

## Adaptações literárias: aspectos de *O Beijo no Asfalto* e *São Bernardo*<sup>1</sup>

Ariadne Helena KÖRBER<sup>2</sup>

Liliane JOCHELAVICIUS<sup>3</sup>

Marcia BOROSKI<sup>4</sup>

Gisele RECH<sup>5</sup>

Eugênio Vinci de MORAES<sup>6</sup>

Centro Universitário Internacional - UNINTER

### RESUMO

Esse artigo tem como objetivo analisar duas obras que foram adaptadas no período da Ditadura Militar brasileira, verificando se as variações entre a publicação da obra literária e a adaptação cinematográfica interferiria nos procedimentos de adaptação da segunda para a primeira. O método de análise escolhido para tal comparação foi o apresentado por Noriega (2000) que apresenta cinco etapas para o estudo de adaptações. As obras escolhidas foram *Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues, peça de 1961, e *São Bernardo* de Graciliano Ramos, livro publicado em 1934.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; cinema; literatura; ditadura militar; comunicação.

Para a construção deste artigo<sup>7</sup> foi feita análise de dois filmes brasileiros do período da Ditadura Militar, cuja adaptação é feita a partir de obras literárias. Um deles é baseado na obra *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, e o outro na obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

A peça *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues foi publicada em livro, a edição utilizada para análise é de 1995, mas a peça estreou em 1961. O filme, com roteiro de Doc Comparato, recebeu o mesmo título do livro e estreou em 1981. A direção do filme é de Bruno Barreto. O livro de Graciliano Ramos foi publicado em 1934. O filme estreou em 1972, com a criação da Embrafilme. O roteiro foi adaptado por Leon Hirszman.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, XIV Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação, 2º ano do Curso de Jornalismo do UNINTER e-mail: [ah.korber@gmail.com](mailto:ah.korber@gmail.com).

<sup>3</sup> Estudante de Graduação, 6º semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo do UNINTER, e-mail: [lilianejochelavicius@gmail.com](mailto:lilianejochelavicius@gmail.com)

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Coordenadora do Grupo Narrativas e Intersecções. Doutoranda da UTP. Professora de Jornalismo e Publicidade e Propaganda do UNINTER, e-mail: [boroskimarcia@gmail.com](mailto:boroskimarcia@gmail.com)

<sup>5</sup> Co-orientadora do trabalho. Doutoranda em Comunicação da UNESP. e-mail: [giselerech@hotmail.com](mailto:giselerech@hotmail.com)

<sup>6</sup> Co-orientador do trabalho. Doutor e Professor do UNINTER. E-mail: [euvinci@gmail.com](mailto:euvinci@gmail.com)

<sup>7</sup> Este artigo é fruto de investigações desenvolvidas no Grupo de pesquisa Narrativas e Intersecções: Literatura e Cinema, do Centro Universitário Uninter. A proposta do grupo é mapear e estudar as transposições do texto escrito para o audiovisual, no período da Ditadura Militar.

---

O objetivo do trabalho é fazer uma análise dessas duas adaptações, por serem de livros publicados em datas distantes uma da outra. Dessa forma é possível observar como as adaptações sofrem maior ou menor alteração diante do maior afastamento temporal entre publicação e adaptação. Dentro dessa estrutura não é possível fazer uma generalização, mas analisar como essa diferença acontece de forma pontual, em relação às obras escolhidas.

A metodologia escolhida é a de Noriega (2000), que separa a análise de adaptações em cinco etapas distintas. A primeira delas é uma breve indicação das obras a serem analisadas: ficha técnica do filme e sinopse e edição do livro. A segunda etapa é destinada a contextualizar a produção, nessa etapa são fornecidas informações sobre as condições em que foram produzidas as obras e quem participou, além de falar sobre autor do livro e diretor do filme.

A terceira etapa proposta por Noriega (2000) é de “segmentação comparativa”, que faz uma descrição das imagens fílmicas para colaborar na análise do material, para o autor, essa etapa não faz sentido no caso de adaptações livres. A quarta etapa é chamada “análise dos procedimentos de adaptação” e subdividida em outros 12 elementos, dos quais, alguns, também se subdividem. Essa etapa não apenas analisa procedimentos da adaptação, o que foi alterado e se manteve do livro para o filme, mas também questões formais próprias do espaço fílmico. A última etapa proposta por Noriega é a “análise global” que fala das alterações mais significativas e faz uma observação crítica do resultado.

