

LIGAÇÕES PERIGOSAS E A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS LIBERTINOS NA TELA

Carlos Augusto Viana da Silva -UFC

0 Introdução

O romance *Les Liaisons Dangereuses* (1788) *Ligações Perigosas* do escritor francês Choderlos de Laclos se trata de uma narrativa epistolar que reflete o contexto histórico e social do século XVIII na França. A narrativa é composta de três personagens principais Marquesa de Merteuil, Visconde de Valmont e Madame de Tourvel. Esses personagens são descritos e revelados como personagens-tipo por representarem, de alguma forma, indícios e evidências de padrões comportamentais do momento histórico em que estão inseridos

A narrativa é construída por meio de uma teia de intrigas que vai sendo montada através da observação do discurso e das atitudes dos personagens. Ao observar esses comportamentos, o leitor aos poucos vai entrando em contatos com os mais diversos sentimentos humanos que apresentam características libertinas dos personagens, ou seja, manifestam-se comportamentos em que o desejo e o prazer são elementos importantes para o comando de suas ações. Torna-se, portanto, uma narrativa interessante que representa um universo literário de uma época de transição histórica dos costumes da sociedade francesa.

A adaptação desse romance para o cinema traduz para o espectador a narrativa de Laclos, “reproduzindo” imagens de seu texto e ampliando público, já que nem sempre o espectador é leitor de sua obra. O filme *Ligações Perigosas* (1988) foi dirigido pelo cineasta inglês Stephen Frears, alcançou grande sucesso de público e de crítica e se consolidou no sistema cinematográfico¹ pela elaboração estética de seu construto narrativo. Neste trabalho, levantaremos alguns pontos sobre dois aspectos que consideramos importantes para a formatação da narrativa fílmica: a construção de dois personagens principais (Marquesa De Merteuil e Visconde de Valmont) e a construção do espaço. Perguntamos como a direção lida com esses aspectos para reescrever o tom libertino do texto de Laclos? Partimos da idéia de que esses aspectos se constituem estratégias bem sucedidas de tradução para a consolidação do universo literário do romance no contexto do cinema. Primeiro, apresentaremos alguns pontos teóricos sobre o conceito de reescritura e o de tradução na perspectiva dos Estudos Descritivos de tradução e, em seguida, analisaremos os momentos iniciais do filme, refletindo sobre efeitos de decisões tradutórias tomadas no processo de tradução do romance para a tela.

1. A adaptação fílmica e os Estudos de Tradução

Segundo Lefevere (1992), a tradução é a reescritura de um texto de partida e as reescrituras, segundo o autor, afetam profundamente a interpretação dos sistemas literários, não somente pelo fato de projetar a imagem de um escritor ou uma obra em outra literatura ou por fracassar em fazê-lo, mas também por introduzir novos instrumentos no *corpus* de uma poética, delineando mudanças. Trata-se de um conceito bastante produtivo na análise da tradução de textos literários para outras linguagens, tais como HQs, TV, CD-ROOM, cinema, teatro etc. O trabalho em questão opta por tais princípios e apresentamos, pelo menos, duas razões. A primeira questão que levantamos é o fato de lidarmos com a tradução de objetos de linguagens diferentes, sendo descartada qualquer possibilidade de emprego de métodos lingüísticos de análise de tradução. Esse posicionamento, provavelmente, reduziria a análise ao estudo de “equivalências” entre aspectos da obra de partida, o romance, e aspectos do texto de chegada, o filme, considerando o grau de fidelidade

¹ Chamamos de sistema cinematográfico um conjunto organizado de elementos interrelacionados, ligados à estrutura do texto fílmico.

que o tradutor teria conferido à tradução. A outra questão é que, ao lidarmos com a tradução, nesses termos, estamos contribuindo para uma ampliação do próprio conceito de tradução que nos facilita inserir as análises de adaptação de obra literária para o cinema nos estudos de tradução e tratar das reescrituras de uma obra literária como diferentes formas de tradução.

