do sujeito, também constituiu-se como base de seu imaginário, e é possível que venha à consciência elaborado sob diversas formas. Uma das formas mais evidente de transformação de delírio em narratividade é o romance. A presença de mecanismos comuns ao delírio, ao sonho ou à obra de arte não é indicativo de que estes provêm do mesmo *fragmento de verdade histórica*. No caso do delírio Freud diz que só dois fatores estão presentes: *o afastamento do mundo real e suas forças motivadoras, por um lado, e por outro, a influência exercida pela realização do desejo*

sobre o conteúdo do delírio. Este pensamento dinâmico sobre os delírios vai valorizar o *fragmento de verdade histórica* e um certo “método na loucura”, como Freud já percebera na produção artística de Shakespeare em Hamlet.

Vítima de uma doença incurável, *Quincas Borba* deixa para trás sua casa, seu amigo e seu cachorro e parte para o Rio de Janeiro, onde morre. Em carta enviada a Rubião revela seus pensamentos delirantes:

Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faça-lhe esta concessão, que é a última. Ignaro! (Assis, 1988, p. 37).

Macabéa não é menos mal tratada por seus criadores. Se observarmos trechos do romance onde é realizado um perfil de Macabéa temos a seguinte descrição:

Mas a pessoa de quem falarei, mal tem corpo. Ela devia ter ficado no Sertão. Por ser ignorante era obrigada na datilografia, a copiar lentamente letra por letra. Se tivesse a tolice de perguntar “quem sou eu”, cairia estatelada. A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos lhe olham. Porque escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? (Linspector, 1978, p.21 e 22)

Rubião também é ingênuo, ignaro, como lhe chamava o Mestre. A partir da desilusão amorosa, do fracasso nos negócios e nas ambições políticas, delira. No romance ele imagina-se Napoleão III. O delírio de Rubião criado por Roberto Santos é de identificação com *Quincas Borba*, onde ele passa a se recordar de seu protetor e de suas frases filosóficas. O cineasta propôs um duplo movimento quando tratou do delírio no filme. Adaptando o romance trouxe de volta Quincas nas recordações de Rubião e em seqüências de *feedback*.

Aquele Quincas filósofo, que morava numa pequena cidade de interior, que por força da imagem é lembrado ao espectador. O segundo movimento foi a busca do *fragmento de verdade histórica*, porque no delírio Rubião passou a ser o próprio *Quincas Borba*, pensando e agindo como ele até a morte. De certa forma quando *Macabéa* recebe seu destino nas cartas, pelo menos um caminho, com ele se conforma da mesma forma como *Quincas* repete o Mestre.

## TEMPO E ESPAÇO NA REPRESENTATIVIDADE DA IMAGEM

Uma questão importante nos filmes de adaptação literária recai sobre a imagem. Para a Psicanálise, a produção mais importante do inconsciente é o sonho. Há duas operações fundamentais no sonho. A primeira é a produção dos pensamentos e a segunda o trabalho do sonho, cujo efeito é a deformação, possível somente através da presença de quatro mecanismos: *condensação, deslocamento, representação da imagem e elaboração secundária*. O sonho só existe quando há imagem. O filme também. No sonho a transformação da palavra é completa porque esta funciona como resto diurno, fornecendo material para a formação das imagens e havendo a volta à forma de palavra para constituir o sonho manifesto. Esse mecanismo de representatividade em imagem é o responsável pelas deformações que ocorrem no produto final, que é o sonho.

Mas qual seria a função desse mecanismo que prima pela *transformação*?

Para Freud este processo “facilita a representação e assim alivia a pressão psicológica causada pelo pensamento constringido”. Este alívio é o mesmo desempenhado pelos chistes, citações, canções, ou provérbios *presentes na vida mental de pessoas educadas*.

Resumindo, o trabalho do sonho dispõe de um mecanismo de *lazer*, ou melhor, um mecanismo de relaxamento das tensões provocado pela *representação da imagem* no material onírico. Neste sentido, a definição do *cinema como a arte do prazer* estaria diretamente ligada a essas reflexões sobre o sonho.