Noriega (2001) considera, dentro desse tipo de análise, que literatura é a novela e o teatro. Para o autor, cinema e literatura dialogam e um contribui para a construção do outro. É a partir do percurso sugerido por Noriega que foram feitas as análises das adaptações.

### **Adaptação literária: da literatura ao cinema**

Pellegrini (2003) considera que assim como o cinema foi influenciado pela literatura, esta também foi afetada por aquele. A autora explica que a literatura também adota estruturas próprias do cinema em sua construção narrativa. Para ilustrar essa influência mútua entre as formas narrativas, Pellegrini ressalta que o que pode ser explicado em uma frase pela literatura, às vezes precisa de uma sequência para ser

contado no cinema. Por outro lado, cenas que precisam de longas descrições na literatura, podem ser apreendidas em uma imagem no cinema. Cardoso (2011) considera que figuras de linguagem próprias da literatura não conseguem ser adaptadas para o cinema, como os “olhos de ressaca” da personagem Capitu, na obra de Machado de Assis.

Para Stam (2006), devemos parar de olhar para as adaptações como sendo de qualidade ou não, e fazer análises mais interessantes. Para isso, o autor propõe o uso dos termos de Genette para o cinema e a adaptação. De acordo com Stam, Genette determina cinco diferentes relações de “transtextualidade”: alusão, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, hipotexto e hipertextualidade. Este último termo seria o mais relevante para o estudo das adaptações, por ser o hipertexto aquele que se refere ao hipotexto produzido anteriormente. O hipertexto seria a própria adaptação cinematográfica e o hipotexto aquele que inspirou sua produção.

Entretanto, Stam não para nessas proposições e fala ainda da narratologia comparativa, como as duas produções tem um texto comum, o autor reflete que “uma vez que a adaptação envolve dois textos que presumivelmente comunicam a mesma narrativa, ela necessariamente traz à tona algumas questões não mencionadas por Genette” (STAM, 2006, p. 39). Para o autor, os cineastas podem alterar questões de duração, ordem e frequência. Para o estudo das adaptações é importante perguntar quais desses itens forma alterados e também a explicação para essas modificações. Para Stam, o estudo das adaptações, embora subestimado, é importante para a teoria e análise do cinema, levando em conta que representa grande parte das produções, inclusive de vencedoras do Oscar.

Mas, para analisar esses trabalhos é essencial também lembrar que, “embora o estudo das adaptações frequentemente assumam que os textos-fonte são literários, as adaptações também podem ter fontes sub-literárias ou para-literárias” (STAM, 2006, p. 49). Isso porque as fontes podem ser biografias, histórias em quadrinhos ou reportagens de jornais. Tudo isso evidencia a importância da análise de adaptações para o cinema. Entretanto, o esquema de estudo das adaptações escolhido para a elaboração desse trabalho foi o proposto por Noriega (2000).

### **O Beijo no Asfalto**

A etapa 1 da proposta de Noriega (2000) sugere uma apresentação das obras a serem analisadas. O Beijo no Asfalto é uma peça que teve sua estreia em 7 de julho de

1961. O filme, baseado na peça, produzido em 1980, mantém o nome original. O filme estreou no ano seguinte à produção. Esse afastamento temporal pode justificar o aparecimento das palavras “homossexualismo”, “viado” e “viadagem”, não presentes na peça. A história começa com um beijo no asfalto entre um homem que tinha acabado de ser atropelado e outro que passava pelo local. Duas testemunhas contam o ocorrido para outras pessoas: um jornalista e o sogro de Arandir, que beijou o homem à beira da morte. O restante se desenrola em torno desse acontecimento. Arandir começa a ser acusado de ser homossexual e ter um caso com o falecido. As pessoas que a princípio acreditavam que os dois não se conheciam passam a duvidar disso, ao ler nos jornais que os dois tinham um caso.

