

## *Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”*

The challenge in adaptation, as well as in the critical response to it, is to find analogous techniques that will draw from the medium's own potential and render something of the mood, temper, and theme of the original that inspired filmmakers to turn to it in the first place.

(Stromgren; Norden, 1984: 38)

Nos últimos anos do nosso século a comparação entre o cinema e a literatura tem atraído muitos estudiosos, tanto os que provêm do campo dos estudos literários, particularmente da narratologia, como aqueles cuja 'origem' é cinematográfica. Para a maioria a intimidade que as duas artes revelam tem constituído a principal motivação para o aprofundamento do seu estudo comparativo, o qual traz consigo a possibilidade de uma melhor compreensão da própria natureza dos dois objectos em causa. Outros, porém, têm preferido sublinhar aquilo que as distingue, chegando alguns a afirmar, radicalmente, como Ingmar Bergman, que «o cinema não tem nada que ver com a literatura»<sup>1</sup>.

Independentemente das diversas conclusões teóricas que resultam da aproximação entre estas duas formas de arte, existe um dado que não é possível ignorar: o cinema desde sempre se serviu e continua a servir da

---

<sup>1</sup> Veja-se a obra de Richard Dyer MacCann, *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton, 1966, que inclui o estudo de Bergman intitulado «Film has nothing to do with Literature».

literatura como fonte de inspiração e frequentemente mesmo como suporte estrutural. O grande mestre dos inícios da sétima arte, Griffith, afirmava com clareza a sua filiação em Charles Dickens, a cujas obras ia buscar modelos narrativos, técnicas, uma determinada concepção de ritmo e de “suspense”<sup>2</sup>, etc, sem que esse facto, é bom de notar, nada retirasse à originalidade e genialidade patentes nas obras que realizou. Eisenstein, por seu lado, referia-se ao cinema como um «indirecto herdeiro» da literatura: «literature can be treated not only directly, as by literary heirs, but in the interests of its indirect heirs; for example, the cinema» (Eisenstein, 1968: 77) Assim como a poesia nasceu inseparável da música e como a ópera estabeleceu com a pintura profundas e mutuamente benéficas relações, também o cinema deu os seus primeiros passos dentro da íntima ligação à literatura, ligação essa que tem sofrido alterações sem nunca se ter chegado a romper.

Não pretendemos, com esta breve introdução, apresentar como exclusiva a relação do cinema com a literatura, ignorando por completo as relações que aquele estabelece com as outras artes. Pelo contrário, temos consciência de que é essa multiplicidade de relações que leva muitos, entre os quais Bazin, a afirmar que o cinema é uma arte impura, porque assimila em si um capital que vai buscar às outras artes (literatura, música, arquitectura, fotografia, etc),<sup>3</sup> e que está igualmente na origem de muitas outras afirmações idênticas, como a de Harry A. Hargrave – «film is not an art; it is many arts» (Hargrave, 1975: 233). No entanto, não só nos interessa particularmente este âmbito de relações, devido à própria formação e a uma questão de gosto pessoal, como estamos, inclusivamente, convencidos de que, como este mesmo autor afirma, «[...] whatever film is [...], it shares more parallels

---

<sup>2</sup> A técnica cinematográfica da montagem paralela foi largamente usada por Griffith, o qual se baseou nas narrativas de Dickens, onde eram frequentemente contadas duas acções que decorriam simultânea e paralelamente, com o objectivo de favorecer o adensamento da tensão dramática.

<sup>3</sup> Veja-se o capítulo «Pour un Cinéma Impur», do volume II da obra *Qu'est-ce que le Cinéma?*, onde Bazin afirma: «le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riviérains au cours des siècles. Il se l'approprie parce qu'il en a besoin, et que nous éprouvons le désir de les retrouver à travers lui» (Bazin, 1958: 32).

in form and function with literature than with any of the other disciplines» (*ibidem*).

Assim, temos vindo a desenvolver um trabalho de pesquisa e de análise na área mais restrita da estrutura narrativa, ou seja, da comparação entre o texto narrativo literário e o texto narrativo fílmico, razão pela qual apresentamos agora um primeiro esboço da aplicação desse estudo a um caso



particular: o da obra *A Room With a View/Quarto com Vista sobre a Cidade*, adaptada ao écran em 1985 pelo realizador James Ivory a partir do romance homónimo de E. M. Forster, publicado em 1908.

Porquê esta escolha? Primeiro que tudo, por uma razão que é do foro subjectivo e, poderemos mesmo dizer, meramente intuitivo. De facto, aquando do primeiro visionamento da obra, em 1986, guardámos a nítida impressão de ter assistido a um filme que, na altura, ainda longe do presente interesse por estes assuntos, inconscientemente definimos, com agrado, como autêntica «literatura filmada». Mais tarde, tomámos conhecimento de que o filme conhecera o êxito, tanto junto do público como na opinião de muitos críticos, tendo mesmo ganho o Oscar da melhor adaptação de um argumento literário, feita pela escritora Ruth Prawer Jhabvala. Tal facto confere particular interesse a este caso, até porque não é frequente deparar com um filme de sucesso que se tenha baseado numa obra de reconhecida qualidade literária<sup>4</sup>. Assim, quando demos início a uma investigação mais aprofundada sobre os aspectos ligados à questão da adaptação literária,

<sup>4</sup> Aquilo que curiosamente se verifica é que é mais frequente acontecer o contrário. R. L. Stromgren e Martin F. Norden, no capítulo 7 do seu livro *Movies: A Language in Light*, apresentam uma interessante e significativa lista de filmes feitos a partir de obras literárias, e afirmam: «Any attempt to establish a direct correlation between the quality of literary works and the quality of films based on them is both dangerous and finally misleading. Even a cursory examination of some notable works within the two forms will show that a negative correlation often exists. Great books like *Don Quixote*, *Madame Bovary*, *Moby Dick*, *War and Peace* and *Ulysses* have not made great films, while such pulpy potboilers as *Psycho*, *The Clansman*, and *Badge of Evil* have formed the basis for some cinematic masterpieces (*Birth of a Nation* and *Touch of Evil*, in the case of the latter two works)» (Stromgren; Norden, 1984: 168).

particularmente no caso de textos narrativos, e, mais tecnicamente, aos problemas levantados pelos processos de transcodificação intersemiótica (neste caso, do cinema para a literatura), pareceu-nos que esta obra merecia um lugar de particular atenção.

