



Coroai-me de rosas, e basta: uma leitura sobre o filme O Ano Da Morte De Ricardo Reis, de João Botelho

Crown me with roses, is enough: an analysis of the film
The Year Of The Death Of Ricardo Reis, by João Botelho

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

<https://orcid.org/0000-0002-8052-3797>

LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

<https://orcid.org/0000-0002-7730-3195>

Resumo: A partir da observação da categoria personagem, centrada na figura de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, transmutado em personagem central do romance O ano da morte de Ricardo Reis (1984), de José Saramago, e, posteriormente, adaptado para a linguagem fílmica por meio de obra homônima de João Botelho, o presente artigo objetiva discutir a sua expressão cinematográfica. Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como personagem (Candido, 2011; Brait, 1985) hipertextualidade (Genette, 2010), adaptação (Stam, 2016; Hutcheon, 2013), além das ideias de Bazin (1991), Azerêdo (2012, 2013, 2019), Reis (2017, 2018), dentre outros. Na obra fílmica, observa-se um Ricardo Reis que se depara com questões que se imbricam com seus valores e exigem posicionamentos assertivos. Com base nessa perspectiva, percebe-se que a adaptação aponta para semelhanças com questões político-sociais contemporâneas ao tempo da realização, como a espetacularização da fé e a ênfase na ascensão de governos com tendências totalitárias e antidemocráticas, o que fomenta uma análise politizada dessas conjunturas, a partir das peculiaridades semióticas do cinema. Como suporte metodológico, utilizou-se o levantamento bibliográfico e de fortuna crítica acerca dos autores primevos – Pessoa e Saramago –, bem como a especiação de outras obras do realizador, a fim de imbricar a perspectiva teórica sobre a personagem com elementos histórico-críticos trazidos pelo cineasta. Observamos, a título de resultados e conclusões, a ênfase nas ambivalências de Ricardo Reis como estratégia do realizador para a construção de um olhar arguidor acerca da narrativa, bem como das relações entre ficção e sociedade presentes na obra.

Palavras-chave: Ricardo Reis; percurso ficcional; personagem; adaptação.

Abstract: Observing the character category, centered on the figure of Ricardo Reis, Fernando Pessoa's heteronym, turned into the central character of the Saramago's novel The year of the death of Ricardo Reis (1984), lately adapted to the filmic language through the homonymous work by João Botelho, this article aims to discuss its cinematographic expression. For that, we analyze concepts such as character (Candido, 2011; Brait, 1985), hypertextuality (Genette, 2010), adaptation (Stam, 2016; Hutcheon, 2013), in addition to Bazin's (1991), Azerêdo's (2012, 2013, 2019), Reis' (2017, 2018), among others, ideas. In the film, we observe a Ricardo Reis who faces issues that come against his values and require assertive positions. From this perspective, we notice that the adaptation has similar points with contemporary political-social issues, such as religious fanaticism and the rise of totalitarian governments, with anti-democratic tendencies, which encourages a politicized analysis of these situations, based on the semiotic peculiarities of cinema. As methodological support, we used the bibliographic survey and critical fortune about the early authors – Pessoa and Saramago –, as well as the watching of other Botelho's films, to imbricate the theoretical perspective on the character with historical-critical elements brought by the filmmaker. We observe, as results and conclusions, the emphasis on Ricardo Reis' ambivalences as the director's strategy for the construction of an arguing look at the narrative, as well as the relations between fiction and society we can remark in the film.

Keywords: Ricardo Reis; fictional path; character; adaptation.



INTRODUÇÃO

Ricardo Reis é um personagem centenário e elaborado a partir de três autores portugueses, se levarmos em consideração o seu nascimento ficcional como heterônimo pessoano, em 1912, o personagem literário de Saramago, em 1984, e aquele transubstanciado para a linguagem cinematográfica, pelo olhar de João Botelho, em 2020.

Sendo um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do *poeta fingidor*, para construir um personagem de ficção baseado em outro ser ficcional, que é uma das definições possíveis para a figura do heterônimo.

Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento. Com a adaptação cinematográfica da obra *O ano da morte de Ricardo Reis* e com a consequente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a produção e, sobretudo, a ampliação de sentidos da obra de arte.

Nessa perspectiva, é interessante observar o conceito de *spin-off*, que consiste em criar uma história a partir de um universo ou personagem já existente em outro produto midiático e que, de acordo com Linda Hutcheon (2012, p.27), "ganha relativa independência narrativa de suas formas iniciais". Nessa ferramenta, a migração de mídia é facultativa, ou seja, pode ocorrer entre dois filmes ou duas obras literárias, por exemplo, desde que o subproduto se comprometa a expandir o universo do texto anterior, como uma espécie de obra derivada. Esse conceito se aplica, portanto, ao objeto analisado, uma vez que Ricardo Reis ganha essa autonomia a partir do processo de adaptação fílmica.

O ano da morte de Ricardo Reis é um longa-metragem de 127min, produzido pela *Ar de Filmes* e realizado por João Botelho no ano de 2020. O cineasta, reconhecido por suas adaptações de obras literárias, elegeu a obra, dentre as inúmeras que compõem o vasto acervo saramaguiano, para ser lida sob o viés cinematográfico em um ano que precedeu as comemorações do centenário

do escritor e, ao mesmo tempo, marcou a emergência de governos de viés totalitário em alguns lugares do mundo, como o Brasil e os Estados Unidos.

