



**HOJE EM DIAS (GOMES) COM O POVO SENDO BEM OU MAL-AMADO:**

repetindo o passado na metamorfose ambulante Brasil



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DO  
MARANHÃO



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO**

**HOJE EM DIAS (GOMES) COM O POVO SENDO *BEM OU  
MAL-AMADO*: REPETINDO O PASSADO NA  
METAMORFOSE AMBULANTE BRASIL**

**Mestre: Joildo Sousa Costa De Oliveira**

**São Luís  
2021**

**JOILDO SOUSA COSTA DE OLIVEIRA**

**HOJE EM DIAS (GOMES) COM O POVO SENDO *BEM OU MAL-AMADO*: REPETINDO O PASSADO NA METAMORFOSE AMBULANTE BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Linha de pesquisa: Literatura e Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

São Luís

2021

## Ficha Catalográfica

Costa-de-Oliveira, Joildo Sousa.

HOJE EM DIAS (GOMES) COM O POVO SENDO *BEM OU MAL-AMADO*: repetindo o passado na metamorfose ambulante Brasil. / Joildo Sousa Costa de Oliveira. \_ São Luís, MA: 117 p., 2021.

Orientador: Gilberto Freire de Santana

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Adaptação Literária. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Cultura Multimídia.

**JOILDO SOUSA COSTA DE OLIVEIRA**

**HOJE EM DIAS (GOMES) COM O POVO SENDO *BEM OU MAL-AMADO*: REPETINDO O PASSADO NA METAMORFOSE  
AMBULANTE BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA como parte dos requisitos exigidos à obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

A Banca Examinadora da Defesa de Mestrado, apresentada em sessão pública, considerou o candidato aprovado em: 11 de outubro de 2021.

---

Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana (Orientador)  
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Kátia Carvalho da Silva (Examinadora)  
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL

---

Prof. Dr. César Alessandro Sagrillo Figueiredo (Examinador)  
Universidade Federal do Tocantins - UFT

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família e demais entes queridos. Aos meus filhos, João e Maria Júlia. À Fabíula, minha companheira de vida. Aos meus pais, João Luiz (*in memoriam*), e Francisca. Ao meu amado avô Zeca (*in memoriam*), a meus mestres de toda a vida, aos amigos, especialmente o Lukinha, e alunos que me alimentam com a energia do conhecimento e do amor.

## AGRADECIMENTOS

Ao bondoso Jesus, que me amparou nas sucessivas quedas nessa caminhada e me fez (re)acreditar ser possível superar todas as dificuldades impostas.

Ao meu pacífico e paternal orientador, Dr. Gilberto Freire de Santana, que ratificou a excelente imagem que sempre tive dele. A sua visão de mundo, a experiência profissional e humildade, me proporcionaram o alargamento dos meus horizontes acadêmicos.

À minha mãe, professora Francisca Sousa Costa, a quem devo a vida e muito do que aprendi nessa travessia terrena. A senhora é *sine qua non* em minha vida.

Ao meu filho João, que me faz continuar a busca por ser uma pessoa melhor diariamente. Amo você desde sempre.

À minha sobrinha-filha Maria Júlia, que desperta em mim, o meu lado mais doce e amável.

Aos meus irmãos Francijone, Josiane e Júnior, pelos exemplos, ajudas *ad infinitum* e encorajamento crônico. Vocês são a melhor ligação com o meu passado.

Ao PPG em Letras da UEMA por proporcionar-me o acesso à educação pública de qualidade em tempos onde o negacionismo ganha força.

Aos meus colegas do IFMA que, pela força do exemplo, mostraram a relevância da pesquisa científica na formação acadêmica.

Aos meus amigos, consultores acadêmicos e revisores linguísticos, Ítalo Ramon e Márcia Ananda, que prontamente se dispuseram a sugerir e melhorar a minha produção textual durante a solidão da escritura.

Aos meus colegas educadores, pelo exemplo de determinação, profissionalismo e alto nível de excelência acadêmica.

É impossível tratar de um país como o Brasil sem a conotação do absurdo. Nós somos um país onde o absurdo faz parte do cotidiano. É impossível você questionar ou fazer uma reflexão sobre o Brasil de uma maneira estritamente realista.

Dias Gomes

A literatura é a fonte artística do começo do cinema. Eles (os cineastas) precisavam de um “selo de qualidade” e esse selo era a literatura. Quanto melhor fosse o livro, entendia-se que melhor seria o filme. Com a passagem do tempo, a gente viu, que não é exatamente isso. Às vezes, as histórias não tão boas, rendem filmes melhores.

Lucas Paraíso

A história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa.

Karl Marx

## RESUMO

A relação da literatura com o cinema no Brasil teve, na segunda metade do século passado, uma expressiva projeção marcada por diversos autores e diretores. É nesse contexto, que se insere a dramaturgia de Dias Gomes e, algum tempo depois, a produção cinematográfica de Guel Arraes. O diálogo do dramaturgo com o cineasta se dá por meio da obra *O Bem - Amado*, que, de certa maneira, minimiza a distância do Brasil oficial para o Brasil real, com acentuada dose de sátira e humor refinado descortinando as mazelas sociais do país. Para compreender as (im)possibilidades das representações sociais, a partir do estudo da adaptação cinematográfica e do caráter dinâmico e atual da trama em contextos históricos tão distintos, esse estudo é balizado por Stam (2006), Xavier (2003) e Hutcheon (2011), em uma perspectiva intertextual e crítica ao exercício de adaptações de obras literárias para o cinema. Nessa travessia, se faz necessário o estudo da relação de forças entre a expressividade do registro da escrita literária e o poder das imagens na construção comunicativa com o público espectador. Ainda é possível evidenciar o diálogo do código audiovisual com a tradição do cânone em que, ambas as produções, coexistem com autonomia e vigor artístico, não existindo relação de dependência, mas sim, confluências capazes tanto de revigorar o escrito, quanto atingir novos públicos pelo caminho do visual em movimento. O estudo das cores, o contexto histórico, a trilha sonora, os modos de falar e de representar na obra também são objetos dessa pesquisa, de abordagem qualitativa, que tem objetivo descritivo e usa a revisão bibliográfica como procedimento. Ao término dessa abordagem, nota-se que, no contexto das comunicações digitais multimídia, as adaptações cinematográficas exercem papel significativo na construção e manutenção do imaginário coletivo, além de ratificar o conceito de arte expandida nos dias atuais. O estado do conhecimento atingido, a partir dos autores e obras analisados, pode ser utilizado em outros estudos, com impacto sobre os sujeitos tanto no plano individual como coletivo.

**Palavras-chave:** Adaptação Literária. Cinema. Literatura. Cultura Multimídia.

## ABSTRACT

The relationship between literature and cinema in Brazil had, in the second half of the last century, an expressive projection marked by several authors and directors. It is in this context that Dias Gomes' dramaturgy and, sometime later, Guel Arraes' film production are inserted. The playwright's dialogue with the filmmaker takes place through the work *O Bem-Amado*, which certainly minimizes the distance from the official Brazil to the real Brazil, with a strong dose of satire and refined humor revealing the country's social disturbances. To understand the (im)possibilities of social representations from the study of film adaptation and the dynamic and current character of the plot in such different historical contexts, this study is guided by Stam (2006), Xavier (2003) and Hutcheon (2011), in an intertextual and critical perspective on the exercise of adaptations of literary works for the cinema. In this crossing, it is necessary to study the relationship of forces between the expressiveness of the recording of literary writing and the power of images in the communicative construction with the spectator public. It is also possible to evidence the dialogue of the audiovisual code with the tradition of the canon in which both productions coexist with autonomy and artistic vigor, with no relationship of dependence, but rather confluences capable of both reinvigorating the writing and reaching new audiences through visual path in motion. The study of colors, the historical context, the soundtrack, the ways of speaking and representing in the work are also objects of this research, with a qualitative approach, which has a descriptive objective using the bibliographic review as a procedure. Finalizing this approach, it is noted that, in the context of multimedia digital communications, film adaptations play a significant role in the construction and maintenance of the collective imagination, in addition to ratifying the concept of expanded art today. The state of knowledge achieved, based on the authors and works analyzed, can be used in other studies, with an impact on subjects both individually and collectively.

**Keywords:** Literary Adaptation; Movie theater; Literature; Multimedia Culture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Carro alegórico do Cristo Mendigo.....	18
Figura 2. "O grito" 1893.....	28
Figura 3. Cena "Pânico" 1997.....	28
Figura 4. Menina com balão (2018).....	30
Figura 5. Esboço da pintura Operários (1933), de Tarsila do Amaral.....	33
Figura 6. Cena do filme "A juventude" (2015).....	35
Figura 7. Posse de Jânio Quadro em 31 de janeiro de 1961.....	39
Figura 8. José Wilker no papel do capitão Zeca Diabo.....	51
Figura 9. Odorico (Marco Nanini) discursando no velório do Coronel Lidário.....	52
Figura 10. Odorico brindando a vitória nas urnas.....	61
Figura 11. Políticos comendo pastel no meio do povo.....	61
Figura 12. Cena do filme "Kill Bill" (2003).....	79
Figura 13. Manifestantes de Sucupira na prefeitura.....	87
Figura 14. Prefeito de Sucupira assassinado.....	87
Figura 15. Menina com casaco vermelho (A Lista de Schindler - 1993).....	89
Figura 16. Odorico de terno de linho branco emoldurado por colunas e nuvens alvas .....	91
Figura 17. Neco e o idealismo moral e político.....	92
Figura 18. Dirceu intimidado por Zeca Diabo no filme O Bem - Amado.....	93
Figura 19. Dirceu assessorando o prefeito Odorico Paraguaçu.....	94
Figura 20. Outdoor publicitário no filme O Bem - Amado.....	97
Figura 21. Cena do filme "O naufrago" (2000).....	99
Figura 22. Cena do cortejo fúnebre do prefeito assassinado.....	102
Figura 23. Cena do filme "Titanic" (1997).....	104
Figura 24. Cena do filme O Bem - Amado (2010).....	108
Figura 25. Cena do filme O Bem - Amado (2010).....	109

## SUMÁRIO

1. O exercício de ESCREVER e o ADAPTAR.....	10
1.1 A sacralização da leitura-escrita literária .....	12
1.2 O dialogismo do texto literário com as imagens .....	25
1.3 O diálogo com a linguagem cinematográfica .....	40
1.4 As limitações e possibilidades da confluência dos códigos impresso e fílmico.....	48
2. A história e as representações sociais na arte .....	55
2.1 Contexto histórico: influências ou confluências sociopolíticas .....	55
2.2 O arquétipo político brasileiro pós-ditadura civil-empresarial-militar e a representação na arte.....	66
3. As implicações no entrelaçamento das linguagens literária e cinematográfica .....	77
3.1 A leitura vocabular e o jogo de diálogos na ficção .....	77
3.2 Estudo das cores na composição artística.....	84
3.3 O “mostrar” do cinema <i>versus</i> o “falar” do teatro .....	95
3.4 A trilha sonora como expressão simbólica.....	100
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	110
REFERÊNCIAS .....	114

## 1. O exercício de ESCREVER e o ADAPTAR

A escrita enquanto atividade humana é, dentre tantos aspectos, uma forma de registrar as emoções, celebrar relacionamentos, materializar estados de espírito e formalizar acordos de toda natureza, por meio da linguagem verbal. Nesse contexto, percebe-se o papel da cultura da palavra impressa na construção das relações sociais.

A partir do recorte histórico, que ratifica a importância da cultura da palavra impressa, é que esse trabalho discute o diálogo do texto, enquanto expressão artística, em trânsito com outras linguagens. O referido diálogo é uma perspectiva que rompe com o que Hutcheon (2011), chama de “ideal teórico”, que é a busca pela fidelização das manifestações artísticas, que exploram o visual como linguagem em consonância direta com o impresso literário.

A busca pela autonomia artística é uma das forças capazes de evidenciar o valor da arte expandida, nessa perspectiva, insere-se a literatura e o cinema como foco dessa pesquisa. Assim, essa dissertação pretende discutir pontos relevantes levantados por Benjamin (1994), tais como o valor de culto, o valor de exposição, o efêmero na arte, além de questionarmos a fidelidade como critério metodológico, segundo refletivo e rechaçado por Stam (2006).

Merece destaque também, a ditadura do visual inserida no modelo societário capitalista ratificando o peso das imagens na arte, sob as mais diversas representações sociais. Com base nisso, é que a obra *O Bem - Amado*, de Dias Gomes, além da versão homônima adaptada para o cinema, por Guel Arraes, ganha relevo ao inserir na representação artística, questões ligadas à História, à Política e ao comportamento humano nos dias atuais e pretéritos em ciclo repetitivo.

Nas pesquisas acerca da teoria da adaptação, têm-se dois momentos marcantes para balizar a travessia dessa investigação: a primeira trata da perspectiva que estuda as adaptações, a partir da visão de que essa prática é algo subserviente ao clássico literário, e com isso, leva à usurpação dos textos canônicos. Essa abordagem hierarquiza o texto literário canônico em detrimento das outras formas de expressão e/ou linguagens. Em outro momento e com base nas contribuições dos estudos no dialogismo, da intertextualidade e da

transmidialidade, foi possível galgar novos horizontes e reconhecer as relações de horizontalidade que são possíveis de serem estabelecidas após a superação da escala de hierarquia, onde o texto literário exercia sempre o papel de superior na cadeia artística. Xavier (2003), chama de “deslocamentos inevitáveis”, as intersecções ora mencionadas pelo cruzamento das diferentes obras (teatral, fílmica, romanesca, crônica, etc.) e assim, causadora do surgimento de novos formatos.

Essas questões levantadas nas obras literária e audiovisual<sup>1</sup>, são capazes de fomentar a discussão sobre a (de)formação da identidade nacional, sob uma perspectiva crítica, a partir do humor e da ironia, como formas de expressão da inteligência criadora e do engajamento participativo em momentos distintos da história nacional, por meio de linguagens próprias nas representações artísticas.

É com base na perspectiva dialógica que essa pesquisa envereda por aspectos relacionados à trilha sonora, ao estudo das cores, ao modo de falar do teatro e ao modo de mostrar do cinema, à influência exercida pela poder das imagens na formação do imaginário popular e da memória coletiva, além da vinculação com o poder crítico exercido pelo estilo assertivo, irônico e humorístico na construção dos diálogos e cenas, tanto da produção teatral, quanto fílmica, que formam o escopo de análise desse trabalho.

É inegável o caráter atual da obra de Dias Gomes, não apenas pelo viés crítico sempre apurado e atendo aos desdobramentos que a política nacional toma, seja no campo da ditadura militar, seja no plano democrático, a partir da adaptação homônima para o cinema, dirigida por Guel Arraes em 2010. Algumas “coincidências” entre as ações do governo de Odorico Paraguaçu e o atual governo federal não são fruto do acaso, todavia, vale destacar o caráter polissêmico da obra artística e a liberdade criadora, que fazem com que certas aproximações sejam mais e, às vezes, menos possíveis em determinados momentos da história. Dessa forma, é possível reiterar que Gomes e Arraes ocupem o papel de cronistas de seus tempos pela fortuna crítica ora legada e deixem suas parcelas de contribuição, por meio de suas produções, como retrato

---

<sup>1</sup> Compreendemos o audiovisual como aquelas “obras que mobilizam a um só tempo, imagem e som, seus meios de produção e as indústrias ou artesanatos que as produzem” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 25). Desse conjunto participam os filmes, a televisão e as *mídias* audiovisuais (clipes, vídeos etc.).

do tempo vivido e repetido, muitas vezes, como uma possível explicação para certa falta ou atraso de progresso moral no meio político e social.

### **1.1 A sacralização da leitura-escrita literária**

A capacidade do texto literário de gerar mudança e ressignificação, por meio da interação com outras linguagens, faz dele multiplicador de possibilidades de conexões com outros códigos como, por exemplo, a música, o cinema, a dança, a pintura e, assim, atingir potencialmente públicos que, de alguma maneira, pouco ou quase nenhum contato têm com a arte da palavra escrita.

A literatura enquanto expressão do pensamento representada na forma escrita, é uma necessidade-direito universal a ser experienciada pela sociedade. Pode-se, assim dizer, que, ela possibilita ao homem a ação de desvendar as concepções de mundo, vivenciadas pelos indivíduos mais díspares ao longo do tempo, embora saibamos que a arte da palavra não tenha a pretensão de contemplar todo o pensamento humano.

Para delimitar, mas sem reduzir a arte literária, Bourdieu (1996), usa a expressão “campo literário”, para explicitar o jogo intrincado de relações existentes entre os agentes envolvidos na relação entre arte e sociedade (os criadores, os financiadores, a crítica acadêmica, o público leitor, o valor histórico e o efêmero da criação literária), na segunda metade do século XIX, na França.

Ao tratar da literatura contra o efêmero, Umberto Eco (2001), levanta o questionamento muito recorrente nos dias de hoje: “para que serve a literatura?” Na perspectiva utilitarista, não serve para nada, embora, para ele, a arte literária seja vista como uma forma de poder imaterial. Nesse sentido, o ensaísta italiano assevera que

A literatura mantém a língua em exercício e, sobretudo, a mantém como patrimônio coletivo. [...] Mas a prática literária também mantém em exercício nossa língua individual. Hoje muitos lamentam o surgimento de uma linguagem neotelegráfica que se impõe por meio do correio eletrônico e das mensagens nos celulares, em que até para dizer "te amo" se usa uma sigla. (UMBERTO ECO, 2001, p. 2).

Assim, a literatura exerce papel significativo na construção social do indivíduo e de seu povo, por meio da estruturação verbal, da consolidação de valores, como a memória coletiva, em um processo que coloca frente a frente a

linguagem e a vida. Dessa feita, o efêmero da criação literária se dá pela volatilidade das criações artísticas modernas.

Tomando por empréstimo as reflexões críticas de Pierre Bourdieu (1996), e trazendo-as para o contexto brasileiro, nota-se que, ao mesmo tempo em que a arte literária permite transitar por e com outras linguagens, ela está inserida em um circuito em que o acesso e a exclusão se dão por aspectos relacionados à estrutura social que exerce poder. Sobre essa estrutura, Bourdieu (1996) se expressa

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico [...] é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. (BOURDIEU, 1996, p.15-16).

No século XIX e no XX, algumas obras da literatura brasileira passaram pelo reconhecimento tardio ou foram censuradas por razões que ultrapassam o fator estético, como se verá mais à frente pelas ideias de Compagnon (2006).

Para ilustrar esse raciocínio, verifica-se o caso da obra “Memórias de um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida (1968), que, à época da publicação, sofrera severas críticas por tratar de um universo que contrariava os ditames literários vigentes entre o público leitor burguês da segunda metade do século XIX.

A realidade do chão da vida e seus personagens, pintados sem as cores da elite nacional, causaram um impacto negativo no campo literário da época, mesmo que, bem posteriormente, seja sabido que a obra tenha alcançado o reconhecimento do cânone.

Em *O Bem - Amado*, a peça teatral de Dias Gomes, passa por algo relativamente parecido com a obra de Almeida. Percebe-se que a obra dramática sofrera algumas retaliações ideológicas, e já na versão televisiva, ocorrera dezenas de capítulos e diálogos arbitrariamente censurados pela ditadura civil-empresarial-militar vigente. Enquanto na versão adaptada para o cinema, em tempos de uma jovem democracia instalada no país, já não houve restrição.

Pelo contrário, existiu fomento da União por meio da Lei de incentivo ao Audiovisual. Essa mudança toda ocorrera em um lapso de tempo de menos de quatro décadas no país. Note-se que não houve significativa, quase nenhuma,

alteração literária na obra. A respeito da liberdade de expressão artística e da flutuação de valores sociais, Candido (1988) assevera que

[...] o valor de uma coisa depende em grande parte da necessidade relativa que temos dela. O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social, não o é para outra. (CANDIDO, 1988, p. 173).

No mundo cercado por uma miríade de influências tecnológicas e midiáticas digitais, percebe-se que a leitura literária convive com outros mecanismos dos meios de comunicação em que, ora concorrem, ora ampliam os horizontes do escrito literário.

Assim, há de se considerar que uma sociedade cheia de informações, dados e notícias não representa necessariamente um grupo letrado com o discernimento e a liberdade que a arte da palavra pode proporcionar, como direito inalienável, ratificado por Candido (1988) a seguir

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 1988, p. 175.).

O homem por ser possuidor da condição natural de fabular ou fantasiar e, aliado ao contato com o texto literário, sentiu a necessidade de pôr em prática essa necessidade universal, por meio dos expressivos aspectos da linguagem verbal. Desse encontro, evidencia-se o ato da leitura como elemento capaz de potencializar o universo subjetivo e encantador da palavra.

Por mais lógico, pragmático e racional que pareça ser o indivíduo e, por extensão a sociedade moderna, ainda sim, é possível perceber o poder da imaginação, fruição e da magia tendo espaço por meio da arte, da literatura e outras formas de expressão da subjetividade humana como forma de manter o equilíbrio e a sobriedade mental, sobretudo em tempos de isolamento social<sup>2</sup>.

No contexto da multiplicidade das expressões artísticas, pode-se afirmar que os critérios que fazem um texto ser literário ou não, estão sujeitos aos juízos de valor, aspectos éticos e morais de uma parte da sociedade, em um determinado tempo, do que propriamente do aspecto artístico do texto em si, como já aludido na citação de Bourdieu.

---

<sup>2</sup> Referência aos tempos atuais marcados pela pandemia.

Portanto, as fronteiras entre o que pode ser admitido como literário e o que pode ser não-literário sob a perspectiva do cânone, são tênues e oscilam consideravelmente ao longo das épocas. Desse movimento, vem a renovação ou a restauração de uma obra ou autor. Sobre esse movimento de negação e retomada, Compagnon (2006), expressa

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade. (COMPAGNON, 2006. p. 34).

Inserido nesse sistema sincrônico da cultura ocidental contemporânea, a escrita foi aclamada como registro formal e, de certa maneira, preteriu a expressão da oralidade nos processos de estruturação formal da linguagem verbal.

Assim, o cânone literário mantém estreita ligação com o registro escrito da palavra. Sobre essa cultura da sacralização, Stam (2006) afirma que a escrita está fortemente ligada à tradição religiosa e isso se estende ao texto literário, opondo assim o cinema ao plano do profano, nesse contexto binário. Dessa forma, as adaptações literárias, voltadas para o cinema, já estariam subordinadas ao império da tradição do escrito literário.

A exemplo da força expressiva dessa sacralização da palavra escrita, estão os manifestos publicados durante os séculos XIX e XX, não só para exprimir a essência de movimentos literários (Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo), mas como um marco formal da estética vigente usando o registro escrito.

Identifica-se tal conduta também nos movimentos das vanguardas históricas, por exemplo o manifesto Futurista (Filippo Marinetti, 1909), o manifesto Dadaísta (Hugo Ball, 1916), que, apesar de negarem as velhas fórmulas e padrões de arte, se valeram de manifestos, ou seja, da expressão escrita, para demarcação de espaço no cenário artístico do velho mundo. Isso reforça a cultura da logofilia pela predileção da palavra escrita como já se registrava nas biografias, nobiliários e hagiografias do período medieval português.

Dentre outras razões para a suposta secundarização da expressão do oral, está o caráter efêmero e de difícil armazenamento e mensuração material para a posteridade. Isso não é demérito algum, entretanto, o valor material de

cunho documental perpassa pelo registro escrito como se verifica nos Cancioneiros da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional para citar os mais expressivos.

Em meio a esse contexto, é relevante observar que as adaptações fílmicas de obras literárias podem ser inseridas como produções que são, capazes de construir suas histórias no sentido de percurso narrativo próprio. Dessa forma, fica refutado o caráter efêmero das produções fílmicas, as quais aparentemente, estariam sujeitas às mesmas críticas recebidas pela expressão oral literária.

Hutcheon (2011, p. 227-229), chama de “ideal teórico” a busca por uma fidelização inviável na prática, tornando assim a criação do roteirista e/ou diretor, uma produção com vitalidade e autonomia. Tais virtudes reafirmam que a adaptação em si, preserva sua “aura benjaminiana” para além da celebração do rito literário impresso. Dada às virtudes da adaptação, sua aparição junto ao público, carrega a unicidade do aqui e agora em uma dimensão distinta da suposta obra inspiradora.

Para Jakobson (1969, p. 64), “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído”. Assim, a contribuição que os estudos científicos da linguagem deram, permitiram alinhar às adaptações literárias na perspectiva de um signo linguístico de valor e espaço reconhecido. Assim, o linguista russo, classifica a referida tradução de três modos

A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1969, p. 64 e 65).

Ainda que o cinema unifique o som, a imagem e o movimento, o aspecto cronológico foi e continua sendo, por parte dos estudiosos e do leitor, elemento passível de reservas quando se refere às adaptações literárias. A anterioridade do texto literário ampara o argumento baseado no princípio da hierarquia temporal e subjaz a adaptação literária.

Essa lógica ignora alguns aspectos, dentre os quais, destaca-se a perspectiva da reescrita, da reflexividade e da experimentação do escrito, além

de não reconhecer a transmutação citada por Jakobson (1969), a qual substancia a linguagem do cinema como válida.

A suposta crítica de que a oralidade literária se perde com o tempo e, com isso, ratifica a forma escrita como mais bem lapidada para representar o cânone literário, não pode ser impedimento para as expressões orais, tais como o cordel, os cantos das lavadeiras de roupa do Rio São Francisco, das quebradeiras de cocos, os relatos dos “griôs” quilombolas, dos mais velhos indígenas, o funk e o rap da periferia nas grandes cidades entre tantos outros.

No exercício teórico literário, o conflito entre a leitura de clássicos em relação às adaptações fílmicas mantém, em certa medida, algumas semelhanças com o binômio escrita *versus* oralidade.

