



A INFLUÊNCIA DA LITERATURA DE FICÇÃO-CIENTÍFICA NA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE DE O *HOMEM INVISÍVEL* DE H.G. WELLS E SUA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA HOMÔNIMA

Daniel Iturvides DUTRA¹

Resumo: o presente artigo realiza uma análise comparativa entre o romance *O Homem Invisível* (1897) e a transposição fílmica homônima realizada pelo cineasta James Whale em 1933. O escopo de nossa análise diz respeito a relação entre literatura e cinema a partir da perspectiva dos gêneros literários. O texto de H.G. Wells, por se tratar de uma obra do gênero ficção-científica, apresenta em sua narrativa a descrição de uma série de situações específicas e características deste gênero que levaram os responsáveis pela transposição fílmica a desenvolverem novas trucagens cinematográficas. Também discutiremos como o contexto de revolução industrial do século XIX influenciou o desenvolvimento do gênero ficção-científica tanto na literatura quanto no cinema.

Palavras-chave: cinema, efeitos especiais, ficção-científica, H.G. Wells.

Introdução

O diálogo e influências recíprocas entre o cinema e a literatura levaram muitos estudiosos a se dedicarem a análises aprofundadas acerca da natureza desta relação, onde se analisam tanto as questões envolvendo a transposição de um texto literário para a mídia fílmica, como a influência da literatura na linguagem cinematográfica e vice-versa. A respeito deste último item Sergei Eisenstein, já nas primeiras décadas do cinema, discutia a influência da literatura na narrativa cinematográfica. Em seu livro *Film Form* (1949), Eisenstein analisa os capítulos XXI e XIV do livro *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, e os compara com o estilo de montagem do cineasta D.W. Griffith, mostrando que a montagem paralela de Griffith foi influenciada pela literatura de Dickens.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Literatura Comparada (UFRGS). Doutorando em Literatura Comparada (UFRGS). Bolsista do CNPQ. Pelotas – RS. E-mail: DanielDutra316@gmail.com



O surgimento da montagem sempre estará associado ao nome de Griffith. A montagem teve um papel vital no trabalho de Griffith e trouxe a ele sucesso. [...] Griffith chegou a montagem através da técnica de ação paralela, e ele chegou a idéia de ação paralela pela literatura de Dickens!²... (EISENSTEIN, 1992, p. 395).

De forma análoga Andre Bazin (1991) observa que se a literatura influencia a narrativa fílmica – no sentido de desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica – o cinema termina por sua vez também influenciando a construção de narrativas literárias.

Sem dúvida, e como não poderia ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos (BAZIN, 1991, p. 89).

Estudos acerca da relação entre literatura e cinema tendem a abordar a questão num sentido *lato sensu*, ou seja, a literatura é quase sempre pensada de forma homogênea, havendo pouca reflexão a respeito da influência diferenciada de cada gênero literário – dentro do conjunto de características que o distingue de outros gêneros – na mídia cinematográfica. Em outras palavras, reflexões sobre a influência do gênero literário, ou mais especificamente, analisando a relação da literatura com o cinema sob a perspectiva de gêneros literários não são a regra. É provável que isso tenha algo a ver com a herança do romantismo. Tzvetan Todorov comenta que

há mais de dois séculos se faz sentir uma forte reação, nos estudos literários, a contestar a própria noção de gênero. Escreve-se ou sobre a literatura em geral ou uma obra; e existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que das obras [...]. A reação foi radical: os românticos e seus atuais descendentes recusaram-se não só a se conformar às regras dos gêneros (o que era seu pleno direito), mas também a não reconhecer a própria noção de gênero. Por isso a teoria dos gêneros ficou singularmente pouco desenvolvida até nossos dias (TODOROV, 1969, p. 93-94).