Na narrativa, o ano de 1936, simbólico por marcar a ascensão dos ideais nazifascistas no continente europeu, surge como palco para o retorno à pátria lusitana de um personagem que havia se autoexilado no Brasil, em razão de suas convicções monárquicas, há cerca de 16 anos. Ricardo Reis retorna, então, a Lisboa em virtude da morte de seu grande amigo Fernando Pessoa, que lhe aparece em espírito, dado que havia morrido há cerca de um mês. A partir desse mote, o personagem, que conta com tendências conservadoras e contemplativas, depara-se com a necessidade de se posicionar diante da efervescência política da época, bem como diante de questões pessoais que lhe aparecem inadvertidamente.

Quanto à adaptação, antes de trazermos à tona propostas de leituras do filme, podemos ressaltar, *a priori*, algumas concepções que se fazem essenciais para a análise do filme *O ano da morte de Ricardo Reis*. A primeira é a de que as obras – romance e película –, embora transitem pelo viés comparativo em alguma medida, já que existe um liame explícito que as embaraça, precisam ser compreendidas levando-se em consideração a natureza semiótica distinta entre os dois objetos. (Brito, 2006, p.68)

Essa noção justifica a ideia trazida por Robert Stam (2006, p.19), no sentido da prática pouco rentável de avaliar uma obra audiovisual com parâmetros baseados em fidelidade ou infidelidade. Isso porque, segundo o autor, essas nomenclaturas têm raízes em preconceito diversos, que passam pela concepção da antiguidade da palavra escrita, e, portanto, de uma pretensa superioridade em relação a outras linguagens, dentre elas a cinematográfica; ou pela visão dicotômica de perda e ganho, em que os elementos da narrativa primária e a de segunda mão (Genette, 2010, p.18), são sopesados, de modo que o valor da segunda é atribuído pela presença de elementos que se entrelaçam com a primeira.

Além disso, e com o mesmo raciocínio, o autor pontua as discussões sobre iconofobia, logofilia e parasitismo, criticando a concepção do enfrentamento das adaptações como obras inferiores, porque, supostamente, aproveitavam-se daquela pré-existente e, por isso, podiam ser encaradas como impuras.

Nesse sentido, e indo ao encontro das ideias apontadas, entendemos que o cinema – entretenimento das massas – buscou na literatura o *status* estético e o respeito cultural que ela possuía sem, entretanto, pleitear por hierarquias, uma vez que, como referido, trata-se de linguagens semióticas distintas.

Assim, feitas as devidas ressalvas acerca de questões procedimentais de análise cinematográfica, na perspectiva da adaptação fílmica abordaremos a película tomando como pressupostos as ideias de André Bazin (1991, p.83), quando afirma que não se trata de resistir às influências, mas de aceitar as semelhanças, de Paulo Emílio Sales Gomes (2011, p.81), ao dizer que o cinema é tributário de todas as linguagens, e de Linda Hutcheon, ao aduzir que:

Adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar a homenagem, copiando-o. (Hutcheon, 2013, p. 28)

No processo analítico, as intenções buscadas por João Botelho para a consecução do audiovisual constituem um substancial objeto para a leitura, uma vez que, nas palavras de Genilda Azerêdo (2012, p.133), "as escolhas e as ausências sempre implicam premissas ideológicas e resultam em efeitos não menos ideológicos."

Passemos, pois, à discussão do objeto.

UM RICARDO REIS CINEMATOGRAFICO

Em outubro de 2020, em meio ao caos sanitário por que passava o mundo em razão da pandemia de covid-19, João Botelho, cineasta português já reconhecido por realizar adaptações de obras literárias¹, adapta *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), baseado na obra homônima de José Saramago.

¹ Botelho realizou *Conversa acabada* (1981), baseada na obra de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; *Tempos difíceis* (1988), com base no romance *Hard times*, de Charles Dickens; *Quem és tu?* (2001), a partir da adaptação do livro *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; *O fatalista* (2005), baseado no romance homônimo de Denis Diderot; *A corte do norte* (2008), baseado em romance de Agustina Bessa-Luís; *Filme do desassossego* (2010), baseado no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa; *Os maias* (2014), baseado em *Eça de Queiroz*; *Peregrinação* (2017), adaptação do livro homônimo de Fernão Mendes Pinto. Em 2022, realiza ainda, *Um filme em forma de assim*, em que a obra do poeta surrealista português Alexandre O'Neill é explorada.

No presente artigo, pretendemos ressaltar algumas escolhas de João Botelho levando em consideração, nas ideias de Anelise Corseuil (2019, p.97), que "narrativas viajam no tempo e no espaço, cruzando fronteiras culturais e históricas e revelando processos de exclusão, hibridização e apropriação, características das adaptações interculturais".

No mesmo sentido, aderindo ao pensamento de Linda Hutcheon (2013, p.45), tencionamos observar o ponto de vista do adaptador como um ato de apropriação e recuperação, na medida em que "envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo". Dessa forma, apresentaremos o Ricardo Reis engendrado por João Botelho, a partir de seu olhar para o Reis saramaguiano que, naturalmente, também envolve o pessoano.

No filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, o ritmo do estilo narrativo é lento, como é comum em outras obras de João Botelho, de modo que os longos planos permitem a observação de detalhes dos enquadramentos, do gestual dos atores e, sobretudo, de seus silêncios reflexivos, principalmente os do protagonista, que, embora lusitano, retorna a seu país de origem com ares de estrangeiro, devido às mudanças estruturais ocorridas no interregno de sua ausência que, muitas vezes, o assustam e comovem.

