

Introdução

São notáveis os efeitos das artes visuais na cultura dos dias atuais. Não se pode negar sua alcançabilidade e capacidade de imbricação: se, de fato, vive-se, na contemporaneidade, a “cultura das imagens” (FERNANDES, 2009, p. 307), então é preciso refletir o lugar que as artes visuais alcançaram no fascínio artístico humano. Com efeito, parece que o advento das imagens traz consigo uma necessidade cada vez mais acentuada de se derrubar as fronteiras (artificialmente) construídas entre as artes, isto é, o pensamento purista de que cada manifestação artística deve ser colocada em seu lugar fechado, hermeticamente isolado em suas próprias teorizações. A cultura e teoria atuais parecem demonstrar que não existe tal coisa: as artes, mídias e estéticas se entrecruzam em uma intertextualidade fundante, que consideram bem-vindas quaisquer manifestações teóricas que auxiliem na compreensão de suas relações.

A Literatura é um bom exemplo dessa afetação cultural. A imagem invade o universo dos poetas e romancistas desde os mais remotos tempos, mas parece que somente depois do século XX² se é possível toma-la também como partícipe metódica do processo de criação e recepção literárias. E isso não vem pelo acaso. “A cultura contemporânea é sobretudo visual” (PELLEGRINI, 2003, p. 15), e as imagens, como elemento tanto de vivência do presente quanto da memória, são uma reintegração “à experiência vivida, tornando-se elas mesmas uma fonte explicativa para o sentido dessa experiência” (GUIMARÃES, 1997, p. 154). Como tendência e devir, mas também como um aqui-e-agora, percebe-se, com elas, que “o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis [...], cujas marcas estão claras na sua própria tessitura” (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

Consideradas essas realidades, cabe perguntar: de que modo, em seu processo, a Literatura lida com a tendência imagética? Dito de outra forma: uma vez inserida a imagem no *procedimento* da linguagem literária (e não somente em sua figuração, como é realidade de todos os tempos), como esta traduz os códigos, as nuances e as técnicas que integram aquela? Certamente esta pergunta possui muito mais fôlego do que poderiam corresponder as poucas páginas deste artigo; na verdade, é uma questão que, de diferentes formas, vem sido constan-

¹ Mestrando em Letras – UFPE, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Área de concentração: Teoria da Literatura. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, que possibilitou a dedicação exclusiva.

² “Usando um critério cronológico, chamo genericamente de *modernas* as narrativas surgidas no bojo das transformações estéticas das vanguardas do início do século XX” (PELLEGRINI, 2003, p. 18; grifo da autora).

temente repetida e respondida também de maneira diversa. Também aqui se intentará esboçar uma resposta, mas de dentro para fora, isto é, considerando o objeto estético como obra artística, mas também como teórica em potencial. O caso de *As babas do diabo*, de Julio Cortázar, parece-nos satisfatório quanto a tal procedimento. Cortázar toca as fronteiras das artes visuais com a sua literatura, demonstrando a influência intertextual da letra e da imagem, cuja tangência, de perto analisada, verte-se em outro mundo: lá reside a intertextualidade e a intermedialidade enquanto *processo*, algo que se intenta analisar ao longo deste trabalho.

***As babas do diabo*: um ‘conto teórico’**

As tendências contemporâneas da imbricação artística expõem o modo operante do cosmo criativo: em um universo de possibilidades, o autor se torna, inevitavelmente, um *adaptador* da linguagem, de modo a elasticizar seu horizonte de eventos. Concordando com Linda Hutcheon (2013), que entende adaptação não tão somente como um produto, mas também como um processo, compreende-se que este, enquanto “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 47), norteia a propensão interna da literatura (dita) pós-moderna. Pela própria natureza da cultura de imagens, parece ser imperativa a inversão do olhar: se outrora a Literatura ocupava um local privilegiado na produção artística, ditando regras do bem-proceder estético, agora parece que as artes visuais conquistaram este lugar. Longe de desejar travar uma batalha de egos entre as duas artes, mas apenas constatando as inclinações dos tempos, as artes visuais aparentam direcionar a Literatura para uma abertura ontológica a seu propínquo, de tal forma que se ateste que “a influência da arte vizinha dominante é provavelmente uma lei imutável” (BAZIN, 1991, p. 89). A imagem, antes tão influenciada pela descrição da palavra, agora influencia esta última como método.