² No original: Montage, the rise of which will be forever linked with the name of Griffith. Montage, which played a most vital role in the creative work of Griffith and brought him most glorious successes. [...] Griffith arrive at montage through the method of parallel action, and he was led to the idea of parallel action by – Dickens!... (tradução minha)



Segundo Leo Braudy essa concepção romântica advinda da literatura também influenciou a apreciação dos chamados filmes de gênero (*western*, *noir*, ficção-científica, horror, etc.). O autor comenta:

O artista romântico tenta criar uma obra única e escapar da tirania das formas tradicionais. [...] Tal originalidade é uma ilusão, pois toda arte só pode existir em relação a um contexto histórico passado, [...] Muitas pessoas desprezam filmes de *western* ou musicais porque tais gêneros de filmes ofendem a noção romântica do que a arte *deveria* ser, e não porque tais filmes são ruins em termos de estilo ou outras qualidades artísticas³ (BRAUDY, 1992, p. 437).

Recentemente a concepção pejorativa sobre o gênero – seja literário ou cinematográfico – vem aos poucos mudando à medida que críticos e teóricos reavaliam suas reflexões e posições a respeito da questão. Barry Langford comenta:

Para os estudiosos o cinema de gênero fornece um método historiográfico de se estabelecer semelhanças entre filmes produzidos e distribuídos sob uma variedade de circunstâncias diferentes, e também fornece um meio de compreender a relação das mitologias da cultura popular com o seu contexto social, político e econômico⁴ (LANGFORD, 2005, p. 1).

Portanto, é dentro desse enfoque que iremos analisar como um gênero literário específico – no caso a ficção-científica – repercute na mídia cinematográfica. Para esse propósito escolhemos o filme de ficção-científica *O Homem Invisível* (EUA, 1933), de James Whale, película baseada no livro homônimo de H.G. Wells originalmente publicado em 1897.

Gêneros literários e cinema: uma visão geral

Para compreendermos melhor como gêneros literários influenciam o

³ No original: The romantic artist tried to make his work unique to escape from the dead hand of traditional form. [...] such absolute creativity is finally a fraud because all art must exist in some relation to the of the past, [...] More people dislike westerns or musicals because such films genres outrages their inherited and unexamined sense of what art *should* be than because the films are offensive in theme, characterization, style, or other artistic quality. (tradução minha)

⁴ No original: For scholars, genre provides a historically grounded method of establishing “family resemblances” between films produced and released under widely differing circumstances, and of mediating the relationship between the mythologies of popular culture and social, political and economic contexts. (tradução minha)



cinema de formas diferentes vamos analisar rapidamente o cinema *noir*. Uma das principais influências do cinema *noir* foi a literatura policial e histórias de detetives de autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O universo da literatura policial apresenta personagens de moral ambígua que vivem em um mundo sombrio onde nada é o que aparenta ser. Esse clima é o que dá ao cinema o “tom” da literatura *noir*. Sendo assim, os realizadores fílmicos, ao transpor obras de Hammett e Chandler para o cinema, devem pensar em meios de expressar, por meio de imagens, o que a literatura sugere através de palavras. Sobre o visual do filme *noir* Antonio Costa comenta que

o universo da violência, do vício, da corrupção, que nesses filmes é apresentado com as ampliações violentas e excessivas dos contrastes de luz de uma ambientação noturna e de uma simbologia elementar, não está nunca separado de um certo fascínio, mistério, aventura (COSTA, 1989, p. 103-104).

Ou seja, a estética de penumbra do filme *noir*, caracterizada pelo forte contraste entre luz e sombra, surgiu da necessidade de se transmitir, por meios visuais, o clima sombrio do universo da literatura *noir*. No entanto, o caso do cinema *noir* trata-se de uma influência *estética*, e não *técnica*, da literatura no cinema. Dito de outra forma: a literatura *noir* influenciou cineastas a criar uma estética cinematográfica que traduzisse bem o clima sombrio da literatura do gênero, porém a literatura *noir* não levou os cineastas a criar novas técnicas cinematográficas, estes apenas utilizaram os recursos técnicos já existentes para criar uma nova estética, a estética do filme *noir*. Um exemplo prático ajudará a esclarecer melhor a diferença entre estética e técnica cinematográfica. Eugen Schüfftan foi o responsável pela direção de fotografia do filme de ficção-científica *Metropolis* (Alemanha, 1927), de Fritz Lang, e quando leu as descrições dos grandes prédios futuristas concebidos pelo roteiro de Fritz Lang e Thea Von Harbou, e percebendo que seria impossível realizar o filme utilizando-se apenas de recursos cinematográficos convencionais, iniciou uma pesquisa que culminou no efeito visual batizado de *The Schüfftan process*, que basicamente trata-se do uso de um jogo de espelhos e diversas câmeras cujo intento é criar um pano de fundo de grandes prédios e cidades futuristas enquanto os atores aparecem em primeiro plano. Esse efeito foi usado posteriormente em outros filmes da década de 20 como *Chantagem* (Inglaterra,