Acerca do sentido do silêncio, assim assevera Eni Puccinelli Orlandi:

O sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio. [...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos [a sua migração], a vontade do 'um' [da unidade, do sentido fixo], o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude [lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível], não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (Orlandi, 2015, p.9)

Todas as dimensões apontadas pela autora – a migração dos sentidos, a vontade da unidade, o *non sense*, o equívoco e a incompletude – são observados na apreciação dos silêncios do personagem, já que eles ocorrem justamente quando Reis é confrontado acerca de suas crenças, escolhas e, sobretudo, nas conversas com Fernando Pessoa em que sua autonomia existencial é questionada por ele próprio. Os planos em que Ricardo Reis permanece em silêncio, absorto e com olhar para o horizonte são prolongados, de modo que é possível perceber seu incômodo e sua reflexão. Os *fade outs*, recurso inspirado

no cinema mudo e bastante utilizado por Botelho na película, arrematam esse momento em que a ausência de palavras se faz significativa.

É como se fosse possível testemunhar, na ausência do léxico associada ao fechamento da íris, a um só tempo, o processo de construção e desconstrução do personagem: a construção baseada no transporte que os elementos envolvidos no processo de adaptação apresentam e, por outro lado, a maneira como o realizador elegeu para representar em outro meio semiótico, o cinema, as crises existenciais e filosóficas de Ricardo Reis.

Ainda acerca do processo de adaptação fílmica, assim assevera Stam (2006, pp.20-21): "uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação [...]. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento".

Hutcheon, por sua vez, descreve o mecanismo como

[...] uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação / recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (Hutcheon, 2013, p. 30)

No caso da adaptação em estudo, *O ano*² possui um personagem que já tem um lastro literário anterior ao próprio romance de Saramago, ou seja, a transposição é reconhecida desde o título do filme que, sendo homônimo ao do romance, ainda contém o nome do protagonista, o que, por sua vez, remete a um terceiro autor, Fernando Pessoa, a quem podemos denominar como originário, visto que trouxe Ricardo Reis pela primeira vez ao mundo ficcional por meio da heteronímia.

No processo de construção do personagem, existe um verso de uma ode ricardiana, "sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo" (Pessoa, 2006, p.52), que parece sintetizar a filosofia de vida de Ricardo Reis e, ademais, servirá como uma das epígrafes do romance, bem como todo o pressuposto narrativo das obras literária e fílmica.

² A obra, a partir de agora, será denominada apenas como *O ano*.

Isso porque a contemplação de Ricardo Reis costuma se sobrepôr à atitude, seja ela direcionada a um posicionamento político mais veemente, uma vez que a narrativa se passa no ano de 1936, em que a Europa testemunhava ascensão de governos totalitários, seja voltada à assunção de responsabilidades nas relações amorosas, como se pode perceber no episódio em que ele demora a decidir se vai, ou não, reconhecer o filho de Lídia, camareira do hotel, com quem se envolve sexualmente.

Esse comportamento que, na adaptação, restam explícitos nos já abordados silêncios do personagem, retratam, cinematograficamente, a sua ambivalência, característica já presente desde Saramago e bem explorada por João Botelho.

A partir dessas ideias, sobretudo no que concerne às atitudes paradoxais de Ricardo Reis, nas seções que se seguem, discorreremos acerca de dois episódios contidos em ambas as obras, literária e fílmica: a ida de Reis a Fátima e o comício fascista no Campo Pequeno.

FÁTIMA: OS MILAGRES E A POLÍTICA

Além de Lídia, Ricardo Reis se envolveu afetivamente com Marcenda, filha de um notário conservador de Coimbra, que se hospedava no mesmo hotel que ele, em Lisboa, para tratar de uma paralisia no braço esquerdo. Como os tratamentos médicos não resultavam em efeitos, ela avisa a Reis que pretende ir ao santuário de Fátima em busca de um milagre. Assim, mesmo sem ter combinado com Marcenda, Ricardo Reis decide ir ao local no 13 de maio – dia em que os fiéis celebram a santa.

Os planos que compõem a ida de Ricardo Reis a Fátima contêm elementos fílmicos passíveis de serem analisados a partir do fazer cinematográfico de João Botelho.

Inicialmente, pode-se dividir esse momento da narrativa entre os planos que compõem o sonho de Reis, quando adormece no trem a caminho de Fátima, e aqueles que representam a sua efetiva visita ao santuário.

Em relação ao primeiro contexto, é marcado, na banda da imagem, pelo adormecimento do médico seguido de um plano em que se vê uma nuvem estática no céu e, na banda sonora, pelo ruído que reproduz os uivos do vento.

Ademais, observa-se uma sutil mudança na cor da película, em que o sépia é ressaltado, e o brilho é sensivelmente aumentado, a fim de representar essa passagem para o onírico.

Marcenda surge de branco, com um véu rendado na cabeça, que remete a uma noiva – desejo inconsciente de Reis? – ou à própria Virgem, cujo andor observamos passar à frente dos fiéis, que imploram pela cura do corpo e da alma. Em ambos os casos, o figurino, associado ao contraste do preto e branco, nesse caso ressaltando o branco de Marcenda, remetem à pureza da personagem, viés que vem sendo construído desde o começo da narrativa, a partir do seu próprio comportamento comedido, da superproteção do pai e do cuidado, por vezes excessivo, que Ricardo Reis lhe oferece, tratando-a mais como menina que como mulher.

A ironia saramaguiana é muito bem explorada por Botelho nesse excerto da narrativa, em que Ricardo Reis acompanha o cortejo da Virgem, ao som do hino de Nossa Senhora de Fátima. Isso porque, ao empostar a voz, proferindo as palavras bíblicas “Mulher de pouca fé!” (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, 1h33min), ele toca o seio de Marcenda, e ela, como em um milagre, consegue erguer o braço até então paralisado.

Os romeiros que presenciam o momento esquecem a Virgem e os pleitos que faziam até instantes atrás e se viram para Ricardo Reis como se ele próprio fosse um deus, impedindo que ele saia da multidão e corra atrás de Marcenda, que se distancia do aglomerado após ter seu braço recuperado.

