

CAPITÃES DA AREIA EM DIÁLOGO DE LINGUAGENS

Maria Auxiliadora Fontana Baseio
Maria Zilda da Cunha

Resumo: No contexto literário neorrealista de 1937, Jorge Amado recria, em *Capitães da Areia*, a experiência de jovens marginalizados. Em 2011, Cecília Amado, sua neta, relê cinematograficamente essa história. Este artigo discute o diálogo entre literatura e cinema investigando a relação das artes em seus diferentes contextos de produção.

Palavras-chave: Jorge Amado, *Capitães da Areia*, cinema, literatura juvenil.

Abstract: Inserted in the neorealist context of the 1937, Jorge Amado recreates, in *Capitães da Areia*, the experience of teens living outside the system. In 2011, Cecilia Amado, his granddaughter, retells the story in a cinematographic language. This article discusses the dialogue between literature and film, analysing the relationship of these arts in their different contexts.

Keywords: Jorge Amado, *Capitães da Areia*, cinema, literatura for youth.

ARTE LITERÁRIA E REALIDADE SOCIAL EM CAPITÃES DA AREIA

Se a literatura pode ser definida como fenômeno de linguagem, ela, seguramente, deve ser compreendida como um fenômeno socialmente simbólico, revelador de feições diversas da história humana e de um compósito de experiências da práxis social. Nas múltiplas vias que se entrecruzam entre a literatura e a sociedade, entre a ficção e a realidade, despontam-se problemáticas a serem desvendadas pelo poeta, pelo prosador, pelo crítico.

A obra de arte constitui, assim, um elemento a partir do qual se podem criar reflexões sobre essa realidade, isto é, sobre as condições sociais passíveis de compreensão e interpretação estética.

Sabe-se que Jorge Amado deixou importante legado, sobretudo para os países de Língua Portuguesa. Em 1937, publicou o livro que seria um de seus maiores sucessos, *Capitães da Areia*. A primeira edição, lançada logo da implantação do Estado Novo, foi apreendida, incinerada e proibida por ser considerada uma obra simpatizante da ideologia comunista. Somente em 1944, foi reeditada e passou a circular pelo mundo. Temas como exclusão social, engajamento político, greves, opressão pelos sistemas coercitivos do governo, tensão, diferenças de classes sociais, delitos, violência, sincretismo religioso, entre outros são abordados pela referida obra de cunho socialista, sob uma perspectiva crítica, humanizada e lírica, a qual não deixa de denunciar os efeitos da marginalidade nos jovens e sua intrínseca relação com um sistema social perverso.

A obra *Capitães da Areia*, traduzida em tantos idiomas, recriada em adaptações para o rádio, para o teatro e para o cinema, não recebeu a mesma atenção da universidade. Com menos teses que outros autores de nossa literatura, Jorge Amado foi, por muito tempo, não ignorado por parte

considerável da cultura letrada brasileira, mas tratado com equidistância, dada a extensa produção de livros vendáveis.

Capitães da Areia traz elementos de um contexto literário marcadamente neorrealista, apresentando ao leitor uma visão social da realidade histórica da década de 30 - uma literatura passível de funcionar como “meditação simbólica sobre o destino de uma comunidade” (JAMESON, 1992). Diferentemente do Realismo – que, motivado pelo positivismo, mostra um quadro quase científico da realidade que pretende assinalar, por meio de um posicionamento paternalista e pouco engajado, – o Neorrealismo legitima-se como uma proposta não só de participação, mas de militância por meio da arte da palavra.

Os escritores dessa corrente neorrealista, sintonizados com as problemáticas sociais, políticas e econômicas capturadas sob um viés marxista, concebem a literatura como arte desalienadora, desmistificadora, capaz de transformar o real pela possibilidade de nele intervir.

Capitães da Areia é um romance escrito no momento em que a literatura amadiana estava voltada à exploração da temática político-ideológica em confluência com a “cartilha” do Partido Comunista, do qual o autor fazia parte.