Surge agora a ocasião de a tratar de forma mais cuidada. Uma vez que esta análise se enquadra num âmbito de trabalho mais geral, o qual vai, necessariamente, sofrendo uma evolução, mas ainda não atingiu o momento conclusivo da síntese ou, pelo menos, da perfeita clareza das ilações, este artigo não pode pretender mais do que levantar algumas questões, por nós consideradas pertinentes e interessantes, mas sem a pretensão de lhes conferir o estatuto de tese ou, muito menos, de forma acabada. Propomo-nos, de qualquer maneira, analisar, numa perspectiva narratológica, a estrutura de ambas as obras, sublinhando as alterações que o texto fílmico evidencia em relação ao texto literário, no que diz respeito às respectivas características diegéticas e discursivas – e às suas mútuas relações –, particularmente quanto ao estatuto do **narrador**, à **focalização** e sobretudo ao **tempo narrativo**. Assim, depois de uma breve apresentação das obras e dos seus respectivos autores, entraremos directamente nestas questões.

1. Edward Morgan Forster nasceu em Londres em 1879 e morreu em 1970, tendo publicado a maioria dos seus romances durante a primeira década do nosso século, como foi o caso de *A Room with a View* (1908) e de uma das suas duas obras-primas, *Howards End* (1910). A outra obra de grande sucesso, *A Passage to India*, começada em 1914, só foi, contudo, publicada dez anos mais tarde, depois de o autor ter vivido por duas vezes, durante vários anos, nesse mesmo país. Contemporâneo de autores como D. H. Lawrence, Virginia Woolf e James Joyce, Forster identifica-se com os ideais e gostos do modernismo, mas a sua obra não manifesta ainda as características típicas do romance moderno, pelo menos em termos estritamente formais. A representação do tempo, por exemplo, obedece à noção de sequência cronológica linear e contínua, sendo apenas de notar algumas elipses que em nada perturbam o fluir “natural” da acção.

*A Room with a View* (um romance de amor passado em Itália e em Inglaterra e centrado na descoberta da identidade por parte da jovem Lucy Honeychurch, que, depois de um breve noivado com Cecil Vyse, vem a casar com George Emerson), é, no entanto, uma obra com uma complexidade e uma densidade maiores do que aparentemente possa parecer ao leitor menos atento. Como afirma na Introdução Oliver Stallybrass, estudioso de Forster e editor do livro, «Light in touch it may be, but it is very far from lightweight; indeed, it is as cunningly organized and complex a novel as any he wrote» (Forster, 1978: 18). A atestar esta organização esmerada e complexa está o facto de o escritor ter levado vários anos a fazer e refazer a sua obra, sempre à procura da forma mais viva e verdadeira na construção das suas personagens e do enredo. Por detrás de um estilo simultaneamente coloquial e reflexivo, é constantemente visível a filiação de Forster numa tradição humanista e liberal, que constantemente o provoca a levantar problemas de tipo moral e a interessar-se por determinadas questões sociais e de relacionamento humano. O seu gosto pelas civilizações clássicas está igualmente presente em muita da simbologia que utiliza, por vezes de forma ligeiramente excessiva, denotando uma sensibilidade estética que quase trai a sua modernidade.

James Ivory é um realizador conhecido pelo seu gosto em adaptar obras literárias de qualidade, dentro de um estilo que muitos caracterizam como “clássico” e que outros fazem questão de designar “académico”, num sentido que não se pode considerar elogioso. Não foi certamente por acaso que Ivory se deixou fascinar por E. M. Forster, tendo já realizado três filmes a partir de obras deste escritor: *A Room with a View*, *Maurice* (1987) e *Howards End* (1992). De facto, tanto a nível de gosto e sensibilidade, como até em termos ideológicos, há diversos pontos de contacto entre o escritor e o realizador, manifestando as obras de ambos essa aparente simplicidade superficial que esconde preocupações de ordem ética e social. Allan Hunter, editor de *Chambers Film and Television Handbook*, não hesita em afirmar, a propósito dos filmes de Ivory adaptados de romances de Forster, Henry James e Evan S. Connell: «Their hallmarks of a literate, precise script, ironic

humour, scrupulous attention to period detail and design, and impeccable performances have led their critics to accuse them of shallowness and suffocating in good taste but beneath the veneer of beautiful compositions and languorous pacing lurks a good deal of passion over issues of class conflict and personal liberty» (Hunter, 1991: 167-8).

É interessante notar dois pontos: por um lado, que Ivory é de origem norte-americana, apesar de serem britânicos os três filmes que adaptou de Forster, bem como, evidentemente, os respectivos actores; por outro, que o realizador manteve ligações com a Índia, à semelhança do escritor, tendo recebido uma comissão da Asia Society of New York para fazer um documentário sobre Deli. Foi assim que conheceu Ismail Merchant, seu futuro sócio nas Produções Merchant-Ivory, vindo a estabelecer relações profissionais com a romancista e argumentista Ruth Praver Jhabvala, que passou a trabalhar regularmente com a referida associação (cf. Hunter, 1991: 167).

2. Se procurarmos estabelecer a comparação entre as duas obras a partir da terminologia proposta por Genette para a análise textual e adoptada, ou pelo menos seriamente considerada, pela maioria dos narratologistas, isto é, partindo da distinção entre diegese e discurso, podemos começar por identificar, no **plano diegético**, a introdução de alterações significativas na passagem do livro para o filme. No que diz respeito à **acção**, estas alterações são essencialmente de três tipos:

- a) **Alteração da ordem dos acontecimentos.** Por vezes, determinados episódios são antecipados, de modo a fornecer mais rapidamente ao espectador uma informação que seja importante para lhe prender a atenção ou para o fazer compreender qualquer coisa que, de outro modo, dificilmente perceberia. São exemplos: a referência, por parte de Mr Emerson, pai de George, ao estômago de Miss Alan (uma senhora de idade, solteira, que se encontra hospedada na pensão Bertolini, em Florença, onde tem início a acção), facto que todos consideram

indelicado e grosseiro (no livro, só acontece no terceiro capítulo e aqui surge logo numa das cenas iniciais, durante o primeiro jantar de Lucy na pensão, destinando-se a dar indicações sobre o carácter, nível social e educação de Mr Emerson, ao mesmo tempo que descreve o ambiente social em que a história decorre); a frase profética, pronunciada pelo reverendo Beebe a propósito de Lucy, quando a ouve tocar piano («If Miss Honeychurch ever takes to live as she plays, it will be very exciting»), que no filme surge logo após o referido jantar, enquanto no livro só acontece depois de outros episódios, entre os quais um primeiro passeio de Lucy por Florença, visitando a Igreja de Santa Croce (Forster, 1978: 52), facto igualmente apresentado no filme, mas posterior ao comentário de Mr Beebe.