Ora, estamos diante de um realizador que aproveita muito bem o sarcasmo de um escritor declaradamente ateu e que desenvolveu um romance a partir de um heterônimo, cujo autor era veementemente contrário à construção do Santuário de Fátima, por entender que ele se aproveitava da fé da população para realizar propaganda política, enaltecendo, assim, o governo totalitário instaurado.

Esse raciocínio também é ressaltado pela propaganda do fortificante Brovil, cujos panfletos, assim como os supostos milagres, caem do céu e fazem com que a população, majoritariamente analfabeta, o que se pode perceber pelo pedido que um deles faz a Ricardo Reis, para que lesse o que estava escrito na publicidade, seja persuadida. O suplemento, assim como a fé, torná-los-ia mais fortes.

Acerca da passagem, Bishop-Sanchez, ao apontar como característica estética de João Botelho a técnica de *contra-plongée*, ou seja, filmar com o ângulo da câmera partindo de baixo para cima, o que, de acordo com a autora, cria "uma maior sensação de perspectiva, altura e profundidade" (2022, p. 172), assim pontua:

Apesar dos espaços reduzidos [cenas filmadas em interiores, praças ou parques de tamanhos limitados, por exemplo] esta técnica abre o horizonte dos planos, sempre de baixo para cima, e torna-se uma característica da estética do filme de Botelho. No episódio em Fátima, este ponto de vista da câmera dá relevo à pequenez dos homens à procura de um milagre divino, simbolicamente virando os olhares para os céus de onde caem panfletos publicitários. (Bishop-Sanchez, 2022, p. 172)

A pequenez sugerida pela autora corresponderia, então, à submissão daquela massa às concepções que lhes eram impostas política ou religiosamente? Cabia-lhes crer apenas naquilo em que os mais privilegiados dentro de uma estrutura de poder, como Ricardo Reis que sabia ler, ou a Igreja e o Estado pretendiam? O viés assertivo de Saramago, cuja crítica à fé e ao sistema político vigente resta clara desde o início da obra, e o recurso eleito por Botelho – o *contra-plongée* –, para representar a cena nos levam a responder positivamente às duas questões.

Na série intitulada *1936: O Ano da Morte de Ricardo Reis*³, exibida pelo canal português RTP (2022), vemos um Ricardo Reis ainda mais ácido, ao tratar do tema, quando conversa com Lídia acerca da experiência em Fátima. A amante lhe pergunta se havia gostado da viagem e, em resposta, ele declara: "Todos fiados em Deus e em Nossa Senhora, desde Afonso Henriques até a Grande Guerra". (*1936: O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 2022, ep.5, 12min)

Adiante, ao relatar a Lídia acerca do homem que tentou socorrer no caminho do Santuário, sem sucesso, pois já estava morto, disse-lhe que, no retorno, havia uma cruz no local da morte e complementou, em tom irônico e com certo menosprezo: "Não ressuscitou, não houve milagres". (*1936: O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 2022, ep.5, 14min)

³Em 2022, a Rádio e Televisão de Portugal (RTP) passou a exibir, em sua plataforma RTPplay, a série *1936 - O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com cinco episódios de cerca de 45 minutos cada, que constituem uma versão estendida do filme. O sinal da referida emissora só é transmitido dentro do território português e não foram lançadas versões em DVD tampouco em outros canais de *streaming* com acesso mais amplo, de modo que a referência a ela foi trazida pontualmente, a partir das espectações da pesquisadora ao longo do período em que morou em Coimbra – Portugal, para a realização do doutoramento sanduíche.

A escolha de Fátima como sendo um destino de passeio para Ricardo Reis, naturalmente, a partir do imbricamento com a narrativa da paralisia de Marcenda, não foi vã. Saramago se fiou, assim como em variados aspectos históricos e jornalísticos, em uma relação crítica que o próprio Fernando Pessoa tinha com o Santuário. Botelho, por sua vez, ressaltou essa conjuntura, ao escolher trazê-la para o audiovisual.

Quanto à relação entre Fernando Pessoa e a construção do Santuário de Fátima, façamos uma breve digressão.

O poeta, que era um atento observador e pensador político, sempre com um viés crítico aguçado, escreveu ensaios, projetos e também poemas acerca da política do seu tempo, sobretudo a portuguesa. Ao ressaltar que o autor era sempre *do contra*, José Barreto (2009, p.226) assinala que "quando não foi um opositor, Pessoa também não se transformou num fiel seguidor de nada nem de ninguém, mantendo sempre uma certa distância crítica em relação ao poder".

Em seu pensamento político, havia alguns aspectos fixos, como o individualismo, o liberalismo político e econômico, o nacionalismo, o anticatolicismo e o antissocialismo. (Barreto, 2009, p.10).

No poema satírico pessoano, escrito em 1923 e cuja estrofe segue adiante, o sujeito lírico aproxima e critica as duas instituições.

Quais milagres de Lourdes, meu amigo!
Milagres de Rússia.
Curar paralisias!
Curar egoísmos, isso é que é milagre.
Ah Lourdes, Lourdes, quantas Lourdes há! (Pessoa, 2009, p.37)

Perceba-se que o terceiro verso refere-se a "curar paralisias", índice muito presente em *O ano*, uma vez que a deficiência de Marcenda é retomada muitas vezes ao longo do romance e destacada, igualmente, no filme de Botelho, tanto nos planos em que aparece em destaque, como nas conversas entre a jovem e Reis e, por fim, na ida a Fátima como última alternativa para uma suposta cura. Ao ironizar, no último verso, "Ah Lourdes, Lourdes, quantas Lourdes há", pela data da produção do poema, em contraposição às primeiras movimentações acerca das supostas aparições aos pastorinhos, cujos relatos remontam ao ano de 1917, pode-se fazer uma interligação crítica do poeta.