Embora a relação aqui estabelecida entre obras literárias, no caso *O Bem - Amado* de Dias Gomes, e a adaptação fílmica homônima, dirigida por Guel Arraes, seja de horizontalidade, nota-se que a crítica literária costuma enxergar a relação hierárquica do ponto de vista vertical, no qual o fílmico vem, a rigor, abaixo do escrito nessa ordem. Nesse sentido, Ikeda (2012, p. 4) declara que

É possível pensar que entre o livro e o filme não existe propriamente uma função, mas meramente uma relação. Ou seja, mais que dizer que o filme é “em função” do livro, cabe dizer que entre ambos existe uma certa relação, definida por seus próprios termos. (IKEDA, 2012, p. 4).

Assim, o impresso aparenta ter uma pretensa superioridade ou visibilidade histórica em relação ao fílmico junto à tradição, algo que também é sugerido na relação da escrita e da oralidade em termos literários.

Nesse sentido, vale evidenciar a crítica que Robert Stam (2008) faz acerca do discurso amparado no argumento da “fidelidade” em que as adaptações cinematográficas devem ou deveriam manter em relação ao impresso literário. A iconofobia reforça as razões para a defesa da fidelização do escrito como superior.

Essa aversão às imagens é reflexo histórico-cultural das tradições religiosas no meio social. Para ilustrar a iconofobia, tomemos o caso do desfile da escola de samba Beija Flor<sup>3</sup>, que em 1989, teve a alegoria, imagem do *Cristo*

---

<sup>3</sup> Beija-Flor desvenda ‘Cristo Mendigo’ de Joãozinho Trinta. Por Rafael Lemos. 05.02.2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/beija-flor-desvenda-cristo-mendigo-de-joaozinho-trinta>. Acessado em: 26 abr. 2021.

*mendigo*, vetada pela arquidiocese do Rio de Janeiro, mesmo assim, o carro saiu com uma lona preta e a frase “mesmo proibido, olhai por nós”, idealização do carnavalesco Joãozinho Trinta, como se vê a seguir.



Figura 1. Carro alegórico do Cristo Mendigo

Fonte: <https://veja.abril.com.br/cultura/beija-flor-desvenda-cristo-mendigo-de-joaosinho-trinta/>

Mesmo com todas as resistências, o mundo atual é notadamente marcado pelas imagens suscitadas por Benjamin (1994), na era da reprodutibilidade técnica. O realismo literário, fruto do racionalismo iluminista, por vezes, faz alusões à magia das expressões românticas. Isso resulta numa oscilante volta em que o lógico, o real, se valem de elementos subjetivos com certa frequência. No caso da figura 1, é possível ratificar a carga simbólica que a imagem ocultada exerce para o contexto do desfile carnavalesco, pois mesmo sob protesto e uma lona preta, a mensagem crítica é explicitada com significativa subjetividade.

O cinema exerce grande influência na consolidação das imagens no modelo de sociedade capitalista. Isso ficou amplamente demonstrado pela romantização do hábito de fumar tão explicitado nos filmes americanos como sinal de glamour e rebeldia, a partir da figura estereotipada dos “*Marlboros Mans*”, como eram conhecidos atores e modelos que personificavam na telona o tabagismo como algo natural representando a figura do cowboy destemido.

Esse ícone, por consequência, fomentou o hábito do tabagismo na sociedade americana sem restrições para a publicidade do gênero à época. Eis um caso da força expressiva no cinema e que, nesse trabalho, evidenciam-se as

adaptações literárias como linguagem própria capaz de fomentar a discussão reflexiva e crítica da realidade.

Consciente de que o critério da fidelidade não é um princípio metodológico, a adaptação literária para o cinema seguindo literalmente o escrito é um reducionismo simplista que, muitas vezes, perde em ganho de possibilidades. Somado a isso, considera-se as contribuições do dialogismo de Bakhtin (2011), e os postulados sobre intertextualidade de Kristeva (2005, p. 64) “a palavra (o texto), é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”, Stam (2008) ratifica que

a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24).

Desse modo, a adaptação de obras literárias para o cinema pode ampliar certas possibilidades, a partir dos múltiplos textos, ao considerar, por exemplo, a natureza multicultural da intertextualidade artística e a especificidade do meio, podendo também ser considerada um multiletramento do leitor de textos literários.

Uma possibilidade diz respeito a atuação ou performance do ator que tanto pode agregar ou desconstruir o personagem, a exemplo disso, destacam-se as atuações dos atores que personificaram o protagonista Odorico Paraguaçu, Paulo Gracindo e Marco Nanini, nas adaptações de *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, respectivamente, para o novelístico da TV e na versão cinematográfica dirigida por Guel Arraes em 2010.

Tanto um, quanto outro, levaram aos seus espectadores uma versão caricata e risível da figura do político-militar brasileiro, com seus estilos próprios, considerando os distintos momentos históricos de suas representações. A respeito do uso da palavra “representação”, merece destaque a definição adotada pela pesquisadora Sandra Makowiecky, da Universidade Estadual de Santa Catarina – UESC, para aclarar o sentido adotado nesse trabalho.

[...] representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa. Assim uma cena da cidade de Florianópolis em uma obra plástica que evoca Florianópolis, por exemplo, tomará o lugar da cidade, naquele contexto limitado. Os significados da obra tomam o lugar da cidade, não de forma idêntica, porém análoga, através das atribuições de significados. (MAKOWIECKY, 2003, p. 4).

Portanto, a adoção do termo “representação”, nesse trabalho, versará sobre o significado transcrito acima. Mesmo ciente das concepções de expressão da arte na literatura e no cinema, a adoção aqui feita da expressão “meio de comunicação”, refere-se ao formato do livro, impresso ou digital, e à estrutura técnica da sala de projeção do cinema. Robert Stam (2008) declara a esse respeito

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

As referidas possibilidades perpassam a natureza comparativista, sem julgar quaisquer critérios de superioridade entre o escrito e o adaptado na perspectiva intertextual, por exemplo. Ainda que haja o peso da cronologia, levando o texto escrito para um suposto patamar de superioridade em relação ao formato fílmico, o que é rechaçado por Robert Stam (2006).

Além dessa possibilidade, há de se considerar também a perspectiva do contexto de produção de cada formato, sobretudo da última, bem como a recepção por parte do público, seja o leitor mais restrito da obra impressa, seja o grande público espectador da obra fílmica na era da reprodutibilidade técnica. O fato é que, embora com linguagens distintas, o contato do sujeito com os dois formatos interfere nos sentidos preexistentes.

Se faz necessário retomar algumas considerações a respeito do entendimento e do uso do termo intertextualidade. Maciel (2017), endossa que: “o termo ‘intertextualidade’ talvez se aproxime – embora, ainda assim, não coincida – ao conceito de relações dialógicas externas, mas é insuficiente para dar conta das relações dialógicas internas”. (Maciel, 2017, p. 150). Dessa maneira, ratifica-se que um texto não surge do nada, pois ele é a soma de leituras, experiências e diversas outras socializações do autor com terceiros. Essa troca é determinante para a sua construção.

Dada a dinamicidade das relações discursivas, adotaremos neste trabalho, a concepção de intertextualidade que se aproxime do diálogo de um texto com outros previamente existentes com vistas ao propósito de estudar as

(im)possibilidades dialógicas existentes entre a obra impressa de *O Bem - Amado* (1962), de Dias Gomes e a adaptação fílmica homônima dirigida por Guel Arraes (2010).

As adaptações de obras literárias para o cinema, ou até mesmo os filmes, que não necessariamente são frutos de obras consagradas, são inevitavelmente escritos com o propósito de ser instrumento do tempo presente, do hoje e, do agora.

A crítica literária trata, majoritariamente, a relação das adaptações da literatura para o cinema por uma caracterização preconceituosa pelo uso dos termos: infiel, deformação, parasita e afins.

Note que a adjetivação, via de regra, pejorativa das adaptações, já faz uma cisão profunda entre os lados deixando transparecer uma visão de mundo essencialmente maniqueísta.

Percebe-se, felizmente, segundo estudiosos, que essa perspectiva está aos poucos sendo superada e que, no mundo contemporâneo, a multiplicidade de expressões é marcante tanto na arte literária, quanto no cinematográfico.

Essa suposta infidelidade parte do pressuposto de que o cânone literário tem lugar cativo e as adaptações são cópias indignas do impresso literário. Bazin (1991, p. 94-95), reflete a esse respeito: “O romance tem, sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial do leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras”. O que reforça a ideia de que as possibilidades ou desdobramentos são mais possíveis do que necessariamente obrigatórios entre o literário e a adaptação cinematográfica. A imagem em movimento como forma de representação social, do seu modo, desperta o senso de provocação no espectador.

O viés da fidelidade encontra amparo para uma parte dos estudiosos que consideram o fator cronologia como divisor de águas entre o escrito e a arte imitativa da fonte original. Além dessa perspectiva, é também considerado o valor do documento escrito, haja vista que as sociedades, têm o registro impresso como valor hierárquico superior em relação às outras manifestações da linguagem como, por exemplo, a oralidade e as imagens.

Ainda sob o manto da fidelidade, deve-se ressaltar que esse critério é questionável, dentre outros fatores, já que a própria polissemia do texto literário se permite a outras aberturas. Nota-se ainda, por exemplo, a própria noção de que exista, em tese, um texto original, puro e homogêneo; é frágil, isso é inicialmente desmontado pela própria etimologia da palavra texto (*textus, textum*, tecido, entrelaçamento). Essa noção é ratificada por Bentes, Kock e Cavalcante (2012), como se observa

Todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe. (BENTES; KOCH; CAVALCANTE, 2012, p. 15).

Pela lógica da fidelidade, não é possível estabelecer a quebra da hierarquia e, por isso, mantém-se a hegemonia do escrito, embora haja uma outra linha de pensamento fundamentado em Bakhtin (2011), Stam (2006) e Hutcheon (2011), que enfatizam o aspecto da perspectiva comparatista, dialógica e intertextual em que existe espaço para o reconhecimento do texto literário e do texto audiovisual em conexões possíveis, sem que haja uma mensuração de valor entre ambas. A esse respeito, vale evidenciar a concepção de texto adotada nessa pesquisa, a partir da perspectiva da pesquisadora brasileira, Maria da Graça Costa Val (1999)

Antes de mais nada, um texto é uma unidade de linguagem em uso, cumprindo uma função identificável num dado jugo de atuação sociocomunicativa. Tem papel determinante em sua produção e recepção uma série de fatores pragmáticos que contribuem para a construção de seu sentido e possibilitam que seja reconhecido como um emprego normal da língua. (VAL, 1999, p. 3-4).

Uma demonstração disso é a adaptação cinematográfica de “A hora da estrela”, dirigido por Amaral (1985), na qual é abordada a realidade de uma Macabéa de maneira distinta, por mais que haja equivalências, do texto escrito por Clarice Lispector (1988), nunca serão as mesmas, dentre outras razões, por chegar ao espectador uma Macabéa em linguagem, formato e contexto sociocomunicativo distinto do texto literário. Isso é ruim? Claro que não.

O que ocorre em cada produção não diminui nenhuma das duas manifestações. Pelo contrário, ressignifica e atualiza a narrativa clariceana ao trazer à tona um clássico em uma linguagem que une o movimento, o som e a

imagem simultaneamente em um contexto de circulação dessemelhante do editorial, impresso.

Cada leitor interpreta a obra de acordo com suas experiências, conhecimentos prévios e relações socioculturais que traz e que estabelece, portanto, o diretor, o roteirista, o fotógrafo, o cenógrafo, etc. conduzem o filme a partir das próprias recepções e visões de mundo.

Embora os estudiosos da teoria da adaptação considerem o filme como outra obra com vitalidade independente da obra escrita, pode haver um ou outro ponto de intertextualidade, segundo a ótica adotada para esse termo e ratificada pelo fundamento de Stam (2008), em que é possível identificar pontos de cruzamento de um texto com outros previamente escritos.

Porém, o mencionado filtro da fidelidade como suposto critério metodológico é mais uma vez refutado por Stam (2006):

O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A *Odisseia* remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusóé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p. 22).

A identificação de uma origem remota de um texto, que comprove a essência da originalidade é uma tentativa fadada ao insucesso e ainda corre o risco de, ironicamente, chegar aos relatos orais de outras épocas. Oralidade essa já apresentada como estrutura secundarizada em um dado tempo histórico.

O que reforça a noção do texto como diálogo e relativiza a suposta grandeza do texto escrito em detrimento de outras formas de expressão, como é o caso do cinema com as adaptações literárias.

Bem antes da produção e encenação da peça *O Bem - Amado*, Dias Gomes já absorvera, tendo como referencial a realidade, elementos que comporiam a trama passada na fictícia Sucupira. Essa representação do real é permeada de elementos do imaginário popular que ganham forma na obra literária.

Há também a influência dos acontecimentos políticos do momento, mas, percebe-se que isso, não tira a originalidade da criação e tampouco provoca uma espécie de “envelhecimentos” temáticos, aliás, constata-se o contrário, a obra se revigora constantemente e mantém contato do real com o mágico da palavra.

A popularização da versão de “*O Bem Amado*” em novela reforça, em série<sup>4</sup>, a tese de que as adaptações possuem vitalidade e autonomia suficientes para não ficarem à sombra do texto canônico. Bazin (1991), assinala que: “Não apedrejemos os fabricantes de imagens, que ‘adaptam’ simplificando. A traição deles, como já dissemos, é relativa e a literatura nada perde com isso.” (p. 93 e 94).

Mesmo quando o teórico, com a afirmação acusatória de desqualificação, traição com relação à adaptação cinematográfica, de alguma forma, aponta que é uma questão não simplificada em apressados julgamentos. Vale reiterar, como exemplo, que a versão televisiva de *O Bem - Amado* não vilipendiou a tradição sacralizada do texto literário, preservando a trama, mesmo que com uma ou outra modificação.

A riqueza do texto literário ainda oportuniza, sem prejuízo para ninguém, a produção de uma versão fílmica reforçando assim, a visão multifacetada da obra de Dias Gomes que, de tempos em tempos, é submetida a outros formatos e linguagens.

O texto escrito mantém sua especificidade pelo uso da palavra e isso reforça a máxima do direito romano “*Quod non est in actis non est in mundo*” (o que não está nos autos, não está no mundo).

Em uma visão de mundo supremacista, a literatura ratifica esse pensamento no sentido da sacralização da escrita na cultura ocidental, embora a partir do século XX, o discurso polifônico e o caráter dialógico da obra permitiram articulações de outras naturezas, tornando assim, o texto literário, sempre atual e com novas ressignificações.

Assim, a separação entre o “ler” e o “adaptar”, a partir do século passado, vem deixando evidente que as fronteiras entre cada formato estão ficando cada vez mais tênues, sem com que isso cause prejuízo no formato clássico escrito, nem desvalorize a produção cinematográfica.

Pelo contrário, o hibridismo dos formatos agrega valor para ambos, enquanto o público receptor acaba ganhando formas distintas de assimilação da obra com essas conexões possíveis e constantes. Nessa relação, ocorrem

---

<sup>4</sup> O Bem-Amado (Seriado) era baseado na obra homônima de Dias Gomes. Disponível: em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/o-bem-amado/episodios/>. Acessado em 15 jun. 2021.

trocas intersubjetivas constantes no nosso percurso existencial, que permitem pensar diferente, e assim, acessar experiências significativas.

Afinal, as produções artísticas são feitas para atingir seus públicos em uma dimensão atemporal. Assistir a um filme nos dias de hoje, se tornou uma prática cultural, como o de ler um folhetim na sociedade do século XIX. Não há concorrência, existem, sim, convergências.

## 1.2 O dialogismo do texto literário com as imagens

A leitura literária no Brasil ainda hoje é considerada um artigo restrito para poucos. Dado o retrospecto histórico colonial que não colocou o acesso aos livros como item de primeira ordem na sociedade. Por isso, ficou quase que exclusivamente para a escola o engajamento, a preparação, a promoção e a valorização da atividade leitora no país.

Em tempos de comunicação de massa, o público leitor, sobretudo o jovem em idade escolar, tem passado do nível analógico, pré-alfabetizado e rural para o universo digital, dublado, *touch screen* e urbano. Esse salto vem minando progressivamente o processo de maturação da leitura como etapa cognitiva, palpável e quase que artesanal.

Se por um lado, o acesso à informação tornou-se algo instantâneo, a multiplicidade de formas comunicativas surgindo simultaneamente em uma tela sensível ao toque e a *time line* passando como uma esteira pelas retinas do leitor-espectador, tem formado uma geração cheia de dados, que inevitavelmente, exige reflexão sobre o como está se processando/sedimentando o conhecimento.

É nesse modelo societário que vivemos hoje e com a constatação, inevitável, de que a leitura dos textos literários está, cada vez mais, circunscrita em um contexto muito limitado, em decorrência dos atrativos tecnológicos digitais, é que as outras mídias passaram a exercer papel de grande relevância na formação humana.

Nesse cenário, destaca-se uma parte do cinema como expressão da arte fruto da indústria cultural com forte penetração nas massas populacionais. Não há nessa ótica uma crítica ou reducionismo da sétima arte, mas sim, uma

constatação da influência dessa modalidade. Entretanto, é relevante a percepção de que a sociedade é mediada por imagens onde a aparência e a realidade se confundem. A esse respeito, Debord (2003) declara

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. (DEBORD, 2003, p.13-14).

O espetáculo aqui usado na concepção de representação social é bem expressivo no estudo da obra *O Bem - Amado* na versão impressa e adaptada também, a partir do uso e poder que as imagens caricaturizadas revelam no plano social, o binômio aparência *versus* realidade, o modo de vida entre o “parecer” e o “ser”, segundo trata a sociedade do espetáculo.

No momento em que o conceito de intermedialidade ganha projeção, nas pesquisas na área das ciências humanas, vê-se que o estudo das adaptações literárias para o cinema, sob o velho filtro da fidelidade, ganha outro parâmetro. E assim, permite que a abordagem gire em torno de outros aspectos.

Um exemplo disso, é o contexto de produção e recepção, a intertextualidade, os interesses de tiragem editorial, ibope e bilheteria, de acordo com o formato disponível. A esse respeito, Bazin (1991) assim declara

É um absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativa que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia, quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentaram com o filme, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. [...] Na verdade, a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com essa aventura. (BAZIN, 1991, p. 93).

Um caso que chamou a atenção do mundo dos negócios e do entretenimento, foi a utilização de máscaras do pintor Salvador Dalí nos personagens da série espanhola “*La Casa de Papel*”<sup>5</sup>, exibida pela Netflix.

Embora não seja propriamente uma adaptação, mas sim, uma apropriação da imagem reconhecida mundialmente. É certo que, se não

---

<sup>5</sup> Fundação de Salvador Dalí quer receber pelo uso da máscara do pintor em 'La Casa de Papel'. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/fundacao-de-salvador-dali-quer-receber-pelo-uso-da-mascara-do-pintor-em-la-casa-de-papel#.X1fHqchKjIU>>. Acessado em 8 set. 2020.

houvesse uma especulação em torno de valores monetários, o caso passaria sem grande ou nenhuma repercussão.

Isso reflete no valor simbólico da série e, também, no valor pecuniário, pois a fundação responsável por administrar a obra e a imagem do pintor espanhol, quer receber pelos direitos de uso da imagem do artista. Mais uma vez a força expressiva da imagem exercendo influência no campo da indústria cultural.

Ainda que esse caso vá para os tribunais, vale ressaltar o poder da imagem como capital cultural agregado à série. Hutcheon (2011) chama a atenção para outro paradigma, o engajamento participativo

[...] A indústria do entretenimento é exatamente isso: uma indústria. O objetivo é que a criança assista ao filme do Batman, usando uma capa do Batman, comendo um sanduíche com o invólucro promocional do Batman e brincando com um boneco do Batman. (HUTCHEON, 2011, p. 128).

Vale lembrar também a adoção ou inspiração que o cinema faz com algumas pinturas consagradas. Como exemplo, é possível perceber como o quadro expressionista, do pintor norueguês Edvard Munch, “O Grito” (1893), dialoga com a película de terror blockbuster “Pânico” (1997). A ênfase nas expressões humanas em ambas as imagens, gera forte impacto na recepção do público, e isso se aproxima do cinema, em certa medida, pelas tomadas de plano fechado, por exemplo, na personagem capitão Zeca Diabo, na adaptação para o cinema de *O Bem – Amado*, a partir da ênfase psicológica voltada para a sugestão iminente da prática do mal, do crime para alguns e, para outros, da justiça levada ao pé da letra, com a máxima popular de “olho por olho, dente por dente”, como se verificará nas considerações feitas, a partir da figura 8, desse trabalho.

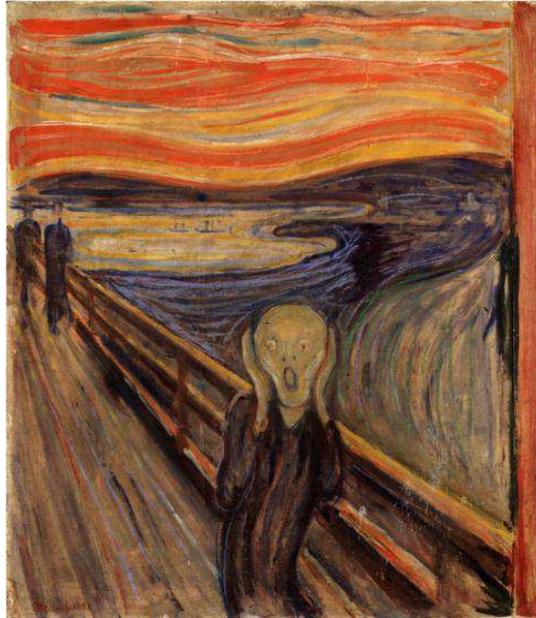


Figura 2. "O grito" 1893

Fonte: <https://super.abril.com.br/cultura/frase-rabiscada-em-o-grito-foi-escrita-pelo-proprio-munch-sugerem-estudiosos/>



Figura 3. Cena "Pânico" 1997

Fonte: <https://exame.com/negocios/o-lado-cool-do-goldman-sachs-dono-de-filmes-como-panico-4/>

Esse jogo cruzado de referências simbólicas não só atualiza a pintura, como também faz ampliar a carga expressiva do protagonista da película. Nesse caso, nota-se, também, um exemplo do jogo de relações dialógicas externas, ou seja, a referência de uma ideia direta ou indireta a um texto anterior amplamente conhecido como intertextualidade.

Esse conceito é caro para o estudo das adaptações cinematográficas de obras literárias. Nota-se que não ocorreu nenhuma mácula na pintura expressionista após a utilização em referência no cinema.

A aceitação e a incorporação do novo carregam sempre uma resistência passageira, como se nota na ideia de que o rádio acabaria com o jornal escrito. Havia também o temor de que a TV acabaria com o cinema e, tempos depois, a internet e o streaming decretariam a extinção da TV. Não houve, por ora, a confirmação de nenhuma dessas ocorrências.

No bojo dessa alteração de padrões, terminologias e parâmetros, existe uma reflexão que expressa uma visão de mundo capaz de alertar para o automatismo social (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Nota-se que uma possibilidade de se trabalhar com as adaptações de obras literárias, se faz por meio do estudo do conceito de intermedialidade que, segundo Diniz (2018, p. 2), é um “termo recente usado para denominar o fenômeno antigo que trata das relações entre textos concebidos em sistemas semióticos distintos”.

É natural que o leitor literário perceba a multiplicidade de aspectos que o texto impresso promove e, na medida em que faz isso, permite o diálogo com outras linguagens. Esse aspecto é um traço marcante no texto literário e, neste trabalho, procura-se talhar os pontos de aproximação e de distanciamento com a linguagem imagética, sobretudo a cinematográfica.

Embora em outro contexto, um aspecto que ilustra a dinâmica da intermedialidade é o fato de o quadro “*Girl With Balloon*” (Menina com balão) do artista de rua britânico Banksy, após ser leiloado por 5 milhões de reais em 2008, em Paris, fora triturado em frente a todos os presentes na casa de leilões.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Banksy mostra que obra 'Menina com Balão' deveria ter sido toda destruída, mas mecanismo falhou. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/18/banksy-diz-que-obra-menina-com-balao-deveria-ter-sido-destruida-totalmente.ghtml>>. Acessado em: 24 jun. 2021.



Figura 4. Menina com balão (2018)

Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/18/banksy-diz-que-obra-menina-com-balao-deveria-ter-sido-destruida-totalmente.ghtml>

Esse gesto muito além de polêmico e aparentemente “transgressor”, é, também, uma referência ao caráter efêmero, fruto da reprodutibilidade moderna, da arte vista como atividade menos aurística e mais econômica, volátil e perecível. Tal caráter crítico também fora atribuído ao cinema como tentativa de diminuí-lo enquanto arte, no entanto, nota-se que o tempo fora a melhor demonstração do contraditório.

A esse respeito, Benjamim (1994), contrapõe tal efemeridade ao referendar que, “o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro”.

Por outro lado, o quadro parcialmente triturado tornou-se um produto outro que deve ser analisado, levando-se em consideração o contexto de destruição-produção.

Esse pode ser um paralelo que auxilia na compreensão do entendimento do valor genuíno da adaptação cinematográfica para a peça teatral de Dias Gomes. Não se trata de superioridade, mas de conexões entre as linguagens com ênfase na força que o poder da imagem em movimento exerce no público.

Ainda no ensejo da prática de destruir para criar, recentemente um vídeo em que uma mulher estilhaça uma peça do artista plástico brasileiro Romero Britto em Miami na frente dele, rodou o mundo.

Essa repercussão toda pode ser analisada sob diversas perspectivas, dentre elas, chamou a atenção para a volatilidade do valor artístico da peça quebrada, que é diferente, não apenas pelo contexto, da peça triturada por Banksy.

Observa-se que o campo artístico em que o referido artista está inserido, confere a ele uma notoriedade que se converte em cifras astronômicas no mercado das artes. Eis aqui, um exemplo de valorização temporal da arte que possui forte apelo das classes mais abastadas na sociedade. Essa relatividade do valor artístico é ratificada por DEBORD (2003), ao declarar

[...] A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Essa alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. No mundo realmente invertido, o verdadeiro é o momento do falso. (DEBORD, 2003, p. 16).