Tal posicionamento político pode ser explicado em razão das transformações e efeitos experimentados após a

Revolução de 30 e o início do Estado Novo. Nesse momento histórico, havia um embate ideológico entre a chamada Ação Integralista, liderada por Plínio Salgado e com tendências fascistas, e a Aliança Nacional Libertadora, com base no Partido Comunista, que tinha à frente Luís Carlos Prestes. Esse acirramento criou um clima de instabilidade que veio propiciar o golpe de Vargas. É neste panorama que o Partido Comunista no Brasil cresceu, mesmo clandestinamente, e passou a denunciar e combater os problemas sociais.

Influenciada por este contexto histórico, a chamada Geração dos escritores de 30 deixa de lado o entusiasmo inicial do Movimento Modernista no tocante à formação de uma identidade nacional e volta-se para a produção de uma literatura empenhada em retratar as condições miseráveis das classes trabalhadoras e as distâncias entre as classes sociais. Desta forma, a arte literária ganha tom de combate e de denúncia. Surgem, na época, os romances proletários e a poesia engajada, que dão voz aos excluídos e pregam a necessidade de transformação para superar a marca do subdesenvolvimento. Os primeiros romances de Jorge Amado inserem-se nessa perspectiva. Por esta razão, temos uma narração voltada para as preocupações sociais. Entretanto, há, na construção do cenário, da ambientação, das personagens e das ações, uma elaboração de linguagem que tangencia o lirismo.

A obra *Capitães da areia* revela seu eixo estruturador na contradição, ao refletir em arte a realidade social e histórica de seu contexto de produção e de circulação. E devolve ao leitor de seu tempo e de todos os outros a possibilidade de tornar conscientemente visíveis as forças que se ocultam nos meandros ideológicos que forjam as relações sociais sob a égide do capitalismo.

O romance conta as peripécias de um grupo de meninos de rua que encontra inúmeras formas de sobrevivência, sob o comando do personagem Pedro Bala. Antes do início da narração, temos uma espécie de prólogo em que há a reprodução de notícias fictícias e de cartas dos leitores a respeito das ilegalidades praticadas pelos capitães.

A narrativa inicia com uma reportagem fictícia, cuja manchete é “Crianças ladronas”, que narra um crime dos Capitães da Areia - “o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe” - contra um rico negociante. Na sequência, são apresentadas cinco cartas escritas à redação do *Jornal da Tarde*, de Salvador, em que se debate o problema dos “meninos de rua”: a primeira Carta é do Secretário do Chefe de Polícia; a segunda, do Juiz de Menores; a terceira, de uma mãe, costureira, que ataca o Reformatório; a quarta é de um personagem da trama que defende os meninos – o Padre José Pedro; a quinta e última é a do Diretor do Reformatório.

Cria-se, nesse painel jornalístico, uma arena de vozes e forças que se embatem em perspectivas diversas. Ademais, a recriação e o intercâmbio dos gêneros - jornalístico e literário – coloca em debate a noção do que é real e do que é inventado. No plano da linguagem, elemento expressivo do retrato social, vozes dissonantes são ouvidas no palco dessa narrativa: as que trazem a norma culta – como a do secretário do chefe de polícia à redação do *Jornal da Tarde*, do Dr. Juiz de Menores, do diretor do reformatório - e as que trazem o tom coloquial e popular – como a dos meninos, da mãe costureira, entre outras. Na fala do narrador, ora aparecem construções da variante padrão e de prestígio - revelando um narrador onisciente, que de tudo sabe e narra aparentemente indiferente aos fatos -, ora surgem coloquialismos, desvios sintáticos e o discurso indireto livre – evidenciando, em uma voz híbrida, ser solidário aos meninos do Trapiche.

Nesses registros, torna-se clara a dicotomia das classes sociais: os que tiveram acesso à escolaridade e os que se marginalizaram do sistema social e educativo. Em oposição aos capitães, figuram representantes do poder econômico, político, jurídico, entre outros. A introdução confere um lastro de realismo e objetividade à narração e aos fatos a serem revelados, pois, além de se tratar de um veículo

comprometido em documentar a realidade – o jornal -, não faz qualquer menção de que consiste de matéria ficcional. Tal estratégia insere o leitor em um ambiente em que ficção e realidade se confundem.