Acaso se possa considerar que não há teorização capaz de substituir a obra de arte, deve-se também pensar a capacidade de autorreferencialidade dos signos estéticos, especialmente após o que o Ocidente convencionou chamar de ‘modernidade’. Conforme Silva (2015, p. 23), “a metalinguagem [...] se apresenta como um fenômeno ubíquo e cada vez mais observável no contexto cultural contemporâneo, marcado pela autoconsciência, pela autorreflexividade e busca incessante por renovação”. É por esta razão que a obra de Cortázar é entendida, neste trabalho, como um *conto teórico*: devido sua metalinguagem (ou seja, seu processo intensamente autorreflexivo) e seu adensamento sígnico caleidoscopicamente autorreferente, *As babas do diabo* emerge como um objeto artístico capaz de revelar tanto o próprio procedi-

mento quanto parte da tendência de seus tempos. Ou seja: o método está no conto, assim como parece ser o caminho da literatura moderna e contemporânea.

Ao longo do artigo, intenciona-se explicar (sem esgotar) como se dá tal procedimento. De maneira geral, contudo, o conto estudado já demonstra seu método quando trata da consciência objetiva de sua própria narração: “nunca se saberá como isto deve ser contado [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 32) e “durante a narração [...] tenho que escrever” (*idem*) são citações que consideram a natureza autorreferente de seu narrador-autor. Como estratégia, o desenrolar da história contada (o caso da fotografia e toda a implicação que a ela se sucede) mescla as técnicas, as nuances e os códigos da foto-imagem com as (im)possibilidades da literatura, gerando, assim, “uma invenção de uma linguagem que desconfia de si mesma” (KLINGER, 2014, p. 55). Esta é a linguagem que procuramos ao avaliar o conto enquanto teoria, que descreve a tendência pós-moderna da Literatura em suas influências internas da imagem na palavra, da arte na teoria: enfim, no procedimento artístico-cultural.

As técnicas: a câmera e a morte

Enquanto adaptação técnica, *As babas do diabo* possui uma relação intrínseca com a condição da (in)traduzibilidade da imagem. O conto traz à baila um narrador que ora é autor, ora é um outro, fora de si e em si ao mesmo tempo. Muitas são as razões que levam a crer nessa pluralidade de *eus* ao longo da narrativa, sendo o pivô dessa plurissingularidade uma notória condição: já no segundo parágrafo, o narrador admite-se morto: “melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto: eu que não vejo mais do que nuvens e posso [...] recordar sem me distrair, eu que estou morto” (CORTÁZAR, 1994, p. 32). É bastante significativa a condição de *morte* do narrador, pois seu compromisso com a história deixa de ser a narração propriamente dita e passa a significar uma *captura*: uma vez morto, a objetividade de seu olhar torna possível a aproximação com a descrição de uma imagem, uma tarefa, aliás, factualmente impossível: afinal, uma vez que “o poder que a literatura é dotada graças à pouca realidade das palavras faculta-lhe valer-se dele à vontade para mostrar a identidade entre a verdade da vida e a sua mentira” (RANCIÈRE, 2012, p. 37), destrói-se qualquer possibilidade objetiva da precisão descritiva da captura da imagem. Mas, uma vez que a Literatura tome de empréstimo o método da imagem, a impossibilidade se torna potencialidade: o narrador morto é o desejo do objetivo, da beirada da arte da imagem, cujo limite não se depreende na palavra. E, assim, o texto ganha a liberdade das divagações oníricas e da

crueldade realista que, de algum modo juntas, aproximam-se, intersemioticamente, da realidade da fotografia.

