

FILVROS: FILMES INERENTES A LIVROS
MOVOOKS: MOVIES INHERENT TO BOOKS

Emer Merari Rodrigues¹

Resumo: O presente estudo propõe algumas reflexões acerca da arte cinematográfica, abordando a sua relevância e construções para chegar aos diversos objetivos de interesse da leitura. A pesquisa trata também das raízes de bloqueios quanto às formas de evolução do leitor que, por vezes, depara-se com obras imbuídas de grande complexidade e impregnadas de uma obscuridade própria da literatura, o que torna necessária uma releitura. Nessa maturação, propõe-se um olhar mais estimulante, o qual vise um pré-caminhar, uma reaproximação da obra ao leitor. A realização da pesquisa se dá através da análise dos filmes *Dom, Capitu* e *O Auto da Compadecida*, obras cinematográficas que conseguem inferir literalidade com o máximo de riqueza linguística aos leitores, visando à conectividade, integração e interação entre o cinema e a literatura.

Palavras-chave: cinema; literatura; adaptação; motivação; leitura.

Abstract: The present study proposes some reflections about the cinematographic art, approaching its relevance and constructions to reach the various objectives of reading interest. The research also deals with the roots of blockages as to the reader's evolution, which is sometimes confronted with works imbued with great complexity and impregnated with an obscurity proper to literature, which necessitates a re-reading. In this maturation, it is proposed a more stimulating look, which aims at a pre-walk, a rapprochement of the work to the reader. The research is carried out through the analysis of the films *Dom, Capitu* and *O Auto da Compadecida*, cinematographic works that are able to infer literality with maximum linguistic richness for readers, aiming at the connectivity, integration and interaction between cinema and literature.

Keywords: cinema; literature; adaptation; motivation; reading.

Introdução

As matérias lecionadas nas escolas medievais eram representadas pelas chamadas Artes Liberais, decompostas em Trívio (Gramática, Retórica e Dialética) e Quatrívio (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). Juntas, formavam as Sete Artes Liberais.

Na cultura vigente, as artes consideradas elementos básicos são: a Música, a Dança, a Pintura, a Escultura, a Literatura, o Teatro e o Cinema. Hoje, a fusão dessas artes é latente e

¹ Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária pela PUC-GO e doutorando em Literatura (UnB). Professor da rede pública de Goiás. E-mail: merari769@hotmail.com

complementar umas às outras. O Cinema, por exemplo, ainda é muito visto como um *hobby*, mas essa arte tem, há tempos, deixado o *status* de objeto de lazer para adquirir caráter mais artístico, pedagógico, didático, filosófico e, especialmente, literário. Todavia, a riqueza semiótica da linguagem cinematográfica na sua interface com a Literatura ultrapassa a estética como formação educacional. Pretende-se analisar a relação criadora de sentidos no Cinema e na Literatura, considerada tanto em suas semelhanças como diferenças; uma característica na comparação das artes.

Inicialmente as analogias procuravam mostrar que o valor e o significado de uma obra (filme ou livro) dependiam de exprimir ou não certo aspecto da realidade e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerando inoperante como elemento de compreensão. A integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entendê-la fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 1980, p. 4).

No ensaio de 1926, “Discurso na vida e discurso na arte”, Bakhtin e Voloshinov abordam a relação entre discurso e a situação extra verbal; questões que envolvem a autoria e a recepção da obra de arte; a relação entre material, forma e conteúdo nas obras de arte. Contudo, a tese principal que o pensador russo pretendia provar nesse texto é que, da mesma forma que o discurso, na vida, deve ser visto tanto em seus aspectos linguísticos essenciais (seleção lexical, disposição sintática, modalizações, entonação, etc.) quanto aos aspectos extralinguísticos que envolvem (interlocutores, tempo e lugar, conhecimento prévio dos interlocutores sobre o tema do enunciado etc.), o discurso, na arte, deve ser igualmente visto em perspectiva dupla, isto é, levando-se em conta não apenas os aspectos que dizem respeito à fatura propriamente dita do objeto artístico, mas também às relações entre essa fatura e sua situação de produção.

Aborda-se a seguir alguns conceitos sobre a arte cinematográfica e literária, analisando o hibridismo Literatura e Cinema, sempre retomando *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* como exemplos práticos de receptibilidade, tanto pela importância literária dessas obras quanto pela ampla divulgação midiática das mesmas. É possível usá-las e traçar analogias entre Literatura e Cinema, para promover nos leitores a possibilidade da realização do diálogo. Há

tempos que o Cinema e a Literatura ensaiam relações de fascínio mútuo, além de características textuais semelhantes. Frequentemente, o Cinema se constrói sobre a Literatura, adaptando vários gêneros literários provindos, sobretudo, das formas naturais da Literatura narrativa e dramática.

1 Ponderações sobre cinema

O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte.

Walter Benjamin

No dia 28 de Dezembro de 1895, durante a primeira exibição pública de Cinema, os irmãos Lumière disseram que o “Cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, e logo se cansaria. Sabe-se que os Lumière enganaram-se; contudo, mais de um século se passou e as possibilidades de uso do filme ainda estão sendo subestimadas.