- b) **Introdução de novos acontecimentos.** Com a mesma finalidade do caso acima referido, são introduzidas pequenas cenas significativas. Um exemplo muito claro dá-se também logo no início do filme, durante o dito jantar, quando George desenha um ponto de interrogação no seu prato, com a salada, virando-o de seguida para Lucy. Muitas linhas do livro acerca do carácter problemático e inquieto de George e da sua atitude perante a vida, sempre em busca de um sentido, ficam condensadas neste pequeno episódio, sendo posteriormente confirmadas ou desenvolvidas através de outros acontecimentos que surgem igualmente no romance.
- c) **Alteração de alguns dados.** No início do segundo capítulo do livro, Lucy passeia por Florença, acompanhada de Miss Lavish, uma escritora algo excêntrica que também se encontra albergada na pensão Bertolini. Como Miss Lavish não a deixa consultar o guia Baedeker, Lucy segue-a no seu trajecto ao acaso, mas acaba por perdê-la de vista, quando estão a chegar à Igreja de Santa Croce, tendo de continuar a visita sozinha. O

filme salta esta primeira parte do passeio de Lucy com Miss Lavish, mostrando-a logo sozinha a visitar a igreja. No entanto, depois da visita é introduzida uma cena que não existe no romance: é Miss Charlotte Bartlett (prima e *chaperon* de Lucy) quem passeia por Florença na companhia de Miss Lavish. No momento em que a escritora revela a Charlotte Bartlett que tem andado a observar Lucy, dando a entender que pretende “usá-la” como personagem do romance que está a escrever, percebe-se a finalidade desta troca de cenas – a necessidade de fornecer ao espectador uma pequena pista sobre um facto que mais tarde virá a ter muita importância no desenvolvimento da acção.

- d) **Alteração do valor de alguns episódios.** Determinados episódios ganham lugar de destaque na obra fílmica, embora não o tivessem na obra literária. Isto deve-se ao seu conteúdo altamente significativo e sintético, facto que o cinema normalmente valoriza, como adiante explicitaremos. Um exemplo claro é a simbólica cena do banho no lago, central no filme e só de relativa importância no romance.

Embora, como adiante analisaremos, o filme condense boa parte da acção do romance, não se verificam alterações significativas em relação ao **espaço**, ou espaços, onde a acção principal decorre. Em termos gerais, a sequência do romance é mantida: os primeiros capítulos decorrem em Florença, ora na pensão Bertolini, ora nas ruas ou monumentos da cidade, depois passa-se para Inglaterra – primeiro para Summer Street, onde mora a família de Lucy, depois para Londres, para o apartamento da mãe de Cecil, e novamente para Summer Street – e finalmente de novo para Florença, fechando-se o círculo do enredo onde tudo começou, na pensão Bertolini. Dentro destes espaços existe, no livro, uma maior multiplicidade de episódios que não aparecem no filme, mas que não correspondem ao fio da

narrativa principal. Um exemplo é o capítulo quinto, «Possibilities of a pleasant outing», em que Lucy passeia por Florença com Charlotte, Miss Lavish e Mr Eager. Em termos de acção, este capítulo é secundário, e por isso é eliminado do filme. No entanto, fornece vários elementos sobre a reacção de Lucy a um trágico acidente que havia presenciado na véspera e que a tinha feito perder os sentidos, sendo transportada por George Emerson. À medida que o narrador nos transmite, e comenta, os pensamentos e emoções de Lucy perante as conversas de Charlotte, Miss Lavish e Mr Eager, apercebemo-nos do processo interior que nela se desenvolve, em direcção à maturidade e à descoberta da sua própria identidade, facto que coincidirá com a descoberta do amor.

No filme, este tema da identidade pessoal apresenta uma importância secundária em relação à evolução da história amorosa propriamente dita, e não é mais do que levemente assinalado, aqui e ali, através de certas reacções e expressões de Lucy, mas sobretudo através do próprio desenvolvimento da acção, que revela a sua insegurança e a sua incapacidade em aceitar-se a si mesma e à realidade tal como são. Em termos comparativos, pode dizer-se que é esperada do espectador uma maior atenção, a fim de que possa perceber esta questão, do que do leitor, a quem tudo – ou quase tudo... – é dito. A diferença está em que o peso destas questões subjacentes à história propriamente dita não é, com frequência, tão fundamental na fruição da obra cinematográfica como na fruição da literatura. Segundo Linda Seger, escritora de guiões e especialista em adaptações de obras literárias ao écran, no romance a história está em função do tema, enquanto que no filme o tema está em função da história (Seger, 1993: 42). Embora nos pareça que esta afirmação é discutível (no mínimo, não pode ser estendida a todo o cinema, mas apenas ao cinema propriamente narrativo e, dentro deste, sobretudo àquele que pretende ser mais “comercial”), a verdade é que aponta para uma característica essencial dos filmes narrativos: a sua enorme dependência do fluxo e do ritmo da acção, que normalmente devem cingir-se a uma linha essencial, ou, no caso de existirem duas, devem manifestar em ambas uma enorme clareza em termos de lógica e sequência, a fim de

que o filme possa “resultar”. Note-se que foi precisamente esta uma das limitações do cinema contra a qual os filmes experimentais da “Nouvelle Vague” se rebelaram, procurando provar, entre outras coisas, a capacidade do cinema de saltar as barreiras da cronologia e da delimitação espacial.