As obras de Banksy e de Britto apresentam situações parecidas, mas com contextos de (re)produção opostos. Esses paralelos permitem potencialmente ilustrar os limites do texto literário com a adaptação fílmica, ora em questão.

O caso do artista brasileiro pode ser visto sob a ótica daquilo que Benjamin (1994), chamou de atrofia e produção serial, pois o que se está a vender é uma peça com valor de mercado, não mais o valor de culto, a aparição única que reveste a produção de uma magia capaz de impactar os espectadores pela sensação de estarem diante de uma obra de arte. O que prevalece é o preço e não o valor da obra em si.

A noção de aura fica mais evidente a partir do reconhecimento do valor de culto, que reveste a obra de arte de particularidade, afetividade e originalidade. Uma vez reproduzida, a obra artística torna-se livre desse compromisso que o objeto original assume junto à tradição de um povo em um dado tempo histórico. Benjamin (1994) diz que

Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (BENJAMIN, 1994, p. 4).

A transposição da palavra escrita artisticamente para a imagem em movimento, ao mesmo tempo em que exige uma criação com tempo mais reduzido e sucessão temporal mais dinâmica, no caso da adaptação cinematográfica de um romance, também proporciona maior liberdade da

direção e montagem em estabelecer uma criação nova. Essa produção, com o apelo do visual, não pode ser vista apenas como a massificação do texto literário em película.

Nesse dinamismo intermitente que a linguagem das adaptações promove e provoca, é interessante notar o que Hutcheon (2011. p.125), chamou de “uma forma inversa de reconhecimento cultural”.

São artistas e obras clássicas desejosos de uma inserção nas atuais camadas de leitores-consumidores culturais, se veem levados a mergulhar na indústria cultural para que suas produções tenham nova carga de vitalidade e circulem em meios e formatos novos. O cinema é uma das formas de promover tal vitalidade, embora não seja a razão motriz.

Outro aspecto que cabe uma reflexão é o fato de obras de arte estarem frequentemente nos noticiários policiais por fazerem parte da fortuna acumulada, fruto de atividades ilícitas de banqueiros, empresários, políticos, etc. tão comum no cenário brasileiro.

Essas obras quase sempre são leiloadas e, para o mercado das artes, assim, o episódio da apreensão de quadros, esculturas e afins acaba gerando uma atualização monetária muito acima das expectativas. Talvez seja um evento reverso de midiaticização que só aumenta a especulação em torno do objeto artístico.

Um exemplo disso foi o leilão do rascunho de “Operários”<sup>7</sup> de Tarsila do Amaral, que faz parte do processo de regularização judiciária do Banco Santos<sup>8</sup>. Nesse caso, é possível imprimir duas dimensões: o contexto original do quadro está mais próximo do aspecto da arte como atividade estética, aurística, como se verifica a seguir. Já por outro lado, tem-se a especulação e valorização no mercado das artes que o leva para o valor pecuniário em um dado campo artístico.

---

<sup>7</sup> Leilão com Tarsila do Amaral já arrecadou quase 19 milhões de reais. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/leilao-banco-santos-19-milhoes/>. Acessado em: 15 jun. 2021.

<sup>8</sup> Primeiro dia de leilão de obras de Edegar Cid Ferreira arrecada R\$ 16 milhões que serão usados para pagar credores do Banco Santos. Acessado em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/09/22/primeiro-dia-de-leilao-de-obras-do-banco-santos-arrecada-mais-de-r-16-milhoes-que-serao-usados-para-pagamento-de-credores.ghtml>. Acessado em: 23 set. 2020.



Figura 5. Esboço da pintura Operários (1933), de Tarsila do Amaral

Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/09/22/primeiro-dia-de-leilao-de-obras-do-banco-santos-arrecada-mais-de-r-16-milhoes-que-serao-usados-para-pagamento-de-credores.ghtml>

O valor de culto em face da unicidade da aparição, da aura e o valor de mercado envolvido no contexto do leilão nas condições em que ocorrera é inegável. Essa circunstância é marca presente no modelo de sociedade solidificada na indústria cultural que, muitas vezes, desvirtua o valor da obra em razão de interesses de mercado.

No caso do cinema, com as adaptações literárias, não costuma haver esse jogo de interesses tão escusos, pois a sétima arte geralmente é vista como massiva. Óbvio, com a ressalva, que essas adaptações, em alguns casos, não se restringem tão somente a produção fílmica, portanto, fruto de produtos/interesses outros.

A linguagem do cinema envolve o poder da imagem em ação e por mais que a palavra exerça força expressiva permanente, vivemos aquilo que Novaes (2005), chama de uma ditadura do visual onde nossas retinas sofrem uma overdose de estímulos sensoriais.

Essa profusão de imagens é capaz de ratificar o que está em Carrieri (2006), quando diz que “as imagens nos perseguem, mesmo quando fechamos os olhos. Não podemos escapá-las delas, nem as apagar”. O poder da imagem

transformada em movimento cinematográfico fica ainda mais sensível pelo reconhecimento feito por Diniz (2018)

As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num infindável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. (DINIZ, 2018, p. 53).

Esse redemoinho de referências citadas é muito significativo na película de Paolo Sorrentino, *La Giovinezza* (A Juventude – 2015). Essa trama joga com um quadro de situações-dilemas existenciais humanos, que levam a um mergulho nas referências da experiência humana. O cerne da narrativa é o diálogo-silêncio-reflexão entre um maestro aposentado e um amigo cineasta que busca fazer de sua última produção, uma obra testamento.

A relação de proximidade do filme de Sorrentino, da pintura de Banksy, da peça de Britto, do filme de Guel Arraes e do texto de Dias Gomes pode ser tangenciada, pela forte expressão do apelo imagético, cada um de seu modo, em razão do amparo que todos os mencionados se utilizam para explorar as ideias por meio do recurso visual.

Esse expediente fica mais evidenciado, em maior grau, em umas produções do que em outras expressões. Mas, de todo modo, é inegável que a fixação da expressão subjetiva é reforçada pela adoção das imagens como recurso que vão além da ênfase visual e passa a ser um traço estilístico com autonomia artística marcada.

Uma significativa ilustração disso é a cena do deslumbramento, quase sem palavras, dos amigos protagonistas do filme, “A Juventude”, ao verem entrar, na mesma piscina em que eles estão, a Miss Universo completamente despida.

Essa cena poderia ser narrada e detalhada em um texto escrito com todos os recursos verbais possíveis, entretanto, a película consegue captar com singular expressividade, o sensualismo e a sutileza das curvas do corpo feminino sem apelos vulgares que exponha e cristalize a figura da mulher como objeto.

O poder impactante dessa nudez para aqueles dois homens de meia idade, sobretudo pela sugestão em consequência da expressão facial de perplexidade deles, é captada pela linguagem visual como se vê em poucos textos literários<sup>9</sup>. Eis a referida imagem do filme.



Figura 6. Cena do filme "A juventude" (2015)  
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0hxnHxaqBP0>

Ainda como forma de ratificar a força da expressão na linguagem imagética, a versão fílmica dirigida por Guel Arraes de *O Bem - Amado* (2010), apresenta alguns jogos visuais de contrastes bem marcados, por exemplo: a contradição entre a riqueza da paisagem natural do litoral baiano, nas tomadas de planos abertos do filme, *versus* a condição socioeconômica precária da maior parte dos moradores da fictícia Sucupira.

Note-se, também, a pomposidade do discurso que, por vezes, recorre a neologismos esdrúxulos e também por associações incomuns no uso do vernáculo com o propósito de impressionar os desvalidos do mundo das letras. É bem expressiva a adoção do vestuário branco utilizado pelo protagonista

---

<sup>9</sup> De igual maneira pode-se afirmar que a riqueza verbal de um Guimarães Rosa é impossível ser captada por imagem. Nesses exemplos, pretende-se demonstrar que a riqueza/peculiaridade de cada expressão artística é sempre acréscimo e não mesquinha competição de valoração em detrimento à outra.

Odorico Paraguaçu (Marco Nanini), se opondo à imundície moral e política de seus atos como governante.

O protagonista é caracterizado com certas distinções entre a obra impressa e o modo como aparece na adaptação, assim, aquele coronel ruralista de outrora, visto como uma espécie de vilão cativante, passa para as lentes do filme, mais próximo de um bacharel com ares urbanos, sem perder o estilo inconfundível que o imortalizou. Essa inclinação se dá pelo distanciamento temporal que os coronéis rurais apresentam e nisso, aquela influência já não corresponde tanto à realidade do momento histórico presente.

Cabe ainda evidenciar o aspecto relacionado ao conceito do colorismo na composição da trama, sobretudo em torno do personagem Odorico Paraguaçu. É sabida a preferência da cor branca nos trajes do protagonista, além do fato dele ser sempre representado na teledramaturgia e no cinema por atores se não brancos, mas que, pelo menos, tenham a pele clara para que, se conferisse maior coerência à classe social de onde pertence.

Essa ponderação étnica, embora silenciada na obra, permite, nos dias de hoje, suscitar a problematização de valores estruturais reforçados pela adoção de imagens naturalizadas no contexto brasileiro, por exemplo: homens na política, a concentração de riqueza e a desigualdade econômica, a ausência de negro(a)s nos espaços sociais, exceto, nas atividades subalternas.

Para além das discussões das práticas políticas e da organização do microcosmo de Sucupira metaforizando o Brasil com tons caricatos, merece destaque a reflexão sobre o conceito de colorismo a partir do que assevera Devulsky (2021)

O colorismo é uma ideologia, assim como o racismo [...]. De um polo a outro, seja ao preterir os traços fenóticos e à cultura associada à africanidade, ou ao privilegiar a ordem imagética da europeinidade, sua constituição está ligada ao colonialismo e, indelevelmente, ao capitalismo. (DEVULSKY, 2021, p. 4).

Esses exemplos são formas de ilustrar como as imagens expressam o poder enfático e persuasivo da palavra e, às vezes, chegam a substituí-las. Tal consideração é ratificada e encontra ressonância nas ideias externadas pela

escritora Lilia Schwarcz, durante edição do programa Roda Viva,<sup>10</sup> em sete de setembro de 2020.

Naquela ocasião, ela reafirma a importância de saber ler e interpretar as imagens, pois o poder imagético exerce forte influência no público, tanto quanto às palavras. Nesse sentido, é possível constatar a maestria que Guel Arraes soube aplicar ao transpor para a película esse importante valor do ícone.

Tais aspectos evidenciados no personagem Odorico em *O Bem - Amado* (2010), reforçam, no imaginário popular, a figura arquetípica do político pseudomilitar brasileiro oportunista e demagogo que carrega o perfil do homem de classe alta, branco, viril, heterossexual, ruralista, cacique político de seu curral eleitoral e defensor da família tradicional, que constrói certa tradição imagética. Essa descrição do arquétipo personificada no protagonista, coaduna com os aspectos levantados por Bourdieu (2002) acerca da dominação masculina na organização planificada das estruturas sociais

A dominação masculina encontra, assim, reunidas, todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte. (BOURDIEU, 2002, p. 32).

Essa construção teórica é amplamente disseminada, seja no universo ficcional de Dias Gomes, especialmente em *Sucupira*, seja na sociedade de Cabilia, na Argélia, onde o cientista social francês, Pierre Bourdieu, se debruçou para moldar sua investigação científica. A imbricação do plano ficcional na realidade, reforça a ideia da importância da representação artística (literária e fílmica) e seu caráter polissêmico para desnudar conceitos excludentes e enraizados na estrutura social como, por exemplo, a secundarização da figura feminina e super exposição/valorização do indivíduo homem/macho.

Nesse sentido, tanto a literatura, quanto o cinema, por meio das adaptações, conseguem cristalizar na sociedade esse estereótipo por força do poder das imagens. Schwarcz (2020, p 20), a esse respeito, endossa que: “o que o texto sinaliza, a retórica visual ratifica”.

---

<sup>10</sup> Roda Viva. São Paulo – SP. TV Cultura. Transmitido em 7 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eUBxcEuXro>. Acessado em: 12 jun. 2021.

A arte e seu caráter polissêmico é fonte produtora do imaginário. Tal aspecto exerce um papel moderador no indivíduo. A esse respeito, Araújo e Teixeira (2009, p. 3) anunciam que: “a função da imaginação consiste em equilibrar biológica, psíquica e sociologicamente, quer os indivíduos, quer as sociedades face à civilização tecnocrática e iconoclasta”.

Na trama de *O Bem - Amado*, é possível notar a busca do referido equilíbrio ao mesmo tempo em que se coaduna o preceito latino do dramaturgo Plauto e amplamente aplicado pelo português Gil Vicente “*ridendo castigai mores*” (rindo, corrigem-se os costumes).

Na sociedade brasileira, há miticamente a figura arquetipada do político carismático que ludibria a população pelos mais exóticos aspectos (seja pela beleza, porte atlético, penteado, bigode, dicção, erudição, bizarrice ou mesmo pelo oportunismo). O fato é que, independentemente da singularidade, parte do eleitorado ainda acolhe passivamente a ideia daquele que “rouba, mas faz”.

Em uma tentativa de “varrer” a corrupção do país, Jânio Quadros mobilizou a sociedade adotando a figura da vassoura como símbolo durante a campanha eleitoral e como ícone de seu encurtado mandato.

Essa representação simboliza um projeto político e ratifica o arquétipo do salvador da pátria, assim como na ficção, a ideia da construção do cemitério de Sucupira, seria a solução dos problemas do povo. Enfim, segundo Schwarcz (2020, p. 1), “imagens têm a capacidade de mexer com o afeto e com as noções de pertencimento pátrio”.



Figura 7. Posse de Jânio Quadro em 31 de janeiro de 1961

Fonte: <http://querepublicaeessa.an.gov.br/temas/68-historia/108-descreva-a-cena.html>

A mobilização social e o apelo popular, como se vê nessa fotografia acima, são sintomáticos da construção social da imagem arquetípica do político brasileiro. Esse contexto histórico, por sua vez, exerce significativa influência na criação literária de Dias Gomes na medida em que a superestimação da figura do político, será levada para as páginas da trama em *O Bem - Amado*.

As benesses sociais são vistas ainda como sinais de generosidade política e há nisso, uma eterna dívida de gratidão do povo, representada na arte e ratificada na vida política brasileira, em diferentes momentos na história nacional. Em meio a esse quadro, tem-se a criação do cenário propício para a formação da figura do mito político, que é historicamente aclamado, venerado pelo eleitorado como um agente social para além dos limites humanos.

A construção da identidade nacional passa pela coroação de alguns mitos, que nesse trabalho, devem ser desconstruídos a fim de aclarar a visão crítica da realidade, a partir das reflexões que a arte pode proporcionar no indivíduo. Antes disso, faz-se necessário recorrer ao que Durand (1977) apresentou como mito

O mito [...] explicação provisória e incompleta se configura como um relato (discurso mítico), que dispõe em cena, personagens, situações, cenários geralmente não naturais (divinos, utópicos), segmentáveis em

sequência ou reduzidas em unidades semânticas [...] onde está investida uma crença. (DURAND, 1977, p. 244-245).

Assim, a imagem do país de exuberante riqueza natural reforça o mito do local com vocação para a prosperidade. Percebe-se que não há, há tempos históricos, correspondências fáticas dessa visão na realidade, bem como também, ser frágil a noção de democracia racial em um país que romantiza o, “encontro das raças” como processo harmônico e pacífico.

Ignorar a realidade das práticas predatórias na sociedade, além de fazer “vista grossa” para as tensões políticas e religiosas, por exemplo, é intensificar o problema da crise recente da identidade nacional e abrir caminho para a sacração de figuras políticas, ora na arte, ora na realidade, com aspirações míticas, heroicas.

Em “*A Juventude*”, há também uma oposição determinada pelo uso expressivo das imagens na medida em que a nostálgico-melancolia, marcada pelos diálogos entrecortados pelo silêncio, dos personagens da trama destoam da exuberância da paisagem natural dos Alpes Suíços, em planos abertos, de perder o fôlego do espectador. O referido contraste também é uma maneira de referendar o valor do impacto visual junto à receptividade do público espectador.

Percebe-se que, em todos os exemplos elencados aqui, há uma explícita força expressiva, talvez até um apelo pelo uso das imagens, pois os artistas cientes desse potencial, não medem esforços para eternizar suas obras em um campo da arte ou agregar valor e comercializar suas produções para o maior público possível.

Enfim, esse reconhecimento da força expressiva das imagens, é um elemento decisivo para estreitar os laços do texto literário com o cinema.

### **1.3 O diálogo com a linguagem cinematográfica**

Nota-se no texto literário um constante ar farsesco na trama de *O Bem-Amado*, o que é percebido também, por extensão, na adaptação cinematográfica. Isso ganha relevo ao associar às práticas populistas e ao provincianismo com a trilha sonora do filme que exibem, há tempos, de modo caricato a realidade político-eleitoral do Brasil. Na referida adaptação, o espectador é envolvido por um impacto sensorial alcançado pela união do som,

da imagem e dos demais recursos técnicos e artísticos que a sétima arte proporciona.

A propósito disso, evidencia-se o sarcasmo no *modus operandi* do candidato Coronel Odorico Paraguaçu, a partir do jingle adotado na campanha eleitoral para prefeito de Sucupira como se observa na passagem que segue: “Quem vê o lado pobre, não se esquece do rico. / É Odorico! Ladrão, covarde, tudo isso é mexerico. É o Odorico”<sup>11</sup>.

Embora marcada pela censura e cortes, a obra de Dias Gomes retratava cronicamente os mandos e desmandos dos arautos do poder à época. O próprio jingle ecoado pelos quatro cantos da fictícia Sucupira, reflete o caráter populista do candidato.

O apelo musical da campanha também pode ser notado na vida social brasileira dos contemporâneos da produção literária, como se vê na letra de *Varre, varre, vassourinha*<sup>12</sup>, jingle da campanha presidencial de Jânio Quadro à presidência da república na década de 60.

Varre, varre, varre, varre vassourinha!  
 Varre, varre a bandalheira!  
 Que o povo já tá cansado  
 De sofrer dessa maneira  
 Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado!  
 Jânio Quadros é a certeza de um Brasil moralizado!  
 Alerta, meu irmão!  
 Vassoura, conterrâneo!  
 Vamos vencer com Jânio!

Essa conexão entre ficção e realidade política é aspecto constitutivo relevante para a composição da adaptação literária, pois amplia ainda mais os horizontes de criação do roteirista e diretor.

Embora som e imagem atuem no cinema de modo conjugado, é relevante para esse trabalho, a determinação de que tanto um, quanto outro, possuem particularidades que, por vezes, mais o distanciam do que os aproximam.

Ocorre que, durante a montagem do filme, som e imagem unem-se de modo a criar uma naturalidade dificilmente notada pelo espectador médio. A essa união, Chion (2011) assim define como valor acrescentado

<sup>11</sup> Jingle do Odorico. Composição de Thalma de Freitas. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/thalma-de-freitas/1718401/>. Acessado em: 6 jul. 2021.

<sup>12</sup> *Varre, varre, vassourinha*. Composição de Maugeri Neto. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/jingles/1540660/>. Acessado em: 24 jun. 2021.

o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. (CHION, 2011, p. 12).

Tanto a letra do jingle de campanha, quanto o discurso do candidato e, posteriormente, prefeito eleito, revelam um misto de pirotecnia da linguagem com frases de efeito para agradar os seus eleitores com uma projeção que beira ao messianismo mítico na política nacional. Eis um exemplo ilustrativo de valor acrescentado, na cultura política nacional, que o cinema endossa pela ficção.

Nota-se que ao fazer um paralelo entre a ficcionalidade da arte e a realidade nacional nos dias de hoje, ainda temos práticas odoricianas em uma parcela significativa dos representantes da classe política dentro e fora do Brasil.

Daí não ser tão facilmente possível, na arte nacional (literatura, cinema, teatro, etc.), falar de estética, de deleite e fruição, sem tocar nas questões sociais e políticas. Santiago (2004) assegura

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da literatura brasileira contemporânea. [...] Talvez pudéssemos nos ater apenas a dois princípios da estética: o livro de literatura existe *ut delectet e ut moveat* (para deleitar e comover). Pudéssemos nos ater a esses dois princípios, e deixar de lado um terceiro princípio: *ut doceat* (para ensinar). (SANTIAGO, 2004, p. 72-73).

Essa tradição remonta ao período imperial<sup>13</sup> em que o povo venerava o Rei e nota-se que, nos tempos atuais, a fascinação permanece em certa medida, porém, essa devoção mítica do arquétipo do político como salvador da pátria ou grande pai ou mãe, é atualmente potencializada pela adoção dos recursos tecnológicos e digitais.

Outro aspecto que marca a trilha sonora da adaptação de Guel Arraes é o uso do ritmo sincronizado da versão da música *Carcará*, ao mesmo tempo em que é apresentado o personagem Zeca Diabo, interpretado por José Wilker. A temporalidade das imagens e o movimento de câmera, se coadunam com o ritmo da música com uma sincronia verticalizada. Essa sincronicidade presente no

---

<sup>13</sup> Bolsonaro e seu reino: retóricas visuais do poder. Lilia Moritz Schwarcz. Revista de fotografia ZUM. Publicado em 06 de julho de 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/bolsonaro-e-seu-reino/>. Acessado em: 13 mai. 2021.

cinema, também é utilizada no teatro, sendo que nessa última, a música pode, inclusive, se fazer presente na cena ao vivo para demarcar com mais vivacidade a encenação no palco para comover o público presente.

A composição de João do Vale é extra diegética, no entanto, se incorpora na cena com naturalidade tal, que chega a projetar o perfil psicológico do personagem ainda antes da execução de suas ações amplamente afamadas. A esse respeito. Chion (2011) declara:

A música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isso evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de *música empática*. (CHION, 2011, p. 14).

A vivacidade e o caráter atemporal dos textos literários, pertencentes ao cânone, dialogam com o cinema com tamanha naturalidade que, em alguns casos, os textos se assemelham com o formato de roteiro para a sétima arte trazendo à tona o dialogismo defendido nesse trabalho.

As motivações que o adaptador tem são diversas, assim, Hutcheon (2011, p.135), declara que “uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social – ou para evitá-la”.

Isso não significa que o trabalho da adaptação seja tarefa fácil, pois a aceitação do público, o olhar julgador da crítica, dos leitores da obra e de pesquisadores do tema, por vezes, não permite que a produção caia nas convenções da mera transposição fílmica, nem tão pouco, abstraia e recrie uma trama muito dissonante da versão impressa.

Guel Arraes, ao longo das últimas décadas, tem construído uma carreira multifacetada de diretor, produtor, roteirista e cineasta no audiovisual brasileiro. Quando se trata de adaptações literárias para a TV ou Cinema, ele tem contribuído de forma muito significativa para o acervo nacional com produções de destaque como “O auto da compadecida” (1999), “Caramuru: a invenção do Brasil” (2010), “O coronel e o lobisomem” (2005), entre outras.

Aliado à preferência pela comédia, Arraes explora o texto literário com maestria no cinema. A adaptação de *O Bem - Amado* para o cinema é uma demonstração desse jogo nem sempre trivial de transposição.

Embora estejam marcadas por certas diferenças, o literário e o cinematográfico, eles mantêm a sátira política viva e atual, mesmo que o

contexto de montagem e produção tenha migrado da ditadura militar de 1964, para o processo democrático no Brasil.

Xavier (2003), chama essa migração de “deslocamentos inevitáveis” por força das transformações culturais. Segundo ele, é mais apropriado reconhecer como “diálogo” as aproximações e mesmo as estranhezas que as obras exploram cada uma em seu formato.

O modo de apresentação do personagem Odorico é um exemplo ilustrativo do citado diálogo entre os formatos, pois na peça de Dias Gomes, o protagonista de *O Bem - Amado* é apresentado como um coronel, ruralista com tendência para mártir.

Já no cinema, o personagem aparece em outra perspectiva, a partir do perfil de homem urbano e “intelectualizado” uma vez que a figura do coronel, no contexto da produção atual, já não encontra a mesma ressonância que tinha outrora. Enfatiza-se aqui uma tendência mais humanizada com ênfase na visão do viúvo e pai dedicado.

Essas variações se justificam pelo contexto de recepção, mas também pela tentativa do diretor de redefinir a experiência do espectador. A trama carrega o modo como a história é narrada. A perspectiva das ações pode seguir outra trilha ou ordem cronológica sem desvirtuar a narrativa.

Isso é muito comum no cinema a partir do lançamento de versões oficiais seguidas de outras com bônus, edição especial ou visão do diretor que faz com que a película seja oxigenada, ou seja, (re)inventada contando com essas variações e, assim, volte a circular entre os fãs, pesquisadores, críticos e curiosos.

Na literatura ocorre algo análogo, quando o autor ainda em vida ou a editora detentora dos direitos autorais lança uma obra com um selo da edição comemorativa, uma versão condensada ou estendida para um público específico. Ainda é possível agregar mais valor com o prefácio, anotações críticas e comentários.

Na versão impressa de *O Bem - Amado*, Dias Gomes satiriza a política e a sociedade brasileira. Embora separados pelo intervalo de 48 anos, a versão para o cinema ainda aborda as mesmas questões centrais, mas com perspectivas direcionadas para a atualidade. Ocorre que a liberdade criadora de

Guel Arraes inseriu elementos, na trama, que corroboram com questões da sociedade contemporânea, sem com que isso desconfigure o caráter atemporal da obra literária e nem, seja uma versão em película do formato adaptado para a teledramaturgia.

Um exemplo disso, é a narrativa paralela dos acontecimentos políticos ocorridos dentro e fora do país como pano de fundo para a trama que transcorre na fictícia e pacata Sucupira. Tanto o personagem Odorico, quanto Zeca Diabo, são apresentados na peça, de Dias Gomes, com patentes militares, respectivamente, coronel e capitão. Essa suposta homenagem aos militares não passa de uma postura sarcástica em razão dos atritos do autor com a censura, além, é claro, de sua declarada posição contra o autoritarismo vigente.