Assim, ponderamos acerca do imaginário na obra de arte cinematográfica, com base nas funções sociais transformadoras da abordagem das massas, a relação do filme com a cultura, o filme e sua reprodutibilidade técnica e outras contribuições, vistas na perspectiva de Walter Benjamin.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2003, p. 105) disse certa vez que a música era a mais nobre das artes. Enquanto as demais apenas representavam a essência própria das coisas, ela era essa própria essência, ela era a coisa. A música tem realmente a propriedade de conferir emoções às pessoas desde a primeira vez em que foi ouvida, propiciando-lhes a revivência dessas emoções. E como ocorre com o Cinema? Além do som, ele possui a imagem. A imagem é uma ponte de ligação entre o homem e seu imaginário. O imaginário é uma dimensão que existe no homem, paralelamente à dimensão do real.

Segundo Franz Werfel (1935), o Cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades. Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural.

Dessa forma, mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao Cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e

reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer o gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao Cinema seu verdadeiro sentido. Pois o Cinema muda o foco, o ângulo de visão do homem no mundo, como nova forma de arte. Essa influência é mais significativa que seus temas: o olho, o movimento, a perda da áurea, a ruptura com a tradição, a reprodutividade técnica, entre outros.

Para Benjamin (1994, p. 170), nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — repercutem uma sobre a outra. Pois o filme é uma forma cujo caráter artístico é, em grande parte, determinado por sua reprodutibilidade. Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias.

Quanto à autenticidade das obras de arte reproduzidas, não é adequado dizer que elas perdem o sentido, isto assemelha-se a uma antítese, algo inadequado. Também, não parece conforme dizer que o objeto reproduzido seja uma obra de arte e sua reprodução não.

Uma das metas da reprodutibilidade é aproximar o indivíduo da obra pois “em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1994, 168). Em contraste, a reprodução técnica da obra representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, por meio de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente, ou seja, de forma contínua, como ressalva Benjamin.

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual (em geral considerada uma falsificação), o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica. Com esta, a obra de arte emancipa-se, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. Em suma, a afirmativa do químico Antoine Lavoisier de que na natureza tudo se transforma, também se aplica à natureza da arte.

Assim, de acordo com o autor, Benjamin (1994), o filme tem seu fundamento imediato na técnica da reprodução, da transitoriedade e a da repetitividade. A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade. Sem ela, durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No final do século passado, a situação começou a modificar-se.

A reprodutibilidade técnica da obra modifica a relação da massa com a arte, ela se torna progressista, pois quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior se torna sua

distância do público, o que afeta tanto sua fruição quanto sua crítica. No Cinema, mais que em qualquer outra obra de arte, as reações do indivíduo — cuja soma constitui a reação coletiva do público — são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação, Benjamin (1994).

Por isso que as adaptações para o Cinema têm a capacidade de diminuir distâncias entre o público e as obras literárias. E essa reação do indivíduo consegue influenciá-lo para a busca da leitura literária.

A exponibilidade das obras cresceu em ampla escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade, fazendo com que a mudança de ênfase de um polo para outro correspondesse a uma mudança qualitativa, comparável à que ocorreu na pré-história: O alce, copiado pelo homem paleolítico, nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos homens: no máximo ele deve ser visto pelos espíritos. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. É certo que esse alcance histórico que permitiu a refuncionalização da arte é especialmente visível no Cinema, e sua técnica é especialmente emancipatória.

Uma (outra) das tantas funções sociais mais importantes do Cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O Cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho. A descrição cinematográfica da realidade é para o homem infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com eles, no âmago da realidade.

O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa-metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. Como já dito, apesar de a obra cinematográfica adaptada ser, além de tudo, uma homenagem ao livro, ela também é um apelo às massas para que tomem o livro como referencial, não apenas principal, mas indispensavelmente, essencial.

Segundo Benjamin (1994, p. 170), essas transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. E nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação (até interativas) das massas através dessa abordagem, por vezes ilusória.

Para o diretor René Allio (1976) o tempo, quando se está no Cinema, fica paralisado: as pessoas vivem no ritmo e no tempo do filme. Muniz Sodré (1987, p. 21) diz, por sua vez, que

no Cinema o espectador é cúmplice consciente de um rito, como numa cerimônia religiosa e sagrada, e isso se deve em parte, à sequência ininterrupta em que o filme transcorre, diferentemente do livro.

Fica-se de qualquer forma entregue aquilo que está sendo emitido, com pouca resistência psíquica. Por isso, os efeitos acústico e visual provocam mais emoção, como também provocam sensações. O efeito emocional do filme não é apenas o enredo —, mas toda essa situação que se assemelha à do sonho, mas é muito mais próxima do rito que do sonho.

O pensador francês Christian Metz (1980, p. 21), discorrendo sobre o assunto, aponta que a diferença entre filme e sonho reside no fato de que, no Cinema, o espectador sabe que está lá, enquanto o sonhador quase nunca sabe que está sonhando. Apesar de estarmos sempre presentes em nossos sonhos, sonhando com nós mesmos e com outros, no Cinema, tem-se a impressão de viver os fatos; no sonho tem-se a ilusão deles, complementa o pensador.

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Orientar a realidade em função do público e o público em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento/sonho quanto para a intuição.

Por isso, o interesse das massas pelo Cinema é totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Assim, o Cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência e, por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. O Cinema fez explodir o universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre ruínas arremessadas à distância.

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo de psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos de vistas graças aos quais a percepção coletiva do público apropria-se dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador.

O Cinema introduziu uma brecha na verdade de Heráclito, segundo a qual, o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (BENJAMIM, 1994, p. 29).