Esse fator de deformação dos pensamentos oníricos causados pela imagem pode ser observado no cinema literário através de dois fenômenos:

- *transformações*
- *transposições de linguagem*

Com relação às *transformações* do texto escrito para o texto das imagens, o primeiro elemento de diferença, dentre outros e aqui escolhido para ser discutido, diz respeito ao tempo-espaço. Parece que há uma perpetuidade na palavra que faz com que o livro permaneça por muito mais tempo do que a imagem. Esta diferença é sensível para o leitor e para o espectador. Um romance pode ter vários volumes e ser publicado aos poucos, como por exemplo *Guerra e Paz* de Tolstoi e, no plano nacional, *O Tempo e o Vento*, do escritor gaúcho Érico Veríssimo, em 3 volumes. O leitor aguarda pacientemente as traduções de seus escritores prediletos. O livro pode ser levado para qualquer lugar e o tempo de leitura pode ser controlado pelo leitor, ao passo que o filme tem tempo limitado e necessita de maquinaria especial para ser projetado e visto. *Quincas Borba*, o romance, é um exemplo dessa flexibilidade do tempo. O leitor constrói o pensamento a partir da palavra e da imagem que ele próprio elabora.

Já para os filmes há um limite de tempo para este procedimento. Por exemplo, os de longa duração chegam ao tempo ideal de 90 minutos, sendo que ultimamente o cinema americano tem apresentado diversas fitas de duração mais prolongada<sup>1</sup>. Estas diferenças de tempo-espaço entre romance e filme levam-nos à verificação da necessidade de transformação de conteúdos da palavra escrita para a imagem. Seguramente interferem sobre o sujeito-cineasta na *recriação textual* e no *processo criativo*. Um bom exemplo é o primeiro encontro de Rubião com Sofia e o marido, Cristiano Palha, que no romance ocorre no trem entre Vassouras e Rio de Janeiro, onde travam uma longa conversação a respeito de vários

---

<sup>1</sup> O Oscar de 1998 foi para o filme *Titanic* (James Cameron), cuja metragem é de três horas e 14 minutos; atualmente, *Melhor é Impossível* (James L. Brooks) tem duração de duas horas e 18 minutos, e o *Advogado do Diabo* (Taylor Hackford), duas horas e 20 minutos, dentre outros filmes americanos da atualidade.

assuntos. No filme este encontro é recriado dentro de uma casa que Rubião pretende comprar em São Paulo, e o diálogo entre eles é reduzido.

A palavra segundo Freud é um complicado processo associativo no qual se reúnem os elementos de origem visual, acústica e cenestésica, sendo por isso mesmo mais lenta do que a imagem. No entanto, quando ela é associada e elaborada na forma da narrativa ou do pensamento, tem maior capacidade de suportar as deformações necessárias às manifestações do inconsciente e da expressão da linguagem (elipses, metáforas, metonímias).

Le Poulichet assinala que:

Cada operação própria de um processo inconsciente (deslocamento, projeção, formação de seqüências, transferência etc.) tem apenas, de fato, uma consistência temporal e não espacial: é um modo de tempo ou uma operação de transformação e de passagem (Le Poulichet, 1996, p. 44).

O romance não necessita obrigatoriamente obedecer ao tempo - não é uma produção datada, o que favorece ao imaginário, despertando fantasias e restos para conteúdos psíquicos. Já o filme é limitado em tempo mas não em espaço, porque o fascínio da imagem, do movimento, das cores, sons e efeitos especiais traz para o presente os acontecimentos no aqui e agora definidos pelo cenário.

## **CRIATIVIDADE E TRANSPOSIÇÃO**

O cinema literário tem uma avaliação obrigatória sobre os processos de adaptação do romance ao filme. São comuns observações de verosimilhança do filme em relação ao romance, ou das diferenças entre o romance e o filme. Porém, a essência da criatividade deste processo de adaptação está na operação da *transposição*.

André Bazin observou em 1945 que no filme a imagem das coisas é também a duração delas, como uma múmia da mutação (Xavier, 1986, p. 126). Ressalto que o processo de mumificação para os egípcios era orientado para a sobrevivência e a perenidade do corpo. Assim, a imagem do filme pode operar como uma defesa paralisante contra o tempo e conseqüentemente contra a morte, mas não pode negá-la, pois a presença da imagem provoca a mutação. Melhor dito, ela própria, a imagem, é a presença da mumificação do objeto e sua transformação ou mutação. Essas transformações que implicam uma idéia dinâmica só podem ser captadas no depois, no *après court*, quando o filme já está realizado. José Carlos Avelar indaga se:

O mecanismo que tira a palavra do espaço preciso da comunicação imediata, objetiva, para transformá-la em expressão artística, individual, ambígua, subjetiva, única, esse mecanismo equivale ao que tira a imagem do espaço aberto e simultâneo em que ela se dá para transformá-la na objetiva expressão de uma subjetividade. Por isso, compreender a estrutura de composição dos textos feitos a partir do eureka! das artes puras foi o eureka! Para esta nossa arte impura (Avelar, 1994, p. 105).