1929), de Alfred Hitchcock. Portanto, temos um exemplo de como os realizadores fílmicos são levados a inventar novas técnicas visando transformar as palavras do roteiro em imagens. Abaixo cenas do filme *Metropolis* e do filme *Chantagem* onde o *The Schüfftan process* é utilizado (figura 1 e 2 respectivamente) ⁵.



Figura 1



Figura 2

O homem invisível: da palavra à imagem

Para compreendermos a influência da literatura de ficção-científica no cinema é necessário antes estabelecer a diferença entre a fábula e a trama. Ismael Xavier explica:

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em fábula, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma seqüência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em trama para me referir ao modo como tal história é contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo (XAVIER, 2003, p. 65).

Em outras palavras, a fábula seria o que se conta e a trama o como se conta. Portanto, vamos pensar a questão sob o seguinte escopo: quando um texto literário é

⁵ As cenas foram retiradas dos filmes pelo autor deste artigo com o uso de um programa de extração de imagens.



transposto para o cinema o que ocorre é que a fábula deve ser traduzida de forma a se encaixar numa nova trama, numa nova forma narrativa, a saber, a narrativa cinematográfica. Sendo assim, a fábula literária irá inevitavelmente influenciar a trama cinematográfica, pois cabe ao realizador cinematográfico descobrir meios de narrar a fábula literária usando os recursos do cinematógrafo, seja usando os recursos já existentes, seja criando novos recursos. Portanto, vamos primeiramente analisar *O Homem Invisível*, de H.G. Wells, em termos de fábula. *O Homem Invisível* narra a história de Griffin, um cientista que descobre uma forma de se tornar invisível, mas é incapaz de reverter o processo. Encontrando-se numa situação complicada, Griffin é obrigado a cobrir todo o seu corpo com roupas e bandagens e se refugiar numa vila no interior da Inglaterra, onde pretende dar continuidade a sua pesquisa em busca de uma cura. Aos aldeões da vila Griffin diz que usa bandagens porque sofreu um grave acidente. Uma passagem antológica do livro de Wells é quando os aldeões descobrem a verdade sobre Griffin. Griffin tira suas roupas perante os aldeões revelando sua invisibilidade. Segue abaixo a transcrição da passagem.

— A senhora não sabe — disse ele [Griffin] — quem sou e o que sou. Vou lhe mostrar. Por Deus! Vou lhe mostrar. — Colocou então a mão espalmada sobre o rosto e retirou-a. O centro de seu rosto tornou-se uma cavidade negra. — Tome — disse. Adiantou-se e entregou a sra. Hall algo que ela, de olhos fixos no rosto metamorfoseado, aceitou automaticamente. Então, quando viu o que era, deu um grito agudo, deixou-o cair e recuou, cambaleando. O nariz — era o nariz do estranho! rosado e brilhante — rolou para o chão. Depois tirou os óculos e todos os presentes arquejaram convulsivamente. Tirou o chapéu e, com um gesto brusco, puxou as suíças e as ataduras. Por um momento estas resistiram. [...] O estranho correu o braço de cima para baixo do paletó e, como por milagre, os botões para os quais apontava a manga vazia, desabotoaram-se. Depois disse alguma coisa sobre tornozelos e inclinou-se. Parecia estar mexendo nos sapatos e meias. — Vejam! — disse Huxter, de repente. — Isso não é um homem. São apenas roupas vazias. Olhem! Pode-se enxergar gola abaixo e até o forro das roupas dele (WELLS, 1982, p. 63).

Portanto, o desafio a ser enfrentado pelos realizadores cinematográficos é como apresentar em imagens o que H.G. Wells sugere com palavras. É um caso diferente de *Metropolis*, que trata-se de um roteiro original para o cinema. Em outros



termos, os roteiristas de *Metropolis* escreveram não apenas pensando em imagens, mas com a *intenção* de transformar as palavras do roteiro em imagens.