Roberto Michel é o morto em questão, e não o é, ao mesmo tempo. Na obra literária, o desenrolar das ações se dá porque ele, um homem “franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da rue Monsieur-le-Prince no domingo sete de novembro passado” (CORTÁZAR, 1994, p. 33). O verbo seguinte à descrição (saiu) singulariza a pluralidade de *eus*, evidenciando este é-não-é do narrador: saíram para caminhar o homem, a câmera e o fotógrafo, e cada um deles desempenha uma função específica no desenrolar das ações. Estão presentes os três (que é o mesmo, consubstanciado) na escrita, na vivência e na recordação, mas a *morte* situa quem é aquele que tem a voz distintiva, isto é, a predominância e princípio anômalo da narração: o morto é o Michel-câmera, o único capaz de analisar objetivamente os eventos, uma vez que está imbuído na função da máquina: “o olho-máquina opera naturalmente o que a literatura tem de operar por artifício: o desaparecimento da vontade de arte em seu produto” (RANCIÈRE, 2012, p. 43).

A falta de linearidade pessoal e espaciotemporal consterna a Literatura anterior à influência da imagem em seu método, mas encontra espaço de reoxigenação quando simbiotiza seus processos. A câmera, em seu poder de captura, não separa a linearidade do argumento, mas o torna um notório aqui-agora: “a arte das imagens tem dificuldade para fazer o que a arte das palavras faz, ou seja, subtrair ao somar” (RANCIÈRE, 2012, p. 37). Não há subtração na imagem, não se pode omitir, uma vez feita a captura, aquilo que foi acidentalmente capturado. Isso é traduzido no conto como as divagações do Michel-câmera, sobre as nuvens, os pombos e os pardais: uma câmera não subtrai, somente soma. O efeito literário desta técnica insere o leitor, sem perceber, simultaneamente no movimento estático da paisagem e no congelamento dinâmico da foto: vive parado, compartilha do efeito da morte-narrativa, e o que antes era um paradoxo – a palavra e a imagem –, verte-se no comensalismo da palavra-imagem.

A técnica da câmera, traduzida na morte pelo conto, destaca um horizonte de possibilidades na Literatura. Esta última, tida tradicionalmente como uma arte cuja mídia tende a um certo semantismo (MOSER, 2006, p. 51), agora se abre para olhar pelas lentes das artes vizinhas, em uma via palimpsesta que não exclui a própria; antes, a enriquece. Ao ler a imagem pela palavra, e vice-versa, considerando que, enquanto técnica, “palimpsestos lutam pela mudança permanente” (HUTCHEON, 2013, p. 56), a superposição de estados nas artes entrecruza-se até o nível do essencial. Isso é traduzido em *As babas do diabo* como a interdepen-

dência do Michel-escritor-câmera-fotógrafo: por um lado, “a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra” (XAVIER, 2003, p. 75), mas a ação de narrar exige algo que vá além da “posição e a visão da objetiva” (CORTÁZAR, 1994, p. 37). Por isso, o Michel-câmera remete-se ao Michel-escritor, que o possibilita atingir seus propósitos, e ao Michel-fotógrafo, quanto à ansiedade da captura. Vejamos momentos em que isso acontece, ao longo da obra literária:

- i) “olhei um pouco o hotel de Lauzun, recitei para mim mesmo uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça quando passo na frente do hotel de Lauzun (*embora devesse ter recordado outro poeta, mas Michel é um teimoso*)” (CORTÁZAR, 1994, p. 33; grifo nosso);
- ii) “*Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra qual a câmera lhe impõe*” (CORTÁZAR, 1994, p. 33; grifo nosso);
- iii) “[...] e *perversamente Michel esperava, sentado no parapeito, aprontando quase que sem perceber a câmera para tirar uma foto pitoresca num canto da ilha com um casal nada comum falando e se olhando*” (CORTÁZAR, 1994, p. 35; grifo nosso);
- iv) “Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais” (CORTÁZAR, 1994, p. 36);
- v) “Michel é puritano, de vez em quando” (CORTÁZAR, 1994, p. 38).