Outro forte reforço à crítica pessoal ao catolicismo foi o texto *Associações secretas*, escrito no ano de sua morte, 1935⁴. Nele, Fernando Pessoa se opõe ao projeto de lei, proposto pelo deputado José Cabral, e aprovado por unanimidade pela Assembleia Nacional, que tinha como objetivo ilegalizar e perseguir a Maçonaria. Ao autor do projeto, Pessoa atribui a pecha de “totalmente desconhecedor do assunto Maçonaria” e acrescenta que “terá nutrido o seu antimaçonismo da leitura da imprensa chamada católica, onde, até nas coisas mais elementares da matéria, erros se acumulam sobre erros”. Após assertiva defesa das liberdades maçônicas, ressaltando que nem pertencia à ordem, nem pretendia fazê-lo, mas tinha por ela uma ideia favorável, com um tom sarcástico, encerra o texto com um convite ao parlamentar:

Deixe isso tudo, e no próximo dia 13, se quiser, vamos juntos a Fátima. E calha bem porque será 13 de fevereiro — o aniversário daquela lei de João Franco que estabelecia a pena de morte para os crimes políticos. (Pessoa, 1935)

A ironia do chamamento encerra um texto cheio de duras críticas ao catolicismo, sem cerimônias para incorrer em temas sensíveis para a Igreja como assassinatos, incestos, torturas e a Inquisição. O convite a Fátima, então, surge em um contexto de julgamento ferrenho aos valores da Igreja Católica, a que Pessoa considerava uma instituição dominadora e opressiva, em contraposição à defesa da livre atuação da Maçonaria.

Ainda acerca do texto *Associações secretas*, de Pessoa, Barreto pontua:

Fátima aparece mais focalizada, neste escrito inédito de Pessoa, num plano político do que num plano meramente religioso [...] Mas quem conheça, mesmo pouco, a literatura anti-Fátima não deixará de detectar neste escrito alguns temas familiares: a exploração comercial da fé dos peregrinos, o consumo de vinho na região, a cópia de aparições estrangeiras anteriores, a aparente indiferença de Deus pela ocorrência de acidentes com peregrinos etc. (Barreto, 2009, p.254)

Desse modo, podemos inferir que a ida de Reis a Fátima, a fim de acompanhar Marcenda, personagem que, vale lembrar, só passou a existir a partir de Saramago, não foi aleatória, assim como não o foi o fato de sua deficiência ser exatamente no braço esquerdo, o que, simbólica e politicamente, ia ao encontro dos valores de seu pai conservador – e quiçá dela própria.

⁴ O texto integral pode ser acessado em <http://arquivopessoa.net/textos/4165>.

Ao transpor esse momento narrativo para o audiovisual, João Botelho enfatizou, desde a deficiência da jovem, até o viés irônico direcionado à Igreja Católica e, como representante da instituição, o Santuário de Fátima, cuja construção se deu na época em que Pessoa bradava em seu desfavor. O realizador transmutou, ainda, a escrita de um ácido José Saramago, cuja militância a favor das liberdades sempre foi de conhecimento público.

Em paralelo, e já estabelecendo uma ligação com a próxima seção, o filme de Botelho foi realizado em momento em que alguns países se reaproximavam de valores religiosos que, associados aos extremos políticos, passaram a subsidiar uma conjuntura de polarização. Reportar-se, portanto, a uma obra que se passa em 1936, no ano de 2020, quando a ascensão de governos totalitários se mostrava cada vez mais comum, constituiu uma crítica veemente do realizador.

COMÍCIO NO CAMPO PEQUENO: UM RICARDO REIS ABSORTO

No episódio do comício fascista realizado no Campo Pequeno⁵, percebe-se outro viés crítico de Saramago, adaptado por Botelho a partir de escolhas que ressaltam o imbricamento entre política, religião e a persuasão das massas.

A sequência inicia com a marcha de indivíduos que sustentam as bandeiras contendo, além da suástica nazista, os símbolos dos governos totalitários da Itália e da Espanha. Na banda sonora, a música – uma típica parada militar com instrumentos de sopro e de metal – se impõe em um volume muito mais alto do que o que se vinha percebendo no filme até o momento, o que pode simbolizar o incômodo de Ricardo Reis, que já é indubitável a partir da análise da banda de imagem, por meio de suas expressões e posturas.

Em paralelo, dois sujeitos que se acomodam ao lado de Reis discutem sobre as entradas, com ares de orgulho:

– Os camisas castanhas de Hitler. Os fascistas de Mussolini de negro. E agora os falangistas espanhóis de azul. (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, 1h51min)

5 O Campo Pequeno é considerado a principal praça de corrida de touros de Portugal. Construído no estilo neoárabe em 1892, em Lisboa, sediou, em agosto de 1936, o comício fascista retratado nas obras – romance e filme –, que culminou com a criação da Legião Portuguesa. (Rodrigues, 1995, 1995)

Em seguida, passam a discutir sobre a provável cor que viria a ser utilizada pela Legião Portuguesa, sobretudo pela mocidade, em diálogo cômico:

– O branco? Suja-se muito, não é? O amarelo é desespero. O vermelho, Deus nos livre! (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, 1h53min)

A conversa, no entanto, não parece tranquilizar um Ricardo Reis profundamente desconfortável: testa franzida, respiração ofegante, sem posição para sentar-se, é um personagem que transpira, ouve a conversa sem participar dela e, por fim, decide ir embora antes do término do evento.