Um roteiro é [...] o filme virtual, na medida em que lida com imagens antevistas, que constituem a essência cinematográfica, posteriormente armadas e combinadas pela montagem, e que concretizarão o filme propriamente dito. O roteiro é, pois, semelhante a uma partitura musical: a partitura não é a música em si, existente apenas no momento em que a orquestra ou o solista a interpretarem, mas contém em potência a peça musical. Da mesma forma, o roteiro é uma tentativa sistemática e ordenada de prever o futuro filme em todos seus pormenores, previsão que, na prática, concretiza-se num manuscrito contendo a descrição, cena por cena, enquadramento por enquadramento, das ações, dos diálogos, a indicação dos ruídos, o acompanhamento musical, da solução de todos os problemas técnicos e artísticos, que se prevê para a realização do filme (HOHFELAT, 1984, p.137).

O escritor de textos literários por sua vez escreve contando com a participação do leitor. Em outras palavras, H.G. Wells espera que cada leitor *imagine* o seu próprio homem invisível, imagine em sua mente a imagem de um homem tirando suas bandagens e roupas e estas dando lugar a um vazio, o único limite está na imaginação de cada leitor. Mário de Andrade sintetiza bem a questão ao falar sobre sua personagem Elza (vulgo Fräulein) em seu livro *Amar, verbo intransitivo* (1927). Nas palavras do autor: “Se este livro conta com 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena cada um tinha a Fräulein dele na imaginação” (2008, p.49).

Portanto, a literatura de ficção-científica oferece um desafio duplo ao cinema. O primeiro desafio seria como adaptar para as telas um texto que, ao contrário do roteiro de cinema, não foi escrito com a intenção de ser uma prévia de um filme (um desafio comum a adaptação cinematográfica de qualquer obra literária, independente do gênero), e o segundo desafio seria que a literatura de ficção-científica trata de universos e mundos não existentes dentro da realidade empírica (um desafio específico a adaptação de textos de ficção-científica para o cinema).

Sendo assim, o gênero ficção-científica acaba se apresentando como um desafio ao cinema e seus recursos, no sentido de que as situações descritas em obras de ficção-científica não são situações que correspondem ao mundo empírico. Um cineasta pode criar o



mundo da idade média no cinema mais facilmente do que um mundo futurista, pois a idade média um dia já existiu, existe um referencial empírico, enquanto o mundo futurista – ou ser extraterrestre, viagem no tempo, etc. – é algo que existe apenas na imaginação de quem o criou (DUTRA, 2010, p. 162).

A tarefa de descobrir um meio de transformar a descrição do homem invisível de H.G. Wells, ou seja, um homem tirando suas bandagens e roupas dando lugar ao vácuo, em imagens convincentes coube ao especialista em efeitos especiais John F. Fulton. Carlos Primati comenta:

Durante décadas, os efeitos visuais se resumiam a trucagens fotográficas, que podiam ser desde um objeto filmado por uma falsa perspectiva até a projeção de cenas previamente gravadas para compor o cenário diante do qual atores desempenhavam seus papéis. No início do cinema sonoro, um filme assombrou as platéias com algo que não mostrava: *O Homem Invisível* (1933). O técnico John P. Fulton assumiu a difícil tarefa de tornar convincentes as aparições e desaparecimentos do protagonista. [...] Ele [o ator no papel do homem invisível] tinha as partes do corpo cobertas por um veludo preto e filmado sobre um fundo preto. O cenário era gravado separadamente e depois combinado com as imagens do ator (PRIMATI, 2005, p. 73).

Em suma, John P. Fulton teve que inventar novas trucagens antes inexistentes para poder tornar o homem invisível uma realidade nas telas de cinema. Trata-se, portanto, de um tipo específico de influência na técnica e tecnologia cinematográfica que somente a literatura de ficção-científica poderia proporcionar ao cinema. Abaixo algumas imagens (figura 3, 4 & 5) do filme *O Homem Invisível*, onde podemos ver o resultado do trabalho de John P. Fulton.