É importante ratificar que as formas parciais e totais não são positivas nem negativas; são apenas diferentes maneiras de se operar com a fantasia, são as diferentes relações quando se está diante de uma e de outra forma. A forma parcial dá liberdade à imaginação do receptor, permite-lhe fantasiar livremente, mas sempre dentro do imaginário habitual, conhecido. Sua

qualidade é aceitar a participação do receptor, tornando-lhe ativo no processo de troca da comunicação e educação.

No filme, não se deve abandonar as associações da tela. Esse efeito de choque precisa ser interceptado por uma atenção aguda, pois o Cinema é uma forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.

Sobre tal recepção no Cinema, afirma-se que muitos procuram nessa obra de arte a distração, enquanto o conhecedor dela aborda acolhimento, um objeto de devoção, pois quem se recolhe dentro de uma obra de arte, nela mergulha e nela se dissolve. Mas a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no Cinema o seu cenário privilegiado, por ele poder integrar várias artes em si.

Quando integradas, as duas artes Cinema e Literatura, ganham mais direcionamento em relação ao volume social e possuem maior densidade no afeto e no conhecimento do público. Mas, confirma-se que cada linguagem, Literatura e Cinema, tem seu fundamento próprio. Uma pode estimular a outra, como pode usar elementos uma da outra, mas devem ser vistas como artes diferentes e não comparativas e divergentes.

O filme provoca fenômenos de identificação, sobretudo por sua possibilidade de revelar a intimidade da personagem protagonista. Ao nos aproximarmos de seus segredos, é mais fácil entrar na esfera da empatia, acabando por nos identificar com ele. Diante dos filmes, os jovens não têm opção e nem saída alguma, que não seja a de mergulhar na temática e sofrer cognitiva, afetiva e emocionalmente com ela. A obra artística propõe uma nova maneira de ver o mundo e como projeto imaginário encarna-se na história humana, promovendo a sua necessária transformação, pois o imperativo maior da arte é permitir a seu fruidor uma percepção do mundo que ele só alcança por meio dela.

Os processos que ocorrem em nossa interioridade, durante a vida, são processos contínuos que nos permitem pensar e sentir o mundo externo. A partir disso, passamos a nos comportar das mais diferentes formas. Isso pode decorrer da riqueza proveniente das imagens fílmicas ou das palavras do texto literário. Ambas propiciam-nos o resgate de fatos, temporalidades e espacialidades pretéritas que ainda povoam nossas mentes, desencadeando em nós verdadeiros momentos de satisfação.

Assim sendo, ao entrar em contato com as obras literárias *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* ou com os filmes *Dom*, *Capitu* e *O Auto da Compadecida*, o leitor/espectador resgata costumes, valores e linguagens que norteavam a sociedade de cada época em que as

obras foram escritas (meados dos séculos XIX e XX). A partir desse conhecimento, esse leitor/espectador poderá refletir, concluir e mudar comportamentos, além de vivenciar sensações diversas provocadas pelo contato com as artes literária e cênica, a partir de sua subjetividade.

Gallo, refletindo sobre o desvendamento da imagem e de sua subjetividade, fala de seu caráter estruturador, ao perceber o uno e o outro, devolvendo na linguagem sua virtude metafórica:

A subjetividade não é conteúdo de pensamento, de percepção, de ação, mas estrutura; eu percebo, eu ajo e penso de maneira individualizada, filtrada por essa estrutura de processamento. Não importa, para o conceito de subjetividade, o que eu pense ou o que eu faça de determinada maneira, e este pensamento e esta ação são possíveis apenas assim, através da individualização e da globalidade do mundo. O fato de a subjetividade ser uma estrutura vazia de significado faz com que ela se lance no mundo das significações. (...) Sua infinita densidade de nada atrai para si todas as significações do mundo (...) apesar de ser uma realidade eminentemente interior (e justamente, consciência de si mesmo); a subjetividade só se constrói na exterioridade, pois busca de si, no mundo, as significações que podem preencher o vazio da sua estrutura. (GALLO, 2000, p. 49)

Não se pode deixar de lembrar que o Cinema e sua repercussão têm a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico: ele apresenta jogos de identificação, fazendo com que a linguagem ultrapasse a esfera dos significados relativos — o isto e o aquilo — para nomear o indizível, ou seja, pela imagem não temos explicação das coisas, mas a sua recriação, a sua revivência transmutante do real.

Ao assistir a um filme, um dos resultados da projeção do sujeito é a sua possibilidade de identificação, na maioria das vezes, com o protagonista do filme ou com a causa que ele representa. Sem dúvida, a identificação é um dos elementos psicológicos que se apresentam de forma qualitativa quando alguém se vê convocado pelo enredo do filme (e dos filmes, nesse caso). Através da identificação, o sujeito vive o drama da personagem, vislumbra a superação dos seus próprios problemas e se embriaga com o êxito e a prosperidade alheios.

Segundo Lapanche e Pontalis (1988, p. 295), sabe-se que a identificação é um “...processo psicológico pelo o qual o sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações”. Esta assertiva corrobora as ideias anteriormente expostas a cerca da transformação que o leitor/espectador pode sofrer ou alegrar-se ao entra em contato com tais artes.

É fato que o espectador cinematográfico fica subjugado pelas imagens, isto é, a imagem fascina e provoca a identificação com as personagens que aparecem na tela. Está-se, aqui, identificando a fascinação com um certo estado de êxtase, a manifestação da nossa simpatia pelo herói da película e a nossa identificação com o protagonista da narrativa. É de se supor que, psicologicamente, o espectador abandone sua poltrona, entre na tela e se converta em ator da ação.