Nos diálogos existentes entre as versões impressa e adaptada para o cinema, é possível perceber, por exemplo, o viés das personagens das irmãs Cajazeiras, que na obra literária, representam e personificam a castidade, a moral e bons costumes religiosos das típicas beatas interioranas da sociedade brasileira da década de 60.

Um aspecto desse trio feminino merece destaque na transposição do texto literário para o cinematográfico que pode ser justificado pelo modo como a sociedade atual aborda temas como a transfobia ou outras questões relacionadas à orientação sexual.

Na versão literária da obra, a personagem Dorotéia é, desde o primeiro quadro, apresentada como “professora do grupo escolar, de maneiras “pouco femininas”. Observe que, aspectos da sexualidade não são adotados como recursos para caracterizar os demais personagens da obra, o que reforça uma sutil inclinação que refletia os valores morais de uma parcela da sociedade e que se vê representado na arte com certa naturalização. Bourdieu (2002) provoca a reflexão a esse respeito

A forma particular de dominação simbólica de que são vítimas os homossexuais, marcados por um estigma que, à diferença da cor da pele ou da feminilidade, pode ser ocultado (ou exibido), impõe-se através de atos coletivos de categorização que dão margem a diferenças significativas, negativamente marcadas, e com isso a grupos ou categorias sociais estigmatizadas. (BOURDIEU, 2002, p. 13).

A respeito dessa forma de dominação simbólica, a obra literária não apenas reflete, mas também, reforça padrões de violência que são banalizados,

sob o pretexto de ser ficção, narrativa fruto da imaginação do autor, todavia, essa suposta naturalização potencializa e legitima, no campo social cotidiano, ações de intolerância, de violência simbólica e, até mesmo, física contra os inumeráveis oprimidos silenciados, personificados aqui pela personagem Dorotéia. O historiador francês Roger Chartier (1994), reflete e nos provoca a pensar acerca desse quadro de sexismo social e histórico,

Inscrita nas práticas e nos fatos, organizando a realidade e o cotidiano, a diferença sexual é sempre construída pelos discursos que a fundam e a legitimam. Mas estes se enraízam em posições e interesses sociais que, aliás, devem garantir a submissão de umas e a dominação de outros. (CHARTIER, 1994, p. 109).

Contrariando o cenário posto em representação na peça de Dias Gomes e nas ideias, aqui mencionadas, de Bourdieu (2002) e Chartier (1994), a versão cinematográfica de *O Bem - Amado*, apresenta uma repaginação no modo como é descrito o comportamento do trio de irmãs. Na organização social do Brasil, a partir do século XXI, ainda que existam muitas marcas do modelo colonial de sociedade, as irmãs cajazeiras nos são apresentadas agora na perspectiva de mulheres influentes na sociedade. Ao mesmo tempo em que aparece o lado espalhafatoso dos trajes usados por elas, ilustrando a futilidade, a prevalência do “parecer”, em detrimento do “ser”. Nota-se, com isso, uma tentativa de amenizar, no cinema, a invisibilização feminina. Sobre esse fosso de gênero representado nas obras em análise, vale ressaltar novamente o que Chartier (1994) discute:

O essencial não é opor termo a termo uma definição biológica e uma definição histórica da oposição masculino/feminino, mas antes identificar, em cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como "natural" (portanto biológica) a divisão social (portanto histórica) dos papéis e das funções.

Ainda com foco no trio das irmãs cajazeiras, percebe-se, portanto, uma ácida referência indireta e crítica ao arquétipo das socialites, influenciadoras e subcelebridades atuais que se utilizam do fato de serem ou aparentarem ser afortunadas e vistas como figuras públicas coroadas pela popularidade virtual, conferida pelas redes sociais, na prática da pseudocaridade e do assistencialismo como forma de massagear o ego e atender as vaidades pessoais.

Explorando um pouco mais a discussão acerca da dominação e violência simbólica gerada pela inviabilização feminina trazida acima por Bourdieu (2002),

tomemos como parâmetro a morte em dois momentos distintos da trama audiovisual de Guel Arraes. As conjecturas maledicentes orquestradas por Odorico, induziram o personagem Dirceu a praticar o assassinato da sua mulher, Judicéia, embora tenha havido certa comoção local em Sucupira, o foco narrativo se ocupa mais na expectativa de ter, enfim, a inauguração do campo santo do que pelo crime de feminicídio ora praticado pelo marido. Por outro lado, ao ser executado pelo capitão Zeca Diabo, o prefeito Odorico, além de inaugurar ironicamente sua grande obra e promessa de campanha, ainda é aclamado como um mártir, um lendário, que, segundo expressa o personagem Neco, na obra teatral

Só tu, Odorico, mais ninguém, podias merecer a subida honra de inaugurar este campo-santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus Odorico, o Grande, o Pacificador, o Desbravador, o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico, o Bem-Amado... (GOMES, 2014, p. 115).

Nessa analogia das mortes feita na trama de *O Bem – Amado*, se não é possível ver com clareza um exemplo de dominação masculina e violência simbólica, há, pelo menos, um expressivo e didático caso de isometria de gênero onde, mais uma vez, seja pela obra literária ou fílmica, ocorre a sugestiva invisibilização feminina e a seletivação da tragédia é ratificada.

Nota-se que as confluências e revisitações entre a obra impressa e a adaptação cinematográfica reforçam a ideia de que ambos os formatos estão mais próximos, por meio do diálogo discursivo, do que afastadas pelo crivo de uma aparente superioridade de formato ou uma marca cronológica.

Essa proximidade não descarta a autonomia de cada formato, pois o filme é uma representação, um signo que, como já dito anteriormente, carrega sua identidade e apresenta suas particularidades enquanto linguagem.

É até salutar que haja uma transgressão em relação ao impresso para que, assim, possam ser incorporados à película, novos elementos dentro de um contexto cultural distante do período da publicação literária. Isso reafirma a importância da já aludida oxigenação da obra, além de romper com o reducionismo que é buscar a identificação direta da obra no filme.

## **1.4 As limitações e possibilidades da confluência dos códigos impresso e fílmico**

A capacidade de fabulação e de contato com a magia do universo ficcional faz parte da natureza humana, em maior ou menor grau, ao longo da vida. As tramas literárias estão circunscritas historicamente aos gêneros, compartimentalizadas para cada estilo, forma ou temática, em uma tentativa quase vã de dar conta desse terreno movediço que é a produção literária.

Essa discussão já era levantada desde o pensamento aristotélico. Ocorre que a gênese do cinema é algo relativamente novo, se comparada com o teatro, a escultura, a literatura e outras expressões de arte também consagradas. Isso o tornou passível de certa desconfiança como forma de expressão artística pelos críticos de outrora.

O cânone literário historicamente ocupou uma posição de soberania e isolamento intelectual, que não se permitia a aproximação com o cinema por este ser massificado e inserido em uma indústria cultural que destoava dos ideais estéticos da arte literária. Contrariando a perspectiva histórica e sob a influência da modernidade, essa dinâmica foi modificada. Figueiredo (2010) assim se manifesta

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

Essa rejeição histórica sofrida durante certo tempo pelo cinema não é exclusividade da sétima arte, pois, no século XIX, a aproximação da arte literária com o jornalismo, também foi objeto de severos julgamentos pelos bastiões da elite cultural.

A crônica foi revestida de um caráter de menor prestígio literário por muito tempo e hoje, vê-se o deslizamento do gênero para o patamar estético elegível, embora já existisse a vinculação da literatura com o jornal, por meio de poemas, folhetins e contos.

Adorno (2003), no século passado, apresentou uma relação de equivalências de perdas em que ao longo do tempo e, a partir da vigência da

indústria cultural e da cultura de massa, a pintura perdeu função para a fotografia, assim como o romance também perdera para a reportagem. Dessa feita, instala-se a grande contradição no romance contemporâneo: “não se pode mais narrar, embora a forma romance exija narração” (p. 55). Ainda que a discussão levantada pelo filósofo alemão seja mais complexa, essa é uma das perspectivas colocadas em xeque em seus trabalhos.

O cinema surgiu e, com o passar do tempo, evoluiu nas técnicas que passaram a agregar significativo valor aos filmes. As adaptações literárias, em suas primeiras produções, apresentaram certas semelhanças com as narrativas literárias, até porque sempre foi natural que muitos diretores e roteiristas se inspirassem em obras do cânone literário.

Alguns indicadores sinalizam para a confluência das linguagens literária e cinematográfica, assim, é possível evidenciar que o cinema se valeu e ainda se vale bastante das narrativas literárias para construir suas produções, embora isso não represente uma forma criativa. Mesmo nas produções não classificadas como adaptações, nota-se algumas referências à personagens ou tramas literárias nos filmes.

Outro fator de encontro é o fato das produções literárias, de certa maneira, conseguirem atingir uma maior tiragem editorial após a grande exposição provocada pelo cinema.

Uma demonstração desse fenômeno é o romance “Cidade de Deus” (1997), de Paulo Lins, que após ser adaptado, em 2002, para o cinema com o título homônimo, a obra teve sua reedição bastante reduzida quanto ao número de páginas em relação à 1ª edição, além de trazer na capa, a foto dos atores que atuaram no filme. Eis algumas reflexões sobre o impacto dessas ligações propostas nessa discussão. A esse respeito, Figueiredo (2005) se manifesta assumindo que

Não se pode negar que a visibilidade da obra literária foi se tornando, ao longo da segunda metade do século XX, cada vez mais tributária de fatores externos a ela própria, como, por exemplo, do fato de ter fornecido matéria ficcional para um filme, valorizando-se o texto literário por intermédio de sua versão audiovisual. (FIGUEIREDO, 2005, p. 144).

Mesmo respeitando a autonomia e o vigor artístico que o formato impresso carrega até nossos dias, é notório que a vinculação literária com a sétima arte

representa grande movimentação de valores financeiros. A esse respeito, Ikeda (2012, p. 5) declara

Quando se transpõe um livro para o cinema, as questões da adaptação não se resumem somente às questões estéticas, ou próprias da transposição da linguagem literária para a cinematográfica, mas podem também sofrer a influência do circuito mercadológico em que essa obra cinematográfica circula, e para o qual ela foi dirigida. (IKEDA, 2012, p. 5)

Em tempos de comunicação de massa e recursos tecnológicos multimídia, o mercado editorial talvez conseguisse o referido impacto se, fossem adotados grandes esforços de marketing para a promoção do autor e da obra. Ainda que não haja a garantia de sucesso de público e de crítica, nota-se que essa estratégia, não raro acontece no meio, por exemplo, o lançamento de uma obra, há tempos virou um grande acontecimento social. Assim, não se pode confundir produções de terror, com produções terríveis. Figueiredo (2005) assinala que

Com os avanços da tecnologia digital, o fenômeno da “expansão” dos limites de cada campo artístico ganha ainda mais proeminência, falando-se de escultura expandida, de fotografia expandida, de vídeo expandido, de televisão expandida e também de documentário expandido e de literatura expandida. (FIGUEIREDO, 2005, p. 136).

As representações feitas no cinema incorporam da literatura, por vezes, a narrativa linear ou não, os arquétipos na construção de personagens, de quando em quando, momentos/desenlaces epifânicos, novas mostragens de fluxo de consciência, por exemplo.

É natural que essas técnicas narrativas sejam executadas de forma distinta no cinema em razão da sobreposição de planos, pelo posicionamento da câmera de acordo com a ênfase que se pretenda dar, mas essa confluência é sintomática dos tempos de artes “expandidas”.

Isso fica evidenciado quando, por exemplo, na versão de *O Bem - Amado* para o cinema, tem-se a focalização do rosto do personagem capitão Zeca Diabo (José Wilker), vestido de preto, fumando e com os olhos cerrados e fixos no horizonte, logo no primeiro minuto do filme, já na iminência de executar a tiros o prefeito de Sucupira, Coronel Lidário.

A carga expressiva da maldade em potencial do personagem Zeca Diabo fica explicitada para o espectador, pela fisionomia colocada em primeiro plano na cena, mesmo antes dele proferir, sequer, uma palavra como se constata na imagem abaixo:



Figura 8. José Wilker no papel do capitão Zeca Diabo

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

Ainda sobre a técnica do posicionamento e angulação da câmera na sequência da película em questão, percebe-se a técnica plongée / contra-plongée<sup>14</sup> ou “de cima para baixo/de baixo para cima” para a cena em que o outro coronel, Odorico Paraguaçu (Marco Nanini), discursa aos pés do caixão do prefeito assassinado em tom eloquente bem ao estilo populista, quase de campanha eleitoral.

Destaca-se o fato de as adaptações literárias estarem inseridas em um circuito mercadológico em que a obra derivada circula para um público estrategicamente planejado, ou seja, a adaptação quer despertar a curiosidade daquele que já conhece e gosta do impresso literário, mas também, do espectador leigo que vai em busca da narrativa pelo entretenimento livre de compromissos estéticos anteriores.

---

<sup>14</sup> Guia básico de termos cinematográficos de A Malferi Z. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/guia-basico-de-termos-cinematograficos-de-z/>. Acessado em: 15 jun. 2021.

Essa cena sugere e antecede a postura do arquétipo arдил e messiânico do personagem em flagrante tom eleitoreiro disfarçado de indignação moral, conforme se percebe a seguir:



Figura 9. Odorico (Marco Nanini) discursando no velório do Coronel Lidário  
 Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

Nas duas cenas citadas acima, é possível apresentá-las na forma do impresso literário, entretanto, algumas alterações ocorreriam como o tempo, o ritmo e talvez o efeito no leitor não fosse na mesma proporção que o espectador sentiria na sala de projeção e mesmo depois.

Isso sem falar na diferença de contextos culturais e históricos tão distintos. Na obra impressa, nota-se a diferença na carga expressiva em relação à cena representada, como se verifica por alguns trechos da personagem Odorico

[...] Três léguas. Pra se enterrar um defunto é preciso andar três léguas! É uma humilhação para a cidade, uma humilhação para todos nós, que aqui nascemos e que aqui não podemos ser enterrados! Quem ama sua terra deseja nela descansar. Aqui, nesta cidade infeliz, ninguém pode realizar esse sonho, ninguém pode dormir o sono eterno no seio da terra em que nasceu. Isto está direito, minha gente? (GOMES, 2014, p. 16-18).

Essa forma de narrar trazida pelo cinema, injeta fôlego novo no cenário desgastado que Adorno (2003), aponta para as narrativas literárias, especialmente o romance moderno, já fatigadas como forma / fórmula de narrar.

Isso é muito expressivo, pois faz com que haja a diluição das fronteiras entre o que é estritamente literário e o que é criação do cinema. Esse relativismo

é indicador da modernidade na cultura e já fora citado nesse trabalho como engajamento participativo, segundo Hutcheon (2011).

Essa tese relativista que é caracterizada pela simbiose dos códigos é notada com forte apelo em *O Bem - Amado*, pois, a partir de uma peça teatral, essa produção literária foi adaptada para a teledramaturgia brasileira no formato de novela (anos 70) e seriado (anos 80).

A polissemia do texto literário é amplamente utilizada no áudio visual, pois, segundo Schwarcz (2020, p. 20), “as imagens não apenas refletem o seu contexto; ajudam a produzi-lo”. Dada a atualidade, riqueza e pluralidade, o texto agregado ao poder das imagens, ainda ganhou uma versão para o cinema nesse século, que é objeto de análise nesse trabalho.

Dado o conceito de “literatura expandida” como sendo essa profusão de códigos em convergência mútua e a diluição das fronteiras entre as artes e quaisquer classificações que as enrijeçam, conclui-se que o cenário atual está mais propício para o hibridismo dos códigos e linguagens no campo das artes, em destaque, aqui, a relação literatura e cinema.

Assim, é desconstruída, a noção apocalíptica de que a pintura perderia espaço para a fotografia, o romance perderia igualmente para a reportagem e nesse redemoinho cultural, o cinema com suas adaptações literárias, e contrariando boa parte da crítica, não foi causador de nenhuma catástrofe.

Esse hibridismo de códigos artísticos é capaz de potencializar a força expressiva das representações sociais feitas por meio das artes, sobretudo o audiovisual e a arte da palavra, no contexto social brasileiro e, formando assim, um painel social, como se verificará no próximo capítulo, que se repete e colidem da história para a ficção, com intervalos de tempo, nem sempre tão curtos, a ponto de provocar o distanciamento ou lapso histórico capaz de fazer do Brasil, uma constante repetição do passado nos dias atuais.



## **2. A história e as representações sociais na arte**

### **2.1 Contexto histórico: influências ou confluências sociopolíticas**

Questões atemporais na sociedade são tratadas na obra literária e audiovisual com significativa maestria. Na medida em que se convertem temas de iminente revolta e efervescência social, como a corrupção, a improbidade administrativa, o assédio moral e sexual, a pistolagem e a política do pão e circo, por exemplo, os quadros, diálogos ou cenas de humor refinado mostram-se bem expressivos para representar uma perspectiva da realidade.

A mencionada maestria é refletida nas situações cômicas da trama e podem ser analisadas, a partir de uma reflexão levantada por Bergson (1983, p. 7), a partir do qual, “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Assim, podemos ratificar que o homem, é um animal risível, dado visceralmente ao cômico.

A vida cotidiana nos exige um estado permanentemente de atenção, de objetividade e de capacidade de adaptação às mudanças. O humor ocorre quando o indivíduo sai, ainda que por um instante, desse estado de atenção, ou seja, o ordinário é a atenção. Já o extraordinário, é o riso, a quebra da harmonia e da lógica. Esses momentos de evasão já foram evidenciados, no primeiro capítulo desse trabalho, por Candido (1988), como essenciais à natureza humana.

Tomando esse raciocínio, é possível explicitar a maestria aludida anteriormente e enfatizando na criação de Dias Gomes e Guel Arraes, como resultado daquilo que Bergson (1983, p. 9), declara, “o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”.

Ora, convenhamos que, não faz muito sentido, do ponto de vista racional e cartesiano da vida em sociedade, que o público leitor-espectador, ria de um representante eleito, ao tripudiar da ingenuidade política coletiva e ainda passar a imagem de mártir. A exceção se dá, pela adoção da perspectiva do humor como ato de resistência e protesto contra os abusos dos governantes.

Se a tragédia social e política não fosse tão gritante no país, talvez as excentricidades dos Odóricos espalhados e empossados em cargos

legitimamente eleitos, soariam apenas no campo literário e seriam risíveis exclusivamente no território da ficção.

Essa abordagem chega a conferir ao protagonista Odorico, certo grau de empatia, pois, ora ele é visto como um político perverso e hostilizado pelo povo e pela imprensa, ora é simpático e aclamado por boa parte da população.

Essa ambiguidade reflete as relações de amor e ódio de alguns políticos com seus eleitores não apenas no Brasil, mas mundo afora, como se verifica no caso recente em que o presidente, Emmanuel Macron, levou um tapa no rosto em visita ao sul da França<sup>15</sup>.

Ainda nesse contexto, vale destacar que o ex-presidente americano Georg W. Bush, em 2008, foi alvo de uma sapatada malsucedida proferida por um jornalista iraquiano, em Bagdá. Em 2010, o presidente do Paquistão, Asif Ali Zardari, foi igualmente alvo de ataques dessa natureza.

Além dos chefes de Estado acima, também, o presidente iraniano, Mahmoud Ahmadinejad<sup>16</sup>, em 2011, foi a vítima mais recente desse tipo de protesto-ataque. Vale salientar que, na cultura do Oriente Médio, atirar os sapatos em alguém é, simbolicamente, uma das piores formas de expressar desprezo.

São quatro décadas que separam a primeira encenação da peça teatral *O Bem - Amado* da adaptação cinematográfica homônima dirigida por Guel Arraes. Nesse ínterim, o mundo passou por intensas e profundas transformações sociais das mais distintas ordens, mas, será que, os fatos históricos ocorridos à época da produção artística (literária e cinematográfica), são efetivamente determinantes para afetar o resultado final da obra?

Diferentes teorias literárias ao longo do século XX, ora atribuíram valor aos fatores biográficos, sociais e estruturais da obra literária, ora negligenciaram essas influências e direcionaram as atenções para a figura do leitor e o processo de recepção da obra.

Nesse contexto, ainda há de se considerar o papel exercido pela figura do escritor, ocupando o posto de autor(idade) sendo, para muitos, o detentor da

---

<sup>15</sup> Macron: presidente da França é atingido com um tapa no rosto. BBC NEWS Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57408126>. Acessado em: 18 jun. 2021.

<sup>16</sup> “Reação pronta” permite a Ahmadinejad fugir de sapatada. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1021674-reacao-pronta-permite-a-ahmadinejad-fugir-de-sapatada.shtml>. Acessado em: 18 jun. 2021.

causa primária da obra, ou seja, apenas ele concentra a versão autêntica, única e verdadeira da trama.

Contrariando a noção supremacista de forte influência do período da Renascença, a qual, o autor é o centro do sistema literário, Barthes (2004), desconstrói esse paradigma afirmando que a multiplicidade não reside em quem cria, mas sim, em quem recebe e como cada um o faz de modo particular. Há nisso, um intangível leque de possibilidades de interpretações e ressignificações. O teórico francês, assim se manifesta

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...] (BARTHES, 2004, p. 64).

Dessa maneira, não se faz necessária a validação externa ao texto por parte do autor para que as possibilidades ou hipóteses levantadas pelos leitores sejam consideradas válidas em um determinado contexto cultural.

Essa fragmentação do centro de referência abre espaço para dessacralizar a figura do criador, (há muito tempo supervalorizada), como o detentor da verdade ou pureza literária, já mencionada no capítulo anterior, por meio da sedimentação cultural da escrita literária (cânone) e, por extensão, também abre caminhos para o reconhecimento das linguagens que estão para além do texto escrito, como é o caso do audiovisual, especificamente para a adaptação literária de que trata esse trabalho.

Dentre as multiplicidades citadas por Barthes (2004), está o foco na linguagem como centro de valorização do texto e seus desdobramentos para manter nele o essencial da produção literária.

Um aspecto que pode servir de ilustração dessa tese, é a que envolve a militância do autor Dias Gomes, que além de dramaturgo de notório reconhecimento, também expôs suas convicções políticas de cunho avesso às formas de autoritarismo em um momento histórico marcado, no plano mundial, pela Guerra Fria, a corrida espacial e a polarização (cisão) do mundo entre o bloco capitalista *versus* bloco socialista.

Esse posicionamento do autor fora, à época, duramente criticado pelos censores federais e empresários do entretenimento apoiadores do regime militar de 1964, no Brasil, e assim, as suas obras foram acusadas de serem

panfletárias, ou seja, servir de instrumento de divulgação da causa supostamente subversiva no país, ou seja, uma ameaça à ordem política e social.

O fato é que o cerne na obra e no estudo dos aspectos da linguagem literária demonstram que a qualidade estética ou artística de suas produções é capaz de ratificar a grande penetração e sucesso junto ao público leitor dentro e fora do país.

Assim, questões como as posições políticas, religiosas, filosóficas ou morais do autor/diretor, são elementos secundarizados, na medida em que a análise focaliza no texto e nos desdobramentos possíveis da relação da obra com o público leitor/espectador.

Considerada pelo próprio Dias Gomes como uma farsa sociopolítica patológica, a peça *O Bem - Amado*, carrega uma representação muito sincera da realidade brasileira, pois vai desnudando o caráter, no mínimo duvidoso, de boa parte dos representantes políticos, bem como da sociedade que os elegeram e ainda os elegendem.

Nesse aspecto, vê-se uma acentuada atualidade na busca da manutenção das velhas estruturas sociais (ruralistas, religiosas e predatórias), por conta de toda essa onda reacionária e negacionista vivida atualmente, após mais de três décadas de retomada democrática no Brasil, das quais os últimos dezesseis anos de governo foram administrados pela esquerda no país.

Guardadas as devidas proporções e respeitando a liberdade criadora do autor, mas não se pode ignorar as sequelas do momento histórico na obra literária, a saber: a presença da morte, seja pela ditadura militar, seja por pistolagem, como marca constante na peça, é bem significativa, pois é na crença pela inauguração do campo santo, que o povo elege Odorico Paraguaçu, como se verifica na fala do personagem Dermeval: “Se ele prometer fazer o cemitério aqui em frente da venda, meu voto é dele” (Gomes, 2014, p. 23).

Em um momento marcado pela morte de muitas pessoas no Brasil e no Mundo em decorrência da pandemia, ter um líder que ignora a dor alheia e despreza a empatia, na medida em que, realimenta o conceito de morte, enfatiza a importância da construção do cemitério e do papel exercido pelo coveiro, faz emergir elementos de terror na ficção com fortes desdobramentos na realidade.

Dentro dessa conjuntura, se faz pertinente inserir na discussão ora proposta, a percepção de “cidade do colonizado”, trazida pelo filósofo camaronês, Achille Mbembe (2016), no ensaio *Necropolítica*, na medida em que a citação a seguir, carrega alguns elementos de semelhança com a realidade ficcional de Sucupira e, por extensão, uma parcela significativa do cenário brasileiro também.

A cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos. (Mbembe, 2016, p. 135).

A pobreza material de Sucupira, no plano ficcional, é metaforicamente ilustrada pelo elemento espacial, a partir da ausência do cemitério, forçando os nascidos lá, a terem que ser enterrados no município vizinho. Isso forma um quadro que, de um lado, tem minimamente a civilização, representada pelo campo santo do município de Santana. Já na outra extremidade da relação, está Sucupira, que, nem ao menos, possui um lugar digno para enterrar seus mortos. Eis a indignação que Odorico se apoia para arregimentar votos em sua caminhada à prefeitura.