Em *i*, *iv* e *v*, o Michel-câmera, que narra (nunca sozinho, a separação é somente didática) reporta-se diretamente ao Michel-escritor, sem o qual seu olhar objetivo não poderia jamais contar uma história, por mais que a pudesse mostrar. Especialmente quando associa a literatura às fabricações irreais, pode-se ler a câmera extrapolando os limites da captura para a história, isto é, para aquilo que a imagem é capaz de dizer: “em suma”, afirma Rancière (2021, p. 133), “o que me interessa na imagem é sua complexidade, as diversas possibilidades que ela instaura”. A objetiva é obrigada a encarar o resultado de suas ações, o seu lado-de-fora, simbolizado pela literatura do Michel-escritor. O olhar subjetivo do leitor-espectador, que exige da imagem a conjectura, extrapola os limites do real e o circunscreve na memória, já como “praticamente uma tarefa de tradução” (SONTAG, 2020, p. 18), cujos caminhos não seriam possíveis caso a associação imagem-palavra não fosse tão eficiente.

Já em *ii* e *iii*, o Michel-câmera confronta o seu manipulador, o Michel-fotógrafo. Chamando-o de permutador e perverso, o narrador-objetiva se vê encurralado em subjetividades, isto é, o seu devir e seu direcionador criam e repensam o mundo com as ferramentas da técnica, mas pela imaginação. O que parece uma contradição, ou mesmo uma traição das pretensões do Michel-câmera, é o possibilitador de seu maior trunfo: a fotografia. Portanto, a ima-

gem, que objetivamente não diferencia linearidade argumentativa, tensionada entre duas subjetividades, dá como resultado a literatura, por sua capacidade de “suporte de interpretação e mesmo de derivação infinita” (RANCIÈRE, 2021, p. 132).

Estes são somente alguns exemplos da tradução da técnica da imagem na literatura, mas já são capazes de demonstrar as potencialidades inextricáveis entre a literatura e as artes visuais, visto que “palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança [...] e as mesmas cadeias de associação e causalidade” (XAVIER, 2003, p. 63). Pelo artifício da morte, Cortázar coloca o leitor na posição do fotógrafo, olhando pelos olhos da objetiva, ainda que esteja lendo um texto literário. Eis uma perfeita imbricação entre a palavra e a imagem.

As nuances: tempo-espaço, realidade, realismo e intercodificação

As aproximações técnicas em *As babas do diabo* são evidenciadas tanto intrinsecamente ao método literário quanto, de certa forma, em uma didática propositiva, que orienta o leitor não somente a experienciar, mas também a descobrir factualmente as influências das artes visuais na Literatura. Entretanto, é bem verdade que é possível “perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes *apenas sugerida* entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais” (PELLEGRINI, 2003, p. 16; grifo nosso). No caso do conto de Cortázar, as influências sugeridas pelo olho-imagem comportam-se na visão da perspectiva, que imita e traduz a imagem no olhar do Michel-câmera. A impressão para a qual o conto encaminha o leitor é a de atualização da foto, sequenciada de modo a narrar uma história. Em certo sentido, as *nuances* do conto situam em sua recepção, também, a sensação de uma obra cinematográfica, cuja sequenciação permite um acompanhamento estático (na foto) e dinâmico (no filme), de acordo com a escolha frutiva de seus leitores-espectadores.

Essa tríplice panorâmica se evidencia nas sutilezas da confusão que a objetiva personificada (o Michel-câmera) imprime nas relações com o tempo e o espaço. Em um exercício intersemiótico, esforcemos nossa cognição e imaginemos uma câmera desejando contar uma história, mas, encontrando-se sem seu poder de registro, use como método a escrita; em um primeiro momento, a objetiva ficaria estarecida ao tentar entender como explanaria uma foto, como sequenciaria um argumento, ou como explicaria primeiro como está o tempo, depois os botões da camisa de seus personagens, depois o quanto se moveram... Nada dessas circunstâncias faz parte da realidade metodológica da fotografia. O registro não separa, mas une tempo e espaço em um plano estático, daí se depreendendo as mais variadas proposições polissemica-