Ao adotarmos essa postura teórica, estamos tomando como base princípios da sistematização teórico-metodológica dos estudos da adaptação como tradução, de Catrysse (1992). O autor recorre a postulados da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), que consideram as normas sociais e as convenções literárias do sistema de chegada como variáveis importantes nas decisões tradutórias, e aos estudos descritivos de Toury (1995), que concebem o processo de tradução do ponto de vista do pólo receptor, para defender e consolidar o argumento de que o processo de transmutação entre signos do texto literário para o texto cinematográfico é uma tarefa essencialmente de tradução. Portanto, pelo reconhecimento de tal estatuto, o autor reivindica a inserção dos estudos da adaptação dentro dos estudos de tradução, contribuindo, assim, para a ampliação do conceito de tradução. Tal posição, por ser relativamente recente, ainda é controversa em alguns setores da academia, por não corroborar a idéia de “sacralização” do texto literário e o argumento de que a sua adaptação para outro meio de linguagem implicaria, necessariamente, na sua “desfiguração” enquanto objeto artístico.

Catrysse (1995, p.17) constata que se trata de um erro considerar que, ao contrário da adaptação (fílmica ou qualquer outra), a tradução seria mais “fiel” ao texto de partida. Assim, a adaptação, como a tradução, também segue os critérios de aproximação ou distanciamento de um texto-fonte, por isso, não pode ser dissociada da prática tradutória. A idéia central que norteia o argumento de Catrysse é que a tradução lingüística ou literária e a adaptação fílmica se distinguem sob o ponto de vista do processo de produção, pois o processo de criação dá-se em contextos sociais diferentes, como também da recepção, pois o contexto social de recepção de um texto literário é diferente da “leitura” e recepção de um filme, por exemplo. Dessa forma, Catrysse revisou o conceito de tradução e ampliou o foco de interesse da disciplina.

Assim como Catrysse, Lefevere também teve a sua contribuição na ampliação do foco nos estudos de tradução. Segundo Oliveira (1999, p.57), no início da década de noventa, as propostas de Lefevere relativas às novas noções e categorias para os estudos de tradução modificaram a abordagem da disciplina. A tradução passa, então, a ser considerada, nessa visão, a reescritura de um texto de partida.

Ao observarmos o redimensionamento de um romance, ao ser traduzido para o cinema, por exemplo, podemos levantar alguns pontos sobre a idéia de reescritura. Explica-se: a obra assume uma nova proposta narrativa quando traduzida para outro sistema, ou para outra linguagem. Ou seja, questões temáticas ou até mesmo estruturais do romance de partida podem ser enfatizadas, mas os enredos apresentam traços particulares, ligados ao contexto poético e político em que as produções estão inseridas. Por conseguinte, a reescritura desse texto é, de certa forma, manipulada sob o ponto de vista das interpretações feitas pelos agentes, envolvidos na tradução (roteiristas e diretores etc), já que a realização de um filme é uma tarefa essencialmente coletiva.

Ainda sob essa perspectiva, parece relevante ressaltar também o aspecto manipulador do processo de reescritura. Para justificar esse posicionamento, Lefevere apresenta o poder das reescrituras para introduzir novos conceitos, gêneros, mecanismos numa determinada sociedade. Para esclarecer como se dá o processo de manipulação, Lefevere (1992, p.1-7) estabelece uma diferença importante entre os leitores comuns e os especialistas. Segundo o autor, esses especialistas têm uma importância muito grande na criação da imagem do texto para o público em geral porque são os responsáveis pela recepção e sobrevivência desses textos. Para ilustrar essa idéia, temos:

Quando os leitores comuns de literatura (e deveria ficar claro que o termo não implica julgamento de qualquer natureza. Simplesmente se refere à maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas) dizem que eles “leram” um livro, o que eles querem dizer é que têm uma certa imagem deste livro em suas mentes. Este construto é sempre livremente baseado em algumas passagens selecionadas do texto propriamente dito do livro em questão (as passagens incluídas em antologias usadas na educação secundária ou universitária, por exemplo), suplementadas por outros textos que reescrevem o livro de outras formas, tais como resumos em histórias literárias ou em

obras de referência, resenhas em jornais, revistas, ou periódicos, alguns artigos de opinião, apresentações no palco ou na tela, e por último, mas não menos importante, as traduções (Tradução minha).²

Percebemos, por meio do discurso do autor, que há uma grande variedade de formas de reescritura de um texto e que essas reescrituras exercem um poder de apresentar, consagrar e difundir novos parâmetros. A tradução assume também a condição de criadora de imagem de um texto, o que amplia radicalmente as distinções tradicionais no escopo da disciplina.