No que diz respeito às **personagens**, verifica-se que praticamente não houve alterações na passagem do livro para o filme. Como personagens principais, mantêm-se Lucy, a protagonista, George e Cecil. Como personagens secundárias, mas com peso na acção, Helen Bartlett, Mr Emerson e Mr Beebe, seguidas de um conjunto de outras personagens de menor importância: Miss Lavish, Mr Eager, as Miss Alans, Mrs Honeychurch e Freddy, Mrs Vyse, etc.

Por outro lado, pode constatar-se que houve uma preocupação de fidelidade, na transposição do livro para o filme, quanto à caracterização das personagens, quer em termos do seu retrato psicológico, quer em relação às características físicas. A única excepção que é de assinalar é o facto de George Emerson ser descrito no romance como tendo cabelo preto («Leaving him to be annoyed, she gazed at the black head again» (Forster, 1978: 177), enquanto no filme surge como loiro.

As questões mais pertinentes surgem, porém, ao atentarmos nas características **discursivas** das duas obras. Vejamos, por exemplo, o que se passa quanto ao estatuto do **narrador**.

O narrador do romance é claramente **heterodiegético**. Se usarmos a terminologia proposta por Stanzel (1988: 13 e 17), diremos que estamos perante um **narrador autoral**, uma vez que este se encontra fora do mundo das personagens, sendo a transmissão narrativa originada por uma perspectiva exterior ao universo diegético – o que não significa que o narrador não possa adoptar por vezes o ponto de vista de uma determinada personagem, como adiante veremos. O narrador literário mantém-se inalteravelmente como instância originária do nível narrativo extradiegético; nenhuma personagem assume, uma vez que seja, o papel de narrador.

No filme, porém, a situação não é exactamente a mesma. Embora o narrador seja igualmente heterodiegético, coincidindo quase sempre com o

olhar da câmara que acompanha os gestos, falas e acções das personagens, há um momento em que subitamente saltamos para o nível hipodiegético, instaurado por uma personagem do nível intradiegético, Cecil, que conta a Lucy o encontro que teve na National Gallery de Londres com os Emersons, pai e filho. Enquanto que no livro não chega a ser instaurado este novo nível narrativo, já que Cecil se limita a referir o encontro, sem reproduzir a conversa,<sup>5</sup> no filme o realizador constrói uma analepse – o chamado *flashback* – com base na narração de Cecil, e o espectador é transportado ao local dessa acção – a National Gallery – e ao diálogo entre as três personagens (ou melhor, apenas entre Cecil e Mr Emerson, já que George se mantém silencioso).<sup>6</sup>

Uma vez mais podemos concluir que a importância dada a este episódio na economia da narrativa fílmica, claramente superior à que tem na narrativa literária, responde, indirectamente, à necessidade de caracterizar personagens e situações que, no romance, podem ser descritas com mais pormenor e através de um muito maior número de informações. Enquanto o leitor da obra literária tem consciência de que nem todos os dados fornecidos pelo narrador são vitais ao desenvolvimento da acção – o narrador pode deter-se mais tempo na caracterização de uma personagem, pode deleitar-se com a descrição demorada de uma paisagem, pode abrir parêntesis para exprimir pensamentos e reflexões próprias, etc. – o espectador da obra fílmica sabe, mais ou menos conscientemente, que cada episódio, cada diálogo, quase se pode dizer, cada imagem, tem uma função precisa na compreensão geral da história. Assiste-se a um filme deste tipo colocando

---

<sup>5</sup> Note-se que Cecil faz, precisamente, um resumo, afirmando apenas: «In the course of conversation they said that they wanted a country cottage» (Forster, 1978: 136)

<sup>6</sup> Além desta, há outros dois tipos de situação em que se pode colocar a questão sobre se é ou não instaurado um segundo nível narrativo: o caso da escrita e da leitura das cartas trocadas entre Lucy e as irmãs Alan, e o caso da leitura, em voz alta, do excerto de um romance. Em cada uma dessas situações está claramente presente o narrador heterodiegético: no filme, porque as cenas mostram Lucy a escrever ou as irmãs Alan a ler as cartas, no livro porque o narrador do primeiro nível constantemente marca a sua presença (usando frases como «he read» ou «he turned over the leaves»), sem deixar que a situação ganhe auto-suficiência, mas sobretudo sem que alguma destas personagens chegue a ganhar o estatuto de narrador, pelo que não chega a instaurar-se novo nível narrativo.

quase constantemente a pergunta, ainda que a um nível subconsciente, sobre o significado de cada cena, sobre a razão da sua existência. Neste caso, a cena no Museu intensifica a empatia do público em relação aos Emersons, ao mesmo tempo que torna mais clara a natureza presunçosa e manipuladora de Cecil, o que provoca um distanciamento em relação a essa personagem, facto que é vital para que o espectador aceite os acontecimentos que se vão seguir.

Um aspecto importante da função do narrador literário que é eliminado desta obra fílmica é aquilo a que se costuma chamar a **intrusão do narrador**, isto é, a presença explícita da sua voz enquanto juízo sobre os acontecimentos, comentário, ou quando se dirige directamente ao leitor. E. M. Forster fá-lo com relativa frequência ao longo da sua obra, sendo esse o processo através do qual confere determinados significados simbólicos ao enredo, transmite a sua posição estética e ideológica de humanista liberal, integra a obra dentro de um estilo com sabor a neo-classicismo, desenvolve o tema essencial e introduz diversos motivos, dirige-se ao leitor procurando influenciá-lo, esclarecê-lo, aguçá-lo a curiosidade, ou mesmo arrastá-lo para dentro da acção, etc. Na página 161 encontramos um esplêndido exemplo desta última situação: «It is obvious enough for the reader to conclude, 'She loves young Emerson'. A reader in Lucy's place would not find it obvious. [...] She loved Cecil; George made her nervous; will the reader explain to her that the phrases should have been reversed?»

A posição do narrador na obra está intimamente ligada à questão do **ponto de vista**, ou seja, à **focalização** – para usar um termo mais rigoroso, no âmbito da teoria da narrativa, que diz respeito ao modo como a perspectiva narrativa se concretiza no plano da enunciação. Parece-nos pertinente começar por sublinhar a seguinte constatação: o cinema instaura, por definição, uma situação representativa do tipo *showing*, através do uso de signos icónicos, motivados, ao contrário da narrativa literária, que actualiza um processo de *telling*, usando signos arbitrários, portanto não icónicos. É neste pressuposto que se baseia, por exemplo, Seymour Chatman, o que o leva a caracterizar a narrativa fílmica como “mimética” e a narrativa literária

como “diegética” (1990: 111). Devido à sua natureza icónica, o cinema tem particular aptência para adoptar a chamada **focalização externa**, que é característica de qualquer representação pictórica, uma vez que «é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções» (Reis, 1991: 162).