De acordo com Marcondes Filho (1988, p. 10), as imagens são um tipo de porta para outra dimensão: a dos sonhos, das fantasias, das buscas. Elas têm a ver com as pessoas, suas ideias e desejos, por isso são importantes. Mas as imagens nunca são gratuitas nem estão sozinhas. Em consonância com Luis Espinal ao afirmar que:

A identificação do espectador cinematográfico com o protagonista do filme é possível graças ao fato de que o Cinema, ao nos submeter a um estado para-hipnótico, atenua a parte exterior da própria individualidade. A para-hipnose, em que o Cinema pode colocar o espectador, torna o público muito mais sugestível e receptivo a toda influência psicológica exterior, a identificação é uma necessidade para o homem; temos necessidade de modelos a seguir, para não nos sentirmos estranhos e assegurar assim a aceitação social. Esta necessidade interior de nos identificarmos com os deuses cinematográficos também vem motivada para ser uma compensação a tantas frustrações que o homem médio tem na vida. Graças à identificação, pode-se viver o êxito, a superação do tabu e uma série de vivências exóticas que, ordinariamente, nos são negadas na vida real. (ESPINAL, 1976, p. 64)

Assim sendo, o leitor/espectador das obras, literárias e fílmicas, que constituem o *corpus* desse estudo, pode identificar-se com os sentimentos de frustração e dúvida de Bentinho, então Dom Casmurro (o narrador/protagonista da obra machadiana), por não conseguir atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pode também, identificar-se com João Grilo que, à medida em que luta (e mente) pela sobrevivência, ao lado de seu amigo Chicó, satiriza o Poder constituído e a Igreja como Instituições que só valorizam os bens materiais, e exalta os pobres mercedores de compaixão.

Assim, Cinema e Literatura, uma forma de arte servindo à outra, configuram-se como meios de arte e comunicação que podem despertar leitor e espectador para a interpretação de si e do mundo. A respeito disso, Magno (1998, p. 113) reconhece que:

Apesar das novas propostas e mesmo à necessidade de o atual sistema incorporar os meios de comunicação em seus currículos, o Cinema continua transitando entre o fascínio que desperta e o temor de não se saber como abordá-lo além de sua utilização ilustrativa de visões e interpretações histórico-culturais. Poucos são os que se aventuram a encará-lo como linguagem que exige estratégias de abordagens e metodologias específicas, não se dando conta de sua ampla interdisciplinaridade. (MAGNO, 1998, p. 113)

O Cinema foi visto como um dos mais poderosos meios de comunicação de massa do século XX, razão pela qual não se pode ignorar a força, nem malbaratar o grande poder de influência oferecido por esse meio. Os filmes são uma fonte de conhecimento e se propõem, de certa forma, a reflexão, a emoção, o deslumbramento, a reconstrução e a desconstrução da realidade. Também se sabe da importância de se estabelecer os usos significativos de novas mídias no ensino, de modo que elas possam enriquecer o processo pedagógico. Por isso, sobre a possibilidade de encaminhar novas ações em face do desafio de educar na era digital, é plausível (re)pensar nas obras cinematográficas que adaptaram textos literários. Corroborando, Madureira afirmou que:

De repente, porém, algo me chama a atenção. Talvez uma cena, talvez uma palavra, talvez uma frase musical... e resolvo entrar no mundo da obra, abro-me ao apelo que ela me lançou, acolho ativamente as possibilidades que este mundo me oferece, e começo a acompanhar com atenção o ritmo e os diálogos do filme [...] inserido no dinamismo transbordante da obra, instaura-se um âmbito de realidade que me entusiasma e o entusiasmo transfigura o meu olhar, o meu rosto, a minha voz, os meus gestos. Percebo-me atraído, conquistado pela realidade artística. O meu ser inteiro experimenta uma elevação consciente a um nível de criatividade inesperado. Sinto-me em consonância com os personagens do filme, identifico-me com eles, construo com a imaginação uma e outra vez a ação que se descreve. [...] Neste momento estou recriando a obra de arte e fundando com ela um campo de sentido. (MADUREIRA, 2003, p. 75)

O filme adaptado cumpre assim também o papel de orientar, de fomentar o imaginário, de aguçar os sentidos, de reduzir a memorização vaga da obra tornando-a mais significativa em suas características. Assim, se o jovem critica, é porque ele quer entender o mundo adulto, quer igualar-se a ele, está testando toda sua capacidade de argumentar e, principalmente, está consolidando a personalidade. Para isso ele questiona, levanta hipóteses, muitas vezes absurdas aos olhos dos adultos, mas que podem trazer o novo, por mais insólito que seja.

Em face do filme, enquanto obra de arte (muitas vezes a hipérbole da própria vida), enquanto meio de ilustração das problemáticas do preconceito e, finalmente, enquanto instrumento de sensibilização e reflexão, pode-se acompanhar não só a profundidade do impacto cinematográfico, como também a pluralidade e a riqueza das produções textuais advindas dessa experiência.

Do ponto de vista prático, fica claro que o Cinema encanta, deslumbra, emociona e também ensina. Pela via do impacto — o maior potencial deste recurso, o drama como gênero

cinematográfico — ultrapassa a simples transmissão de informações alcançando sobretudo a possibilidade de ampliar a interlocução do sujeito com o seu mundo, abrindo os canais de comunicação, aumentando a possibilidade de escuta, de questionamento e de reflexão.