2. Os Personagens Libertinos de Laclos na Tela

A narrativa de *Ligações Perigosas*, do escritor francês Choderlos de Laclos, apresenta elementos sociais e históricos de uma sociedade de transição no século XVIII. O próprio autor admite essa característica do romance ao fazer a seguinte afirmação na primeira parte de livro chamada de prefácio: “Les Liaisons Dangereuses ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l’instruction de quelques autres” (LACLOS, 1972, p.24).³ O seu tecido narrativo se dá por meio de apresentação de cartas que revelam atitudes e comportamentos de três personagens principais: Marquesa De Merteuil, Visconde De Valmont e Cécile de Volanges. A forma particular de articulação e interação desses personagens, que fomenta a liberdade de pensamento e a desvinculação de valores éticos e sociais institucionalizados, favorece o desenvolvimento da narrativa desse romance que estamos chamando de libertino.

Segundo Ghiraldelli (2007, p2), a filosofia libertina tem como objetivo tornar o seu adepto nada mais nada menos que um deus. Ou seja, ele deverá ser alguém capaz de se desfazer do prazer e da dor, chegando em um nível ótimo de controle racional dos sentimentos e do corpo. Os sujeitos libertinos têm como missão chegar nos corpos antes que a natureza chegue. Daí a explicação por que esses sujeitos tendem a experimentar todo tipo de sexo, e muitas vezes o que está envolvido com o castigo corporal.

Na visão de Santana et al (2004, p.3), é através da idéia de libertinagem e dos contornos por ela assumidos no século XVIII que se pode entender em que contexto o romance de Laclos se insere. Isso acontece porque os personagens se movimentam num espaço em que a sedução, a volúpia são ingredientes importantes para a realização da intriga.

Todorov (1997, p.214), tratando não diretamente da libertinagem, mas de contornos estruturais narrativos, ao analisar *As Ligações Perigosas*, parte não dos personagens, mas das relações que se estabelecem entre eles (amor, comunicação, ajuda). Segundo o autor, essas relações estão submetidas a dois tipos de regras: derivação – quando se descreve outras relações e de ação - quando se descreve as transformações dessas relações no desenvolvimento da narrativa. Tal composição em que várias relações se estabelecem é a base central do texto de Laclos.

Para Tanajura et al (2004, p.2), a metáfora principal feita pelo autor em *Ligações Perigosas* é a dissimulação dos sentimentos, de tal forma “que as relações se moldam a partir da falsidade e da simulação”.

Essa perspectiva permeia o romance, dando à narrativa particularidades na sua construção, apresentando personagens bem delineados e afinados com o seu tempo. O primeiro enunciado da Carta II Da Marquesa De Merteuil ao Visconde De Valmont, por exemplo, ilustra bem essa questão:

² When non-professional readers of literature (and it should be clear by now that the term does not imply any value judgment whatsoever. It merely refers to the majority of readers in contemporary societies) say they have “read” a book, what they mean is that they have a certain image of that book in their heads. That construct is often loosely based on some selected passages of the actual text of the book in question (the passages included in anthologies used in secondary or university education, for instance), supplemented by other texts that rewrite the actual text in one way or another, such as plot summaries in literary histories or reference works, reviews in newspapers, magazines, or journals, some critical articles, performances on stage or screen, and last but not least, translations.

³ As ligações perigosas ou Cartas recolhidas numa sociedade e publicadas para instrução de algumas outras (MILLET, 1985, p.5).

“Revenez, mon cher Visconte, revenez: que faites vous, que pouvez-vous faire chez une vieille tante dont tous les biens vous sont substitués?” (LACLOS, 1972, p.35)⁴. Como podemos observar, há nessa fala uma manifestação de idéia das relações de interesse. A personagem deixa claro que o Visconde não deveria se ocupar com alguém que nada pode lhe oferecer.

A articulação do discurso da narrativa também apresenta particularidades na medida em que o desenvolvimento dos fatos acontece pela sofisticação e elaboração desse discurso. Na mesma carta, logo em seguida, a marquesa propõe uma tarefa ao visconde: “Partez sur-le-champ; j’ai besoin de vous. Il m’est venu une excellente idée, et je veux bien vous en confier l’exécution. Ce peu de mots devrait suffire;” (...) (LACLOS, 1972, p.35).⁵ Na passagem em questão, a marquesa dá a sugestão de um plano. Não especifica ainda o conteúdo, mas o leitor capta por meio do tom do discurso que se trata de uma tarefa, no mínimo capciosa, pois, apesar de estar ainda no início da leitura da narrativa, já existem indícios que delineiam ou pelos sugerem o delineamento de sua personalidade.