Antes, porém, observa com olhar atento – e angustiado –, além da conversa dos vizinhos, a fala do orador que enaltece o governo e a reação das pessoas que bradam, a cada intervalo do discurso, o nome do ditador, ao passo que erguem faixas com a chamada trilogia de Salazar: “Deus, pátria e família”.

O público, que surge como contracampo ora ao estático Reis, ora ao orador que, no púlpito clamava por ideais patrióticos, também expõe cartazes com o nome de Salazar, exaltando, ainda, Oscar Carmona, terceiro presidente português da ditadura e primeiro do Estado Novo.

Em relação ao *slogan* utilizado no momento histórico retratado pelo filme, Luís Reis de Torgal assim assevera:

[...] a religião católica, encarada numa perspectiva tradicionalista, foi elemento de importância primordial no travejamento ideológico do Estado Novo, não apenas enquanto apoiou diretamente as suas teses, mas também enquanto contribuiu para aquela ética de obediência que o poder exigia dos cidadãos. A divisa ‘Deus, Pátria, Família’, amplamente difundida em cartazes distribuídos pelas escolas primárias, constituía a intocável, inquestionável ‘trilogia da educação tradicional’. (Torgal, 1989, pp.180-181)

As questões trazidas pelo autor eram intrínsecas ao regime e absorvidas pelas massas que, como bem realizou João Botelho no episódio ora analisado, bradavam o seu apoio com ares de fanatismo. Ricardo Reis, por sua vez, mantinha-se absorto e confuso. Ao se retirar do evento, diz, resolutivo, virando-se para o belo monumento do Campo Pequeno:

– Nunca mais vou a um comício. Gostava tanto de falar com o Fernando. (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, 1h55min)

No romance, Saramago já havia dado indícios dessa confusão inspirada pelo evento, quando alude ao estado como Reis retornou para casa, após abandonar o comício:

[...] em todo o caminho não pensara no que tinha visto e ouvido, julgara que sim, que viera a pensar, mas querendo recordar agora não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem, nuvem ele próprio, apenas pairando. Agora queria meditar, reflectir, dar uma opinião e discuti-la consigo mesmo, e não conseguia, tinha apenas lembrança e olhos para as camisas negras, castanhas, azuis, ali quase ao alcance da sua mão, eram aqueles os homens que defendiam a civilização ocidental, [...] Ricardo Reis olha a noite profunda, quem nos pressentimentos e estados de alma tivesse a arte de encontrar sinais diria que alguma coisa se prepara. É muito tarde quando Ricardo Reis fecha a janela, por fim não foi capaz de pensar mais do que isto, A comícios não torno, [...] (Saramago, 2010, pp. 358-359)

No filme, no entanto, para além das estratégias utilizadas para expor o incômodo de Ricardo Reis, Botelho acrescenta o seu desejo de se encontrar com Pessoa, o que anuncia uma possível tomada de decisão do personagem, não no sentido de se posicionar diante da efervescência política – e pessoal, já que Lídia já havia anunciado a gravidez –, a que ele testemunhava, mas no de uma partida definitiva ao lado do amigo.

De toda forma, ao lado do episódio de Fátima, a escolha do João Botelho em adaptar o comício no Campo Pequeno ressalta o viés crítico do realizador em um momento em que algumas nações, dentre elas o Brasil e os Estados Unidos, insurgiam-se com governos que tendiam a retomar os ideais presentes na narrativa, inclusive reutilizando os *slogans* próprios da época e anteriormente apontados, o que não deixava dúvidas acerca das referências totalitárias retomadas em seus programas governamentais.

Essa escolha pode ser ampliada para a própria eleição de *O ano* como obra de Saramago a ser adaptada. Dentre a vasta produção do escritor e às vésperas da comemoração de seu centenário, que ocorreria dois anos após o lançamento do filme, optar por essa obra significou, mais do que uma homenagem ao que ele defendia, um grito de alerta para uma possível reprodução de ideais funestos, cuja memória foi trazida pela trajetória fílmica de Ricardo Reis.

OS MISTÉRIOS DE UM PAVÃO

Diante dos desassossegos enfrentados, Ricardo Reis decide abandonar o mundo terreno e acompanhar Fernando Pessoa em uma viagem sem volta para o mundo dos mortos.

Após a entrada de Pessoa e Reis no Cemitério dos Prazeres, nos três últimos planos, o filme passa a ser em cores. Além disso, no plano que encerra a película com um fade out, vemos um exuberante pavão com a cauda aberta, em plano fechado, o que possibilita a percepção do seu colorido e dos detalhes de sua anatomia.

Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 693), na obra *Dicionário de símbolos*, apresentam algumas simbologias no verbete pavão, dentre as quais destacaremos três:

[1] No Oriente Médio, eles [os pavões] são representados de um e de outro lado da *Árvore da Vida*: símbolos da alma incorruptível e da **dualidade psíquica do homem**.

[2] Na tradição cristã, o pavão simboliza a roda solar e, por esse fato, é um signo de **imortalidade**; sua causa evoca o céu estrelado.

[3] Na cultura hindu, é símbolo da beleza e do poder de **transmutação**, pois a beleza de sua plumagem é supostamente produzida pela transmutação espontânea dos venenos que ele absorve ao destruir as serpentes. [grifos nossos] (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 693)

Percebe-se que os três símbolos se relacionam metaforicamente com elementos contidos na obra, bem como com a carga crítico-ideológica da película. Inicialmente, a dualidade de Ricardo Reis é explorada em vários vieses, imiscuindo-se por questões de ordem pessoal, política e existencial.