As personagens são apresentadas como um leque de diversidades e contradições: Pedro Bala exerce sua liderança, protege seus companheiros, mas o faz segundo uma suposta ética da marginalidade; o Professor diverte o grupo contando histórias, tem sua imagem associada àquele que professa uma verdade, mas sua verdade se faz do roubo de outros; Pirulito é o mais religioso do grupo, entretanto assalta a igreja. Habitantes das fronteiras entre a ordem e a desordem, essas personagens têm seus nomes motivados por alguma característica física, psicológica ou social.

Conforme Tânia Macedo e Rita Chaves (2003) são personagens que vivem na *liminaridade*, entre a lei e a marginalidade, que pertencem a uma zona de inconsistência da sociedade, que são donas de uma ginga, de uma capacidade de drible, buscando sempre suprir suas carências de cidadania e afeto; são astuciosas, sempre tentando burlar as forças da Ordem; marginalizadas, estranhas, diferentes; figuras que vivem sempre numa zona fronteira; de origem humilde, não raro, largados no mundo.

São igualmente visíveis as contradições que caracterizam as descrições de ambiente: ora marcadas de lirismo, ora de objetiva e dura realidade.

Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem.

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora rebentavam fragorosas, ora vinham bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, alguns eram enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui vinham encher os porões e atracavam nesta ponte de tábuas, hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar oceano, as noites diante dele eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite. [...] E nunca mais encheram de fardos, de sacos, de caixões, o imenso casarão. Ficou abandonado em meio ao areal, mancha negra na brancura do cais.

Durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos. Em certa época um cachorro vagabundo o procurou como refúgio contra o vento e contra a chuva. (AMADO, 2010, p.25)

Observa-se, nas descrições do cenário - o Trapiche -, ao longo da narrativa, o abandono do cais, mas, para os jovens marginalizados, esse mesmo lugar representa uma espécie acolhedora de lar, em contraste com as ruas, as casas, a igreja, o hospital. No espaço urbano, a cidade baixa de Salvador - das docas, dos bondes, dos morros do samba, da macumba, da capoeira - contrasta com o casario elegante da cidade alta.

A história, diferentemente da estrutura convencional do gênero romance, é tramada em quadros narrativos que se entrelaçam, compondo o enredo, numa espécie de bricolagem modernista. Há vários núcleos acionais que vão tecendo um roteiro ou, ainda, diversos conflitos vão confluindo para um eixo narrativo organizador. Gêneros textuais se justapõem e, ao mesmo tempo, contrapõem visões e vozes - ora das crianças discriminadas pelo circuito perverso do capital, ora dos aparatos de dominação de massa, veiculadores da ideologia da classe burguesa.

Os capítulos vão se encadeando com as aventuras e desventuras dos capitães em diferentes locais da cidade, pontuando fortemente os destinos individuais em permanente interação com o coletivo, com o grupo, evidenciando, ora as possibilidades de tomada de consciência, ora os processos alienadores com os quais alguns não podem romper.

Tensiona-se a trágica experiência da vida cotidiana, em que os meninos, adultos precocemente, lutam pela sobrevivência - metaforizando o reino da necessidade - com a magnífica presença do Carrossel, que ressignifica e ilumina a vida dos jovens, devolvendo-lhes a possibilidade do resgate da infância e do sonho – simbolizando o reino da Liberdade. O paradoxal das distintas experiências comprova-se pelos títulos dos capítulos, que evidenciam tom escuro e noturno transformando-se em claro, em luz: “Noite dos capitães da areia” x “As luzes do carrossel”. Essa atmosfera antitética revela-se de maneira a retratar a dramática realidade e a acenar para algo que ilumine uma saída, uma espécie de esperança crítica, no dizer de Bloch (1993), uma utopia.