Algumas coincidências e contradições são bem sintonizadas com o plano da realidade no Brasil de 2021. A demanda dos cemitérios, sobretudo nas grandes cidades, é ampliada a ponto de terem que funcionar dia e noite para atender ao volume dos mais de quinhentos mil óbitos, fruto da COVID 19. Sucupira e o Brasil, não possuem cemitérios mínimos para garantir a dignidade de seus mortos. Quanto aos vivos, nota-se igualmente a relação descrita na “cidade do colonizado”. No mesmo país que tem a maior área agricultável do mundo, é expoente na produção mundial de alimentos, ainda somos testemunhas de cenas gritantes da ascensão da fome nas famílias de baixa ou nenhuma renda, a ponto de filas longas serem formadas para se apanhar “ossos de boi<sup>17</sup>” para alimentar as famílias na nação que é destaque na pecuária e produção de carne.

---

<sup>17</sup> Ossos de boi, arroz e feijão quebrado formam o cardápio de um país que empobrece. Jornal El País. Renan Marcel e Felipe Betim. 25 de julho de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-25/arroz-quebrado-bandinha-de-feijao-e-ossos-de-boi-vao-para-o-prato-de-um-brasil-que-empobrece.html>. Acessado em: 18 jun. 2021.

Esses cruzamentos, mostram o quanto as representações sociais nas artes se fazem ainda mais presentes na realidade contemporânea. Em meio aos problemas cotidianos, o prefeito eleito é aclamado pela população de Sucupira, e discursa, sem polpar nos malabarismos retóricos, após a eleição

“Povo sucupirano! Agoramente já investido no cargo de Prefeito, aqui estou para receber a confirmação, ratificação, a autenticação e por que não dizer a sagração do povo que me elegeu. Eu prometi que o meu primeiro ato como prefeito seria ordenar a construção do cemitério”. (GOMES, 2004, p. 24-25).

O crescente número de pessoas com acesso à internet nos últimos anos<sup>18</sup> e o poder de comunicação direta com os eleitores, por meio das redes sociais, fez dos candidatos, “Odóricos” mais elaborados que se valem do expressivo número de seguidores nas redes sociais, para evidenciar o que a mídia tradicional não mostra, seja por conveniência, seja por interesses editoriais ou ideológicos. O momento atual é de uma espécie de “populismo digital” que faz acreditar que as pessoas efetivamente exercem influência sobre as outras por força de postagens disseminadas automaticamente ou transmissões ao vivo. No plano político, o que vemos com essa digitalização da vida, é, no plano político, um modo de escapismo dos debates públicos, por parte de alguns atores políticos, e a manutenção de teses e ideologias que só se sustentam amparados pelo escudo, ao mesmo tempo violento e protetor, das redes sociais.

Apelos e acenos populares dos políticos são vistos de toda ordem para manter a imagem aproximada com as camadas populares e gerar empatia, a visão de “gente como a gente” é passada por meio de práticas simples e oportunas tão frequentes como as representações de Odorico Paraguaçu, que não é capaz de distinguir o político do candidato. Dessa maneira, a gestão do prefeito Odorico mais parece ser uma extensão da campanha eleitoral.

---

<sup>18</sup> Acesso à internet cresce no Brasil, mas 28% dos domicílios não estão conectados. Gustavo Brigatto. Revista Valor Econômico. 26 de maio de 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/noticia/2020/05/26/aceso-a-internet-cresce-no-brasil-mas-28percent-dos-domicilios-nao-estao-conectados.ghtml>. Acessado em: 18 jun. 2021.



Figura 10. Odorico brindando a vitória nas urnas

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

No plano político eleitoral, atitudes assim, são vistas com frequência nas redes sociais, sobretudo em período de campanha pelos candidatos dos mais variados matizes políticos. Em meio aos eleitores, todos são populares, ou se mostram, o mais próximo possível. Não é à toa que as representações artísticas feitas por Gomes e Arraes, personificam, em boa parte, a performance dos atores políticos brasileiros.



Figura 11. Políticos comendo pastel no meio do povo

Fonte: <https://dolanguenews.com.br/com-eleicoes-abertas-venda-de-pastel-cresce-mais-de-1000-no-pais/>

Essa super exposição da figura do candidato, transformou a política brasileira em uma espécie de espetacularização onde ataques e práticas

populistas são mais diretos e cíclicos entre os lados em disputa. Assim, o (e)leitor é capaz de constatar que essas práticas políticas, são similares tanto nas representações artísticas, quanto na vida social brasileira, fazendo assim, do Brasil, uma repetição-reprodução do passado nos dias de hoje ainda. Debord, (2003, p.103-104) tratou do tempo cíclico e a repetição dos gestos como forma circunstancial de reproduzir as mesmas práticas sociais.

O tempo cíclico é já dominante na experiência dos povos nômades, por que são as mesmas condições que se reencontram perante eles a cada momento da sua passagem. [...] O regresso temporal a lugares semelhantes e, agora, o puro regresso do tempo num mesmo lugar, a repetição de uma série de gestos. (DEBORD, 2003, p. 103-104).

Assim, a especulação e as notícias falsas são disseminadas de forma ampliada, transformando a rede mundial de computadores em um tipo de ringue virtual super dimensionado onde ganha, quem tem a *performance*<sup>19</sup> mais bem representada, assim como o prefeito de Sucupira fazia no coreto da cidade em tempos analógicos.

Em face das possíveis confluências entre os fatos históricos e o poder de persuasão destes na composição artística, merecem destaque as reflexões trazidas por Agambem (2009, p. 62), acerca das (in)definições sobre o contemporâneo: “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Talvez nessa perspectiva, Dias Gomes tenha conseguido, com sua dramaturgia, tocar em questões incômodas na sociedade brasileira. Uma dessas fraturas sociais que *O Bem-Amado* joga luz, é acerca do autoritarismo e da corrupção no Brasil dos anos 60. Daí, seja possível perceber o aludido “escuro” em uma época de silenciamentos diversos.

Um aspecto significativo na formação social do Brasil, diz respeito ao mito do “encontro das raças”, que progressivamente foi sendo naturalizado nos registros oficiais e sublimado nas produções literárias do Romantismo. Dias Gomes, ao contrário, expõe, as diferenças e tensões sociais com linguagem direta e incisiva a ponto de realizar uma espécie de desconstrução de paradigmas da formação social brasileira. Dentre as desconstruções agregadas pelas representações artísticas, está a suposta placidez do convívio racial desde

---

<sup>19</sup> Para ser bem-amado. Renato Guimarães. Revista de Marketing Página 22. Fundação Getúlio Vargas – FGV. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/pagina22/issue/view/1689>. Acessado em: 18 jun. 2021.

as origens da formação brasileira. Assim, essas diferenças raciais, proporcionariam a ampliação das diferenças sociais, e isso, é pano de fundo para a construção do cenário fictício e propício para o surgimento e atuação do arquétipo político personificado em Odorico Paraguaçu, em *O Bem – Amado*, Schwarcz (2019) refere-se a esse respeito

Ali estavam, pois, os três povos formadores do Brasil; todos juntos, mas (também) diferentes e separados. Mistura não era (e nunca foi) sinônimo de igualdade. Aliás, por meio dela confirmava-se uma hierarquia “inquestionável”. (SCHWARCZ, 2019, p. 6)

Essa planificação social fica muito evidente nas relações em *O Bem – Amado* na medida em que as mulheres são colocadas na trama com o devido recato e comedimento, servindo aos homens como esposas, quando não, como amantes, concubinas. Além disso, os poucos detentores do poder econômico, também eram as figuras expoentes no contexto político. Já a figura do homem simples, do bêbado, do coveiro ou pescador, sempre aparece conformado com a realidade que lhe é imposta. Eis algumas ilustrações do *status quo* social de Sucupira, metaforizando o Brasil da época. Tanto Gomes, quanto Arraes são conscientes de que, se não podem mudar a dinâmica e lógica social, fazem com suas obras, algo para demonstrar que não compactuam com esse modelo (im)posto.

Também se mostra muito incisiva a passagem em que o filósofo italiano declara: “contemporâneo é quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas, à parte da sombra, a sua íntima obscuridade”, Agambem (2009, p. 63). Nessa perspectiva, é válida a reflexão acerca do conceito de patriotismo, amplamente disseminado e defendido com ufanismo pelos militares à época da ditadura no Brasil de Dias Gomes. Essa abordagem é sintomática daquilo que o referido filósofo chama de “luzes” para ocultar a “obscuridade”.

Com todos os problemas gritantes e padecendo por políticas públicas que, pelo menos, minimizassem as desigualdades sociais no país, os militares do alto escalão, apropriados de poder e autoridade, nada ou pouco fizeram para mitigar o fosso entre os ricos e os pobres, que mais tarde, evoluiriam, ou para o patamar dos miseráveis, ou mesmo para as estatísticas dos óbitos no país. Embora essa descrição de parte do panorama histórico se assemelhe aos dias atuais no contexto político brasileiro, isso não passa de uma reafirmação do conceito de

“tempo cíclico”, apresentado por Debord (2003) e que, nesse trabalho, vem se repetindo o presente no passado de forma crônica.

Agambem (2009), elabora e relativiza a noção aparentemente demarcada de contemporâneo a partir de ilustrações metafóricas como “vértebra quebrada”, “o sangue que costura”, “está ou não na moda”, e, com isso, chega a provocar certa inquietação e inconstância com a ideia de transitoriedade e inconveniência que a noção de contemporâneo provoca ao situar no ponto das trevas ou escuridão, as definições possíveis que revelam uma face não explícita do termo em foco.

Guel Arraes consciente, ou não, do papel político de sua adaptação e dos postulados de Agambem sobre o contemporâneo, lança, em 2010, a versão fílmica de *O Bem - Amado*, como uma leitura nova durante o período histórico em que o Brasil celebra a criação da lei da ficha limpa, os cinquenta anos de Brasília, a eleição da primeira mulher na presidência da república e também de um palhaço na câmara dos deputados.

Em meio a avanços e retrocessos sociais, o Brasil retratado nas obras de Dias Gomes e o Brasil apresentado pelas lentes de Guel Arraes em *O Bem - Amado*, revelam contrastes crônicos, ironias deglutidas com muito humor e uma vivacidade acentuada como se o país não tivesse mudado ou a trama fosse eternamente contemporânea na concepção de práticas políticas e o comportamento social se mantivesse viciado moralmente.

Ainda sobre essa atemporalidade de *O Bem - Amado*, valem muito as considerações de Bosi (2015) que embora trate da poesia nesse caso, acreditamos ser aceitável a extensão para o teatro e o cinema aqui tratados

A poesia ainda é nossa melhor parceira para exprimir o outro e representar o mundo. Ela o faz, aliando num só lance verbal, sentimento e memória, figura e som. Momento breve que diz sensivelmente o que páginas e páginas de psicólogos e sociólogos buscam expor e provar, às vezes, pesadamente mediante o uso de tipologias. (BOSI, 2015, p. 20).

Essa apropriação e extensão dos postulados de Bosi (2015) se dá pela lucidez e consciência de um humanista que explora a travessia da poesia ao longo da história e, nesse caminho, ela vai do abrigo da memória, do ato de reflexão ao posicionamento e defesa de valores sociais e políticos que marcaram gerações e simbolizam lutas e conquistas libertárias, assim como feito por Dias Gomes e Guel Arraes em seus tempos.

Ainda que a arte não seja vocacionada por natureza para a denúncia social e o aviltamento dos problemas cotidianos, ela faz algo ainda mais contundente. A partir da reflexão crítica e da inquietação que a literatura e o cinema provocam, ambas seguem o princípio Freiriano, o qual, garante que a educação (por extensão, a arte) não muda o mundo, a educação muda as pessoas e estas transformam o mundo.

Portanto, *O Bem - Amado*, embora não seja uma produção classificada como “cinema ideológico”, problematizando questões da ordem política explicitamente e de forma panfletária, é capaz de modificar o mundo pela perspectiva do educador pernambucano, ou seja, mexendo na consciência das pessoas e fomentando a mudança interna no indivíduo para que os leitores / espectadores adotem uma postura capaz de romper com a alienação política das massas.

Às vezes, a conotação e classificação desse audiovisual na categoria de cômico, dá maior liberdade para o diretor tocar em questões sensíveis da realidade nacional, sem ter o comprometimento com uma causa específica e, ao mesmo tempo, tratar de todas livremente. Dado o caráter do tempo cíclico na arte, já citado por Debord (2003), a natureza cômica explorada em *O Bem - Amado*, beira ao documental, em razão das sucessivas revisitações da arte na realidade e do repetitismo crônico de práticas políticas bizarras, ao gosto de Odorico.

## 2.2 O arquétipo político brasileiro pós-ditadura civil-empresarial-militar e a representação na arte

O sentimento de pertencimento em algumas sociedades se dá por determinados aspectos, dentre os quais, está o fator memória como uma construção social responsável por ampliar nossa percepção da narrativa histórica a qual o indivíduo está inserido.

Um dos caminhos para se compreender o momento presente é revisitar o passado histórico na perspectiva modernista de Mário de Andrade na obra “Paulicéia Desvairada” (1987, p. 75), em que assevera: “o passado é lição para se meditar, não para se reproduzir”. Assim sendo, a memória pode ser instrumento de registro do que sucedeu, mas também pode ser usada como objeto de manipulação ideológica na guerra, nem sempre simbólica, de narrativas.

Nos últimos anos, a sociedade norte americana tem vivido momentos de grandes e violentos protestos gerando, assim, forte tensão em decorrência da movimentação daqueles que militam na causa antirracismo de um lado, encabeçando o movimento “vidas negras importam”, com forte adesão, sobretudo pelo poder disseminador das redes sociais.

Na outra extremidade do tabuleiro social, grupos supremacistas brancos e armados acirram ainda mais a situação, após a retirada de estátuas e bustos de líderes confederados de espaços públicos<sup>20</sup>, sob a denúncia daqueles serem ícones celebrados do racismo americano pós-guerra civil.

No contexto brasileiro também é possível evidenciar tensões recentes e similares às que ocorreram nos EUA. Algumas estátuas ou monumentos no estado de São Paulo, têm sido alvo de protestos por celebrarem personalidades controversas na História do país. O caso mais recente foi em torno da estátua do bandeirante Borba Gato<sup>21</sup>, que foi parcialmente queimada como símbolo de resistência política e combate à memória de um perseguidor de índios e negros.

---

<sup>20</sup> As estátuas que dividem os Estados Unidos e provocam confrontos. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40942184>. Acessado em: 19 mai. 2021.

<sup>21</sup> São Paulo tem monumento de mais de 40 personalidades controversas, aponta levantamento. Disponível em < <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/08/01/sao-paulo-tem-monumentos-de-mais-de-40-personalidades-controversas-aponta-levantamento.ghtml>. Acessado em: 1 ago. 2021.

Tanto os acontecimentos nos Estados Unidos, quanto no Brasil, podem ser analisados sob a perspectiva daquilo que Bourdieu (2002), discute como “violência simbólica” e que será aclarado mais à frente. Além disso, vale ratificar o pensamento da historiadora Lilia Schwarcz (2020, p. 20), “as imagens não apenas refletem o seu contexto; ajudam a produzi-lo”, na medida em que as estátuas citadas, conferem aos homenageados o status de figuras aclamadas por feitos de grande relevância para a coletividade. Isso é questionável, se não, os protestos não estariam ocorrendo aleatoriamente. Essa discussão permite levantar também a noção de “tempo cíclico”, apresentada por Debord (2003), a partir da perspectiva ratificada no título desse trabalho, pois há, na realidade brasileira, uma espécie de “repetição do passado”, que, de certa forma, nos escraviza. Esse quadro social é uma ilustração de como a manutenção da memória coletiva é significativamente simbólica para a desconstrução ou manutenção de ideologias. A respeito dessa memória, HALBWACHS (1990) declara

se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990, p. 25.).

A percepção do mútuo reconhecimento da memória individual fortalece e preserva os valores defendidos pelos grupos sociais, tais como ilustrados no modelo societário dos EUA. Nesse contexto, a farsa sociopolítica patológica de Dias Gomes e Guel Arraes, conforme linguagens adotadas, ratificam no plano da arte, os fundamentos teóricos levantados pelo sociólogo francês. Essa talvez seja, uma hipótese que justifica nos dias de hoje, o caráter tão atual da (des)organização social brasileira, sobretudo no plano político nacional.

Não raro, o teatro e o cinema encontram, no plano da realidade social, e levam para a ficção, personas que incorporam o vilanismo cínico, o desmando e a idealização de uma sociedade ordeira, temente a Deus e patriota como nunca houvera na república brasileira. Esses tipos sociais já eram comuns da dramaturgia medieval, sobretudo no teatro alegórico em Portugal com Gil Vicente.

Essa identificação entre as figuras públicas e as personagens, contribui para sedimentar o pertencimento da figura do povo brasileiro, já tão explorado

nas páginas da literatura, bem antes dos tratados psicológicos e sociológicos já citados, nesse trabalho, por Bosi (2015).

A realidade em muitas vezes pode ser representada sob as mais distintas formas de expressão, dentre as quais, destaca-se a arte como sendo uma manifestação intimamente ligada à individualidade e ao universo subjetivo do autor ou criador.

Nessa seção, fica proposto o visceral entrelaçamento da música com a literatura e o cinema como forma de representação artística. Como declara Motta (2009), frequentemente um músico vai à pintura, um pintor, à poesia, um dramaturgo, à música por intermédio de uma figura englobante e através de uma estética cuja função é universalizar: romantismo, expressionismo etc. Esses desdobramentos possíveis permitem trazer à tona reflexões que atualizam a obra e redefinem os limites de alcance das linguagens sem com que haja disputa por espaço em quaisquer das expressões artísticas.

O percurso da música com a arte da palavra é histórico e, durante muito tempo, foi quase impossível dissociar uma da outra, sobretudo durante o período em que predominou a expressão literária marcada pela oralidade nos primeiros momentos da história da língua portuguesa. Sobre essa união e seus desdobramentos, (OLIVEIRA et al., 2003) declara

A alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários. Remetendo ao contexto cultural, a referência musical denuncia a dependência cultural, lembrando que, como a própria música, a metáfora nela inspirada nunca é inocente dos conteúdos ideológicos. (OLIVEIRA et al., 2003, p. 23).

No Trovadorismo, é merecedor de destaque o papel exercido pelos jograis e menestréis que, declamavam e cantavam os versos em medida velha, os quais já eram acompanhados de instrumentos musicais como a lira, a harpa, a viola e o alaúde, por exemplo.

Tamanha musicalidade enriquecia o gênio criativo do trovador. O espetáculo ainda era abrilhantado com a performance dos intérpretes populares e soldadeiras locais, que formavam o contexto cultural do período. Essa tradição medieval ibérica ainda encontra ressonância nos repentistas ou violeiros que mantêm viva a ligação da música com a arte da palavra na cultura popular nordestina até os dias atuais.

Nota-se que esse segmento possui significativa organização e representatividade social, pois, desde 1988, existe a Academia Brasileira de Literatura de Cordel – ABLC, que busca preservar o valor da arte dos cordelistas e promover os valores da cultura popular como forma de resistência.

Embora, com o passar do tempo, música e literatura tenham seguido seus próprios caminhos artísticos, percebe-se que, às vezes, ambas se abraçam novamente, como se nota em alguns momentos da história cultural do país, a saber: no álbum *As quatro Estações* (1989), o grupo Legião Urbana, musicou o clássico soneto XI, de Luís de Camões.

Esse mesmo procedimento fora seguido, anos depois, por nomes como o de Jerry Adriani e o Padre Reginaldo Manzotti. Tal ocorrência, dialoga com o conceito de engajamento participativo aludido por Hutcheon (2011). Aproveitando o ensejo da crescente inserção de religiosos cantores ou de cantores religiosos no país, vale a reflexão acerca da presença do aspecto religioso em “O Bem-Amado”, posto que, à época da publicação da obra literária, o Brasil ainda apresentava uma larga diferença entre o número de pessoas que se declaravam católicos em relação às outras crenças, se comparado com os dias atuais. Essa predominância religiosa pode ser notada pela representatividade das personagens irmãs cajazeiras que, na obra de Dias Gomes, simbolizam a fé e a religiosidade católica.

Por outro lado, essa mesma força e influência das personagens beatas na peça, não encontra correspondência ou evidência marcante na adaptação para o cinema. Uma das possibilidades para se explicar essa supressão, seja talvez, fatores de mercado ou a prospecção de um novo público espectador, na medida em que, tem crescido de forma significativa, o número de evangélicos, segundo aponta pesquisa do IBGE<sup>22</sup> em 2010, ano do lançamento da adaptação de *O Bem-Amado* no cinema. Tais conjecturas exercem bem mais influência na produção do filme, do que na produção da obra literária à época da publicação na década de sessenta.

O soneto *Fanatismo* integrante da obra “*Livro de Sóror Saudade*” (1923), da poetiza portuguesa Florbela Espanca, foi musicado pelo cantor Raimundo

---

<sup>22</sup> O IBGE e a religião. Revista VEJA. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-catolicos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>> Acessado em: 23 jul. 2021.

Fagner em 1981. Ele ainda musicou poemas de Cecília Meireles, como se percebe na música *Canteiros*, que incorpora versos do poema *Marcha*. Além disso, Fagner levou para os estúdios de gravação, o poema *Motivo*, também da referida escritora modernista.

A interpenetração dos códigos e linguagens unidos pela arte pode ser bem representada a partir do trabalho realizado no canal Arte 1<sup>23</sup>, exibido também pelo youtube, que traz o programa *Poesia e Prosa* com Maria Bethânia, onde ocorrem leituras de poemas, interpretação e debates acerca dos versos ao lado de convidados.

Enfim, é a arte literária sendo lida, cantada e discutida na grade da televisão brasileira e transmitida pelas plataformas de vídeo na internet. Eis um exemplo de grande pluralidade sem dominação ou hegemonia de nenhuma das partes.

Outro caso que merece destaque é o trabalho feito por Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes no hit *Amor I love you* em que é inserida na letra, uma passagem da obra prima, "*O primo Basílio*", do escritor português Eça de Queirós.

Como se pode notar, mesmo com o passar do tempo, música e literatura caminham e se cruzam com bastante frequência. Isso pode ser ratificado pela concessão recente e inédita do prêmio Nobel de literatura para o cantor e compositor americano, Bob Dylan, em 2016.

Tal ocorrência contrariou as expectativas e repercutiu bastante nos meios de comunicação e na internet, pois a academia de ciências premiou, pela primeira vez, um cantor e compositor que não escreve como ofício, assim como os premiados que o antecederam.

Ao longo da história da música popular brasileira, são inúmeros os casos de musicalização de textos literários. Dentre os quais, podemos destacar quando Belchior nos apresenta a canção *Divina Comédia Humana*, em 1978, com alusão aos versos do soneto parnasiano *Via Láctea*, de Olavo Bilac.

---

<sup>23</sup> Poesia e Prosa com Maria Bethânia. TV Cultura. São Paulo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ET\\_XrO9b518](https://www.youtube.com/watch?v=ET_XrO9b518). Acessado em: 18 mai. 2021.

Antes disso, em 1972, Caetano Veloso musicou em *Triste Bahia*, do álbum *Transa*, versos do poeta barroco Gregório de Matos como sendo mais um caso que ratifica os pontos de contato entre as artes da palavra e do som. Oliveira et al. (2003) endossa os exemplos acima afirmando que

[...] Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições. Nesse caso, como em textos literários paródicos, a reescrita musical pode servir a variados objetivos, incluindo a denúncia social e política. (OLIVEIRA et al., 2003, p. 25).

A música transita dos clássicos aos modernos com muita facilidade também nas produções cinematográficas, entre as quais, não se pode ignorar, por exemplo, o toque clássico do filme “*Psicose*” (1960), de Alfred Hitchcock, que potencializa o clima de medo e desespero da cena mais expressiva dessa produção, que se tornou um ícone dos filmes de terror. Esse trânsito musical ficará melhor talhado, a partir do estudo das cores e a relação com o cinema, no capítulo 3 dessa pesquisa.

É inegável também a presença dos acordes de Ennio Morricone nos filmes de faroeste, na década de 60. No imaginário popular, sobretudo entre os espectadores desse gênero, não se consegue conceber o filme sem o som, ou seja, os acordes da gaita do maestro italiano, imortalizaram as produções que trazem o velho oeste como pano de fundo.

Essa atemporalidade sonora de Morricone também pode ser refletida em produções cinematográficas mais recentes, como as do diretor Quentin Tarantino: *Kill Bill* (2003), *Django Livre* (2012) e *Os oito odiados* (2015), por exemplo. Dessa forma, fica evidenciada a interpenetração da trilha musical no filme em que o som diegético, muitas vezes, se mistura com o extra diegético, tornando cena e música sensivelmente imbricadas na obra final.

Ainda nessa seara, o diretor Steven Spielberg, ao lançar o filme *Tubarão* (1975), deixa indelével a associação da obra musical *Jaws*, de John Williams, com a presença da figura do grande predador marinho na telona. Embora o tubarão em si, apareça poucas vezes no filme, a imagem dele é constantemente aludida pelo toque instrumental da música durante a película, o que ratifica o poder expressivo causado pelo apelo sonoro há mais de quatro décadas.

Guel Arraes em 2010, por sua vez, traz também a imagem e o som do Tubarão na versão adaptada da obra *O Bem - Amado*, de Dias Gomes. Nesse

contexto, o espectador também é afetado pelo apelo musical, a fim de imprimir no espectador, o clima de terror sentido pelos veranistas que frequentam as praias de Sucupira. Entretanto, no filme, há um propósito de disseminação de *fake news*, por meio do jornal local de oposição política, contra o governo do prefeito Odorico.

Tanto a obra literária, quanto a cinematográfica em evidência nessa pesquisa, carregam a marca da universalidade e atemporalidade de temas tão caros e abordados, nos dias de hoje, com muito garbo e estilo inconfundível.