Feita esta observação, atentemos no que se passa com a obra de que nos ocupamos. No caso da narrativa literária, é de notar que a focalização adoptada é claramente de tipo **omnisciente**, já que o narrador possui um conhecimento total daquilo que acontece, incluindo os pensamentos e emoções das personagens, e “domina” passado, presente e futuro. Logo no início, na página 25 (que corresponde à terceira página do 1.º Capítulo), o leitor toma conhecimento de um pensamento de Lucy, o qual serve simultaneamente como uma espécie de previsão dos acontecimentos – «[...] she had an odd feeling that whenever these ill-bred tourists spoke the contest widened till it dealt, not with rooms and views, but with – well, with something quite different, whose existence she had not realized before». Poucas linhas depois, tomamos igualmente conhecimento de uma característica da personalidade de Miss Bartlett que nos é dada por um narrador que a conhece muito bem, melhor que ela própria, como ao longo da história poderemos vir a perceber.<sup>7</sup>

Embora esteja claro desde o princípio qual o estatuto do narrador literário, vale a pena acrescentar que, se quisermos aprofundar a questão da perspectiva, não podemos deixar de notar que este narrador omnisciente tem em relação às diferentes personagens diferentes atitudes, parecendo, por vezes, adoptar as suas diversas perspectivas, “entrando” na cabeça de uns para nos dar conta dos seus pensamentos ou tomando o partido de outros. Seymour Chatman, que recusa o termo “focalização”, por achar que este introduz uma confusão entre o universo do discurso e o da história (se o narrador é do plano do discurso, então não se pode dizer que ele “vê” ou

---

<sup>7</sup> Cf. último parágrafo da página 194.

“foca” qualquer coisa do plano da história, mas antes que narra qualquer coisa de memória – porque viu anteriormente ou porque lhe contaram – ou inventa pura e simplesmente), propõe outros termos para dar conta destas *nuances* de perspectiva, defendendo que a principal distinção é a que separa o ponto de vista do narrador do ponto de vista da personagem.

Assim, no caso da presente narrativa literária, poderíamos considerar três diferentes perspectivas (dentro das quatro que são propostas por Chatman, *slant*, *filter*, *center* e *interest*): sempre que estamos perante as atitudes do **narrador** (comentários, reflexões, opiniões, etc), como constantemente acontece em *A Room with a View*, é de *slant* que se trata; em relação às **personagens**, quando o narrador nos transmite os pensamentos, as emoções, as memórias, etc., de uma personagem, estamos perante aquilo a que Chatman chama *filter*. Na obra de que nos ocupamos, esta perspectiva é constantemente adoptada em relação à protagonista, Lucy, e por vezes em relação a outras personagens. Sempre que somos levados a identificar-nos com uma determinada personagem – George Emerson ou o seu pai, dos quais, porém, não conhecemos os pensamentos e emoções – estamos perante o chamado *interest-focus*, que consiste, no fundo, no ponto de vista de uma determinada personagem com a qual o leitor se identifica, desejando-lhe sorte, facto que pode acontecer mesmo em relação a personagens menores, pelo que o termo não se confunde com o conceito de *center* (o qual diz respeito ao ponto de vista que se centra numa personagem fundamental, sem que isso signifique, necessariamente, que se tenha acesso à sua consciência).

Deste terceiro tipo de ponto de vista diz Chatman o seguinte: «'Interest' point of view is of particular importance in narrative media like film. Quite often we do not see things from some character's optical point of view or know what she is thinking, but we identify with her, interpret events as they affect her, wish her good luck or good comeuppance» (Chatman, 1990: 148). É, de facto, o que constantemente se passa em relação à personagem de George Emerson, não só no livro, mas também no filme. Aliás, o que verificamos, ao analisar a transposição do texto literário para o fílmico, é que

a focalização tipicamente omnisciente que domina a obra literária e é particularmente evidente em relação à personagem principal, Lucy, se transforma numa **focalização externa** – precisamente do tipo *interest-focus*, para manter o termo de Chatman, se pensarmos na protagonista – no caso do filme. De facto, o olhar da câmara capta apenas o exterior das coisas e das pessoas, ainda que da observação dessa superfície se possam tirar conclusões sobre o seu mundo interior.

No entanto, é sabido que tanto a obra literária como a obra fílmica raramente mantêm, consistentemente, um único ponto de vista do princípio ao fim. Na realidade, o que se verifica no filme é que esta focalização externa cede lugar, aqui e ali, a uma focalização de tipo omnisciente. O caso mais óbvio, mas não o único, é o do momento em que nos é dado penetrar, ainda que muito rapidamente, na cabeça de Lucy, quando ela se lembra do primeiro beijo de George, através do salto da cena presente para uma rápida imagem do local onde aconteceu a acção de que ela se lembra, tal e qual como uma imagem que, por um segundo, assalta o pensamento, ainda antes de ser “admitida” pelo consciente.

Mas é possível verificar a presença de uma focalização omnisciente através de processos mais indirectos e subtis. Um exemplo claro é o da cena em que é filmado, demoradamente, um livro de capa encarnada que se encontra caído no chão, no jardim da casa de Lucy, em Inglaterra. O arrastamento desta cena provoca no espectador uma estranheza, acompanhada da intuição, mais ou menos consciente, de que esse objecto virá certamente a ter a sua importância na história. Através deste processo – que, aliás, segue fielmente a descrição literária – é transmitida ao espectador a percepção de que “alguém” conhece já o desenvolvimento da acção e esse alguém é aquele que é responsável pela narrativa, o qual revela, assim, possuir um conhecimento total do que aconteceu e do que virá a acontecer. De facto, se se tratasse sempre de focalização externa pura e simples, nada deveria dar a entender que esse livrinho continha uma importante informação, cuja revelação viria mais tarde a ser determinante na relação entre Lucy e George.