Constata-se, em toda a obra, um olhar crítico sobre a realidade social, ao retratar criativamente o real na tentativa de reivindicar mudanças, apresentando um projeto estético e político no qual se engendra, de fato, uma vontade de transformação. Vale registrar, com detalhe, a cena do Carrossel, metáfora significativa dessa proposta utópica.

O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na

magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. Um operário que vinha pela rua, vendo a aglomeração de meninos na praça, veio para o lado deles. E ficou também parado, escutando a velha música. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que lemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Nesse momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara. E era uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade. (AMADO, 2010, p.61)

O Carrossel, parente arquetípico da roda da fortuna, representa o mundo em movimento, em um permanente processo de gestação, figurando as alternâncias do destino, que trazem, em seu dinamismo, novas possibilidades de

relações. “A roda da fortuna é menos a imagem do acaso que da justiça imanente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.787). O movimento giratório sobre o mesmo eixo, que aparenta ser a repetição da ordem, traz, na essência, um vir-a-ver, ou um vir-a-ser. No movimento circular do carrossel, mudam-se sutilmente as visões do entorno, bem como, imperceptivelmente, modificam-se, pela experiência, os seres que dela tomam parte. Nesse movimento contínuo, sutil, mas gradativo, envolvido pelo manto onírico, reordenam-se as relações humanas, de fato, toma forma uma revolução sistêmica. A experiência do já-visto dá lugar à visão antecipadora do ainda-ver. Assim, entendemos que a imagem do Carrossel expressa, metaforicamente, o “sonho diurno” de Jorge Amado.

Os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, “sonhos para frente”, quer dizer, sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora. (BLOCH, 1993, p.32)

Essa forma de manifestação da “consciência antecipadora”, conforme Ernst Bloch, sugere mais uma imagem do querer¹

1 “Deve-se também fazer uma distinção entre o desejo que pode ser passivo e o querer que é ligado ao agir/atuar, ativo, dirigido a um objetivo, a um movimento dirigido ao exterior.” (BLOCH, Ernst. Filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p.32).

do que uma imagem do desejo, já que põe à vista uma nova práxis, um modo mais igualitário de ordenar as relações sociais e humanas.

A ARTE DA PALAVRA EM CAPITÃES DA AREIA EM DIÁLOGO COM A SÉTIMA ARTE

Com o intuito de discutir como se efetiva o diálogo entre literatura e cinema – proposta deste trabalho – buscam-se analisar as relações entre os diferentes códigos e linguagens, apontando as formas como se apresenta a tradução criativa.

É importante ressaltar que, a despeito das dificuldades concernentes à diversidade de elementos envolvidos na aproximação literatura, cinema e outras artes, muitos estudos propõem-se a fazê-la partindo de uma perspectiva comparativista tradicional, em que se buscam fontes e influências, em especial aqueles que visam a analisar o processo de adaptação com o intuito de comprovar a “fidelidade” com relação à obra primeira sem levar em conta as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente e

futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2003, p.1)

Operar com o conceito de fidelidade, portanto, implica supervalorizar uma arte em relação à outra e gerar um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências” (SOUSA, 2001, p.27). Esse tipo de análise comparativa estabelece uma arte como paradigmática a partir da qual as outras devem estar em consonância – o que se mostra bem pouco profícuo para o que pretendemos.

A busca de “influências” também é um pressuposto do qual nos afastamos por entendê-lo maculado por uma carga semântica oriunda da visão positivista, sendo compreendido como causalidade mecânica, determinista, na tentativa de provar que uma arte seria superior a outra, o que encerra um trabalho estéril, posto haver um conjunto de relações operando sob a forma de um circuito multidimensional. Mais sensato é operar com o conceito de tradução intersemiótica, a fim de apreender como, ao repetir, o segundo texto “inventa” o primeiro (CARVALHAL, 2006, p.57-58), dando-lhe outros significados. As posições mais recentes “consideram as transposições semióticas como atividades exercidas por receptores inapagáveis do estrato da socioesfera cultural a que pertencem” (SOUSA, 2001, p.27).