Como o universo de práticas do tema é muito extenso, salienta-se que é preciso aprofundar as pesquisas e os conhecimentos desses assuntos, sabendo relativizar esse saber, separando o relevante do desnecessário, tendo autonomia no pensar e no agir, repensando os paradigmas que norteiam a educação literária.

2 Cinema: as adaptações

O *corpus* dessa pesquisa sugere um universo caótico permeado de múltiplas ideias, sentimentos, opiniões e vertentes, em face da riqueza da sétima arte. Sabe-se que imagens são capazes de impactar as pessoas, mas o impacto cinematográfico é um fenômeno muito mais percebido do que compreendido.

Segundo Marcondes Filho (1988, p. 10) o filme é uma obra narrativa de ficção e as imagens (em movimento), quando construções mentais, fazem uma espécie de contraponto à prática de vida. São um tipo de porta para outra dimensão, a dos sonhos, dos desejos, das fantasias. É uma dimensão que não está diretamente presente na vida das pessoas, mas tem a ver com suas ideias e aspirações. É tão ou mais importante que a dimensão do dia a dia, enquanto: vivência do trabalho, do contato com outras pessoas, do lazer, das férias e da escola, que está marcada pelo agir regular, repetitivo, continuado, portanto, mecânico de vida. A dimensão das imagens (ou melhor: do imaginário de cada um) está ligada ao sentido do futuro, da criação, das buscas, daquilo que sustenta o *elan* da vida, impulsionando as pessoas a irem a diante, experimentando avanços.

Embora o Cinema seja muito importante na vida social, ele ainda é uma possibilidade insuficientemente trabalhada pelos educadores brasileiros, ao lado do seu potencial de diversão, exposição e entretenimento. Mas o realismo (cinematográfico), ainda que mascarado pela situação ficcional ou justamente em razão disso, tem rompido, aos poucos, as barreiras entre a escola e a vida; entre ensinar e fazer uso de tecnologias de nosso tempo, de modo a conduzir as pessoas ao novo pensar, novo sentir e reaprender. A esse propósito comentou Colello:

Dizem que mais difícil do que adquirir novos conhecimentos é desprender-se dos velhos. Abandonar uma ideia supõe renunciar a uma parte do nosso pensamento – daquele que consideramos válido durante algum tempo – e deixar-se fascinar pelo insólito. É nessa capacidade de fascinação que reside o progresso. (COLELLO, 1999, p. 76)

Vê-se pelos filmes que a sociedade contemporânea caracteriza-se pela complexidade, incerteza e velocidade de mudanças em todos os sentidos. A imprevisibilidade da época gera desafios permanentes que se refletem diretamente na ação docente. O professor não deve mais se colocar no patamar daquele que sabe; é preciso colocar-se como aquele que ousa (nas abordagens).

A ousadia, principalmente relacionada à leitura, precisa ser praticada como proposta. Afinal, o que faz o leitor ler um livro? O que o atrai: a capa, a indicação de um amigo, o enredo, a popularidade, ou a importância da obra? Tudo isso é encontrado no filme de forma indissociável, tanto como consequência de apreciação de uns, quanto de rejeição de outros.

Essa arte, do filme, mostra-se indissociável. As instituições tentam abordar conteúdos tradicionais, mas eles só farão sentido para a sociedade se estiverem integrados em um projeto educacional ou de arte que almeje o estabelecimento de relações interpessoais, sociais e éticas de respeito às outras pessoas, à diversidade e ao meio ambiente, como o Cinema (ARAÚJO, 1995, p. 15).

O Cinema requisita mais espaço e o espaço de ensino deve ser tomado como um ambiente privilegiado de aprendizagens mútuas, de ousadias e de ressignificações; um local fomentador da cidadania, tanto para docentes quanto para discentes. Assim, serão tratadas primeiramente, as implicações do pensamento crítico e as possibilidades dessa arte em criar transversalidades com outras artes e áreas de conhecimento. Por exemplo, o Cinema contempla o programa educativo da Unesco: “Aprender para o século XXI”, coordenado por Delors (2000), que destaca quatro pilares para a educação do futuro: aprender a conhecer, aprender a aprender, aprender a fazer e aprender a conviver.

E é nesse aprender a conhecer que se encontra a crise de valores abordada e sofrida pela personagem João Grilo, da obra *O Auto da Compadecida*, que mesmo em conflito interno, mostra a diferença e faz “o rir da miséria” como motivo de superação, mas não faz “o rir na miséria” como exemplo de loucura.

De acordo com Araújo (2001, p. 48), a personagem “[...] evoca a noção de crise de valores na sociedade atual que se tornou lugar comum, reforçando o sentimento de que os atores participam, por meio do Cinema, das criações culturalmente responsáveis pela educação das futuras gerações, junto com professores e pais”. Em relação a esse aspecto, Colello defende que

Em face da amplitude, natureza e complexidade das metas educativas, a escolaridade deixa de ser concebida como mera sucessão de ensinamentos de valores predeterminados e válidos por si só, cuja somatória garantisse necessária e definitivamente o

conhecimento. Seja no plano teórico, seja na dimensão prática, a educação do futuro clama pela aproximação entre o ser e o saber, pelo rompimento dos muros que separam a escola e o mundo. Nesse sentido [...] a compreensão entre as esferas pedagógicas e educacionais, no projeto de ensino, será tão mais relevante quanto mais ela puder subsidiar a articulação entre ambas em benefício do ajustamento pessoal e da inserção do homem no mundo em que vivemos. (COLELLO, 2001, p. 48)

Portanto, sobre esses muros, o Cinema é considerado tanto como uma arte de valor quanto uma arte profundamente democrática por integrar todas as outras. Por isso, ele pode redimensionar um ensino vinculado à realidade ou que se realiza de modo integrado, tornando a aprendizagem algo reconhecível, que estimula o interesse do educando. Na sociedade contemporânea, que tem por alicerce a informação, as maiores dificuldades não estão relacionadas à obtenção de mais informação, mas em integrá-la na obtenção do conhecimento.