mente analisadas pela pluralidade de olhares. Essa pequena anedota pretende demonstrar como Cortázar imprime a consternação da imagem no método literário, obrigando seus leitores a reavaliarem a maneira linear pela qual leem as histórias, e guiando-os, assim, por uma nova perspectiva: “e já que vamos contar, é melhor pôr um pouco de ordem, descer pela escada desta casa até o domingo sete de novembro, exatamente há um mês” (CORTÁZAR, 1994, p. 32). A citação é um exemplo interessante de como tempo e espaço, na estratégia literária (mas pelas mãos da imagem) se torna tempo-espaço – seria possível descer a escada e encontrar um dia no passado, como se ambas as relações possuísem uma causa e um efeito naturais. Estranho? Sim, para a Literatura, mas não para a Fotografia: o olho desce no espaço e se encontra em outro tempo, e assim se segue, de maneira orgânica. Cortázar orienta seus leitores a olhar uma imagem *pela* Literatura, expondo o método de leitura imagética que o olho humano naturalmente percorre, mas não se dá conta. Eis a nuance do tempo-espaço na *realidade* da imagem.

A impressão de realidade é ordenada pela sequenciação, daí a relação com o Cinema. Ainda que se utilize da Literatura, a câmera permanece construindo imagens e, usando do mesmo artifício, vai tecendo a história. Agora como também câmera cinematográfica, “*mostra* que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê” (PELLEGRINI, 2003, p. 19). A condição de inseparabilidade do tempo e do espaço gera a realidade das imagens, mas não *realismo*, isto é, demonstra um objetivismo, mas não um cientificismo na obra de arte. O realismo desvincularia a imagem de sua possibilidade e a colocaria na esterilidade do fato. Quando Cortázar incute na sua literatura também a simultaneidade de eventos, qualquer descritivismo se torna impossível: no lugar dele, repousa a polissemia, que é onde reside a verdadeira realidade.

O próprio Michel-câmera reconhece as limitações do realismo: “agora mesmo (que palavra, agora, que mentira estúpida)” (CORTÁZAR, 1994, p. 33); “pensei que era eu, que colocava isso, e que minha foto, se a fizesse, restituiria as coisas à sua tola verdade” (CORTÁZAR, 1994, p. 35); e ainda: “fiquei na espreita, certo que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que se resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que a imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial” (CORTÁZAR, 1994, p. 36). Quando a captura do tempo-espaço se traduz na Literatura, a consequência imediata é o desprezo do realismo, isto é, da tola verdade, que não é verdade, afinal, mas estéril presunção de objetividade. A verdadeira objetividade reside na

realidade, impressa pelo questionamento da condição do tempo, que não permite que o *agora* seja algo além de uma mentira, uma vez que presume um passado e um futuro dissociados do espaço, o que, de fato, não ocorre. As nuances – ou as variações – cambiantes, cuja linguagem remete a uma desconfiança de si mesma, na verdade revela a desconfiança com a Literatura tradicional, aquela que se pretende separada de suas relações com as outras artes. Assim, o agora, ou o aqui-agora, se insere também na temática, e sua categoria negativa revela que somente a técnica não abarca a indignação dos tempos: “o que é verdade para a técnica o é, ainda mais, para os temas que circulam livremente através das mais variadas expressões” (BAZIN, 1991, p. 85). É, portanto, mais uma nuance das relações entre a palavra e a imagem.