A leitura do livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, motivou várias produções em diferentes campos das artes. No cinema, em 1971, o diretor americano Hall Bartlett contou a história dos meninos de Salvador, com trilha sonora de Dorival Caymmi, e com o título *The Sandpit Generals*. No contexto de plena Guerra Fria, o teor político do filme e o conhecimento de ser Jorge Amado comunista fizeram com que a película não fosse bem recebida nos EUA, tampouco teve acolhida no Brasil; ganhou popularidade apenas na União Soviética.

Em 2010, o cinema brasileiro, com Cecília Amado, releu e traduziu criativamente a história protagonizada por adolescentes abandonados, tomando a atenção do público e da crítica, e é esta película o objeto de nossa investigação.

A narrativa cinematográfica apresenta em comum com a narrativa literária a infância de meninos pobres e sem voz, colocando à mostra suas artimanhas ilícitas para sobreviver. Entretanto, diferente do livro, o filme traz uma abordagem menos militante, focalizando os temas do amor, da amizade e da liberdade.

A história inicia e termina com as celebrações de Iemanjá, em consonância com o projeto político de Jorge Amado que valoriza a herança cultural e o sincretismo religioso. Essa mesma liberdade de convivência ocorre na escolha musical,

em que os ritmos do afro-reggae, da MPB, da capoeira, da música religiosa coexistem harmonicamente.

A fotografia de Guy Gonçalves dialoga com a de Mário Cravo Neto, com a arte de Verger e com os *flashes* rápidos do videoclipe, trazendo ao leitor-espectador aspectos da construção textual híbrida característica do século XXI.

Vale considerar que, entre as marcas da produção fílmica de cunho neorrealista, nesta obra dirigida por Cecília Amado, foram mobilizados apenas alguns recursos, tais como o uso de atores não profissionais (os jovens atores são todos desconhecidos do público: Cecília foi buscar novos atores em oficinas culturais de ONGs da periferia de Salvador); a filmagem fora de estúdio (grande parte do filme); o uso de linguagem popular nas falas dos meninos.

Em contrapartida, vários artifícios de edição, de iluminação e construção de cenários foram empregados, acabando por suavizar elementos de conflito na narrativa; a representação do cotidiano dos desfavorecidos é feita muitas vezes com cenas de pouca tensão, eufemizando a densidade dramática com que Jorge Amado retrata a drástica situação dos meninos do trapiche.

A ausência da estética documental, com uma produção em forte consonância com o modelo hollywoodiano,

assinala uma perspectiva supostamente diferenciada da de Jorge Amado. Nota-se o predomínio do plano médio, que confere um caráter melodramático à narrativa, sugerindo uma estética da beleza e da fantasia, que, muitas vezes, toma o lugar da estética da crueza e da feiura, característica do cinema neorrealista.

A apresentação de cenas bastante coloridas - cabe ressaltar, a iluminação é primorosa - com fotografias que usam de muita cor, aproxima a obra muito mais de uma natureza neorromântica do que de uma natureza neorrealista. A vinheta de entrada, ao mostrar uma paisagem exótica de Salvador, associada ao ritmo festivo carnavalizado, suaviza a tensão provocada pelas contradições sociais. Vale observar que a trilha sonora contribui para a construção de significados, rebordando aspectos importantes de romantização de alguns episódios, corroborando o tom melodramático da película.

A relação especular que se cria de início (Pedro Bala e o espectador do filme, na cena do espelho) seduz, cria cumplicidade e conduz o espectador para um enredo romantizado e de poucas contraposições.

A cena do carrossel, construída tecnologicamente com recursos de edição, torna mais rarefeita e distante a função utópica que marca a versão amadiana.

Em síntese, o filme debruça-se mais sobre as aventuras e desventuras do amor de Pedro Bala por Dora e menos sobre a qualidade dramática do romance marcado pelas tensões sociais que denotariam uma mundivisão neorrealista da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Amado foi um escritor atento às causas sociais e políticas, revelou esperança na humanidade, contribuiu de maneira ímpar para a projeção de nossa gente e de nossos valores para o além-mar com obras que se constituíram como territórios imaginários de denúncia e de vislumbre da felicidade.