É preciso ressignificar esta prática, isto é, o Cinema, otimizar seu uso, aproveitar a linguagem cinematográfica — que funciona também como reconstrução da realidade — para dar sentido e vivificar os assuntos relativos a esses conteúdos, promovendo debates, reflexão e, conseqüentemente “desestabilizando” dogmas. A obra de arte em geral e o Cinema em particular, com certeza plasman em imagens diversos temas que por dizerem respeito a nós, por interferirem na nossa compreensão das tensões da vida, possuem uma dimensão ética a ser destacada. Assim como Madureira reconheceu que:

A arte em geral tem papel formativo² no campo do ensino da ética e pode-se mostrar fundamental, na medida em que nos ajude a conceber uma ‘ética estética’ carregada de estímulos que atuem como argumentos originais e entusiasmantes, sem se recair em esteticismos cuja atração vertiginosa possa provocar um entendimento parcial e limitado da vida humana. (MADUREIRA, 2003, p. 148)

A linguagem cinematográfica permite assumir o construtivismo como uma aventura do conhecimento e pressupõe dar voz ao jovem, promover o diálogo³, incitar-lhes a curiosidade e a questionar o cotidiano e os conhecimentos científicos e, acima de tudo, dar-lhes condições para que encontrem as respostas para suas próprias perguntas. Isso tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. De acordo com Costa (1987, p. 19), a introdução do Cinema na aula (e, mais em geral, a presença da problemática relativa às linguagens audiovisuais) torna-se um momento de confronto entre um tipo de cultura icônica (a mensagem em todas as suas possíveis

² Na medida em que a Literatura ou o Cinema propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas, delinea-se suas contribuições com seus aspectos: social e formador.

³ Para justificar que os sujeitos se expressem a partir de suas impressões e sensações é notório o apoio na concepção bakhtiniana da escrita como processo essencialmente dialógico.

articulações e em suas integrações com a palavra), que tem de fato cada vez mais importância nos processos informativos e formativos.

O pensamento de Ludwig Wittgenstein (1987, p. 23): “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”, define bem o que é a linguagem cinematográfica adaptada em *O Auto da Compadecida*. Não é uma linguagem arraigada, ela é narrativa, não é a do juízo abstrato, mas sim a linguagem do entendimento cuidadoso e esforçado de pessoas com nome próprio e acontecimentos que não se repetem mesmo que se trate de narrações de ficção. Essa linguagem narrativa citada tem pelo menos uma dupla utilidade: proporciona uma melhor compreensão da realidade e contribui para a construção da identidade pessoal.

Esses diferentes meios de expressão podem levar o espectador a uma visão ampliada do processo artístico, o que demonstra que as afinidades entre Cinema e Literatura acabam influenciando positivamente no processo perceptivo do fruidor, que agora focaliza a realidade a partir de dois pontos de vista, cada um com sua dimensão e virtude estética própria (SILVA, 1996, p. 46). Embora o texto literário se relacione com o leitor de forma isolada e tenha como matéria-prima a linguagem e não a imagem, e o filme seja feito para projeções em salas escuras, ambos podem enriquecer o conhecimento e a percepção do espectador ou do leitor, de modo a contribuir decisivamente com sua formação.

Na leitura inicial das personagens de *Dom Casmurro*, por exemplo, é muito comum que o adaptador (diretor, roteirista ou ator), provoque novas interpretações imagéticas que o leitor não possuía antes ao ler a obra. E essa é a riqueza: apreciar as diferenças comportamentais das personagens nas duas artes. O texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” e determina “[...] o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31).

Mas como são representadas estas impressões no filme *Dom* ou em *Capitu*? Como esses filmes envolvem sua plateia e, finalmente, como esse envolvimento pode ser transformador do sujeito? Buscando compreender a problemática, essa linguagem cinematográfica é a linguagem da imagem, da expressão iconográfica da qual deriva um caráter subjetivo muito forte (SILVA, 2007, p. 56).

Então, os filmes citados interferem e modificam a subjetividade do espectador. E nesse sentido, apontam para a necessidade de novas pesquisas que possam aprofundar a compreensão

das relações entre filme e identidade, filme e identificação, filme e subjetividade, filme e educação, filme e construção de valores, e aqui, filme e Literatura, ou seja, Cinema e Literatura.

A fim de evitar uma margem muito grande de subjetividade no tema e divergente em sentido, foram citados os filmes e os livros adaptados sob a ótica daqueles mais conhecidos nacionalmente, entre eles sabe-se que as obras escolhidas foram as de Machado de Assis e Ariano Suassuna. Entretanto, as ideias desse texto se confirmam a diversos outros livros que também foram adaptados como *O sítio do pica-pau amarelo*, de Monteiro Lobato, 1984 de George Orwell; *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; vários romances de Jorge Amado e centenas de outros.

O estudo em última análise, aponta para a interdiscursividade. Contudo, é preciso ressaltar que as artes citadas: filmes, teatro, minisséries, novelas... Que abordam obras literárias, não têm função de substituí-las — o ganho seria nulo se assim o fosse — mas complementá-las, apontando mais pontos de vista, de interpretação e de análises; visando tanto o texto literário quanto o cinematográfico como objeto de estudo, para que a obra de arte passe a ser trabalhada e imaginada como forma construída, desencadeadora de uma multiplicidade comunicativa.