Um aspecto presente e bem representativo nas obras, é a polarização partidária, que acirra os ânimos, assombra o *status quo* e classifica, muitas vezes rotula, as pessoas entre esquerda e direita, comunistas e capitalistas, liberais e conservadoras no universo ficcional da sociedade de Sucupira.

Ocorre que, contrariamente ao movimento político partidário da ficção em estudo, tem-se no plano brasileiro, uma pseudo polarização, em razão de uma série de aspectos, entre os quais está a da baixa identificação partidária no Brasil. Bello (2019, p. 14) declara a esse respeito que

Insistir na polarização partidária no Brasil pode ser um caminho errado, exatamente pela baixa identificação partidária dos dois principais partidos do Brasil. [...] Os recentes fatos políticos podem ser momentos de turbulência política, e não uma polarização sistemática por parte dos políticos e dos eleitores. (BELO, 2019, p. 14).

Nota-se também a disseminação de notícias falsas para criar instabilidade social e política e que, no filme, isso é significativamente representado pela figura do pseudo tubarão de conotação subversiva e opositora na trama de Arraes.

A verossimilhança presente na obra literária e no filme, permite ao espectador refletir sobre o processo histórico do país e, com isso, identificar algumas fraturas sociais cotidianas que se alongam e causam desconforto necessário para aguçar o senso crítico no leitor.

A figura do tubarão enquanto representante do reino animal, é notadamente caracterizada pela agressividade, o poder, a força e a morte. Já, em *O Bem - Amado*, o animal marinho, ainda que não apareça de fato, é alegoricamente inserido no contexto do filme como ameaça ou ícone da tensão política provocada pela força opositora do jornal “*A Trombeta*”.

Esse campo de batalha entre imprensa e governo ultrapassa o campo da ficção e chega, aos dias atuais, de modo muito cristalino na política nacional e,

em alguns casos, internacional. As narrativas de ambos os lados travam uma luta por espaço e credibilidade junto aos seus públicos e a crença em um lado, faz o outro ser diretamente desacreditado e posto no patamar de ameaça ou inimigo intolerável.

Ainda na perspectiva da representação simbólica do tubarão no filme homônimo, Spielberg consegue, seja pela música extra diegética, seja pelas raras aparições do protagonista, trazer para o cinema o temor do homem pelo desconhecido, ao mesmo tempo em que, desafia os limites do perigo em potencial justificado pela imprudência dos banhistas e pelo desdém do prefeito local frente aos riscos.

Assim, vislumbra-se que o cinema é capaz de agregar múltiplos sentidos e construir uma obra de arte capaz de ultrapassar os limites da tela de projeção e se fazer atual, além de repercutir criticamente sobre a realidade e se manter como ponto de inquietação, mesmo após muito tempo, sem com que isso faça perder o foco no objeto estético em questão.

A partir da versão adaptada de *O Bem - Amado*, é possível perceber que o cinema, de certa maneira, recupera a união da oralidade com as imagens, relação essa secundarizada outrora pela predileção dada à escrita na literatura ocidental. Embora a sétima arte envolva uma gama complexa de elementos, como: a fotografia, a montagem, o tom da atuação, o cenário, o figurino e outros fatores vitais para o audiovisual, é possível reconhecer a unidade estilística na obra em análise.

Na obra dirigida por Guel Arraes, fica evidenciada a confluência da trilha sonora com a dramaturgia de Dias Gomes, que replica o passado e retrata o presente do país, por meio de imagens que compõe a *mise-em-scène da vida social brasileira*, a partir do microcosmo em Sucupira.

A alternância entre a opulência da paisagem natural e a esperança por dias melhores, encontram a barreira das adversidades do cotidiano, representada na ficção, pela ausência de um cemitério municipal, que é uma metáfora da pobreza social do povo. Esse quadro fica musicalmente representado pelos versos de *Esta Terra*<sup>24</sup> de Caetano Veloso, assim:

---

<sup>24</sup> Esta Terra. Caetano Veloso. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/1735616/>> Acessado em: 24 jun. 2021.

Por aqui foi há muito anunciado  
 Nossas vidas teriam mais amores  
 Sem barãos, carrascos ou senhores  
 No tempo brevemente alcançado  
 Vaticínio permanente adiado  
 Ao futuro de quem somos cativos  
 Prisioneiros dos mortos e dos vivos  
 Desde os bons velhos tempos sem memória  
 Perseguindo essa sombra vã da história  
 Sem razão, sem destino e sem motivo”.

Tanto a letra de Caetano Veloso, quanto a dramaturgia de Dias Gomes, traçam um perfil sócio crítico do povo brasileiro embebido no contexto histórico cívico militar e suas agruras representadas pelas alegorias virtuosas de engenho e arte, mas sem perder o propósito de ser a voz de uma parcela da nação acordada e atônita pelos abusos e desmandos do poder (im)posto.

Na medida em que a história se faz como um campo de conflitos permanentemente violentos, a alegoria encenada e adaptada em *O Bem - Amado*, representa uma fratura social, onde a imagem do político é a expressão do desejo, no caso de Odorico, é o poder.

O homem e a mulher do campo, já tão vivamente representados nas páginas de Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, entre tantos outros expressivos nomes da literatura nacional, deparam-se hoje, com novos cenários nos tempos modernos, mas novos também são os modos de exploração do homem pelo homem. Santiago (2004) assim se manifesta a esse respeito

Rejeitado pelos poderosos estados nacionais, evitado pela burguesia tradicional, rejeitado pelo operariado sindicalizado e cobiçado pelo empresariado transnacional, o migrante camponês é hoje “*mui corajoso*” passageiro *clandestino* da nave de loucos da pós-modernidade. (SANTIAGO, 2004, p. 52).

Toda essa coragem do homem camponês se dá pela certeza, menos filosófica e mais testemunhal, da perenidade da vida severina que escorre célere no andar das horas para covas rasas de outros latifúndios. Daí vem, talvez, a força pela manutenção da vida e a busca pela dignidade que a arte de Dias Gomes e Guel Arraes pintam com tons alegres e irônicos, o flagelo da realidade.

A repetição da história como tragédia e farsa, segundo o pensamento de Karl Marx aludido inicialmente nesse trabalho, pode ser ratificado pelos pontos de influências e confluências sociopolíticas provocados nesse capítulo e que, são desdobrados a seguir, agora, na perspectiva de análise do estudo das cores,

do modo de falar do teatro e do mostrar da sétima arte, além da percepção da trilha sonora como elementos capazes de explorar a fortuna crítica da produção de Gomes e Arraes em épocas tão distintas e iguais ao mesmo tempo.



### **3. As implicações no entrelaçamento das linguagens literária e cinematográfica**

#### **3.1 A leitura vocabular e o jogo de diálogos na ficção**

São bem significativos os desdobramentos da relação entre os textos literários e a produção cinematográfica que explora a modalidade da adaptação nas mais diferentes perspectivas (“apropriação”, “assimilação”, “derivação”, “dialogismo”, “hibridização”, “intertextualidade”, “recriação”, “reinterpretação”, “tradução”, “transcodificação”, “transcrição”, “transformação”, entre outros). Assim, a leitura vocabular, ou seja, das palavras, na estrutura do texto escrito e a leitura cinematográfica, com ênfase nas adaptações, trabalham com a mesma fonte (a palavra), entretanto, o modo de exploração ganha sentidos distintos para cada código ou formato adotado.

O professor Marcelo Silva, em seu artigo “Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico”, aborda sobre a natureza e as particularidades das produções audiovisuais, a partir do literário

As adaptações literárias para o cinema se tornam não estruturas fechadas e auto enunciativas, mas um movimento polifônico de vozes e imagens conflitantes, em cuja base repousa o entendimento de importantes aspectos da cultura brasileira de hoje. (SILVA, 2009, p. 3).

São essas “vozes” que permitem a expansão das perspectivas disponíveis no texto literário. O modo como a palavra está disposta na versão do texto escrito, - cria expectativas ou possibilidades individuais para cada leitor na medida em que o ato da leitura é, essencialmente, individual, intimista. Já na versão adaptada para o cinema, ou melhor, no texto visual, o modo dos personagens de dizer e usar a palavra, - é um traço bem característico, que fica amplamente assimilado pela plateia, tornando assim, a palavra, uma presença coletiva e instantânea muito forte por explorar, não apenas com o poder exercido pela letra lida, mas também com a audição associada a visão em movimento na cena. Isso reforça o poder imagético que o cinema carrega em suas produções. Afinal, o cinema, por meio da justaposição de palavras com imagens, marca e forma o imaginário coletivo.

O modo performativo, inerente às adaptações, chama a atenção do espectador para elementos que estão além da palavra escrita, assim, o tom da voz do ator, a expressão corporal e facial, o modo de caminhar, o olhar, o plano e o enquadramento da cena, entre outros aspectos técnicos e artísticos, contribuem para a construção e ampliação do perfil da personagem na narrativa. Esse detalhamento é decisivo para formação das ideias e do imaginário coletivo. Assim, a leitura vocabular no audiovisual incorpora outros componentes que expandem a carga simbólica da palavra. Pela via da leitura literária, esse caminho trilha pela abstração e individualidade de cada leitor, pois, não há uma figura visualmente ampla para o grande público, assim como o cinema faz com alguns personagens, que chegam a marcar profundamente a trajetória de seus intérpretes na teledramaturgia ou no cinema, como é o caso, por exemplo, da aclamada atuação de Lima Duarte no novelístico *O Bem - Amado*.

Uma relação que pode ser estabelecida em *O Bem - Amado*, versão adaptada para o cinema, é a que consiste em suavizar ou minimizar as ações afamadas da personagem Zeca Diabo (interpretada por José Wilker no cinema) na trama. O diretor Guel Arraes, talvez pela inclinação cômica latente na obra, transpôs para a telona a figura humana do matador, com entonação de voz suavizada, baixa, às vezes, quase inaudível, de tão acanhado e sem o devido traquejo com as palavras, sugerindo até uma suposta ingenuidade no mundo das letras. Toda essa passividade linguística se opõe à frieza e à maldade dos assassinatos ora praticados pela figura aparentemente pacífica, que carrega o Diabo como sobrenome. Esse caso ilustra o jogo de palavras e a distorção dos atos em ação. Situações análogas são testemunhadas em outros personagens, conotando traços de demagogia e hipocrisia. A exemplo disso, verifica-se o lado paternal e familiar de Odorico diante da filha única, entretanto, o lado mulherengo e cafajeste com a caso amoroso com as três irmãs cajazeiras revela a base (i)moral do homem público.

Situação semelhante ocorre em outras produções do cinema, ao nos depararmos com cenas de profunda violência, por exemplo, em "Kill Bill" (2003), quando Quentin Tarantino adota recurso semelhante para atenuar os efeitos de horror junto ao público. O diretor insere no filme, esporadicamente, uma trilha sonora suave, que contraria o tom aterrorizante retratado em algumas cenas.



Figura 12. Cena do filme “Kill Bill” (2003)

Fonte: <http://diariocinematica.blogspot.com/2016/07/kill-bill-pt-i.html>

Nessa película, destaca-se a icônica cena do assovio da assassina caolho, como se verifica na imagem acima<sup>25</sup>. A recorrência à trilha sonora, em especial ao assovio, é uma prática de longa data no cinema, a saber: os filmes de “bang Bangu”, em que tinham como ídolo Clint Eastwood, já adotavam o referido apelo sonoro para introduzir a personagem na trama e isso immortalizou tais atuações e produções, até mesmo para quem nunca as assistiu é capaz de associar o som à imagem do filme. Às vezes, a adoção de cortes e a inserção do recurso da imagem em preto e branco nas cenas, também contribuem para amenizar a aspereza da mensagem no texto visual e assim, isentar o espectador do diálogo direto e vocabular da cena.

Assim, o modo de dizer das personagens nas produções audiovisuais é enriquecido com os efeitos sonoros tão bem inseridos na sétima arte. Isso pode ser ratificado tanto na versão adaptada para o cinema de *O Bem - Amado*, como nos clássicos do faroeste americano ou nas produções mais recentes em Hollywood.

Ainda que o cinema tem se valido da fonte do cânone literário para suas primeiras produções audiovisuais, merecem registros as diferenças estabelecidas entre o “como dizer” e o “como fazer”, em relação ao teatro,

---

<sup>25</sup> Os segredos da trilha sonora de Kill Bill. Vol. 01. Disponível em: <https://blognroll.com.br/ouvi-no-filme-lupa-charleaux/os-segredos-da-trilha-sonora-de-kill-bill-vol-1/>. Acessado em: 15 jul. 2021.

sobretudo nessa pesquisa, em que estão evidenciados o texto teatral de Dias Gomes e a produção fílmica de Guel Arraes. Sobre a possibilidade de estender os horizontes a respeito da teoria da adaptação, Hattnher (2013) fala do desgaste do modelo binário ROMANCE → FILME, LITERATURA → CINEMA

É importante ressaltar que não se trata de excluir a “literatura” do conjunto de estudos, mas, sim, de nos voltarmos para as variadas possibilidades contidas nos novos vetores de análise que podem se estabelecer entre, por exemplo, filmes e videogames, narrativas gráficas e filmes, romances, e assim por diante (HATTNHER, 2013, p. 40).

O texto teatral *O Bem - Amado*, de Dias Gomes, embora esteja inserido no conjunto do cânone, se afasta parcialmente do modelo binário citado acima e seu entrelaçamento com o audiovisual se deu com certa tranquilidade, pois, tanto na teledramaturgia quanto no cinema, a obra de Dias Gomes atingiu grande popularidade e aceitação do público, mesmo (re)produzidos em períodos históricos tão distintos. Acerca das variações de contextos e do modo de aceitação das obras, que trazem Odorico como protagonista, Hutcheon (2011) declara:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto - isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo - podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Como reagimos hoje, por exemplo, quando um diretor do sexo masculino adapta o romance de uma mulher, ou quando um diretor americano adapta um romance britânico, ou quando as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Dessa boa aceitação e popularidade das obras derivadas, Hattnher (2013) provoca uma reflexão / questionamento

os produtores e diretores de cinema ainda falam sobre adaptações “fiéis” e “infieis” sem perceber que, na verdade, estão falando de filmes bem-sucedidos ou malsucedidos. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro, ou mesmo de crítica, a questão da “fidelidade” é abandonada. (HATTNHER, 2013, p. 37).

Nota-se que, no bojo das discussões dos primeiros momentos da teoria da adaptação, o velho parâmetro da “fidelidade” é destronado pelo vigor do capital contabilizado pelo sucesso de bilheteria, por exemplo. Portanto, o modo de dizer teatral ou o modo performativo do cinema, se mostram, em certa

medida, reféns dos parâmetros ou regras da “indústria cultural”<sup>26</sup>, que domina boa parte da cena artística atualmente.

Considerando a dinâmica que imprime ritmo às produções artísticas atuais, a leitura vocabular e o jogo de diálogos na ficção estão imersos em uma realidade retratada por Carreira (2012)

Vivendo em um tempo em que é muito difícil identificar diferenças entre construir ideias e construir objetos artísticos, podemos dizer que o pensar também é fazer arte. Atualmente, é difícil tratar de delimitar o que seria a própria arte. Utilizamos de forma instrumental, ideias que nos serviram durante muitos séculos, mas, sabemos que elas já não dão conta em absoluto de delimitar o conceito de arte que realmente opera no campo da cultura. (CARREIRA, 2012, p. 5).

Assim, o diálogo e a performance dos atores em cena no palco ou no cinema acabam sofrendo influências de fatores que ultrapassam os limites da esfera artística, conforme já aludido na realidade da indústria cultural. Essa discussão entre o que é propriamente o terreno ou limite da linguagem do teatro e da linguagem do cinema recai, ao mesmo tempo, na discussão sobre o que é e o que não é o literário em si, pois a teorização analisa, mas não define justamente, por não haver a preocupação com fronteiras rigidamente delimitadas. Essa relativização é uma das particularidades que o texto artístico (literário e/ou cinematográfico) se vale para transitar pelos mais distintos campos, sem se prender ou estabelecer compromissos (morais, estéticos, políticos ou filosóficos), que sejam limitadores da atuação e representação simbólica por meio da linguagem artística.

A palavra no território artístico é uma arma poderosa de libertação das amarras ideológicas, portanto, seja o dramaturgo, o roteirista, o ator ou o diretor de uma produção artística, de uma obra ficcional, todos têm em mente a liberdade expressiva que a palavra possui e, nesses tempos em que a democracia brasileira flerta com posturas, insinuações ou palavras afins ao autoritarismo, nada mais justo do que celebrar e reafirmar o poder do diálogo, da palavra dialética no campo da arte para equilibrar as forças que não dialogam, mas sim, impõem vontades.

---

<sup>26</sup> Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O facto de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. (ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento 1947, p. 57. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf). Acessado em: 19 jul. 2021.

O estado de espírito da personagem Odorico Paraguaçu, independentemente de ser representado no palco, na televisão ou no cinema, carrega em seus discursos, às vezes, rebuscados retoricamente, espalhafatosos com a pirotecnia verbal que lhe é comum, a marca do autoritarismo representado pela palavra.

Cada discurso, cada palavra colocada, por mais esdrúxula que seja, exerce um efeito persuasivo que corrobora com o projeto político de perpetuação no poder. Isso soa familiar no universo social e político brasileiro? Não é coincidência, é crítica que a arte executa no tempo cíclico, como já citado por Debord (2003), por meio das representações simbólicas, que repetem o passado.

Nesse sentido, a projeção pessoal e política do indivíduo nos canais de comunicação torna-se missão de primeira ordem nos dias atuais e pretéritos. Segundo Castells (2011, p. 442), “a mídia é a expressão da nossa cultura, e nossa cultura funciona principalmente por intermédio dos materiais propiciados pela mídia”. Portanto, aquilo que testemunhamos nas produções artísticas são expressões do modo de vida e organização social na prática cotidiana brasileira.

Não raro, se percebem Odoricos espalhados pelo interior do país. Homens sanguinários, como o capitão Zeca Diabo, também são vistos em meio aos homens públicos com trânsito livre e apadrinhamento político explícito. Assim, a vida social vai constantemente sendo veiculada, atualizada e repetida nas páginas literárias e imagens cinematográficas, como se verifica na notória atualidade crítica de “O Bem – Amado”.

O enlace atual entre as representações artísticas e a realidade social é notado pela disputa de credibilidade da palavra. O agente público, o vilão, a influenciadora social, o bom moço, o matador, seja qual for o indivíduo, verifica-se que, os mais distintos estereótipos sociais são vistos e representados no teatro, no cinema e nas plataformas virtuais de comunicação. Assim, as narrativas e o jogo de palavras, nos dias de hoje, ganharam uma nova perspectiva, a da instantaneidade do universo virtual. Do palco para a vida real ou do cinema para a praça pública, essas formas de representação têm ocorrido de modo imediatista pelo vigor e velocidade de disseminação da internet. Marcellis (2011) declara:

A internet tem tido um índice de penetração mais veloz do que qualquer outro meio de comunicação na história: nos Estados Unidos, o rádio demorou trinta anos para chegar a sessenta milhões de pessoas; a TV alcanço esse nível de difusão em quinze anos; a internet o fez em apenas três anos após a criação da teia mundial. (MARCELLS, 2011, p. 439).

Em razão da mudança de paradigmas gerada pela inserção da internet no cotidiano, a palavra e a imagem passaram a ocupar lugar central nas narrativas virtuais. O “modo de dizer” do teatro, com sua carga dramática e encenação em palco, gera comoção, catarse, compaixão e empatia pelos dramas humanos vividos. O palco e a proximidade humana entre atores e plateia potencializa essa maior exposição sentimental. Daí, a palavra ser inserida em um contexto de expressividade acentuada das emoções *in loco*.

No outro plano, a palavra inserida no contexto performático do cinema traz em seu bojo, os já aludidos elementos técnicos e artísticos / humanos (efeitos especiais, dublês, jogo de câmeras, enquadramentos, planos, interpretação, tom de voz, trilha musical, entre outros), que são capazes de, em conjunto, impactar o espectador de um modo distinto da encenação teatral. Não há nenhuma forma que cause mais ou menos impacto emocional no espectador, pois as reações de recepção são sempre condicionadas a fatores históricos e subjetivos em cada circunstância de contato do indivíduo com a produção artística.

De todo modo, a expressão por meio da palavra ainda é capaz de tocar o ser humano em intensidades distintas, independente do formato de apresentação do texto (escrito, encenado, falado, cinematográfico, etc.). Essa pluralidade de significados é observada na produção literária de Dias Gomes, especialmente na peça “O Bem - Amado”. Nela, o dramaturgo baiano expressa e ratifica, ainda que indiretamente, um dos clássicos aforismos do também dramaturgo carioca Néelson Rodrigues, que mistura literatura e outras paixões ou desencantos humanos, ao afirmar que: “muitas vezes, é a falta de caráter que decide uma partida. Não se faz literatura, política e futebol com bons sentimentos.” Assim, com essa falta de bons sentimentos, “brotaram” do gênio criativo de Gomes personagens marcantes que ajudaram a construir o perfil crítico da identidade do político brasileiro, além de retratarem com humor e ironia, a realidade social brasileira cada vez mais atual em uma repetição de vícios onde o passado se repete de maneira crônica.

### 3.2 Estudo das cores na composição artística

As representações sociais feitas, a partir das manifestações da arte, se valeram e ainda recorrem constantemente aos recursos das estéticas visuais para criar ou enfatizar uma atmosfera emocional na construção da imagem, da personagem, da paisagem ou da cena, conforme o código artístico adotado.

Assim, o estudo das cores é capaz de evidenciar como ele pode influenciar, seja pela razão, ou pela emoção, o processo criador, e, até mesmo, a recepção da obra em razão de seu contato com o público espectador.

A ciência moderna, contrariando os postulados clássicos de Aristóteles, afirma que a cor não está no objeto, mas sim, na luz. Portanto, é enganoso acreditar que a cor é uma propriedade do objeto. A cor é uma propriedade da luz e não dos objetos, segundo Leonardo da Vinci, que séculos depois do filósofo grego, embasa melhor o valor e o uso das cores na pintura renascentista.

Nesse estudo, partimos da premissa de que a composição dos quadros ficcionais está intimamente relacionada às escolhas das cores e tal processo não se faz de modo aleatório. Portanto, passaremos a ampliar o espectro desses elementos nas formas da literatura e do cinema aqui pesquisados.

Seja na versão do impresso literário ou na produção derivada para o cinema, a obra artística pode ser percebida pelo conceito da disparidade. Esse termo vem da psicofisiologia da visão, segundo a filósofa, artista visual, escritora e professora da Universidade de Paris Anne Sauvagnargues em entrevista concedida a Édio Raniere<sup>27</sup>.

A respeito da definição de disparidade e de como essa noção agrega valor na percepção do estudo intertextual e dialógico entre a literatura e as adaptações para o cinema, Sauvagnargues (2020) explica:

A disparidade explica a maneira utilizada por animais como nós, que possuem duas pupilas, para produzir o volume. O volume se produz porque uma pupila vê uma coisa, enquanto a outra, vê outra coisa. Portanto as duas pupilas não veem a mesma coisa, o que compreendemos muito bem quando fechamos um olho e depois o

---

<sup>27</sup> SAUVAGNARGUES, Anne. "Somos nada mais que imagens". Entrevista concedida a Édio Raniere. Revista Polis e Psique. vol.10 no.1 Porto Alegre jan./abr. 2020. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-152X2020000100002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2020000100002). Acessado em: 28 jun. 2021.

outro, porque o que estamos observando se mexe.  
(SAUVAGNARGUES, 2020, p. 6).

Assim, é possível depreender que o volume, conforme explicitado acima, é uma terceira dimensão ou percepção do objeto visto (lido ou assistido) e que, dessa maneira, o espectador forma um novo plano, em que as cores imprimem uma carga expressiva significativa para o processo de recepção e ressignificação do público leitor.

A trama de Gomes e Arraes, respeitando cada limite de código adotado, ratifica a importância simbólica das cores, sobretudo pela força expressiva das imagens, já ratificadas nessa pesquisa, representadas, mas não limitadas, no espaço-formato do palco e na telona, respectivamente.

Na versão adaptada para o cinema, nota-se, desde os primeiros instantes da película, a influência modernista, já na composição da cena inicial, a partir da projeção sonora do protesto popular contra o prefeito Lidário Gouveia, que culminaria em seu assassinato.

Antes mesmo da exibição das cenas do embate dos manifestantes com a polícia, na porta da prefeitura de Sucupira, os sons e as cores, formam um quadro significativamente expressivo da carga de tensão do momento, a partir da sequência de cenas produzidas com tomadas de plano e cortes acelerados e entrecortados, sugerindo, assim, uma percepção ao estilo futurista e cubista no cinema.

O legado artístico da geração de 22 é notável na adaptação literária para o cinema, dentre outros aspectos, pela adoção da linguagem entrecortada, pela inserção do cotidiano no literário-cinematográfico, dos diálogos curtos, além da sugestão de ações nas cenas do filme, a partir de cortes pontuais, que fazem alusão, no plano literário, ao estilo de linguagem disseminado por Oswald de Andrade, em 1925, por meio do manifesto *Pau – Brasil*, como se vê, por exemplo, no poema “O capoeira”, transcrito abaixo:

- *Que apanhá sordado?*  
- *O quê?*  
- *Qué apanhá?*  
*Pernas e cabeças na calçada.* (OSWALD-DE-ANDRADE, 1925).

É possível identificar, na adaptação de *O Bem - Amado*, o jogo expressivo das emoções daquele momento de agitação social, a partir de jogos de

contrastes feitos pelas cores da sequência do filme. Destaca-se, nesse contexto, o vermelho que, segundo Heller (2013):

O simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue. Em muitas línguas, entre os babilônios e também entre os esquimós, a tradução, ao pé da letra, de “vermelho” é “sangue”. (HELLER, 2013, p. 101).