Em paralelo, vemos imbricadas as questões da transmutação e da imortalidade, uma vez que Ricardo Reis, em sua essência, é, em sua gênese, um desdobramento de Fernando Pessoa ele-mesmo, como nos ensina as definições basilares sobre a heteronímia, fato que causou ao Reis romanesco e fílmico, dúvidas relacionadas à sua própria existência e/ou autonomia⁶.

Ademais, e tomando como aspecto amplo os signos *árvore da vida*, *roda solar* e *céu estrelado*, contidos no mencionado dicionário, o pavão pode também simbolizar a liberdade, ou o desejo por sua retomada, tema que permeia toda a obra, em uma concepção crítica pelo cerceamento dos direitos, haja vista os tempos sombrios da emergência do governo totalitário português, enfaticamente abordados por Saramago e reiterados por Botelho a partir de suas escolhas.

⁶ No filme de Botelho, podemos observar os seguintes diálogos retirados do texto saramaguiano: "Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, [...]" (Saramago, 2010, p.77); "Haverá alguma coisa que só a mim pertença, [...]" (Saramago, 2010, p. 325); "Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, [...]". (Saramago, 2010, p.100)

No Brasil, nos anos de ditadura (1964-1985), o compositor cearense Ednardo, inspirado na literatura de cordel⁷, compôs a canção *Pavão Misterioso*, imortalizada, inicialmente, na voz do autor e, em momento posterior, na interpretação performática de Ney Matogrosso, com uma ideia libertária, metaforicamente representada pelo alçar voo do pavão. Vejamos a letra da música:

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Pavão misterioso
Meu pássaro formoso
No escuro dessa noite
Me ajuda a cantar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

Derrama essas faíscas
Despeja esse trovão
Desmancha isso tudo, oh
Que não é certo não

Pavão misterioso
Nessa cauda
Aberta em leque
Me guarda moleque

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Um conde raivoso
Não tarda a chegar

De eterno brincar
Me poupa do vexame
De morrer tão moço
Muita coisa ainda
Quero olhar

Não temas, minha donzela
Nossa sorte nessa guerra
Eles são muitos
Mas não podem voar
(Ednardo, 1974, n.p)

Na letra, composta em 1974, no auge do Regime Militar brasileiro, podemos observar vários elementos que apontam para o desejo de liberdade,

7 A origem e a autoria de O romance do pavão misterioso, na literatura de cordel, são controversos e oscilam entre lenda antiga do Nordeste sobre um pavão encantado que podia voar léguas e léguas e a autoria de José Camelo de Melo Rezende, que teria escrito o cordel em meados de 1920, ou de João Melchiades Ferreira da Silva, que, supostamente, furtara a ideia, publicando a sua versão em 1923. De toda sorte, o folheto conta a história de Evangelista, um comerciante turco, e Creuza, uma condessa grega que vivia no alto de uma torre, por ordem do seu pai, o conde D'Arles. Em uma rara aparição pública de Creuza, em uma procissão, eles se apaixonam e, para conseguir alcançá-la, Evangelista contrata os serviços de João Sem Medo, um inventor português que constrói um pavão voador, capaz de chegar até o alto da torre e raptar Creusa. O conde, furioso, manda seus soldados em busca da filha, mas, depois de aventuras e perigos, Evangelista e Creusa conseguem se casar.

como nos versos “Mas se eu corresse assim / tantos céus assim / tanta história eu tinha pra contar” ou “Me guarda moleque / de eterno brincar”, ou ainda “No escuro dessa noite / me ajuda a cantar” (Ednardo, 1974, n.p), versos últimos que ainda sugerem o tom ameaçador daqueles tempos silenciosos e silenciados e, portanto, constituem um signo de denúncia.

No mesmo sentido, os desaparecimentos criminosos de militantes contrários ao regime, em sua maioria jovens, também são sinalizados na canção, por meio do apelo do sujeito lírico: “Me poupa do vexame / de morrer tão moço / muita coisa ainda / quero olhar”. (Ednardo, 1974, n.p)

Além disso, não obstante os cerceamentos enfrentados, o sujeito lírico conta com o auxílio daquele pavão misterioso que, ao contrário da ave ordinária – e real – que não voa, consegue, alçar voos, mesmo em ambientes soturnos: “Derrama essas faíscas / Despeja esse trovão / Desmancha isso tudo, oh / Que não é certo não”. (Ednardo, 1974, n.p)

Por fim, demonstra otimismo ao refletir sobre o futuro, convicto de que os tempos de liberdade não tardariam: “Eles são muitos / mas não sabem voar” (Ednardo, 1974, n.p). Percebe-se, portanto, a partir dos subtextos contidos na canção *Pavão Misterioso*, única forma possível de manifestação – sem o risco de represálias – em momentos cercados pela censura, um brado pela retomada dos livres-arbítrios, individuais e coletivos.

Ainda, é válido apontar a presença da canção na telenovela *Saramandaia*, escrita por Dias Gomes, importante dramaturgo e autor de ficções televisivas brasileiras, e exibida pela Rede Globo no ano de 1976⁸, obra repleta de alegorias alusivas às repressões políticas e sociais e à constituinte necessidade humana por liberdade. O uso dessas alegorias, de acordo com Dilma Beatriz Rocha Juliano (2014, p. 3), “dificultava o veto das instituições de censura, pois fugiam à relação realista de referência direta com a qual estavam habituados os censores”.

Pavão Misterioso, além de ser a trilha de abertura da telenovela, o que já aponta para um simbolismo acerca das temáticas abordadas na obra, era a canção-tema do personagem Gibão, interpretada, na versão original, pelo ator Juca de Oliveira.