Considerações finais

Os diálogos no âmbito da Literatura e da cultura transcendem fronteiras geográficas, linguísticas e temporais. Dessa forma, esse hibridismo proposto pelas adaptações não trata de desprestigiar nossas tradições, nossa cultura nem nossa formação étnica e linguística. Ele trata de compreender melhor suas particularidades e diferenças, isso é ruptura, isso é aprendizado.

Interessam os momentos de afirmação e de superação, assim como os de consolidação e de ruptura na Literatura. Interessa o que está vivo, em diálogo com o nosso tempo. Assim, o texto literário deixa de ser peça de museu, deixa de se assemelhar a obituário ou a álbum velho de fotografias para transformar-se em desafio, em conquista, em conhecimento significativo, que faz o leitor compreender melhor o mundo em que vive.

Analisando o tratamento dado à sua linguagem particular, que alia as modalidades verbal e não-verbal, o Cinema, como fonte promotora de arte e de cultura, associa-se e também se funde com a arte literária. Perante tantos clássicos da Literatura que serviram de base para as obras cinematográficas, novelas, seriados e músicas e que estão profundamente vinculados à vida cultural e social, é urgente que se estude tal gênero com um olhar diferenciado.

Não é aconselhável pensar a Literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a Literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade. Temos tendência em explicar um escritor e sua obra a partir de seu tempo histórico e de seu passado imediato (em geral nos limites da época tal como entendemos). Receamos aventurar-nos no tempo, afastar-nos do fenômeno estudado.

Bakhtin e Candido possuem pontos de vistas semelhantes sobre as rupturas, o novo, portanto, não é apenas uma categoria “estética”. Segundo Jauss, “o novo torna-se também categoria “histórica” quando se conduz a análise diacrônica da Literatura de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária, o novo” (JAUSS, 1994, p. 45). As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade [...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados [...] Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele (BAKHTIN, 1997a, p. 364).

A forma como o Cinema conta histórias é particular; também o é como a Literatura relata essas histórias, já que no Cinema a visão das cenas interfere na maneira de envolver o espectador em sua trama, como também fixa um tempo determinado para isso. Durante duas horas de exibição, uma boa adaptação consegue segurar a atenção do espectador e passar-lhe uma experiência sensitiva, emocional, de caráter um pouco distinto da Literatura, uma vez que esta é lida em espaços de tempo livremente escolhidos pelo leitor e não joga com uma imagem pronta, funcionando diferentemente na construção de um imaginário e de um impacto sobre o receptor.

Corroborar-se que diferentes interpretações são acima de tudo possibilidades diferentes de olhar para os filmes, com seus valores morais, instrutivos e artísticos; que as adaptações literárias para o Cinema devem ser vistas como obras de arte, em caráter de análise de um ponto a outro, como uma nova abordagem, não substitutiva, mas complementar.

Duas das principais acusações contra as adaptações são a de falta de “fidelidade” e de “realismo”, todavia, a obra cinematográfica que observa o trabalho literário que adapta (fiel ou com certa licença artística), a tem como referencial, e assim potencializa o exercício de criatividade e reatualização, desvela as sutilidades do romance inspirador do tempo histórico e da própria lógica discursiva da cultura que envolve adaptações literárias ou peças teatrais pela sétima arte (fenômeno que acompanha o Cinema desde seu nascedouro).

Referências

- ARAÚJO, Inácio. Cinema – *O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Ed. São Paulo: Globo.1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Estética da criação verbal*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *et alii. A teoria do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. 2. Ed. Curitiba: Editora da UFPR. p. 62-92. 1999.
- CANDIDO, Antônio (1975). *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Edusp.
- _____. *Literatura e sociedade*. 6. Ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Humanitas, 1997.
- CEREJA, William Roberto. *Ensino de literatura*. São Paulo: Atual, 2005.
- COLELLO, Silvia M. Gasparian. Educação e intervenção escolar. In: *Revista Internacional d'humanitas*, São Paulo/Barcelona: Madruvá,4,1999.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo,1987.
- DELORS, Jacques (Coord.). *Educação: um tesouro a descobrir*. 2. Ed. São Paulo; Cortez; Brasília: MEC: Unesco, 2000.
- DURKHEIM *Apud*. SÁ, Celso Pereira. *Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria*. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- ESPINAL, Luis. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC Editores, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à crítica literária*. São Paulo: Ática. 1994.
- _____. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LAPANCHE, J.; PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. 10. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MARCONDES, Ciro. *Televisão, a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988
- GALLO, Silvio. Subjetividade e educação: a construção do sujeito. In: LEITE, Cesar D. P.; Oliveira, Maria B. L.; SALLES, Leila M. F. *Educação, psicologia e contemporaneidade: novas formas de olhar a escola*. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 2000.

- MADUREIRA, J. Gabriel Perissé. *Filosofia, ética e literatura: a proposta pedagógica de Alfonso López Quintas*, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MAGNO, Maria Ignês C. Videografia. *Revista Comunicação e Educação*. São Paulo, 1998.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SILVA, Maria de Lourdes Ramos. *Mudanças de Comportamento e atitudes: implicações para a prática escolar*. São Paulo: Moraes, 1996.
- SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- WERFEL, Franz: "Sonho de Uma Noite de Verão". Um filme de Shakespeare e Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 de Novembro 1935.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Gulbenkian, 1987.