No livro, assim como no filme, a suposta relação de Arandir com o morto é tratada como “relação anormal entre dois homens”. Essas mudanças evidenciam o que diz Stam em relação às adaptações, que “fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção” (STAM, 2006, p. 48)

Após a descrição vem a etapa 2, na qual Noriega sugere que seja feita uma contextualização da produção das obras. O diretor de *Beijo no Asfalto*, Bruno Barreto, já havia dirigido *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, sucesso de público. O roteiro do filme é de Doc Comparato. Nelson Rodrigues foi jornalista e trabalhou como repórter policial. O autor faleceu no ano da produção do filme, fato considerado relevante para a produção pois, nesse caso, o autor não interfere na produção do filme.

As etapas 3 e 4, propostas por Noriega, são a segmentação comparativa e as análises de procedimentos de adaptação, que aqui foram colocadas juntas. O filme apresenta sequências que introduzem as passagens do teatro. Uma delas é a primeira do filme, que inicia com o plano detalhe da sirene da polícia. Em seguida mostra o atropelado e as pessoas atônitas. Somente depois parte para a delegacia, que é onde inicia o livro. Outra adição é a chegada do pai de Selminha à casa da filha, enquanto no livro passa da delegacia direto para a casa. No filme, Selminha não chama por Dália, que já está presente na chegada do pai.

Os diálogos são muito próximos aos do livro, por outro lado a palavra “homossexualismo” já é usada logo na cena da delegacia, enquanto no livro ela não aparece em momento algum. É adicionada a sequência em que Dália ouve a conversa da irmã com o pai, detalhe que não é descrito no livro.

---

O filme suprime a passagem na qual Amado informa Cunha de que Arandir está na delegacia, e o início do texto em que ele é dispensado após prestar depoimento e detido por Cunha, o filme passa direto para a parte em que Arandir é interrogado pelo delegado. A sequência em que Arandir desliga o carro ao chegar em casa é acrescida ao filme. Nesse momento é apresentada dona Matilde que tem rápido diálogo com Arandir. A vizinha fala do calor e conta que o sogro esteve lá mais cedo. Aparece Arandir comendo com a esposa e a cunhada, depois de ter chegado da delegacia, dito que não tinha fome e pedido para tomar água.

Essas sequências adicionais ajudam a dar fluidez à história contada no filme, que pressupõe uma construção diferente do teatro. O que ocorre também quando Dália assiste filme de terror enquanto fuma. Ao desligar a TV ouve Selminha no quarto com Arandir, assim começa o diálogo entre eles. Selminha borrija algo na boca e está ofegante, como se tivesse asma.

Aparecem sequências sem relevância para o desenrolar da história, mas que ajudam a construir as personagens e seu entorno. A entrega dos jornais pela manhã, um homem saindo para pescar, o relógio desperta para Arandir ir trabalhar, ele sem querer vê Celinha no banho. No livro Selminha apenas faz referência à esta última passagem. Nesse momento, o filme pula para a sequência em que Dália está deixando a casa e chega D. Matilde com o jornal.

A cena do escritório é introduzida antes da chegada de Arandir. Também é adicionado um apelido a Arandir, os colegas de trabalho chamam ele de “Didi”. Aparecem frases ditas ao personagem como “Dá uma reboladinha” e “nossa, ficou nervosa”.

Em nenhum momento o livro fala a profissão do pai de Selminha. No filme, ele aparece dando aula, quando alguém avisa que a filha ligou para falar com ele com urgência. Ele vai à casa de Selminha e ela fala dos trotes que tem recebido.

Outros momentos adicionais são a cidade vista do alto, para passar ao cemitério e a sequência em que Arandir desvia a entrada de casa porque tinha alguém na frente. Ele deixa o carro mais adiante e volta andando para casa. No livro Arandir só informa a mulher que deu três voltas antes de entrar. O barulho de um afiador de faca compõe a cena antes de chegar a casa, até que aparece a origem do som que aumenta a tensão do filme.