As soluções adoptadas neste caso, na adaptação do livro ao écran, tornam evidente a dificuldade do cinema em dar conta daquilo que é subjectivo e invisível, evidenciando as diferentes potencialidades de dois sistemas semióticos assentes em diversos tipos de códigos: o da palavra e o da imagem. De facto, como transmitir o pensamento de uma personagem em termos visuais, sem o recurso à pura expressão verbal, através do uso da voz *off*? Como chamar a atenção para um determinado aspecto da acção sem a presença explícita de um narrador? Ruth Prawer Jhabvala optou por um tratamento muito clássico e discreto do guião, cingindo-se à focalização mais natural no cinema e introduzindo, aqui e ali, uma alteração de focalização ou de processo narrativo, a fim de produzir uma informação que lhe parecesse fundamental. Por outro lado, o realizador usou os planos correspondentes à narrativa filmica, nas suas diferentes fases: planos americanos, na sua maioria, já que são os mais adequados à atitude narrativa; alguns planos de conjunto para cenas mais descritivas (por exemplo, os campos de cevada salpicados de papoilas na tarde do passeio durante o qual George beijou Lucy, o ambiente da festa de noivado de Lucy com Cecil, etc.) e, com menos frequência, planos médios – por vezes quase grandes planos – em momentos em que é importante que o espectador possa perceber determinadas informações fundamentais, mas de carácter mais subjectivo ou implícito, quase sempre centrados em Lucy. São exemplos: a cena com que o filme começa, quando Lucy vê que, afinal, o quarto não tem vista; durante a festa de noivado, a cena em que Cecil é pedante a conversar, sendo filmada a expressão de Lucy, por forma a que possamos deduzir o que poderá estar a pensar ou sentir; ou, quase no final do filme, antes da grande decisão, quando Lucy e a mãe estão dentro da carruagem e a mãe lhe diz que ela se está a parecer terrivelmente com a sua prima Charlotte.

Finalmente, resta-nos fazer algumas observações em relação ao terceiro ponto que quisemos sublinhar, nesta breve análise: a questão do **tempo** narrativo. A íntima e indissociável relação entre temporalidade e narrativa tem levado diversos estudiosos (entre os quais, no âmbito francófilo, J. Pouillon, G. Genette, P. Ricoeur e, no âmbito anglo-saxónico e

germânico, R. Scholes, R. Kellog, D. Bordwell, E. Branigan, S. Chatman, F. K. Stanzel, para citar só alguns dos nomes principais) a debruçarem-se sobre as implicações teóricas, em geral, e narratológicas, em particular, do tempo como categoria narrativa primordial. Como tão bem sintetiza Chatman, «[...] what makes Narrative unique among the text-types is its 'chronologic', its double temporal logic. [...] The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*)» (Chatman, 1990: 9). Ora o estudo comparativo das relações entre o tempo do discurso e o tempo da história na narrativa literária e na narrativa fílmica permite chegar a algumas conclusões muito interessantes e elucidativas quanto à natureza de um e outro tipo de texto.

Não é novidade para ninguém afirmar que o cinema é, geralmente, em relação à literatura, mais sintético, mais condensado. Em termos narratológicos, tal característica coincide com aquilo a que Genette chamou “velocidade”, ao dividir em três as características do tempo do discurso (ordem, velocidade e frequência). Embora Genette aplique o conceito de velocidade apenas à narrativa literária – aquilo que «[...] mesure le rapport entre la durée d'histoire et la longueur du récit: tant de pages *pour* une heure» (Genette, 1983: 23) –, julgamos ser de toda a utilidade e razoabilidade aplicar o mesmo conceito ao estudo da narrativa fílmica, substituindo a medição em número de páginas pelo número de horas e minutos que o filme demora a ser projectado.

Comparando, assim, a velocidade da narrativa literária de *A Room with a View* com a sua homónima narrativa fílmica, é possível concluir acerca da maior velocidade desta última. Mas tal constatação não se baseia no facto de o filme se desenrolar ao longo de meros 118 minutos, enquanto o romance, se descontados introdução, apêndice e notas, se estende por 207 páginas – o que implicará, em princípio, um tempo de leitura superior ao tempo de projecção do filme. Como Genette deixa bem claro, a velocidade propriamente narrativa é independente da velocidade da *performance* (Genette, 1983: 23). Aliás, esta noção de velocidade de *performance* nem

sequer é, em princípio, aplicável à recepção da obra fílmica, uma vez que ela demora a ser vista exactamente o mesmo tempo para cada um dos espectadores que esteja na sala. O filme – falamos aqui de cinema e não de video – pressupõe este facto, o qual só poderá ser alterado se for tomada alguma atitude absolutamente excepcional e certamente abusadora (imaginemos uma sala de cinema onde se fizesse repetir uma mesma cena de que o público particularmente gostasse, ou pensemos no fenómeno da censura, que levaria ao corte de vários pedaços de fita, etc).

Aquilo que permite determinar a “velocidade” de uma obra é a proporção existente entre o tempo do discurso e o tempo da história: tanta mais velocidade quanto mais curto for o tempo do discurso em relação à duração do tempo da história, e vice-versa. Ora o que precisamente se verifica no caso presente é que essa proporção revela uma maior aproximação dos dois planos temporais no caso da obra fílmica, isto é, o filme manifesta uma maior tendência para a isocronia (coincidência entre o tempo de duração da diegese e do discurso) do que o livro.

Em primeiro lugar, tal facto decorre da natureza de representação do cinema, que, ao instaurar situações de tipo *showing*, como anteriormente referimos, faz coincidir a duração de um determinado momento da história com a duração do respectivo discurso, ou seja, do modo como esse acontecimento é dado a conhecer ao espectador. No romance esta situação só se verifica nos diálogos em que o narrador não intervém directamente e, mesmo, assim, não acontece de modo perfeito. Como refere Aguiar e Silva, «[...] é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva ou predominantemente por diálogos [...] que se verifica uma isocronia relativa – ou uma tendência para ela – entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos» (Silva, 1990: 288).