ANEXO

Alguns filmes homônimos adaptados (Literatura nacional)

- A Cartomante (2004) (baseado no conto de Machado de Assis)
- A Causa Secreta (1994) (adaptação do conto de Machado de Assis)
- A Dama da Lotação (1978) (da peça de Nelson Rodrigues)
- A Estrela Sobe (1974) (do romance de Marques Rebelo)
- A Falecida (1965) (peça de Nelson Rodrigues)
- A Hora da Estrela (1985) (romance de Clarice Lispector)
- A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1965) (da obra de João Guimarães Rosa)
- A Lenda de Ubirajara (1975) (do romance *Ubirajara* de José de Alencar)
- A Madona de Cedro (1968) (baseado no livro de Antônio Callado)
- A Máquina (2006) baseado no livro de Adriana Falcão)
- A Marvada Carne (1985) (da obra de Carlos Alberto Sofredini)
- A Moreninha (1915) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1970) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1971) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Terceira margem do rio (1997) (Conto do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa)
- A Vida dos Capitães de Areia (2011) (da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado)
- Agosto (1993) (do romance de Rubem Fonseca)
- Ana Terra (1972) (da obra de Érico Veríssimo)
- As Confissões de Frei Abóbora (1971) (da obra de José Mauro de Vasconcelos)
- As Meninas (1995) (da obra de Lygia Fagundes Telles)
- As Três Marias (2002) (da obra de Rachel de Queiroz)
- Azyllo muito Louco (1970) (do conto “O Alienista” de Machado de Assis)
- Benjamim (2003) (da obra de Chico Buarque)
- Boca de Ouro (1962) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)

- Boca de Ouro (1990) (peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha mas Ordinária (1981) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha, mas Ordinária (2008) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Brás Cubas (1985) (do romance de Machado de Assis)
- Budapeste (2009) (da obra de Chico Buarque)
- Cabaret Mineiro (2008) (da obra de Guimarães Rosa)
- Capitu (1968) (da personagem do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)**
- Caramuru – a invenção do Brasil (2001) (do poema épico do Frei Santa Rita Durão)
- Cazuza – O Tempo não Para (2004) (Inspirado na vida do cantor. Título de música)
- Cristo de Lama (1968) (de João Felício dos Santos. Vida e obra de Aleijadinho, escultor barroco)
- Deus é Brasileiro (2003) (baseado no conto "O Santo que não Acreditava em Deus" de João Ubaldo Ribeiro)
- Dom (2003) (inspirado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)**
- Dona Flor e seus Dois Maridos (1976) (do romance de Jorge Amado)
- Engraçadinha (1981) (da obra de Nelson Rodrigues)
- Enigma para Demônios (1974) (do conto “Flor, telefone, moça” de Carlos Drummond de Andrade).
- Estrela Nua (1985) (baseado num conto de Clarice Lispector)
- Faca de Dois gumes (1989) (baseado num conto de Fernando Sabino)
- Feliz Ano Velho (1987) (do romance de Marcelo Rubens Paiva)
- Fogo Morto (1976) (do romance de José Lins do Rego)
- Gabriela (1983) (do romance de Jorge Amado)
- Grande Sertão: Veredas (1964) (da obra de João Guimarães Rosa)
- Guerra de Canudos (1997) (inspirado na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha)
- Incidente em Antares (1994) (do romance de Érico Veríssimo)
- Inocência (1983) (do romance de Visconde de Taunay)
- Iracema (1917) (do romance de José de Alencar)
- Iracema (1949) (do romance de José de Alencar)
- Iracema, a Virgem dos lábios de mel (1979) (do romance de José de Alencar)
- Jeca Tatu (1959) (da obra de Monteiro Lobato)
- Jorge, um Brasileiro (1989) (do romance de Oswaldo França Jr.)
- Jubiabá (1983) (da obra de Jorge Amado)
- Jubiabá (1987) (da obra de Jorge Amado)

- Kiss Me Goodbye (1982) da obra de Jorge Amado)
- Kuarup (1988) (do romance *Quarup*, de Antônio Callado)
- Lavoura Arcaica (2001) (da obra de Raduan Nassar)
- Lição de Amor (1976) (da obra *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade)
- Lisbela e o Prisioneiro (2003) (da obra de Osman Lins)
- Lucíola, o Anjo Pecador (1975) (do romance de José de Alencar)
- Luzia Homem (1984) (trechos do romance de Domingos Olímpio)
- Macunaíma (1969) (do romance de Mário de Andrade)
- Memorial de Maria Moura (1994) (do romance de Rachel de Queirós)
- Memórias do Cárcere (1984) (do romance de Graciliano Ramos)
- Memórias Póstumas (2001) (do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis)
- Meu Pé de Laranja Lima (2012) (do romance de José Mauro de Vasconcelos)
- Meu Tio Matou um Cara (2005) (da obra de Jorge Furtado)
- Miracoli e Peccati di Santa Tieta D'Agreste (1982) (da obra de Jorge Amado)
- Morte e Vida Severina e Quincas Berro D'água (1977) (do poema de João Cabral de Melo Neto e do romance de Jorge Amado)
- Navalha na Carne (1997) (da obra de Plínio Marcos)
- Noites do Sertão (1984) (da obra de João Guimarães Rosa)

*Recebido em 06 de maio de 2018.
Aceito em 09 de novembro de 2018.*