Figura 3

Figura 4

Figura 5

Portanto, afirmamos que a relação da literatura de ficção-científica com o cinema está intimamente ligada ao contexto histórico em que ambos nasceram: a revolução industrial.

Com a revolução industrial modificam-se o contexto social, a produção, as relações de trabalho. [...] A produção de imagens, dando a ilusão de movimento, é o alvo de pesquisas, no fim do século XIX, na maioria dos países europeus e dos EUA. Implantam-se a luz elétrica e o telefone. Surge o avião (século XX) e vêm à tona outros empenhos tecnocráticos. O cinema surge como filho predileto (HILL, 1984, p. 28).

Sobre as circunstâncias na qual o gênero literário ficção-científica surgiu Adriana Amaral afirma que

segundo o autor de FC [ficção-científica] Isaac Asimov (1984), a revolução industrial acelerou as mudanças na sociedade de forma nunca antes vista, gerando curiosidade em relação a essas mudanças através do presente. Paul e Cox (1996) afirmam que essas transformações permitiram que os escritores imaginativos dos anos 1800 tivessem novas ferramentas para especular sobre o futuro. Para Asimov – que ao contrário de Roberts (2000) já incluiu Frankenstein como FC – não é por mera coincidência que o primeiro romance de FC, Frankenstein de Mary Shelley, tenha surgido em 1818, na Inglaterra, local onde teve início a Revolução Industrial e, por isso, ele possui um tom tão pessimista em relação a moralidade científica da época (AMARAL, 2003, p. 2).

Por um lado o clima de descobertas e revoluções científicas presente entre meados do século XIX e início do século XX estimulava a imaginação dos escritores de ficção-científica, levando-os a especular na literatura sobre a ciência e mudanças que haveriam de ocorrer na sociedade com as novas tecnologias, enquanto que, por outro lado, o cinematógrafo – este próprio um produto da revolução industrial – aparecia como a invenção capaz de transformar as fantasias da mente humana em imagens.

Esse potencial do cinematógrafo de apresentar na tela imagens existentes apenas na mente humana, principalmente imagens de outros lugares e outros mundos, começou a ser explorado logo nos primeiros anos do cinema quando o ilusionista Georges Méliès realizou seu filme *Le voyage dans la lune* (1902), obra inspirada em dois clássicos da literatura de ficção-científica: *Os Primeiros Homens na Lua* (1901), de H.G. Wells, e *Da Terra à Lua* (1865), de Julio Verne. Georges



Méliès descobriu acidentalmente o recurso cinematográfico conhecido como *Stop Trick* (em português “parada para substituição”).

A “parada para substituição” implicava interromper o funcionamento da câmera, substituir objetos ou pessoas no campo visual e, em seguida, retomar o seu funcionamento, produzindo a impressão de que coisas haviam magicamente desaparecido ou sido substituídas por outras (COSTA, 2006, p. 29).

Méliès logo percebeu o potencial da “parada para substituição” como recurso narrativo, e principalmente, o potencial que essa técnica oferecia para contar histórias de fantasia e ficção-científica, pois foi a “parada para substituição” a técnica que possibilitou Méliès criar muitos dos efeitos visuais do filme *Le voyage dans La lune*, como, por exemplo, a cena onde o “rosto” da lua é perfurado pelo foguete dos astronautas (figuras 6 e 7).



Figura 6



Figura 7

Conclusão

Ao longo deste artigo apresentamos uma breve discussão acerca de gêneros literários e sua relação com o cinema, dentro de uma perspectiva das diferenças inerentes entre os primeiros, e como estas exigem a criação de novas técnicas cinematográficas que possibilitem a transposição da mídia literária para a mídia fílmica. Nossa análise se baseou, principalmente, no estudo de um trecho do



romance de ficção-científica *O Homem Invisível* (1897), de H.G. Wells, e sua respectiva versão para o cinema. No mais citamos outras obras da literatura e do cinema para ilustrar como as diferenças entre os gêneros literários influenciam a linguagem cinematográfica de formas diversas.