A narrativa do filme de Stephen Frears apresenta traços importantes da narrativa do romance. Isto se dá não somente no nível de estrutura de organização dessa narrativa, mas pela reescrita de temas, tais como dissimulação, mentira, vingança, sedução etc, que a perpassam. No texto de Laclos, os eventos da narrativa não acontecem diretamente. Eles vão sendo construídos e elucidados pelo leitor na medida em que ele lê as cartas escritas e trocadas entre os personagens. No filme, a evidência dessa troca de carta também se apresenta em alguns momentos. No entanto, a organização dos eventos se dá também por meio de duas estratégias: a construção dos personagens e a construção espacial.

O início do filme sintetiza bem os aspectos supracitados à medida que tece, ou pelo menos, sugere a tessitura do projeto narrativo de Frears. Tais aspectos, além de estruturantes, funcionam também como elementos simbólicos bastante produtivos para a construção do texto cinematográfico. Vejamos uma rápida descrição dos primeiros momentos do filme. Por questões metodológicas, analisaremos, neste trabalho, apenas as cenas iniciais do filme por considerarmos que são suficientes para a comprovação de nosso argumento.

Após a presença de uma carta com letreiro escrito: “Dangerous Liaisons”⁶, a narrativa apresenta uma seqüência de alternância de imagens em que mostra os principais personagens Marquesa De Merteuil e Visconde De Valmont e, sem seguida, Cécile de Volanges. A câmera se movimenta em várias direções, mostrando palácios suntuosos, muita riqueza e espaços com utensílios de alta sofisticação. Em meio a esse luxo, alternam-se também as imagens de dois dos personagens principais. Marquesa De Merteuil é mostrada diante do espelho. Abri-se uma porta e o Visconde De Valmont é mostrado sendo acordado. Em seguida, mostra-se a Marquesa sendo asseada e vestida pelas empregadas. Logo depois, o Visconde escolhendo os sapatos. Ela colocando as jóias, ele o perfume. Finalmente, ela tem o vestido cuidadosamente ajustado ao seu corpo. Em seguida, a Marquesa sai de uma porta do palácio e o Visconde sai da porta de uma carruagem. Ele vai visitá-la e, ao chegar na casa da Marquesa, encontra a Sra. De Volanges e sua filha Cécile.

Merece ainda destaque um contraponto importante no primeiro momento de apresentação da Marquesa De Merteuil e do Visconde De Valmont. A marquesa é mostrada em frente a um espelho e seu rosto está em *close up*. O visconde aparece ainda na cama coberto e a sua mão é que é mostrada em *close up*. Em seguida, está com uma máscara e somente depois seu rosto é mostrado. Interpretamos essa estratégia como símbolos importantes da racionalidade da marquesa e da simulação do visconde que perpassam toda a narrativa, ajudando a tecer e a fortalecer as relações entre os personagens.

Esses momentos iniciais fornecem indícios relevantes para a construção da leitura da narrativa pelo espectador. A descrição dessa primeira cena apresenta alguns desdobramentos reveladores de estratégias tradutórias empregadas por Frears. O uso do *close up*, por exemplo, enfatiza os olhares e os gestos que são substratos relevantes para a compreensão da natureza dos personagens. Nesse momento, esses personagens ainda estão em silêncio, mas demonstram olhares inquietos, perspicazes, inquiridores e cheios de subterfúgios. Trata-se de uma apresentação em que, embora não haja ainda

⁴ As traduções de fragmentos do romance são de Sérgio Milliet (1989).

Voltai, meu caro visconde, voltai; que estais fazendo, que podeis fazer em casa de uma tia velha cujos bens já estão todos legados?

⁵ Parti imediatamente, preciso de vós. Tive uma excelente idéia, cuja execução quero confiar-vos. Estas poucas palavras deveriam bastar; (...).