A análise da obra fílmica permite verificar também a omissão de grandes pedaços de discurso literário, ou melhor, a sua não transcodificação, por terem sido considerados dispensáveis na feitura do filme. Tais omissões correspondem, sobretudo, à intervenção do narrador na narrativa

literária: comentários, descrições de personagens, situações ou ambientes, narração de pensamentos, descrição de estados de alma, etc. Mas não só. O texto fílmico abdica, igualmente, de alguns dados da história, isto é, revela também uma certa sintetização a nível diegético. No entanto – e é este o ponto fundamental – os cortes na informação diegética correspondem precisamente a momentos de velocidade lenta: sobretudo diálogos ou capítulos diegeticamente pobres, isto é, mais determinados por descrições ou intervenções do narrador, etc., do que propriamente por acontecimentos ou factos importantes em termos da acção narrativa, por transformações, passagens de um estado a outro (quer sejam a nível interior, quer a nível exterior). Note-se, por exemplo, que os capítulos 3 e 5, onde nada de especial “acontece”, são totalmente eliminados do filme, sendo apenas retirada deles uma ou outra informação mais pertinente.

Assim, embora o realizador tenha querido manter, aparentemente, uma estrutura que se assemelhasse à literária, aproveitando muitos dos títulos dos capítulos e usando-os como uma espécie de separadores linguísticos das diversas fases da história, o que se verifica no final é que o seu número total corresponde a pouco mais de metade dos capítulos do livro: 12 inter-títulos no filme contra 20 capítulos no livro. Em termos diegéticos, pouco foi retirado à obra. A nível do discurso, pelo contrário, o filme sofreu uma óbvia aglutinação, em termos durativos.

Isto não significa que grande parte do discurso literário não tenha sido, apesar de tudo, transposta para o filme, mas sim que a modalidade do discurso fílmico, assente na imagem, é de natureza diferente, podendo coincidir discurso e história, em termos temporais. Demos alguns exemplos: como é que se descreve a personalidade de uma personagem? Fazendo-nos olhar para ela, observando as suas expressões, vendo-a falar e agir. Como é que se descreve um ambiente? Reproduzindo-o no écran, fazendo dele o pano de fundo da acção, escolhendo um determinado ângulo e um determinado plano. Como é que se transmite um diálogo? Colocando-nos diante dele. Ao contrário da literatura, o cinema não precisa de fazer pausas na diegese para fornecer dados puramente discursivos, (pode, eventualmente,

fazê-lo, mas dificilmente se poderão arrastar por muito tempo, como por exemplo quando a câmara faz o olhar deslocar-se ao longo de uma vasta paisagem, descrevendo-a deste modo, ou faz demorar a observação do espectador sobre a expressão de um rosto), embora possa decidir recorrer a processos tipicamente literários, aliás condenados por muitos realizadores, a fim de provocar o mesmo tipo de efeito. É o caso da chamada voz *off*.

R. Richardson, no artigo «Visual Literacy: Literature and Film», defende a ideia de que a literatura quer tornar o significante visual, enquanto que o cinema quer tornar o visual significante. O que acontece é que a percepção visual permite a captação simultânea de muitos factores, com a consequente perda de uma certa capacidade de especificação, enquanto a percepção pela via verbal permite mais facilmente o desenvolvimento de um particular, mas tem muito mais dificuldade em transmitir o simultâneo.

Faltaria ainda aqui, neste ponto, a análise de processos de controlo temporal como a analepse, a prolepse, a elipse e o resumo ou sumário, com os quais tanto para o cinema como para a literatura se abre um vasto campo de hipóteses. No entanto, no caso da obra de que nos ocupamos, não registamos alterações significativas na passagem de uma obra para a outra, razão pela qual, a par da já relativa extensão do presente artigo, passamos imediatamente a assinalar aqueles aspectos que nos parecem de particular interesse em termos conclusivos.

3. A ideia de que o cinema cabe dentro de uma teoria geral da narrativa não é unânime. Para alguns o cinema existe para **mostrar** e não para **contar** histórias. Depois deste trabalho de comparação entre a narrativa literária e a fílmica, uma primeira conclusão a tirar sublinha o facto de a adaptação ao écran ter assentado, em grande medida, na selecção dos episódios mais significativos, mais sintéticos, do romance, dispondo-os de forma tal que o sentido da história – e até algumas das suas implicações ideológicas – pudesse ser claramente transmitido e desenvolvido. Para isso, anteciparam-se episódios, como já vimos, introduziram-se determinados episódios novos, alteraram-se outros, conferiu-se particular relevância a dados de

menor peso na acção da obra literária, etc. Na nossa opinião, a constatação deste tipo de transformações não nega a potencial vocação nem – muito menos – a capacidade narrativa do cinema, mas antes exprime-as de uma forma diferente da que se observa na obra literária. Por outras palavras, parece-nos poder dizer-se que o cinema **narra mostrando**, por contraponto com a literatura, que **mostra narrando**, ou, partindo da oposição defendida por Chatman, diremos que o cinema «tells by showing» enquanto a literatura «shows by telling».

Uma das primeiras consequências que resultam desta constatação prende-se com a questão da temporalidade. De facto, a relação entre o tempo do discurso e o tempo da história é substancialmente diferente no livro e no filme. O acto de “mostrar” faz coincidir, tendencialmente, a duração da diegese com a duração do discurso que, nesse momento, a representa. Alargando esta verificação à mais lata comparação entre cinema e literatura em geral, isto não quer dizer que o cinema não possa ter uma liberdade equivalente à da literatura nas formas de manipular a temporalidade, através de processos como a elipse, a analepse e a prolepse (o resumo é mais dificilmente realizado pelo cinema do que pela literatura), embora fazendo uso das suas técnicas específicas. O que esta afirmação implica é que, como vimos, o fenómeno da isocronia é mais natural à forma representativa da narrativa fílmica do que à da literatura, sendo, pelo contrário, a anisocronia uma constante da narrativa literária.