Também é adicionado o momento em que Selminha interrompe a conversa com o marido para brigar com os meninos da rua. Dália chega em casa a noite vê a palavra “viado” pichada na parede da casa. Corta para uma matéria de TV em que a apresentadora fala que transformaram um ato de carinho em uma polêmica e faz uma enquete, para expor a opinião de diferentes entrevistados. Nesse momento Dália decide não se mudar, e sugere que o cunhado suma por uns tempos, ele não aceita. Volta para o muro com Dália tentando apagar a pichação e a vizinha fazendo insinuações, quando se dá o diálogo em que ela diz que o cunhado é mais homem que o marido de D. Matilde, o que só é relatado por ela no livro. Nesse momento Dália vê a polícia, ela e a irmã falam para Arandir fugir. Ele passa pelo carro onde também está escrito “viado” no vidro da frente, segue a pé.

Volta para a escola, onde Aprígio é novamente chamado em sala. Na rua, Dália conta a ele que Selminha foi presa. É feita a passagem da cara de irritada de Dália para a placa do Hotel, e para o seu interior, quando Arandir é levado até o seu quarto. Desse ponto, passa para uma rua pela qual desce um carro, nele está a viúva com um homem que fica lhe esperando no veículo. Ela desce e entra na casa em que Selminha está com Cunha, Arruda e Amado. A viúva bate a porta, aí começa o diálogo no interior: mas isso aqui é uma casa. “Homossexualismo” e “viadagem”, são palavras usadas por Amado para descrever o marido de Selminha.

A sequência em que Amado pede para Selminha erguer a saia, tirar a calcinha e humilha ela, não aparece no livro, ele apenas manda ela tirar a roupa, e já muda de cena. Mais adiante, na peça, Selminha conta à irmã Dalia como foi humilhada e ameaçada.

É adicionada a sequência em que Arandir, sozinho no quarto do hotel, liga para casa e dá ocupado, passa para o telefone fora do gancho na casa e disso para a prensa imprimindo jornal, cuja manchete é: Beijo é crime. Aprígio espera na recepção. Amado, o jornalista, se gaba pelos corredores e encontra, na entrada, o pai de Selminha. A conversa continua em um restaurante com Amado comendo. No livro, Aprígio vai até um quarto em que está o jornalista.

A próxima sequência passa do menino vendendo jornal para Dália anotando o recado do cunhado. Arandir aparece no Hotel vendo o jornal na mão de outro hospede, logo recebe um exemplar da recepcionista que após sua saída dá risada. Volta para a casa, para o momento em que Dalia passa o recado para Selminha.

Selminha não quer ir ao hotel encontrar o marido. Dália vai em seu lugar. Nesse momento começa a maior diferenciação entre livro e filme. Dália, que na peça apenas

beija o cunhado, no filme tira a roupa para ele. Arandir rejeita a cunhada, assim como faz no livro, pois ama sua mulher. O sogro chega e o restante do diálogo, que na peça acontece dentro do quarto, acontece no caminho para a rua, onde tem seu fim.

Essa variação maior de locações apresentada no filme pode estar ligada com as possibilidades técnicas. A peça deve acontecer no espaço limitado do palco, enquanto o filme tem maior liberdade no uso do espaço. As cenas introdutórias às já existentes na peça deixam a história mais claramente explicada para o espectador, ao mesmo tempo em que torna o filme mais dinâmico. Em lugar de o personagem contar a outro o que aconteceu, o fato é mostrado de forma direta.

Por último Noriega (2000) indica que seja feita a etapa 5, de avaliação global, que resume as mudanças mais importante e faz uma análise crítica desse processo. No filme são acrescentadas cenas introdutórias àquelas apresentadas na peça, o que se deve às possibilidades e necessidades características do cinema. O livro praticamente não faz descrições físicas dos personagens e ambientes. Apenas em alguns momentos aparece breve descrição das roupas, por exemplo, camisa para fora da calça. A ênfase descritiva está no sentimento transmitido pela fala dos personagens.

O filme cria um final diferente para a história. Enquanto na peça o encontro entre Aprígio e Arandir acontece no quarto do hotel, no filme eles saem do quarto e vão discutindo até a rua. O tiro, portanto, acontece no exterior. Na peça acontecem dois disparos, no filme, apenas um, o que é irrelevante para a história, mas pode ser justificado por uma questão técnica. No filme quando Arandir leva o tiro coloca as mãos sobre o local, assim não há necessidade de efeitos especiais, além do som do disparo.