*Quincas Borba* tem valor significativo na história das adaptações literárias brasileiras, devido ao resultado desastroso do filme, ao seu fracasso de bilheteria e ao rigor dos críticos, como foi visto na *Folha de S. Paulo* em 03/05/87:

O filme é insuportável. É um tédio só. Tudo se passa como se o mero selo Machado de Assis fosse suficiente para justificar uma adaptação hiperliterária da obra. O filme é verborrágico. Todos os personagens falam demais. O roteiro faz questão de acompanhar detalhes desnecessários da trama. Há lugar para elipses. Além disso, Roberto Santos fez um filme visualmente muito pobre. Parece contentar-se com ilustrar um roteiro tirado de um clássico. (...) Machado de Assis deve ter se remexido no

título com a mesma intensidade que a platéia durante a interminável projeção de *Quincas Borba* (Simões, 1997, p. 192).

Em contrapartida, *A Hora da Estrela* teve um percurso oposto. Terá sido pelo fato de Suzana Amaral, a diretora, ter se desprendido do romance, como diz no roteiro original do filme?

(...) Leio, releio, vejo se gosto ou não gosto, passo a me basear no que leio (...) Esqueço o livro (...) Não vejo necessidade de respeitar fatos, nomes, detalhes concretos, mas a alma do livro tem que ser respeitada<sup>2</sup>.

As *transposições* que ocorrem no filme através da palavra-imagem ocorrem também na pintura quando o objeto-imagem dá como resposta definitiva o quadro. A crítica da arte, em movimento oposto, re-transforma imagem-palavra. De certa forma, alguns conceitos colaboram para este movimento crítico da arte, quando Freud propõe em seu método o uso de construções em análise (Freud, 1937), a partir das recordações e dos relatos dos pacientes, estimulando o movimento imagem-palavra-imagem, que favorece a expressão de pensamentos recalcados.

A idéia da *transposição*, que significa movimento e transporte, é compreendida pela Psicanálise, evidentemente como processo de deformação. São as *condensações*, resultado de uma única representação exposta em várias cadeias associativas, e os *deslocamentos*, onde a energia de determinada representação se desloca para várias outras, os únicos mecanismos de transposição psíquica. Na linguagem esses mecanismos têm outras denominações, tais como metáfora e metonímia. No cinema Christian Metz os apresenta como pontuação ou demarcação e corte ou sutura. Em *Quincas Borba* há uma tendência do cineasta, um artista experiente e hábil, a procurar exprimir o melhor possível e com clareza o que os personagens querem transmitir. Ele não se prende a nenhum estereótipo, não congela na imagem e nem nos discursos, o adultério, a traição, a malícia ou a ingenuidade, embora

na comunicação interpessoal seja preservada a intenção inicial dos diálogos predefinidos por Machado de Assis.

Só podemos pois concluir que *Quincas Borba*, o filme, é uma invenção coletiva, criada e elaborada no imaginário de várias pessoas, onde encontra-se naturalmente confundido com a força do romance, produto pessoal e obra-prima do século passado. Decorridos cem anos, diferenças culturais e sociais entre os dois autores de *Quincas Borba*, quer seja romance, quer seja filme, fazem-nos refletir sobre a vida e a morte. Macabéa também não faz por menos. Ao morrer atropelada pelo futuro brilhante previsto nas cartas, nos abandona sem pedir licença, afrontando para o leitor e, sobretudo, para o espectador a tragédia da morte súbita de uma jovem que mal viveu. Mas, nem a palavra nem a imagem podem nos poupar de destinos tão cruéis porque eles podem um dia existir e a vida imitar a arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Regina. *A Cena Iluminada (psicanálise e cinema)*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ. Tese de doutorado, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Gilda de Abreu - A Estrela Luminosa*. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A Linguagem Feminina no Cinema Nacional*. Rio de Janeiro: CNPq, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema de Mulher, Europa 1889-1960*. CNPq - Bolsa de Pós-Doutorado, Paris, 1993.
- ARRUDA DE MOURA, Sérgio. *Cinema e Romance - Rubem Fonseca*. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, n. 1. Ministério da Cultura - Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual - FUNARTE. Apoio Cultural Construtora Norberto Odebrecht. Rio de Janeiro, setembro/outubro de 1996.