André Delvaux, depois de realizar o filme *L'Oeuvre au Noir*, a partir do romance de Marguerite Yourcenar, deu uma entrevista a François Jost, onde afirmava, acerca do processo de adaptação: «Ce n'est donc pas une simple réduction d'éléments, c'est une transformation de la structure et c'est une transformation de l'écriture même du film...» (Jost, 1988: 9). Ora, precisamente, uma das diferenças de estrutura entre os dois textos analisados é revelada pelo papel do narrador, não tanto em termos de estatuto (é heterodiegético em ambas as obras), mas quanto à sua função e à sua presença na narrativa. O narrador literário manifesta-se muito mais explicitamente na obra do que o narrador fílmico. A entidade fictícia responsável pelo discurso

narrativo nunca se dirige directamente aos receptores da obra, no caso do filme que analisámos (com a eventual excepção dos 12 inter-títulos), enquanto que várias vezes o faz, no caso do livro. Tal facto contribui grandemente para a instauração do jogo da ficção em termos mais impressionantes e mais dificilmente consciencializáveis do que no caso do romance. De facto, no filme as coisas 'acontecem' diante dos nossos olhos, de um modo quase palpável. Não se trata de afirmar que o cinema tem maior capacidade de representar o real do que a literatura, mas sim de registar o facto de que o faz instaurando diversas regras de ficcionalidade – esta é, aliás, uma mera chamada de atenção para um ponto de grande interesse, que evidentemente não nos cabe aqui aprofundar.

De qualquer forma, o que claramente se observa na transposição deste romance para o écran é que o realizador e a autora do argumento optaram por não se imiscuirem em processos narrativos tradicional e tipicamente literários: não recorreram à voz do narrador para o relato de pensamentos, nem à extensão do discurso fílmico para fins meramente descritivos ou outros, não tornaram explícita a presença do narrador, recorreram às cenas mais significativas e sintéticas, conferindo ao filme uma velocidade normal para uma obra deste tipo, fizeram uso da focalização caracteristicamente cinematográfica (a externa, acompanhada de alguns momentos de focalização onisciente, visível através de processos tipicamente cinematográficos, como o ângulo, o plano, a duração, etc.), e, de um modo geral, conferiram a todo o enredo um estatuto primordial em relação ao tema e motivos presentes na história.

Por outro lado, não recorreram à multiplicação de técnicas exclusivamente cinematográficas, como por exemplo o *close up*, o *freeze*, a *câmara lenta* – para dar só alguns exemplos – mas antes cingiram-se a uma narrativa muito sóbria, que concentra a atenção mais no conteúdo da obra do que na sua forma. Talvez que o sucesso desta adaptação resulte, precisamente, desta eficácia em transpor para o écran uma obra que, sem deixar de ser verdadeiramente cinema, deixe transparecer com tanta clareza a outra e distinta obra que a gerou, presente, assim, na fidelidade a uma mesma

atmosfera, a um mesmo espírito e, pode mesmo dizer-se, a um idêntico estilo. O filme que daí resultou só é apelidado de “literário” num sentido indirecto: porque soube com tal arte encontrar as «técnicas narrativas análogas» (cf. Stromgren; Norden, 1984: 38) à narração literária que não só o seu estilo global como o prazer da sua fruição e o impacto que provoca no receptor resultam idênticos aos que são experimentados na leitura do livro. Embora longe de poder ser considerada uma grande obra de arte, esta adaptação manifesta o conhecimento e a compreensão de dois códigos narrativos diferentes mas que, no fundo, provêm de uma mesma fonte: a da criatividade, da experiência e da capacidade (artística e não só) que o homem tem de exprimir pensamentos, emoções, significados. Nas palavras de Keith Cohen: «Both words and images are sets of signs that belong to systems, and at a certain level of abstraction, these systems bear resemblances to one another. [...] What makes possible, then, a study of the relation between these two separate sign systems, like novel and film, is the fact that the same codes may reappear in more than one system» (Cohen, 1979: 3). Acreditamos que não só este estudo é possível e está justificado pelas razões expostas, como é desejável e muito prometedo em termos de aprofundamento da relação entre as duas formas de arte e das suas respectivas naturezas. O presente trabalho espera ser uma pequena contribuição para tal desafio.

---

Maria do Rosário Leitão Lupi Bello é Assistente de Teoria da Literatura na Universidade Aberta. É Mestre em Estudos Anglo-Portugueses e actualmente prepara doutoramento na área das relações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica.

**Referências bibliográficas**

BAZIN, André (1958) – *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.

BORDWELL, David (1985) – *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

BRANIGAN, Edward (1992) – *Narrative Comprehension and Film*, London/New York, Routledge.

CHATMAN, Seymour (1986) – *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 6.ª ed., Ithaca/New York/London, Cornell University Press.

CHATMAN, Seymour (1990) – *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press.

COHEN, Keith (1979) – *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press.

EISENSTEIN, Sergei M. (1968) – *Film Essays*, London, Dobson.

EISENSTEIN, Sergei M. (1977) – *Film Form*, 2.ª ed., S. Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich.

FORSTER, E. M. (1978) – *A Room with a View*, Cambridge, Penguin (org. de Oliver Stallybrass).

GENETTE, Gérard (1972) – *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1983) – *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil.

HARGRAVE, Harry A. (1975) – «Film as Literature», *Southern Humanities Review*, n. 9.

HUNTER, Allan (ed.) (1991) – *Chambers Film and Television Handbook*, Edinburgh, W. & R. Chambers Ltd.

- JOST, François; DELVAUX, André (1988) – «Du Roman à l'adaptation: au début était Zénon...», *L'Avant Scène du Cinéma*, N. 371.
- MACCANN, R. Dyer (1966) – *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1991) – *Dicionário de Narratologia*, 3.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- RICHARDSON, Robert D. (1966) – «Visual Literacy: Literature and the Film», *Denver Quarterly* 1, n. 2.
- SEGER, Linda (1993) – *El Arte de la Adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ediciones Rialp S. A. (Tradução por Marisa Chacón e Alfonso Méndiz da obra *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Henry Holt and Company, 1992 – 1.ª edição)
- SELF, Robert T. (1987) – «Film & Literature: Parameters of a Discipline», *Literature-Film Quarterly*, Vol. 15, N. 1.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1990) – *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- STANZEL, F. K. (1988) – *A Theory of Narrative*, 4.ª ed., Cambridge/New York/N. Rochelle/Melbourne/Sydney, Cambridge University Press. (Tradução por Charlotte Goedsche da obra *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Goettingen, 1979 – 1.ª edição)
- STROMGREN, Richard; NORDEN, Martin F. (1984) – «Film and Literature», in *Movies: a Language in Light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- VANOYE, Francis (1979) – *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions CEDIC.