Enquanto na peça o sogro fala o nome do genro depois do assassinato, no filme ele desvira o corpo caído no asfalto e beija sua boca. Essa sequência tem duas funções, uma é de fechar um ciclo, a história começa por causa de um beijo no asfalto e termina com outro. Mas, também deixa muito mais claro o sentimento de Aprígio em relação a Arandir.

### **São Bernardo**

Seguindo o método de Noriega, inicia-se a análise com a apresentação das obras a serem comparadas, etapa 1. São Bernardo é uma obra literária publicada em 1934, escrita por Graciliano Ramos. O filme homônimo foi lançado nos cinemas brasileiros em

1972, após a criação da Embrafilme, teve o roteiro adaptado por Leon Hirszman que foi também dirigiu a película. A obra representa a realidade do sertão do ponto de vista do narrador e protagonista, o Sr. Paulo Honório na fazenda que dá título à obra. O livro retrata perda da humanidade do personagem principal em sua busca pela conquista das terras de São Bernardo e também conta as dificuldades de seu casamento.

A segunda etapa da análise é a contextualização das obras. Graciliano Ramos, autor de São Bernardo, iniciou a obra em 1932, após sair do cargo de diretor da Imprensa Oficial do Estado em 1931, durante o governo Vargas. O autor faleceu em 1953, não interferindo na adaptação da obra. Leon Hirszman já havia dirigido outras adaptações cinematográficas, como A Falecida, filme adaptado da peça teatral de Nelson Rodrigues em 1965, nos primeiros anos da ditadura. Apesar de o filme São Bernardo ter recebido dois prêmios, causou problemas financeiros ao diretor e a empresa devido à censura da obra. Em 1980 o filme foi exibido internacionalmente.

As etapas 3 e 4, segmentação comparativa e análise dos procedimentos de adaptação, são trazidas juntas aqui. O filme começa com uma música de introdução para depois passar à narração em primeira pessoa do personagem principal da história, Paulo Honório. A fala é a mesma achada na obra literária, apesar de cortar a parte do diálogo em que o narrador e Azevedo Gondim discutem sobre a escrita e a ideia inicial do personagem para o seu livro, que contaria com a colaboração de Gondim, de Padre Silvestre, João Nogueira e Arquimedes. O protagonista acaba por escrever suas memórias sozinho.

A princípio, a história traz um breve resumo da vida de Paulo, seu interesse nas terras de São Bernardo e algumas figuras importantes no seu crescimento, como a velha Margarida (no livro aparece também com negra Margarida, doceira que criou Paulo) e o sapateiro Joaquim que o ensina a ler.

A Velha Margarida só é citada na narração inicial do filme, enquanto no livro existe uma passagem onde há um diálogo entre ela e o protagonista após uma discussão dele com sua esposa, Madalena. No livro, Paulo encontra a Mãe Margarida na beira de um riacho lavando seus pés, a conversa entre os dois tem foco na senhora, com perguntas sobre sua saúde e bem-estar, demonstrando um lado humano pouco visto em Honório.

O filme tem foco na aquisição das terras de São Bernardo e posteriormente, quando em posse da fazenda, o centro da narrativa se volta para relacionamento de Paulo Honório e Madalena. O relacionamento dos dois tem início após Paulo conhecer dona



---

Glória, tia e guardiã de Madalena, durante uma viagem de trem. Após os dois serem apresentados, Paulo passa a ter interesse em gerar um herdeiro para sua fazenda, mirando a sobrinha de dona Glória para tal. Os trechos menos relevantes para esses dois eventos são suprimidos na versão audiovisual.

Outro exemplo da supressão de um trecho da história é a parte aonde Honório vai visitar Mendonça, vizinho e dono da fazenda Bom Sucesso, e suas filhas para discutir o posicionamento das cercas na divisa das fazendas. As filhas de Mendonça não são citadas no filme, enquanto no livro Paulo chega a cogitar casar com uma delas e lamenta a situação em que elas se encontram após a morte do pai, se propondo a cuidar delas de forma que nenhum vizinho se aproveitasse da fragilidade das moças, mostrando mais uma vez um lado mais humano do protagonista.