Esse personagem, construído sob o viés do realismo maravilhoso, nascera com asas e havia lutado, ao longo de toda a vida, para disfarçá-las da sociedade

8 A mesma emissora realizou um *remake* da telenovela no ano de 2013.

e evitar constrangimentos, liberando-se para utilizá-las apenas nas madrugadas e, portanto, na ausência de testemunhas. Ao se deparar com o desejo de se casar, precisou revelar seu segredo para a esposa, que, assustada, acaba disseminando-o pela cidade. Gibão, em seguida, acaba se autorizando a sobrevoar livremente, e à luz do dia, a cidade onde mora, Saramandaia, além de outras distantes, como o Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Iorque e Paris. Juliano (2014, p. 14) discorre sobre o episódio:

Arrastado pela história de opressão, sua figura messiânica dirige-se ao futuro, seu voo é o da promessa, ele não é capaz de 'salvar' o passado opressor da obscuridade da história oficializada, mas, sim, de encaminhar os telespectadores para o futuro – promessa de felicidade.

A ideia de liberdade, ou da retomada desse direito, que permeia *Saramandaia* e é metaforicamente representada ora pelas asas do personagem, ora pela canção de abertura, ora pelos próprios diálogos sarcásticos dos personagens, cujo detalhamento ultrapassaria os limites do presente artigo, coadunam-se com a discussão do pavão, misterioso e colorido, trazido por João Botelho em *O ano*.

Retornando-se, então, ao nosso objeto e aos últimos planos a película, os únicos em cores, percebe-se que a ambivalência que norteia todo o percurso de Ricardo Reis, como a impossibilidade de se realizar de maneira pragmática nas relações, embora houvesse afeto ou desejo, além da dificuldade de se posicionar diante de uma sociedade polarizada que exigia definições, pode ser materializada na última cena: no ambiente mórbido de um cemitério – também de maneira paradoxal chamado de *Cemitério dos Prazeres* –, onde o preto e branco do luto é o lugar-comum, vemos um Ricardo Reis, agora em cores, feliz e esperançoso em seguir para o outro lado da vida.

18

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme se analisou ao longo do artigo, João Botelho, ao adaptar a obra de José Saramago, aproveita-se da ambivalência do personagem, para criar estratégias estéticas que demonstrem seu paradoxo frente a dificuldades relevantes da época. Para tanto, aproveita bem seus silêncios, suas hesitações e suas contradições, ao lidar com as questões materiais e espirituais que lhe

cercam, inserindo-o em contextos de polaridade, que envolvem vida ou morte, aceitar ou negar, casar ou permanecer sozinho, aliar-se ao governo ou combatê-lo, ou seja, conjunturas que exigiriam assertividade.

O personagem, ao contrário do que lhe era cobrado pelas circunstâncias, manteve-se em estado de constante passividade, não obstante a ciência da eclosão das crises, ratificando a ideia do já mencionado verso de Reis que serviu de mote para a construção tanto do romance, como do filme: "sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo". (Pessoa, 2006, p.52)

Dessa forma, entre a apresentação das hesitações do personagem e a efetiva morte de Ricardo Reis, anunciada desde o título da obra, o realizador pôde percorrer intertextos críticos que atravessavam a situação histórico-social da época, interrelacionando-os àquelas que se apresentavam de maneira expressiva no tempo da realização da película, o que, como visto, possibilita uma proposta analítica rentável do filme.

REFERÊNCIAS

1936: O ano da morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. 5 episódios. Portugal: RTP, 2022.

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: **Estudos comparados:** análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

AZERÊDO, Genilda. **Reencenando imagens e palavras:** anotações sobre literatura e filmes. João Pessoa. Editora da UFPB, 2013.

AZERÊDO, Genilda. Macabéa no céu dos oblíquos: as diferentes horas da estrela. In: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (Orgs.). **Cinema e literatura:** poéticas e políticas da metaficção. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Luz, som, e pouca ação:** João Botelho e a recriação poética d'o ano da morte de Ricardo Reis. *Revista de Estudos Literários* 12 (2022): 161-184. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/731>. Acesso em 19 mar.2023.

BRITO, João Batista de. Texto literário e filme: como ler o confronto. In: **Literatura no Cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORSEUIL, Anelise Reich. Adaptações que viajam: a metaficção em Juliet/Julietta (de Alice Munro a Pedro Almodóvar). In: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (Orgs.). **Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção**. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

EDNARDO. **Pavão Misterioso**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_th1BoXcQU. Acesso em: 27 jan.2025.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edição Vivas Vozes, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Saramandaia: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70**. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21082>. Acesso em: 20 out. 2024

O ANO da Morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. 129min. Portugal: Ar de Filmes, 2020.

PESSOA, Fernando. **Poesia de Ricardo Reis**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PESSOA, Fernando. **Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar**. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta da China, 2009.

PESSOA, Fernando. **Associações secretas**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4165>. Acesso em 05 abr.2024.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018-b.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In: **Pessoas de livro: estudo sobre a personagem**. pp. 119-144. 3.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018-c.

REIS, Carlos. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Educação Literária – Leituras Orientadas. Porto: Porto Editora, 2017.

RODRIGUES, Luís Nuno. **A gravidade da hora que passa: a criação da Legião Portuguesa em 1936**. *Análise Social*, vol. 30, no. 130, 1995, pp. 91 –119. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41011080>. Acesso em 19 abr.2024.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: Corseuil, Anelise. (ed.) **Ilha do desterro: film boyond boundaries**. Florianópolis, n.51, julho/dezembro 2006.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. Série Temas. Vol. 20. Literatura e Sociedade. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. De Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TORGAL, Luís Reis. **História e Ideologia**. Coleção Minerva-História. Coimbra: Livraria Minerva, 1989.

Enviado em: 27 de outubro de 2024

Aprovado em: 26 de janeiro de 2025