---

<sup>2</sup> Esse depoimento é encontrado no artigo de HERMANNNS, Ute. *Na hora de filmar, esqueça o filme*. *Cinemais*, n. 6, p. 117- que seguramente teve acesso ao roteiro original.

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.
- AVELAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal/EMBRAFILME, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Proposta para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CHAIDERMAN, Miriam. *Narrativa e Imagem: Movimento do Desejo. Percurso*, São Paulo 1 (I): 1988 (Revista de Psicanálise).
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Especialmente: 1900 - A Interpretação dos Sonhos, v. 4 e 5; 1907 - Delírios e sonhos na Gradiva, de Jensen, v.9; 1908 - Escritores criativos e devaneios, v. 9; 1937 - Construções em análise, v. 23.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- HERMANNNS, Ute. *Na hora de filmar, esqueça o filme*. *Cinemas - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, n. 6. Ministério da Cultura - Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual - FUNARTE. Apoio Cultural Construtora Norberto Odebrecht. Rio de Janeiro, julho/agosto 1997.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LE POULICHET, S. *O Tempo na Psicanálise*, trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.
- SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade (Coleção Arte e Cultura, n. 5), 1997.
- SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão e Poder no Brasil*. São Paulo: Cortez (Biblioteca da Educação, Série 5, v. 3), 1990.
- VANOYE, Francis. *Récit écrit récit filmique*. Nathan, Paris, 1994.

## FILMOGRAFIA:

### FICHA TÉCNICA do filme A HORA DA ESTRELA

Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz, baseado no romance de Clarice Lispector. Fotografia : Edgar Moura. Produção Executiva: Assunção Hernandes. Direção de Produção : Eliane Bandeira. Cenografia e Figurinos : Clovis Bueno . Montagem: Idê Lacreta. Música Marcus Vinicius Som : Tide Borges Guimarães. Elenco : MACABÉA: Marcélia Cartaxo. José Dumont, Tamara Taxman. Fernanda Montenegro, Umberto Maganini, Denoy de Oliveira, Cláudi Rezende, Lizete Negreiros, Maria do Carmo Soares, Produção Raiz Produções Cinematográficas e EMBRAFILME. Distribuição : EMBRAFILME. Duração 1h35. 1985

### FICHA TÉCNICA do filme QUINCAS BORBA.

Roberto Santos Produção Cinematográfica. Do Romance de Machado de Assis: *Quincas Borba*. Atores: Helber Rangel - RUBIÃO; Fulvio Stefanini - Cristiano de Almeida PALHA; Brigitte Broder - SOFIA; Paulo Vilaça - QUINCAS BORBA. Participação Especial: Laura Cardoso, Marlene França, Walter Forster, Luiz Sena, Antonio Rovis, Andrea Draco, Adriana Abujamra, Josemar Martins. Adaptação Cinematográfica e Roteiro: Roberto Campos. Pesquisa: Marília Santos. Câmera: Roberto Santos Filho. Ajudante de Câmera: Marco T. Guglielmoni, Aline C. S. de Oliveira. Eletricista Chefe: Guido José da Silva. Maquinaria Especializada: Manezinho e Jocka. Estética: Rafael Bastos da Silva. Diretor Assistente: Amilcar Monteiro Claro. Assistente de Direção: Monica Montoro. Continuidade: Cleuza Bagnara. Maquiadora: Ana Paranhos. Guarda-Roupeira: POM-POM. Diretor de Produção em S. Paulo: Roberto Blanch. Diretor de Produção em Minas Gerais: Andréia Queroga. Produtores Associados: EMBRAFILME S.A., Secretaria do Estado da Cultura de S. Paulo, QUANTA Centro de Produção Cinematográfica S. Paulo Ltda., Cyro del Nero S/C Ltda. Produtores Executivos: Roberto Santos. Administração: Osley Delno, Marília

Santos. Música: Manuel Paiva, Luiz Chagas. Montagem e Edição: Carlos Alvaro Vera.  
Diretor de Arte: Ciro del Nero. Diretor de Fotografia: Roberto Santos Filho. Direção:  
Roberto Santos. Duração 1h50.1986