Esse aspecto é sugerido pela expressividade da referida cor na escolha do tapete, invariavelmente vermelho, estendido desde a escadaria da prefeitura, até o gabinete do chefe do executivo municipal de Sucupira. Sem adentrar ainda nas considerações acerca da trilha musical, já é possível notar a adoção do vermelho como cor dos ideais de revolução e liberdade, a partir da leitura da letra da música “A bandeira do meu partido”<sup>28</sup>, de Jorge Mautner, que é inserida na adaptação como tema das ações da personagem Vladimir, dono do jornal de oposição “A Trombeta” e líder do partido revolucionário.

A bandeira do meu partido  
é vermelha de um sonho antigo  
cor da hora que se levanta  
levanta agora, levanta aurora!

Leva a esperança, minha bandeira  
Tú és criança a vida inteira  
toda vermelha, sem uma listra  
minha bandeira que é socialista!

Estandarte puro, da nova era  
que todo mundo espera, espera  
coração lindo, no céu flutuando  
te amo sorrindo, te amo cantando!

Mas a bandeira do meu Partido  
vem entrelaçada com outra bandeira  
a mais bela, a primeira  
verde-amarela, a bandeira brasileira.

Guardadas as devidas proporções, o nome do líder da oposição em Sucupira é semelhante ao presidente russo Wladimir Putin e, segundo as origens etimológicas, o nome Wladimir significa “senhor da paz”, “o que governa com grandeza”. Essa suposta coincidência nominal reflete mais uma vez a projeção atribuída à Sucupira como uma metáfora distópica do mundo.

---

<sup>28</sup> “A Bandeira do meu partido”. Disco Estilhaços de paixão. 1958. Composição de Jorge Mautner. Letra e vídeo disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-mautner/1606523/>. Acessado em: 7 jul. 2021.

A adoção da cor vermelha é muito representativa na obra audiovisual, pois, como se verificará a seguir, a partir das imagens, o sangue do prefeito se faz presente, em contraste com o terno branco, risca de giz que, na cena, se mistura com o tapete, após a troca de tiros do prefeito Coronel Lidário com o personagem Zeca Diabo.



Figura 13. Manifestantes de Sucupira na prefeitura

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)



Figura 14. Prefeito de Sucupira assassinado

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

Na sequência acima, além da alusão ao vermelho, já mencionada, é possível identificar outros aspectos na película de Guel Arraes que se valem da mesma cor para a construção da cena, tais como: a fachada das casas próximas à prefeitura, os cartazes dos manifestantes contra o prefeito, além da placa com o nome do jornal de oposição, “A Trombeta”. Em todas essas referências, há uma sugestão que vai muito além da coincidência de cor. Nesses quadros, há a conotação do efeito revolucionário e reformador, causado pela cor vermelha, que sincroniza com o quadro de tensão social e política presente no contexto da obra. Segundo Heller (2013)

A bandeira vermelha do operariado foi eleita, na Revolução Russa de 1907, como bandeira do socialismo e do comunismo. Vermelho é a cor política do marxismo-leninismo, pois em russo “vermelho” significa bem mais que uma cor. “*Krasnij*” – vermelho em russo – pertence à mesma família de palavras de “bonito”, “cordial”, “bom” (*krasiwe*). (HELLER, 2013, p. 124).

Dessa forma, é possível ratificar a conotação dada por Dias Gomes à obra teatral *O Bem - Amado* como farsa sociopolítica patológica e, por extensão, levar também para o contexto da obra derivada para o cinema, as questões da política internacional narradas em paralelo com os acontecimentos políticos locais em Sucupira. Esse paralelo faz sugerir, com muita ironia, a conotação de que Sucupira é uma espécie de microcosmo, um átomo do mundo.

Ainda sobre o espectro de análise da cor vermelha, é possível inserir um adendo nessa reflexão acerca do estudo das cores, a partir do valor simbólico que a referida cor exerce no contexto do filme *A Lista de Schindler*, de 1993 e dirigido por Steven Spielberg. A famosa cena da menina de casaco vermelho, transitando entre os incontáveis judeus nos campos de concentração nazista, durante a segunda guerra mundial, representa uma escolha estética do diretor com forte impacto psicológico junto ao espectador, pois a película transcorre predominantemente em preto e branco e, inserir uma criança vestida com um casaco de cor tão expressiva é uma referência multivariada de expressões.



Figura 15. Menina com casaco vermelho (A Lista de Schindler - 1993)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UlryhZTF41w>

A partir da imagem acima e da natureza polissêmica da obra audiovisual é possível sugerir algumas interpretações ou leituras possíveis, dentre as quais está, a inocência pueril em meio ao horror do genocídio em curso, assim como também, o vermelho pode simbolizar a presença da vida por um lado, mas também, permite inferir a noção da morte massiva dos judeus durante o Holocausto. A escolha da cor, especificamente, o vermelho nesse contexto, dialoga com as alusões, sobretudo pela coincidência com a morte, na adaptação de *O Bem – Amado* e endossa as ideias acima apresentadas por Heller (2013) nessa seção.

Dada a liberdade criadora que a arte literária proporciona e às possibilidades que as adaptações literárias exploram com vivacidade, vale registrar, ao longo dessa última, o elemento inovador posto em prática no roteiro dirigido por Arraes.

Na versão adaptada para o cinema, Guel Arraes insere o jovem idealista Neco que, em tom jornalístico, relata os acontecimentos do Brasil e do mundo em paralelo com os fatos sociais e políticos passados no universo provinciano, mas com ares globalizantes, de Sucupira.

Nessa perspectiva, é possível depreender que o espectador vislumbre a dimensão artística que a obra confere às questões sociais e políticas que ultrapassam o tempo, mesmo sem ter lido a versão impressa da obra literária.

Eis aí uma demonstração do vigor e autonomia comunicativa que as adaptações cinematográficas carregam e que são capazes de promover o “engajamento participativo”, citado em Hutcheon (2011, p.128) e da “expansão dos limites de cada campo artístico” trabalhado por Figueiredo (2005, p.136).

Ao tempo em que o emprego das cores corrobora para o estado de espírito dos personagens ou cenas da ficção literária ou cinematográfica, vale ressaltar o poder psicológico e cultural delas para o indivíduo. Farina, Perez e Bastos (2006) declaram:

As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo, para gostar ou não de algo, para negar ou afirmar, para se abster ou agir. Muitas preferências sobre as cores se baseiam em associações ou experiências agradáveis tidas no passado e, portanto, torna-se difícil mudar as preferências sobre as mesmas. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 96).

A respeito do poder cultural e psicológico das cores merecem destaque para análise, duas perspectivas do uso da cor branca na película *O Bem - Amado*, a saber: a predileção do candidato-prefeito Odorico Paraguaçu, com predomínio do uso de ternos de linho branco e, na outra extremidade narrativa, o jovem Neco, com sua camisa social branca sempre de mangas longas dobradas. São duas perspectivas distintas para uma mesma cor. Farina, Perez e Bastos (2006), asseveram que:

As cores fazem parte da vida do homem, porque são vibrações do cosmo que penetram em seu cérebro, para continuar vibrando e impressionando sua psique, para dar um som e um colorido ao pensamento e às coisas que o rodeiam; enfim, para dar sabor à vida, ao ambiente. É preciso ter em conta que elas provocam invariavelmente sensações polarizadas, ou seja, ora podem ser positivas, ora negativas. (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 96).

Esse sentido de polarização dos sentimentos provocados pelas cores, tem ressonância na postura de Odorico Paraguaçu, pois o branco é, segundo Farina, Perez e Bastos, (2006, p. 97), “a cor do vazio interior, da carência afetiva e da solidão, haja vista que a exposição prolongada de sujeitos em ambientes totalmente brancos tende a acentuar neles caracteres esquizoides”.

Nota-se que as ações do protagonista, em certa medida, se harmonizam com a descrição patológica feita acima, sobretudo pela ideia fixa de construir um cemitério municipal a toque de caixa, sem considerar as limitações da realidade do gestor público, da moral e de outros aspectos básicos para um município interiorano no Brasil. Registra-se, também, que a figura política, embora sempre

rodeada de muitas pessoas, não é capaz de mascarar integralmente a *persona* de Odorico que é, em geral, solitária e padece de companhias desinteressadas em vantagens.

Por outro lado, a mesma cor branca projetada no personagem Neco remete a outra atmosfera emocional. Seus ideais políticos e afetivos apresentados na película, sobretudo pelos valores revolucionários e românticos na adaptação, ratificam também o que Farina, Perez e Bastos (2006, p. 97), declaram sobre o branco “a cor do leite ou da neve, indicia pureza, vida quando associada à alimentação (leite), limpeza, castidade, liberdade e criatividade.

Dessa feita, é possível constatar que a escolha das cores reflete as oscilações culturais e psicológicas na composição do perfil dos personagens e suas ambivalências de comportamento, mesmo quando nos casos em que a adoção de uma cor única predominante no figurino dos personagens ocorre, como se nota nas imagens a seguir:



Figura 16. Odorico de terno de linho branco emoldurado por colunas e nuvens alvas

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)



Figura 17. Neco e o idealismo moral e político

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

Além das oscilações de natureza cultural e psicológica, as cores também exercem influência fisiológica sobre a percepção humana diante de objetos de mesma dimensão, mas pintados de cores distintas. Farina, Perez e Bastos (2006, p.108) asseveram que:

As cores exercem diferentes efeitos fisiológicos sobre os organismos humanos e tendem, assim, a produzir vários juízos e sentimentos. Aparentemente, damos um *peso* às cores. Na realidade, olhando para uma cor, damos um valor-peso, mas esse peso é predominantemente psicológico. (BASTOS, 2006, p. 108).

Assim, o peso das cores, com seus efeitos psicológicos, reforça a construção do perfil do personagem, seja pela sugestão patológica e ardil, no caso de Odorico, seja pelo idealismo romântico de Neco inserido como agente da ternura e lirismo na farsa sociopolítica patológica da versão derivada da obra de Gomes. As explorar as nuances da cor branca nas duas situações, merece destaque também, o fato de que, no personagem Neco, a cor branca presente apenas na camisa. Já em Odorico, a composição do traje, ou seja, o terno completo, sugere uma forma de violência simbólica, segundo já citado nessa dissertação por Bourdieu (2002), na medida em que discursa ao ar livre para a população carente de bens materiais e de percepção política capaz de fazer uma leitura crítica que o traje e a escolha da cor sugerem.

Ainda nesse bojo, merece destaque ainda o predomínio da cor marrom nos trajes do personagem Dirceu (Matheus Nachtergaele) na versão adaptada. A simbologia dessa cor corrobora o perfil da personagem no contexto da trama, pois sua conduta, predominantemente passiva, se curva em razão dos projetos de poder e dos arroubos do prefeito Odorico.

Segundo Heller (2013, p. 9), o marrom encabeça a lista de cores menos apreciadas, com 20% de rejeição em uma pesquisa feita na Alemanha envolvendo dois mil respondentes (homens e mulheres) de ocupações distintas e com idade variando entre 14 e 97 anos.



Figura 18. Dirceu intimidado por Zeca Diabo no filme O Bem - Amado  
Disponível em: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)



Figura 19. Dirceu assessorando o prefeito Odorico Paraguaçu  
Disponível em: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

A rejeição do marrom somatiza, no plano do texto literário e audiovisual, o aspecto de secundarização laboral que o funcionário público carrega como estigma, por parcela significativa da sociedade. Essa imagem pode ser ratificada por Heller (2013, p. 482):

Por volta de 1800, se acreditava que os velhos gregos e romanos houvessem sempre se vestido com tecidos brancos, mas a verdade é que usavam tecidos de todas as cores. O marrom era uma cor desprezada, e os romanos chamavam os que andavam esfarrapados de “*pullati*”, ou seja, vestidos de marrom. (HELLER, 2013, p. 482).

Em razão das considerações feitas acima e, a partir dos postulados de Farina, Perez e Bastos, (2006), de Heller (2013) e Sauvagnargues (2020), esta pesquisa pode explorar, ainda que timidamente, a psicologia das cores e como elas exercem influência na percepção da realidade quando tomadas na perspectiva das representações sociais feitas, especialmente, pela arte da palavra literária e do audiovisual.

Assim, as estéticas visuais são forjadas, a partir de uma série de variáveis dentre as quais está a psicologia das cores, que é capaz de manipular as emoções do público na constituição das cenas, planos e sequências do filme. Esse jogo simbólico das cores é componente de grande valia no processo relacional da obra literária com a obra audiovisual em análise.

### 3.3 O “mostrar” do cinema *versus* o “falar” do teatro

As vicissitudes que os códigos do cinema imprimem ao representar na telona, sobretudo ao adaptar uma obra literária, exigem a compreensão de uma série de fatores capazes de distinguir a sétima arte dos outros códigos, dentre eles, o teatro. Daí ser necessário refletir sobre os limites e influências que a arte dramática exerce/exerceu sobre a produção audiovisual.

Acerca dos fatores citados, merecem destaque alguns, a saber: o posicionamento de câmeras, o comportamento dos atores no palco e no set, a escolha da trilha sonora, o ponto de vista e/ou de escuta, além das condições materiais e financeiras para a produção e exibição. Considerando esses aspectos, é possível afirmar que a adaptação cinematográfica e a encenação teatral possuem aspectos estruturais que guardam certa distinção, embora explorem o modo “mostrar” na concepção performática.

A transmutação da linguagem teatral para o universo das adaptações cinematográficas não se restringe apenas aos elementos comparativistas entre o original e o adaptado. Em uma reflexão mais adensada, Pires e Torres (2021, p. 108) asseveram que

O processo de adaptação fílmica não está limitado à transposição visível de um texto de um formato para outro. Esta é incapaz de comportar todos os fenômenos psicológicos, socioculturais e intersemióticos que envolvem a dimensão dos caminhos percorridos para a criação de uma obra adaptada. (PIRES; TORRES, 2021, p. 108).

Assim, o processo de adaptação da peça *O Bem - Amado*, de Dias Gomes para a versão cinematográfica, dirigida por Guel Arraes, se insere nessa dinâmica mais complexa, que vai além do entendimento primário, ao qual assegura que o cinema é uma forma de teatro filmado. A esse respeito, Diniz (1998) declara que:

Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso. Historicamente, sabe-se que muitos filmes usaram o teatro como fonte, por causa da semelhança evidente entre ambos, em termos de espetáculo. Porém, esses primeiros filmes eram apenas reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado. (DINIZ, 1998, p. 317).

Considerando que a discussão feita, no primeiro capítulo deste trabalho, já explicitara a visão reducionista da discussão em torno da busca da fidelidade

ao original, afinal de contas, o que torna a adaptação cinematográfica distinta da versão do impresso literário / teatral em *O Bem - Amado*?

No contexto das adaptações, é necessário considerar uma série de variáveis antes de definir o que propriamente forma ou caracteriza uma transmutação. Sobre essas conversões e com destaque, conforme objeto desta pesquisa, para o processo de transposição do texto dramático para a versão adaptada para o cinema, Hutcheon (2011, p. 68) declara:

O texto de uma peça nem sempre fala ao ator sobre questões como gestos, expressões e tons de voz utilizados para converter as palavras da página numa *performance* convincente. O diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco. (HUTCHEON, 2011, p. 68).

Note-se que, o processamento da passagem da folha do impresso literário para a encenação teatral já carrega em si uma série de incorporações próprias da forma “contar” para o “mostrar”. Antes mesmo da adaptação para o formato audiovisual, já se percebe a presença de elementos como gestos, expressões faciais e o tom de voz.

Esse último aspecto pode ser ratificado pelo tom de voz pacificado e quase sussurrante da personagem Zeca Diabo (José Wilker) que, ao se apresentar, após sua parcial regeneração moral, como um novo homem, ainda que suas práticas ancestrais e vindouras contradigam a eventual mansidão oral.

Uma linha de raciocínio que pode ser adotada como estratégia capaz de discutir as diferenças e influências entre os códigos teatrais e audiovisuais transita na explicação das distinções entre um formato e outro. Um aspecto diz respeito às questões culturais, ou seja, no diálogo comparativo, o cinema (adaptação em destaque nesta pesquisa) agrega à trama a nova realidade, o contexto cultural do momento vigente. Dessa maneira, ainda que a obra literária seja atemporal, a transmutação para o cinema considera questões do momento histórico na construção da versão derivada.

Um exemplo dessa nova equação é a inserção da propaganda (ações de marketing) na adaptação. Segundo Valarezo (2018), não que isso seja novo<sup>29</sup> ou ruim para o filme, mas a questão a ser levantada aqui diz respeito ao modo

---

<sup>29</sup> VALAREZO, Max. Canal Entreplanos. O que faz uma propaganda funcionar em um filme? Youtube. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rfoEXr-XdA>. Acessado em: 1 jul. 2021.

como o apelo comercial, mercadológico é empregado, ou seja, como a marca é integrada à trama.

Segundo Valarezo (2021), fatores econômicos são inegavelmente considerados na hora de produzir um filme, sobretudo no Brasil que não possui uma política pública sólida de fomento estatal<sup>30</sup> acerca da promoção e preservação da memória do audiovisual.

A iniciativa privada, nesse contexto da indústria cultural, vê uma oportunidade de inserir sua marca ou produto de forma explícita ou sugestiva no audiovisual e, com isso, atingir o público consumidor de maneira mais econômica do que se fosse realizada uma campanha publicitária paga nos moldes convencionais do mercado (comerciais, trailers, lançamentos oficiais).

A partir da imagem abaixo, é possível ratificar a lógica externada acima, sobretudo pela inserção integrada, de modo sutil, na trama da película, como se percebe em *O Bem - Amado* (2010), de Guel Arraes.



Figura 20. Outdoor publicitário no filme *O Bem - Amado*

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

<sup>30</sup> VALAREZO, Max. Canal Entreplanos. A lenta morte do cinema brasileiro. Youtube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KwU1evfeh9Y>. Acessado em: 3 jul. 2021.

É possível inferir, a partir da leitura da imagem, que o comercial em questão fala de um produto que, a rigor, não faz parte da realidade de consumo da maior parte dos moradores de Sucupira, mas que, pela grandeza da cidade, e pela opulência do projeto de microcosmo que ela representa, é viável e acessível, embora a imagem do sertanejo puxando um jumento seja um retrato mais próximo do cotidiano social do povo. Enfim, essa imagem permite ao espectador inferir que essa propaganda seja lida como uma espécie de provocação, a fim de se refletir acerca da contradição e da ironia artística com base na realidade sucupirana.

Outras alusões publicitárias no cinema são facilmente identificáveis e isso mostra o quanto é comum essa prática sociocultural no contexto do audiovisual. No filme “O naufrago”<sup>31</sup> (2000), por exemplo, o ator Tom Hanks trava uma amizade com a personagem-bola Wilson, e isso é uma referência direta a marca americana de produtos esportivos. Já em “Superman 2”, (1980), o ator Christopher Reeve, após duelo com seu oponente, é arremessado contra um caminhão da indústria tabagista Marlboro.

---

<sup>31</sup> Tom Hanks reencontra a bola Wilson quinze anos depois do filme “O Naufrago”. Por Miguel Barbieri Jr. Revista Veja. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/tudo-cinema/tom-hanks-reencontra-a-bola-wilson-quinze-anos-depois-do-filme-naufrago-veja-a-foto/>. Acessado em: 1 jul. 2021.



Figura 21. Cena do filme “O náufrago” (2000)  
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ExgKfOnNX-U>

Desde as ações publicitárias dos sabonetes da marca “sunlight” nas primeiras produções dos irmãos Lumière até as alusões mais modernas de marcas e produtos, como é o caso, por exemplo, da associação do modelo de carro esportivo “camaro” na franquia de “Transformers” ou as referências às grifes de luxo, ostentadas pelo personagem James Bond, nos filmes 007, revelam a dinâmica da pujança econômica exercendo influência, quase inevitável, na produção e recepção dessas obras cinematográficas.

Nesse processo criativo de transmutação dos formatos dos códigos, é importante evidenciar que o modo “falar” predominantemente dialógico no texto teatral se assemelha, em certa medida, ao modo “contar”, típico das tradicionais narrativas escritas. Em que medida? A partir da necessidade de se relatar uma narrativa, seja na forma oral, dialogada ou escrita e, por essa aproximação, é válido fazer um contraponto com o modo “performativo” típico das adaptações, que exploram a perspectiva da fusão entre o visual, o sonoro, o espacial e o interpretativo, que é mais facilmente notável no audiovisual. Hutcheon (2011) declara a respeito

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis. No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reênfatização e refocalização de temas, personagens e enredo. (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Afora o vigor do capital investido e retornado na indústria cinematográfica, elementos técnicos nas adaptações tornam o audiovisual distinto do texto dramático e da encenação teatral. Essas distinções, reforçam a ideia de que o cinema é considerado, metaforicamente, uma janela bem particular do mundo.

Enfim, a iluminação, o tom de voz, as várias câmeras que levam ao espectador a trama, a possibilidade de regravar, refilmar cenas, além da inserção dos efeitos especiais na era das tecnologias computadorizadas, fazem do cinema, especialmente das adaptações, um código artístico, ou seja, uma forma de representação da arte, marcadamente autônoma e distinta das peças teatrais sem criar com isso, um estabelecimento de juízos de valor acerca de cada uma. Afinal, essas formas de expressão não concorrem entre si, mas sim, se complementam enquanto arte e mantêm relações possíveis.

### **3.4 A trilha sonora como expressão simbólica**

No cinema, a percepção dos sentidos se dá, essencialmente, pelo apelo visual e auditivo que o espectador é submetido. Ao explorar os efeitos e a relação que a música exerce nas produções audiovisuais, torna-se fundamental distinguir e ampliar a concepção de “trilha sonora”, que segundo Carrasco (2010)

Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual, seja ela um filme, um programa de televisão ou um jogo eletrônico. Ou seja, a trilha sonora não se limita à música, mas compreende também, todos os outros sons presentes nessa peça audiovisual. Assim, aquilo que em nosso dia-a-dia chamamos de trilha sonora, é o que chamamos, na terminologia da área, trilha musical. (CARRASCO, 2010, p. 1).

Dessa maneira, a concepção ampliada da “trilha sonora” permite compreender outras dimensões na análise fílmica e, com isso, envolver distintos aspectos na estruturação do processo de adaptação de obras literárias para o cinema. A música no filme exerce, dentre outras funções, o papel de intensificadora das emoções na construção da cena, assim como a escolha das cores também contribui para a formulação do quadro psicológico ou situação dramática em ação. Na estrutura do audiovisual, quando finalizado e pronto para exibição, a ligação entre o elemento som e a imagem parece algo intrínseco e visceral, todavia é mister salientar o que fora expresso por Chion (2011):

A percepção sonora e a percepção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina. Se temos pouca consciência disso, é porque no contrato audiovisual, estas percepções se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projeção, as suas propriedades respectivas. (CHION, 2011, p. 15).

Assim, a escolha da trilha sonora (música ou efeito acústico) para se unir à imagem não é um trabalho aleatório e requer certa harmonia, que, segundo Chion (2011, p. 51), chamou de síncri-se “um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual, como numa música, um acorde mais afinado e mais forte do que os outros”. Um exemplo representativo desse recurso, já fora citado no primeiro capítulo dessa dissertação, a partir da primeira exibição da imagem do capitão Zeca Diabo, ao mesmo tempo, que cresce na cena da versão adaptada para o cinema, a projeção da música *Carcará* na voz grave da interpretação de Zé Ramalho. A sugestão da perversidade em potencial do personagem se funde progressivamente à rudeza das imagens sugeridas pelo efeito acústico provocado pela música.

Na versão adaptada para o cinema, Guel Arraes em *O Bem - Amado*, se vale da música instrumental para construir, em um só lance, dois estados psicológicos distintos, a partir do cruzamento, de um lado, da marcha fúnebre que acompanha a cena do cortejo funeral do prefeito Coronel Lidário com todas as honras que a municipalidade pode conferir.

Na contramão sentimental da cena, percebe-se, sob a batuta do personagem Wladimir, jornalista e editor chefe do folhetim *A trombeta*, o toque lúdico, jocoso e displicente de marchinha carnavalesca, em frente à sede do único jornal de Sucupira, uma afrontosa manifestação política, a fim de execrar publicamente o interesse dissimulado do personagem Odorico Paraguaçu, pelo espólio eleitoral do finado. Se para a população a marcha era fúnebre, para Odorico, a marcha era rumo ao cargo de prefeito nas próximas eleições. Esse (des)encontro musical sugere e antecipa os embates políticos e eleitorais iminentes na trama, conforme se verifica na cena abaixo.



Figura 22. Cena do cortejo fúnebre do prefeito assassinado

Disponível em: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

Uma das aplicações da música nos filmes é o seu emprego para estabelecer o ritmo da edição e despertar as emoções do espectador na cena. Segundo os postulados de Chion (2011, p. 13) “o cinema é vococêntrico e verbocêntrico”. Em outras palavras, o som, é capaz de evocar a endorfina (sensação de prazer), por exemplo, em cenas de ação com cunho épico ou, então, despertar o estado de espírito de paz e tranquilidade nas cenas das tramas de calmaria romântica. Dado o poder da palavra e do som, Chion (2011) declara

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. (CHION, 2011, p. 13).

É muito recorrente o uso da música no cinema e, por extensão, as adaptações literárias seguem a mesma trilha das produções que não se valem diretamente da fonte do escrito literário para gerar suas produções. Desde o cinema mudo, a música já se fazia presente com o propósito de criar uma ilusão, a partir da união com a imagem. Seja pela possibilidade dessa união estabelecer a linearidade na edição, ao unir cortes e planos, por exemplo, seja para preencher os espaços “vazios” e acobertar o ruído gerado pelo projetor em tempos primórdios da sétima arte.