⁶ Ligações Perigosas.

manifestação sequer de uma fala, estabelece-se, desde o início do filme, um contrato de leitura com o espectador. A partir desse momento, já se desenha uma construção de leitura da reescrita de Laclos na tela.

Por razões inerentes ao próprio meio de linguagem, diferente do romance, o filme assume um outro formato narrativo. A direção opta pela interação direta entre os personagens e pelos diálogos. Essa estratégia é bastante produtiva na construção da narrativa de *Ligações Perigosas*. Se no romance os fatos vão sendo aos poucos mostrados por meios de relatos, de cartas, no filme, esse papel se inverte. Os fatos ocorrem à medida que os personagens se relacionam e tecem os seus planos de vingança e sedução. As falas enfáticas e reveladoras das ligações “perigosas” que se estabelecem entre os personagens tornam-se muito importantes para a construção do filme. O diálogo da Marquesa De Merteuil com o Visconde De Valmont quando tenta convencê-lo a seduzir Cécile de Volanges, por exemplo, é uma marca clara da função dessa estratégia para o construto narrativo. Vejamos:

Visconde: Creio estar começando a perceber o que proporá. Tenciona?

Marquesa: Ela virgem. Acha? Ele voltaria (Bastide seu ex-amante). Ele voltaria de lua-de-mel sob o escárnio de Paris. Amor e vingança. Seus dois prediletos.

Visconde: não posso.

Marquesa: por quê?

Visconde: É fácil demais.

As falas do Visconde e da Marquesa apresentam elementos importantes da narrativa de Laclos. São indícios substanciosos da presença de personagens libertinos que, desprovidos de qualquer senso moral, ético e religioso, preparam seus projetos que têm como pano de fundo atingir seus objetivos, independentemente dos danos que venham causar a outrem. A marquesa elabora um plano de sedução que atingirá Cécile de Volange. Mas não tem o propósito apenas de seduzi-la. É principalmente uma proposta de vingança contra o seu ex-amante. O Visconde, por sua vez, parece resistir ao plano, não por uma postura ética, mas porque a proposta, segundo ele, está aquém das suas expectativas. Fica evidente, portanto, o papel das falas para a construção desses personagens no texto cinematográfico.

Ao discutir essa questão, Machado (s/d, p.3) faz a seguinte observação:

O maior mérito do filme reside nos diálogos afiadíssimos que nos apresentam com clareza a relação dessa nobreza com o mundo que a cercava, caracterizada por um total desinteresse no tocante a tudo o que não envolvesse seus próprios interesses pessoais ou, na melhor das hipóteses, de grupo (quando chegavam a pensar que formavam um grupo, o que dificilmente acontecia) (MACHADO, s/d, p.3).

Concordamos com o posicionamento do autor por considerarmos que a estruturação dos diálogos no filme faz referência ao contexto de criação do texto de partida, pois revela comportamentos que remetem imediatamente à postura hipócrita e alienada do estilo de vida da nobreza do século XVIII na França. Esse século é marcado por uma profunda mudança social, política e cultural naquele país. Os valores morais e doutrinários dos períodos anteriores são questionados de tal forma que conceitos religiosos e morais são desestabilizados e dão lugar a conceitos de cunho mais racionais com uma tendência ao usufruto muito maior do prazer e da negação dos costumes sociais conservadores. É o momento de ascensão do Iluminismo, movimento filosófico que prega a idéia de liberdade de pensamento, de idéias revolucionárias e conseqüentemente a subversão de costumes. Nega-se, portanto, nesse período, a submissão a crenças e ao Teocentrismo em contraposição ao Antropocentrismo em que o homem e a sua racionalidade passam a ser o centro das discussões.

Tendo como contextualização esse cenário histórico, o filme apresenta, na narrativa, personagens que fazem parte de um grupo social alheio aos problemas políticos reais da época (véspera da Revolução), envolvidos no seu mundo de ociosidade, gastando todo o seu tempo indo à missa, passeando nos jardins, lendo, assistindo peças teatrais e óperas, jogando cartas e “tricotando”

(falando mal uns dos outros). Ou seja, um grupo de pessoas que fazia atividades interessantes, mas completamente “desprovidas de qualquer sentido produtivo ou coletivo” (MACHADO, s/d, p.1). A apresentação dos detalhes desse cotidiano dos nobres no filme torna-se um recurso interessante para que entendamos os hábitos daquela época, assim como as cartas o fazem no texto de Laclos. .