Parte dos diálogos é a reprodução inalterada a partir do livro, com algumas compressões por o livro ter repetições de frases ou falas que não desenvolvem tanto a trama. A narração do protagonista está presente em todo o filme, assim como na obra literária.

As ações dos personagens também são compatíveis com as descritas no livro, apesar de existirem algumas inversões que pouco mudam o teor da história. Um exemplo é de como na discussão do casal principal, pouco antes da morte de Madalena, ambos se encontram na igreja, discutindo de pé e há a inversão da sequência das ações após discutirem sobre a forma que Honório trata Marciano, ele se senta e ela em seguida, enquanto no filme, eles se sentam juntos enquanto falam sobre Marciano.

Outra cena que foi alterada é a morte de Madalena, quando Paulo a encontra morta em sua cama com sua tia ajoelhada ao lado lamentando sua morte, no livro ele é acompanhado por Seu Ribeiro e Padilha enquanto no filme ambos os personagens não aparecem nesta cena. Após a morte de Madalena temos o encerramento do filme com os últimos pensamentos descritos de Paulo Honório, o foco continua sendo a relação do casal, abordando arrependimentos e também a relação de Paulo com alguns funcionários, aponta alguns de seus defeitos e demonstra seu desespero, ainda que algumas sentenças não tenham entrado na adaptação.

Como no livro, o filho de Paulo com Madalena não aparece no filme, se não pelo choro mencionado no livro e presente no filme como um som fora do quarto do casal. É visível a dificuldade na relação familiar do protagonista, ficando mais claro no filme ao não mostrar cenas dele com a Negra Margarida, declarada mãe de criação do personagem

---

e em ambas as mídias pela não interação de Paulo com seu filho e pelas muitas discussões entre o casal.

A quinta etapa é a avaliação global, que visa destacar as diferenças mais significativas entre as obras. Entre as mudanças importantes da adaptação está a não representação da Negra Margarida, mãe de criação de Paulo, e a ausência das filhas de Mendonça, destacando ainda mais as dificuldades relacionais do personagem e sua desumanização.

### **Considerações finais**

Tendo como partida o método apresentado por Noriega (2000) para analisar as duas adaptações (São Bernardo e Beijo no Asfalto), verificamos que os dois filmes analisados mantêm as falas muito próximas do que está nos livros, além de acrescentam cenas. Isso pode ser justificado pelo que relatam autores como Pellegrini (2003) e Cardoso (2011), em relação as necessidades próprias do cinema, que precisa de descrições visuais além daquelas presentes na literatura.

O que pode ser descrito em uma frase, às vezes, precisa de uma sequência inteira para que fique claro. Embora O Beijo no Asfalto seja a obra com menor distanciamento temporal entre o lançamento do livro e a produção para o cinema, foi o que apresentou maior atualização de termos, com as expressões “homossexualismo” e “viadagem”, que aparecem apenas no filme.

A princípio, a hipótese levantada era a de que a pouca alteração de falas no O Beijo no Asfalto, pudesse estar ligada com o fato de ser originalmente uma peça de teatro e, portanto, fossem necessárias menos alterações para o cinema. Entretanto, a obra de Graciliano Ramos também apresentou poucas alterações nas falas.

No longa São Bernardo houve a redução no número de personagens, enquanto que em O Beijo no Asfalto esse número aumentou. Este fato, sim, pode ser justificado por a obra de Nelson Rodrigues ter sido feita originalmente para o teatro. Pois, esse tipo de produção apresenta limitações quanto a atores, enquanto que a obra literária tem maior liberdade nesse sentido. Verificamos ainda a pertinência do método apresentado por Noriega para análise de adaptações.

---

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos. **Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 5, n. 8, junho 2011. p. 1-15. Disponível em: <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/578>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

**ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13348/leon-hirszman>>. Acesso em: 10 de Jul. 2018.

NORIEGA, José Luis Sánchez. **De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación**. Barcelona: Paidós, 2000.

NORIEGA, José Luis Sánchez. Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. **Comunicar**, v. 17, p. 65-69, 2001.

**O BEIJO NO ASFALTO**. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda, 1981. Son., color.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. Rio de Janeiro, Record, 2009.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**: tragédia carioca em três atos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

**SÃO BERNARDO**. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme. Son.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, julho/dezembro, 2006.