Por fim, a crítica da secção do tempo, empenhada pelo Michel-câmera, traz consigo a condição de negatividade somente se o fotógrafo não for capaz de capturar a *fração essencial*. Muito mais que um argumento metafísico-ontológico sobre a imagem na fotografia, o narrador evidencia a realidade enquanto devir, ou seja, como ela se mostra “um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível” (RANCIÈRE, 2012, p. 80). E que apresentação seria esta, senão a capacidade de suscitar a polissemia, a porta de entrada para a relação entre arte e vida? A fração essencial acaba se tornando uma imagem da salvação, que no conto é a do rapaz; sem a fotografia, ele não teria capacidade de fuga: “pela segunda vez [o menino] escapava deles, pela segunda vez eu o ajudava a escapar, o devolvia ao seu paraíso precário” (CORTÁZAR, 1994, p. 39). Outrora tendo refletido “não ser nada mais que a lente da minha câmera, algo rígido, incapaz de intervenção” (CORTÁZAR, 1994, 39), o narrador ressignifica sua própria relevância ao refletir sobre a fuga do menino, mesmo que o paraíso deste fosse precário. No caminho desta mesma nuance, cabe aos contemporâneos também ressignificarem as lentes da imagem na Literatura, compreendendo sua instância salvífica: os métodos (como o da morte e do espaço-tempo aqui discutidos) apontam para a relevância da intercodificação, isto é, da imbricação da palavra na imagem (e vice-versa). Sua inextricabilidade, como tendência dos tempos, é sinônimo de permanência.

Considerações finais

Há muito ainda a se ponderar sobre *As babas do diabo*, especialmente relacionado às técnicas e nuances da imagem na Literatura, mas tratar do conto mais profundamente aqui seria alargar demais as possibilidades de um artigo. Contudo, acredita-se que as discussões apresentadas conduzam para um debate prolífico acerca das capacidades da Literatura contemporânea, que revela seu processo no cerne da narrativa, e também a influência da imagem

no *modus operandi* das letras dos tempos atuais. Atestando a inextricabilidade entre palavra e imagem, o conto estudado evidencia que a intercodificação não é somente uma propensão, mas também uma realidade que demonstra “os vínculos inextricáveis entre a estética e os conteúdos intermediários e interculturais³” (NAGIB; JERSLEV, 2014, p. xviii) nas artes.

É importante deixar claro que, muito embora Cortázar, em *As babas do diabo*, não inaugure a influência da imagem no método literário, ele com certeza traduz magistralmente a realidade dos tempos. Sua “tessitura narrativa problemática, de frágil equilíbrio, mas que não o impede de alçar seus próprios voos no processo de leitura e significação” (SILVA, 2015, p. 28) faz do conto estudado um lugar perfeito para considerações literárias e visuais sobre como os códigos de ambas as artes se intercomunicam por dentro de uma e da outra, gerando um modo de narração peculiar. Isso justifica a visão dessa obra literária como um lugar comum das teorias da palavra e da imagem, o que foi concebido, neste trabalho, como um conto teórico.

Pode-se perceber, portanto, que as imbricações intercódigos se revelam tanto presentes nos conteúdos das artes quanto nos métodos, funcionando como *lentes* utilizadas pelos artistas para a produção estética. Para Rancière (2012, p. 24), na “atualidade da arte contemporânea, [...] todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes”, e essa confluência quase osmótica revela não somente uma necessidade dos tempos, mas também uma relação que, em larga medida, é ligada à sobrevivência da arte como um todo. *As babas do diabo* demonstra a reoxigenação dos gêneros contemporâneos por artistas que viram no purismo irreal uma limitação da arte. E a arte não se limita. A arte sempre caminha além.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

CORTÁZAR, Júlio. **As armas secretas**: contos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: **Teoria literária: abordagens teóricas e tendências contemporâneas** / Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin (org). 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

³ No original em inglês: “the inextricable links between the intermedial and intercultural aesthetics and contents” (tradução nossa).

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, n. 2, p. 42–65, 2006.

NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. Introduction. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. **Impure Cinema: Intermedial and intercultural approaches to film**. New York: I. B. Tauris, 2014.

PELLEGRINI, Tânia [et. al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. 1 ed. Belo Horizonte, Quixote Do, 2021.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. A narrativa por um fio: aspectos metaficcionais no conto *As babas do diabo*. In: **Palimpsesto**. nº 20, ano 14, 2015. p. 21-35.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et. al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.