Um outro elemento que reforça a articulação do contexto histórico de *Ligações Perigosas* é a construção do espaço. O espaço fílmico contém uma elaboração particular que evidencia na narrativa o contexto histórico em que a nobreza francesa vivia no século XVIII, contribuindo também para o delineamento dos personagens. Apresentam-se traços criativos, tais como constituição de cenário em que tomadas externas que mostram os castelos e os jardins são sempre enfatizadas, tomadas internas que também ajudam a construir esse cenário na medida em que a visualização dos salões e dos espaços de convivência dos personagens é constante, caracterização e interpretação dos personagens e figurino.

Vanoye & Goliot-Lété (1994, p.130) consideram que é importante distinguir vários espaços e conseguir dar-lhes nomes e enfatizam que o espaço diegético na narrativa pode ser representado ou não visualmente. Consideram, ainda, que o espaço não representado é “pensado” pelo espectador a partir da dedução e da reconstituição imaginária. O espaço representado na imagem, por sua vez, trata do conteúdo da própria imagem, constituindo-se elemento inseparável do espaço representante ou significante. Este espaço está ligado à matéria da expressão fílmica como resultado das opções estéticas e formais a que o produto é submetido, como por exemplo, cenário, arquitetura, movimento de câmera, como profundidade de campo, iluminação, enquadramento, montagem etc. Para os autores, o espaço narrativo tem sua origem na junção do “representado” e do “representante”, aliando, assim, o conteúdo à expressão (Id., p. 31). Nesse sentido, a construção do espaço se configura como estratégia de tradução importante na criação do universo diegético de *Ligações Perigosas* na tela.

Conclusão

Ao levarmos em conta os aspectos acima discutidos, nessa breve análise do filme *Ligações Perigosas*, que tratou da construção de personagens, considerados personagens-tipo de um momento histórico e social com delineamento bem claro, e de sua inserção numa perspectiva contextual interessante, que tratou também da releitura do espaço e de outros elementos do universo literário do romance de Choderlos de Laclos, podemos concluir que, ao criar um outro formato na tela, Stephen Frears reescreve o tom libertino dos personagens do romance de Laclos. E, pelas estratégias de tradução, utilizadas no processo de organização da estrutura narrativa, o texto cinematográfico resulta num construto de notável elaboração estética, do ponto de vista da criação, que traduz, apresenta e consolida o texto do autor francês para o espectador.

Referências

- CATTRYSSE, P. “ Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals” In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.
- _____. *Pour une theorie de l'adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang AS, 1992.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. “Special issues of poetics today” The Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv, 11:1: 1990.
- FREARS, S. dir. *Dangerous Liaisons* [*Ligações Perigosas*]. Com Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Estados Unidos, 1988, 120 min.
- GHIRALDELLI, P. Pornografia e Filosofia ou Feminismo e Libertinismo [s.l], 2007. disponível em <<http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=63>> Acesso: em: 18 agosto 2007.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- LACLOS, C. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: Gallimard, 1972.
- LACLOS, C. *As Ligações Perigosas*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1989.

- MACHADO, J. L. A. *Ligações Perigosas A Sedutora França dos nobres. O cinema na escola*, São Paulo, [s.d]. Disponível em: < <http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=63>> Acesso em: 18 agosto 2007.
- OLIVEIRA, P. S. X. *A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo*. Tese (Doutorado em Lingüística da Universidade de Campinas) – Instituto de Estudo Lingüísticos, Campinas, 1999.
- SANTANA, S. G. et al. *Ligações perigosas: um romance harmonizado com seu tempo*, [s.l], 2004. Disponível em:<<http://www.frb.br/ciente/imprensa/psi>>. Acesso em: 19 maio 2007.
- _____. *As Ligações Perigosas*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Editorial, 1989.
- TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- TANAJURA, A. et al. *As emoções no romance de Laclos*, [s.l], 2004. Disponível em:<<http://www.frb.br/ciente/imprensa/psi>>. Acesso em: 19 maio 2007.
- TODOROV, T. *As categorias da Narrativa Literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- VENEZA, E. B. Stephen Frears. [s.l],2001- 2002. Disponível em: < www.revistadecinema.com.br>. Acesso em: 03 setembro 2007.