O fato é que a trilha sonora em um filme vai muito além de um acessório, um adorno para a projeção das imagens, como se considerou por muito tempo. Ela é parte integrante e decisiva para a formulação e compreensão da peça audiovisual de tal modo, que, se tomarmos como baliza, a Academia de Cinema de Hollywood reconhece e celebra essa categoria com a premiação de melhor trilha sonora e mixagem de som, na cerimônia de entrega do óscar. Acerca do valor simbólico da música na produção audiovisual, Carrasco (1993) declara

A música, enquanto instrumento narrativo é fundamental em tais momentos. Em certo sentido, ela é capaz de preencher a lacuna deixada pela ação, servindo como um nível de informação a mais na narrativa. Ela também contribui para o estabelecimento do sentido temporal, do andamento, do ritmo e da direcionalidade narrativa, conferindo-lhe um caráter de conclusividade, ou não. (CARRASCO, 1993, p. 89-90).

Na filmografia do cinema nacional, o diretor José Padilha, com os filmes *“Tropa de elite”* (2007) e *“Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro”* (2010), incorpora os elementos citados acima por Carrasco, na produção das imagens fílmicas do cotidiano de violência e criminalidade das favelas cariocas. Gomes (2015) ressalta que

a música exerce o poder de protesto, que pela voz dos artistas, leva até as comunidades carentes uma reflexão indireta, por meio da cultura de massa – as rádios, os CDs, a televisão, os DVDs, a internet, etc. O povo tem na música a oportunidade de dar voz aos seus problemas sociais, políticos e econômicos. A música acaba por torna-se um recurso poderoso e importante na cultura de um país com tantos problemas a resolver, como é o caso do Brasil. (GOMES, 2015, p. 10).

Na linha de produção da indústria cultural, um caso que pode ser adotado como exemplo para ilustrar a sincronia entre a natureza do filme e a trilha sonora é a escolha de músicas orquestradas na franquia *“Star Wars”*, de George Lucas. A conotação solene e épica das ações nesse *blockbuster*, fica acentuada pelos acordes conduzidos pelo maestro John Williams com a mesma maestria já feita em *“Tubarão”* (1975).

Enquanto isso, no plano artístico da fictícia Sucupira, também é possível constatar o mesmo tom solene e épico na farsa sociopolítica patológica de Gomes e Arraes, a partir da execução da marcha fúnebre pela banda municipal e de todos os preparativos para o cerimonial, custeado pelo erário, em razão do assassinato da personagem D. Dulcinéia. Embora *“Star Wars”* e *O Bem - Amado* guardem suas diferenças enquanto obras audiovisuais, fica notável o emprego

da trilha sonora na busca por atingir efeitos grandiosos associados às imagens nas tramas ficcionais.

Desde o cinema mudo, já se utilizava a música como recurso expressivo nas obras audiovisuais. Alguns filmes servem de amostra para ratificar o poder e influência exercida por ela, ao longo dos tempos. Destaca-se, por exemplo, a cena da banda a bordo na película, “Titanic”<sup>32</sup> (1997), de James Cameron, na iminência do naufrágio. Esse momento ilustra bem a definição dada por Chion (2011, p. 12) a respeito de valor acrescentado, pois “permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve”.



Figura 23. Cena do filme “Titanic” (1997)

Fonte: <https://www.hipercultura.com/detalhes-fascinantes-sobre-o-titanic/>

Ora, os acordes executados pelos músicos no referido filme atestam a tentativa de suavizar a iminente tragédia e imprimem a sensação de conformidade com o inevitável. Portanto, o som e a imagem atuam de modo harmonizado (diegético) na construção da cena e isso se reflete no estado de espírito dos músicos, que atuam em suas últimas apresentações em vida, de forma resignada com o destino vindouro. Encontra-se nessa situação o conceito de “valor acrescentado” na prática.

Em *O Bem - Amado*, Guel Arraes nos apresenta uma sequência que também ilustra a definição de valor acrescentado, a partir da sincronização do toque instrumental da orquestra em notas crescentes, ao mesmo tempo em que,

---

<sup>32</sup> Por dentro do Titanic: detalhes fascinantes sobre os sobreviventes, o que é real e ficção? Hiper Cultura. Disponível em: <https://www.hipercultura.com/detalhes-fascinantes-sobre-o-titanic/>. Acessado em: 6 jul. 2021.

a personagem Dirceu vai tomando conhecimento de modo epifânico, por meio do cavar jogo de palavras de Odorico, da suposta traição de Dona Dulcinéia.

Essa sucessão de revelações, em associação com a música ao fundo, vai criando uma destemperança emocional em Dirceu. Esse estado de espírito mostrado, a partir do minuto oitenta e três da adaptação, evoca desdobramentos psicológicos no expectador bem acentuados, como se percebe, por exemplo, no clima de angústia sugerido na cena, até o momento do desfecho trágico com a morte da sua esposa, aproximadamente no minuto noventa da adaptação. A música, nessa sequência, exerce o efeito empático, segundo Chion (2011, p. 14), pois cria “uma emoção específica relativamente à situação mostrada”.

Além da referência concedida pela Academia de Cinema de Hollywood, que confere a premiação anual na categoria de trilha sonora, merece destaque também o fato de que, nesta pesquisa, a peça teatral *O Bem - Amado* e a adaptação homônima para o cinema, exploram cada uma, a seu modo, o recurso da linguagem musical com certa singularidade.

Note-se que o engajamento musical no texto do impresso literário, especialmente o texto dramático, gira em torno das marcações das cenas ou quadros (rubricas), sem necessariamente, exercer grande poder de influência na encenação, pois tais marcações são sugestivas para os efeitos de montagem e encenação. Isso pode variar, conforme a direção e atuação dos atores na peça. Portanto, fica explicitado que o recurso da trilha sonora é mais sugestivo do que propriamente efetivo, no processamento do texto-peça teatral.

Enquanto isso, a inserção da música na composição fílmica é mais incisiva e visceral, assim, a partir do roteiro, Carrasco (1993, p. 75) declara que,

A partir do momento em que o filme esteja realizado, ele (roteiro) perde a sua função, ao contrário do texto teatral, que é o que subsiste para futuras montagens. O filme será sempre o mesmo a cada atualização, para se fazer uma releitura de um filme, é preciso fazer um outro filme, um *remake*. O “texto” do filme é o próprio filme e a trilha musical faz parte desse “texto”. (CARRASCO, 1993, p. 75).

Assim, é possível assegurar que enquanto a música (trilha musical) está mais apartada da relação texto dramático e encenação teatral. O contrário ocorre na relação roteiro e filme, sobretudo pelo fato de o roteiro perder espaço no momento em que o filme ganha sua produção final e, com isso, fica, então, ratificada a imbricada ligação deste com a música no conjunto do audiovisual.

Um aspecto que mantém relação entre a imagem e a trilha sonora na trama narrativa de *O Bem - Amado* se dá pela conotação épica dos atos políticos de Odorico Paraguaçu, que, segundo sua própria lógica e visão de mundo, suas promessas de campanha e obra do cemitério, enquanto prefeito, revelam a grandiosidade desse líder nato do povo sucupirano. Essa bravura e heroísmo, supostamente desinteressados, fazem sugerir elementos de natureza épica da peça e do filme. A respeito da música e do miticismo na trama, Carrasco (1993) declara

A música de cinema está sempre, de um modo ou de outro, ligada ao fator épico. O fato de existir ou não, música em uma determinada passagem do filme, é uma escolha, que tem por objetivo o fluxo narrativo. Há momentos nos quais a ênfase deve recair sobre um determinado diálogo. (CARRASCO, 1993, p. 79).

Esse aspecto fica explicitado na adaptação cinematográfica da peça *O Bem - Amado*, durante a exibição do jingle da campanha de Odorico, pois a imagem do candidato é construída, a partir da visão messiânica, como se nota em alguns trechos, por exemplo: “O ‘Bem – Amado’, o grande líder. Ele é o salvador. O povo não se esquece. O povo tem memória. Ainda bem que ele voltou!

Tomando o contexto da obra, a partir desse fragmento, é possível notar o desejo iminente do povo personificado no candidato Odorico. Esse arquétipo político invariavelmente se identifica também na realidade do cenário político brasileiro, que, à medida em que se aproxima da eleição, o eleitor tende para uma aclamação apaixonada da figura de um candidato como o salvador da pátria, quase nos moldes sebastianistas.

Esse jingle de campanha ilustra a importância de se evidenciar, no contexto da obra audiovisual, o estado de espírito grandiloquente do protagonista, além de celebrar o sentimento de virtuosismo do candidato frente aos eleitores fieis e, quase idólatras na trama ficcional, mas que margeiam ombro a ombro, os hábitos dos devotos eleitores de grandes nomes da política nacional, fazendo assim, da farsa artística uma repetição do passado, não raro, recente do país.

Dado ao ar farsesco da obra, sobretudo pela adoção de trajes espalhafatosos de alguns personagens, pela verbosidade linguística com acentuado uso de neologismos esdrúxulos e pelo idealismo político de Odorico

a qualquer custo, é possível explicitar também, na perspectiva da análise da trilha sonora, alguns efeitos acústicos que, geralmente nem são percebidos com tanta evidência, mas que auxiliam na marcação da cena.

Sons de tiros, barulho de portas abrindo, som de soco sobre a mesa, simulação de barulhos ofuscados, ecos e outras sonoridades aparentemente secundárias na produção do audiovisual são chamadas de “foley” em homenagem ao profissional que incorporou nos filmes, essa prática, Jack Donovan Foley<sup>33</sup>. A seguir, será possível discutir sobre o papel e campo de atuação desse recurso nas adaptações cinematográficas.

Na adaptação de *O Bem - Amado* é possível notar a inserção desses elementos acústicos como forma de ampliar a sensação de realização e fechamento de uma cena com mais riqueza de detalhes. O roteirista vale-se da licença poética e da não obrigatoriedade de seguir literalmente o texto impresso, além desse, não demarcar profundamente os aspectos acústicos da obra. Eis que a trilha sonora da adaptação se compõe, a partir da adoção dos elementos da sonoplastia (*foley*, ruídos), da fala das personagens e da música diegética ou extra diegética nas cenas.

A adoção do “foley” na adaptação de *O Bem - Amado*, é muito recorrente e, na peça teatral, embora não seja citado por esse termo, nota-se algo proporcionalmente análogo, na medida em que, no texto dramático, especialmente na abertura de cada ato, encontram-se as didascálias, que são informações e circunstâncias pontuais usadas para situar o leitor-espectador acerca da representação. Isso denota que cada código artístico se apropria de recursos e técnicas necessárias para evidenciar as emoções representadas.

Outro recurso que o estudo da trilha sonora proporciona e, assim, torna possível de ser explorado na adaptação de *O Bem - Amado*, é a noção de “dupla antecipação temporal”, a partir dos postulados de Chion (2011), é perceptível ao expectador prever a ação iminente, pela ação simultânea da inserção da imagem e o efeito do som na cena. Isso pode ser constatado nas imagens a seguir, em

---

<sup>33</sup> O que é foley? Publicação do site Canal da Ilha. Disponível em: <https://www.canaldailha.com.br/2019/09/30/o-que-e-foley/>. Acessado em: 7 jul. 2021.

sincronia com a música amplamente interpretada por Roberto Carlos, “Nossa Canção”<sup>34</sup>, de autoria de Carlos Roberto Piazzoli e Ronaldo Bastos Ribeiro.



Figura 24. Cena do filme O Bem - Amado (2010)

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

---

<sup>34</sup> “Nossa Canção”. Letra da música disponível em: <https://www.letras.mus.br/roberto-carlos/473352/>. Acessado em: 8 jul. 2021.



Figura 25. Cena do filme O Bem - Amado (2010)

Fonte: [https://play.google.com/store/movies/details/O\\_Bem\\_Amado?id=ewl\\_q3Vi-vE&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/movies/details/O_Bem_Amado?id=ewl_q3Vi-vE&hl=pt_BR&gl=US)

A partir da sequência das duas imagens acima, do tema musical romântico, dos antecedentes políticos e ideológicos da trama e das expressões faciais das personagens, é possível inferir ou antecipar que o enlace romântico sofrera um trauma ou intervenção, que vai além da vontade dos apaixonados. A cena da despedida contrariada da personagem Violeta (Maria Flor) e o desencanto sem consolo de Neco (Caio Blat) é antecipada pelos componentes citados. Eis uma das funções da trilha sonora na estrutura do filme de Guel Arraes.

Dada às reflexões acima, nota-se que, o enlace proporcionado pelo cinema, a partir da união entre a trilha sonora e as imagens na produção audiovisual é parte sensível para a composição do texto visual, especialmente para a obra objeto dessa pesquisa. Essa relevância é ratificada na análise percorrida anteriormente e forjada, conforme fundamentado nos constructos teóricos de Chion (2011), Carrasco (1993 e 2010) e Gomes (2015), na peça de Dias Gomes, bem como na adaptação para o cinema, de *O Bem - Amado*, feita por Guel Arraes.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse estudo, observou-se que, a interpretação da obra *O Bem – Amado*, ganhou ainda mais relevância na contemporaneidade, a partir da perspectiva dialógica e intertextual conferida pelas contribuições do dialogismo e da intertextualidade feitas por Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva, que no século passado, fomentaram, por meio de seus postulados teóricos, a possibilidade de inúmeras transmutações da obra literária para outros códigos e formatos artísticos.

Durante o trabalho, a inserção da adaptação cinematográfica da referida obra como objeto de análise, proporcionou a formação de um panorama do país de maneira muito vívida e atual, mesmo após quase cinco décadas de sua publicação (1962), seguida da primeira montagem e encenação (1969). Isso ratifica o caráter atemporal da obra literária de Dias Gomes sendo reiterada pela versão derivada para o cinema (2010), além da confirmação do seu aspecto polissêmico, que proporcionou, a partir da obra escrita, derivações com significativo apelo popular para a teledramaturgia (novela e seriado), e também para o cinema nacional (adaptação homônima). Dentro dessa perspectiva, essas manifestações se inserem como formas de produção e reprodução cultural na era da reprodutibilidade técnica, segundo os postulados de Benjamin (1994).

Ao longo da revisão bibliográfica ora feita e das sondagens preliminares para o início da execução dessa dissertação, foi observado que, a maior parte das pesquisas em programas de pós-graduação no Brasil, acerca de *O Bem – Amado* e as adaptações, eram direcionadas majoritariamente para a versão televisiva (1973), que obteve grande sucesso de público dentro e fora do país. Desse modo, a versão adaptada para o cinema, dirigida por Guel Arraes em 2010, quase não figurava entre os trabalhos de pesquisa de mestrado e esse aspecto se mostrou um filão de significativo valor para as pesquisas no âmbito *strictu sensu* não apenas no programa de pós-graduação da UEMA, mas também, nos demais PPGs do país. Foi a partir desse ponto e da necessidade de reafirmar o valor simbólico que a obra de Dias Gomes e Guel Arraes possuem

para a elevação do nível de criticidade sobre a realidade histórico social do país no século XXI, que essa pesquisa procurou contribuir na lacuna citada acima para o enriquecimento da fortuna crítica dos estudos feitos, no atual estado da arte, da área da teoria da adaptação e teoria literária.

Essa fora algumas das motivações que levaram esse pesquisador a explorar esse universo, como se pode observar nesse trabalho, embora aqui tenha ocorrido apenas uma prévia discussão acerca de alguns dos vários pontos relevantes e possíveis para serem analisados em uma obra literária em diálogo com sua versão audiovisual, especialmente voltada para o cinema na perspectiva dialógica, intertextual e voltada para o contemporâneo.

Os estudos intertextuais envolvendo obras literárias e suas relações possíveis com o cinema, envolvem uma gama de variáveis que não se esgotam nessa revisão bibliográfica, mesmo que durante essa travessia, tenham sido tangenciadas discussões acerca dos elementos de natureza sociológica, política, histórica, filosófica, artística, imagética, além da simbologia do colorismo, questões de violência simbólica, de gênero, do mercado editorial, de linguagens e da produção audiovisual com certa ênfase no efeito da trilha sonora nas produções artísticas, entre outros pontos.

A revisão bibliográfica aponta caminhos possíveis, mas não únicos, para empreender uma investigação da envergadura de uma dissertação de mestrado, todavia, o trabalho aqui realizado, ao adotar esse caminho, ratifica o que fora proposto no título, na medida em que as representações artísticas na forma literária e audiovisual, foram capazes de expressar com muita vivacidade e conotação contemporânea, as mazelas sociais, os desmandos e bizarrices de boa parte da classe política no Brasil (isso inclui políticos e eleitores) de uma forma dramaticamente repetitiva, mesmo após a mudança do regime político (ditadura militar para democracia representativa) no país, mesmo com o progresso científico e tecnológico, mesmo com a influência e penetração em massa das informações, sobretudo por meio das redes sociais de um mundo altamente conectado, os líderes políticos eleitos, em geral, continuam exercendo as mesmas práticas caricaturais, que são apresentadas nas páginas dessa farsa e nas salas de projeção de vídeo provocando o riso do grotesco, tornando assim,

criador e criaturas, uma só coisa na proposta de metamorfose ambulante que vive repetindo o passado.

As repetições das práticas do mundo dito real, com as representações artísticas nas obras que servem de parâmetro para análise desse trabalho, não se restringem ao *modus operandi* (ardil, cínico, malandro, maldoso e vaidoso) do protagonista, coronel Odorico Paraguaçu. Uma análise mais aguçada da obra permite notar um ciclo vicioso em outras posturas morais de alguns personagens e situações retratadas na trama idealizada por Dias Gomes e revigorada por Guel Arraes. Destaca-se aqui, por exemplo, o vitrinismo social das irmãs cajazeiras, que mesmo com a distância temporal, elas mantêm o status de guardiãs do moral e bons costumes daquilo que se convencionou chamar de “família tradicional brasileira”. Nesse sentido, Arraes consegue, em meio ao humor explícito, despertar a noção de contemporâneo de Giorgio Agambem (2009), ao ridicularizar convenções sociais e, com isso, mostrar as mazelas de nossa formação enquanto sociedade, que muitas vezes, se ampara em discursos política e moralmente corretos para encobrir vicissitudes degradantes da condição humana, como por exemplo, o alcoolismo, a dissimulação da realidade, a corrupção, a conjunção carnal adúltera, a difamação e a calúnia. As duas narrativas (literária e cinematográfica) são capazes de revelar parte do processo de formação da identidade crítico-nacional do país e isso fica evidenciado pelo cruzamento dos saberes da literatura com o cinema em forma de reconhecimento do valor simbólico de cada forma de expressão.

Algumas limitações são inevitáveis nessa pesquisa e isso é muito salutar para o fomento de novas investigações a esse respeito como forma de ampliar os horizontes possíveis na análise do objeto de estudo. Uma dessas limitações se dá pelo lugar de fala ocupado por esse pesquisador, que carrega suas vivências e experiências sociais, por isso, imprime à investigação uma visão de mundo unilateral, que ignora vários elementos alheios ao seu universo social e acadêmico. Isso permite potencializar outras investigações a respeito das obras em análise nessa dissertação tornando assim, o campo de investigação cheio de possibilidades em outras perspectivas. Assim, alguns outros caminhos surgem para futuras pesquisas, a saber: a inserção de novos formatos digitais de adaptação como, por exemplo, as HQs em um novo desdobramento das

formas derivadas da obra literária a considerar o processo de digitalização das formas de expressão. A expansão para outros contextos sociais e políticos, para além da realidade brasileira, tornaria o escopo da investigação ainda mais robusto e globalizante, bem como ratificaria talvez, aspectos políticos moralmente viciados em outras práticas, partidos políticos e nacionalidades também.

Para tanto, se faz importante considerar a inserção de novas abordagens teóricas para melhor fundamentação do pensamento crítico na pesquisa. Fica aqui indicada, para efeito de enriquecimento e aprofundamento teórico, a abordagem feita no livro *A arte do cinema*, dos americanos David Bordwell e Kristin Thompson, especialmente pela preocupação dos autores direcionada para a importância do plano e da *mise-em-scène* para a análise cinematográfica. Merece destaque também a obra *The Novel and Cinema*, de autoria de Geoffrey Wagner, que explora as possibilidades de realizar as adaptações de textos literários para o cinema. Ainda nessa seara, merece destaque o trabalho da jornalista e escritora brasileira, Ana Maria Bahiana, por meio do seu livro *Como ver um filme*, que leva o leitor incipiente ao mergulho nos postulados básicos da análise cinematográfica, a partir de sua vivência com a indústria cinematográfica americana, ao adotar uma linguagem leve e direta com as questões básicas do universo da sétima arte.

Dentro do que fora proposto nesse trabalho de investigação, essa dissertação procurou responder minimamente ao que foi levantado nas páginas acima, ou seja, mostrar as relações ou conexões dialógicas e intertextuais, que fossem possíveis para melhor interpretar a obra literária e audiovisual nos diversos contextos das produções e momentos históricos distintos. A desconstrução do paradigma de verticalidade onde a obra literária sempre foi vista como produção hierarquicamente superior ao audiovisual, merece destaque nesse trabalho, ao mesmo tempo em que a inserção das adaptações literárias para o cinema foi posicionada como produções autônomas capazes de revelar o universo ficcional, sob outra perspectiva sem tensionar forças com o texto literário. Essa conquista e reconhecimento de espaço ratifica o conceito de arte expandida apresentado nesse trabalho, a partir das contribuições de Figueiredo (2005) e tão caras para a construção desse trabalho.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1985.
- ADORNO, T.W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEM, G. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, M.A. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- AMARAL, S. **A Hora da estrela**. Direção: Suzana Amaral. 1985. Brasil. Dist. Embrafilme.
- ANDRADE, M. **Poesia Completas**. Ed. Crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1987.
- ARAÚJO, A.F.; TEIXEIRA, M.C.S. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. Revista **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.
- ARRAES, G. **O bem-amado**. Direção: Guel Arraes. 2010. Brasil. Produção: Natasha Filmes.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARTHES, R. “A Morte do Autor”. In: **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, A. **Cinema (Ensaio)**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BELLO, A. **Origens, causas e consequências da polarização política**. Tese (Doutorado em Ciência Política). Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2019, 231 p.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, A.C.; KOCH, IG.V.; CAVALCANTE, M.M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2012.
- BERGSON. H. **O riso: ensaios sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael Caixeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1983.

- BOSI, A. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. 1ª reimpressão. São Paul: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. Literatura e subdesenvolvimento.. São Paulo: Ática, 1988.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. Direito à Literatura. Rio Comprido – RJ: Ed. Ouro sobre azul, 1988.
- CARRASCO, C. Trilhas: o som e a música no cinema. **Revista Com Ciência**. Nº 116. Campinas. 2010.
- CARRASCO, C.; LEONE, E. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- CARREIRA, A. Fazer teatro é pensar o teatro. **Concept, Campinas, SP**, v. 1, n. 1, p. 2-13, jul./dez. 2012.
- CARRIERI, J.C. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. 14ª reimpressão. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Ed. Paz e Terra LTDA, 2011.
- CHARTIER, R. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: **Estudos Históricos**. Trad. Dora Rocha, n.13, Rio de Janeiro, 1994.
- CHION, M. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Edições texto e grafia. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa, 2011.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Railton Sousa Guedes. Coletivo Periferia. São Paulo. 2003.
- DEVULSKY, A. **O que é colorismo?** Série Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Ed. Jandaíra, 2021.
- DINIZ, T.F.N. Intermidialidade: perspectivas no cinema. **Revista Rumores**. Nº 24. Vol. 12. USP. São Paulo, 2018.

DINIZ, T.F.N. "Tradução intersemiótica: do texto para a tela". In: **Cadernos de Tradução**, Nº 3 – Florianópolis, 1998. p. 313-338.

DURAND, G. **Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica**. Palestra pronunciada na universidade de Grenoble III. Trad. José Carlos de Paula Carvalho e Denis Badia, 1977.

ECO, U. **A literatura contra o efêmero**. Trad. Sergio Molina. Fev. 2001. Folha de São Paulo – SP, 2001.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Ed. Edgard Blucher, 2006.

FIGUEIREDO, V.L.F. Literatura e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia. **Fronteiraz** - revista digital do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária. Nº 15. PUC-SP, 2005.

FIGUEIREDO, V.L.F. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC/7letras, 2010.

GOMES, C.F. Trilha sonora de cinema: uma análise sobre os filmes tropa de elite 1 e 2. **Revista Digital do LAV**, vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre, Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria, Brasil, 2015, pp. 3-27.

GOMES, D. *O Bem-Amado*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HATTNER, A. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários – Revista de Literatura**. Nº 36. 2013.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Ed. G. Gili Ltda, 2013.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis – SC: UFSC Editora, 2011.

IKEDA, M. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Vol. 14. Nº 1 – Unisinos. Rio Grande do Sul, jan. – abr. 2012.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

- MACIEL, L.V.C. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.
- MAKOWIECKY, S. REPRESENTAÇÃO: a palavra, a idéia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas** – PPGICH da Universidade Estadual de Santa Catarina – UESC, 2003.
- MBEMBE, A. Necropolítica. **Revista Arte e Ensaios**. Nº 32. UFRJ. 2016.
- MOTTA, M.B. (Org). **Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos & Escritos III. 2ª ed. Ed. Forense Universitária, 2009.
- NOVAES, A. (org.). “Por trás do espetáculo: o poder das imagens, p. 17-45. Imagens impossíveis.159 -167”. In: **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- OLIVEIRA, S.R. et. al. **Literatura e música**. Ed. Senac São Paulo. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIRES, S.S.; TORRES, J.W.L. Dos modos de produção: as heterogêneas recriações de A hora e a vez de Augusto Matraga no cinema. **Revista Desenredos**. Vol. 36. Teresina – PI. Jun. 2021.
- SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SCHWARCZ, L.M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. Brasil: Companhia das Letras, 2019.
- SILVA, M.V.B. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **RuMoRes**, [S. l.], v. 2, n. 4, 2009.
- SORRENTINO, P. **LA GIOVINEZZA (A Juventude)**. Direção: Paolo Sorrentino. 2015.
- STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. **Ilha do Desterro**. Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.
- VAL, M.G.C. **Redação e textualidade**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 133 p.
- XAVIER, I.N. et al. “Literatura, cinema e televisão”. In: **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. Ed. Senac. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.