Concluimos que o gênero de ficção-científica foi uns dos principais beneficiados pelas trucagens de cinema, pois estas permitem transformar em imagens as idéias concebidas originalmente pela literatura do gênero. No entanto, o caso analisado trata-se do inverso. Em outras palavras, enquanto Méliès incorporou sua descoberta acidental da “parada para substituição” em suas narrativas filmicas, em *O Homem Invisível* os envolvidos na produção do filme tiveram que realizar novas descobertas técnicas que possibilitassem traduzir o texto literário de H.G. Wells em imagens filmicas. Sendo assim, a proximidade histórica entre a literatura de ficção-científica e o cinema (no sentido de que ambos são fruto do contexto histórico da revolução industrial), associado ao talento e criatividade dos envolvidos na produção de um filme, é o que torna possível apresentar em forma de imagens os universos imaginados pela literatura dos escritores de ficção-científica, o que por sua vez influencia e transforma a técnica cinematográfica.

Abstract: this paper aims to make a comparative analysis of the novel *The Invisible Man* (1897) and the homonymous film transposition directed by James Whale in 1933. The scope of our analysis concerns the relation between literature and cinema from the perspective of literary genre. The H.G. Wells’s science-fiction novel is a narrative with a number of specific characteristics that led the filmmakers to create new special effects to enable the film production. We also discuss how the industrial revolution of the nineteenth century influenced the science-fiction genre in literature and film.

Keywords: cinema, H.G. Wells, science-fiction, special effects.

Referências bibliográficas:

AMARAL, A. R. *Espectros da ficção-científica - a herança sobrenatural do gótico no cyberpunk*. In: XIII Encontro Anual da Compós, 2004, São Bernardo do Campo, 2004.

ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.



BAZIN, André. *Por um cinema impuro – defesa da adaptação*. In: Ensaaios. São Paulo: Editora Leitura Afins, 1991.

BRAUDY, Leo. *Genre: The conventions of connection*. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Oxford University Press, 1992.

COSTA, Antonio. *Para compreender o cinema*. São Paulo: Ed. Globo. 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *primeiro cinema 1*. In: História mundial do cinema. MASCARELLO, Fernando (org.) Campinas: Papirus, 2006.

DUTRA, Daniel Iturvides. *Literatura de ficção-científica no cinema: a máquina do tempo – do livro ao filme*. Pelotas/RS: Editora UFPEL, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith, and the film today. In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, Fourth Edition*. Oxford University Press, 1992.

HILL, Telênia. *Cinema*. In: Manual de teoria literária. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

HOHFELAT, Antonio. *Cinema e literatura: liberdade ambígua*. In: AVERBUCK, Ligia (org). *Literatura em Tempo de Cultura de Massa*. Livraria Nobel S.A, 1984.

LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburg: Edinburg University Press, 2005.

LANG, Fritz. *Metropolis*. Continental. São Paulo: CONTINENTAL. DVD – NTSC. (223 min.)

PRIMATI, Carlos. *Efeitos muito especiais: as peripécias criativas que trazem magia para os filmes de ficção-científica*. O Super Livro dos Filmes de Ficção-Científica. São Paulo: Ed. Abril. Jan. 2005, pp. 51-55.

TODODOV, Tzevetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

WELLS. H.G. *O Homem Invisível*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1982.

XAVIER. Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema*. In: Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC, 2007.

Filmografia citada:

O Homem Invisível, Estados Unidos, 1933. Diretor: James Whale. Roteiro: Curt Siodmak. Fotografia: Arthur Edeson. Elenco: Claude Rains, Gloria Stuart.

Chantagem, Inglaterra, 1929. Diretor: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alfred Hitchcock, Charles Bennett, Garnett Weston. Fotografia: Jack E. Cox. Elenco: Anny Ondra, John Longden, Cyril Ritchard.



Metropolis, Alemanha, 1927. Diretor: Fritz Lang. Roteiro: Thea Von Harbou e Fritz Lang. Fotografia: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann. Elenco: Alfred Abel, Brigitte Helm.

Viagem a Lua, França, 1902. Diretor: Georges Méliès. Roteiro: Georges Méliès. Fotografia: Michaut Lucien Tainguy. Elenco: Georges Méliès, Victor André, Bleurette Bernon, Jeanne d'Alcy, Henri Delannoy.

Recebido para publicação em 22/07/2012
Aprovado em 20/11/2012