Capitães da Areia, assim como outros romances do autor, apresenta uma natureza imagética em sua concepção, de forma que, pelas mãos de sua neta, as personagens de papel se projetaram nas telas.

Ao comparar os contextos de produção e recepção do romance e do filme *Capitães da Areia*, considerando o que pese momentos históricos diversos, observamos que o contexto de 30, marcado pela ditadura e pela necessidade de um posicionamento político forte das vozes críticas, reclamava uma arte engajada com as questões sociais, sobretudo a dos marginalizados.

Em contrapartida, o contexto atual vivencia o declínio das esperanças revolucionárias utópicas, o que vem

mobilizando um novo mapeamento das possibilidades políticas e culturais. A linguagem da revolução cede lugar aos idiomas da resistência, indicando uma mudança dos projetos emancipatórios (STAM, 2008, p.441). Em face do fenômeno da globalização que negocia comunidades envolvidas em um processo complexo de produção e consumo, qualquer orientação política passa pela questão de identidade, orientando lutas pela autorrepresentação de comunidades marginalizadas pelo direito de falar por si mesmo (STAM, 2008, p.445), no entanto, essas comunidades, não raro, apoiam-se em categorias análogas às que rejeitam, esvaziando o sentido de sua resistência.

Não se trata de encontrar apenas novas categorias, mas de buscar a possibilidade de orquestrar relações multifacetadas, engendrando esforços conjuntos. A narrativa cinematográfica não está separada das experiências dos espectadores situados historicamente. As relações discursivas e sociais, desse modo, passam por negociações dinâmicas que se estabelecem entre os textos, os autores e os leitores e o contexto social. Isso acaba por gerar pressões, afetadas por tradições e também negociações entre comunidades, capazes de contrapor-se às representações dominantes.

Nesse sentido, duas são as hipóteses que este estudo comparado pode suscitar: ou a neta do escritor Jorge

Amado, Cecília Amado, leu afetiva e ingenuamente a obra do avô, desfocando e eufemizando questões sociais e políticas emergentes ou leu tão atenta e criticamente, considerando a construção do olhar que o cinema propicia, a ponto de perscrutar formas de denunciar a soberania do capitalismo e de mostrar como o discurso pode velar as contradições neste contexto globalizado.

Sabe-se que tanto a literatura quanto o cinema, compreendidos como fenômenos de linguagem, ou seja, como fenômenos socialmente simbólicos, podem estimular reflexões sobre a realidade. Sabe-se que o projeto político e estético do artista, ao concretizar-se na escritura, no cinema ou em qualquer materialidade, traz inscrito um ato permanente de criação, no qual o realizador também se cria ao longo do processo, como afirma Bakhtin (1997), e, como toda recriação, o texto do leitor ou do espectador não será idêntico, o leitor também recria o instante e a si mesmo.

Assim, perscrutar diálogos que se estabelecem entre literatura e cinema investigando a relação das artes em seus diferentes contextos de produção pode constituir oportunidade de o leitor ou o espectador afinar sentimentos, pensamentos reflexivos e de renovar a vontade de resistência.

REFERÊNCIAS:

- Abdala Jr., Benjamin (2002). *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac.
- _____. (1981). *A escrita neorrealista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática.
- Araújo, B.; Caetano, M. R. & Fraga, M.(Org.) (2012). *Jorge Amado e a sétima arte*. Salvador: EDUFBA: Casa de Palavras.
- Bakhtin, M. M. (1997). *Estética da criação verbal* (2a ed.). (Maria Emsantina & Galvão G. Pereira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem* (12a ed.). São Paulo: Hucitec.
- Bloch, Ernst. (1993). *Filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Candido, Antonio (Org.) (2007). *A personagem de ficção* (10a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2000). *Literatura e sociedade* (8a ed.). São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha.
- Carvalho, Tânia Franco (2006). *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. (2003). *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS, Unisinos.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Allain (1996). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (10a ed.). (Vera da Costa e Silva et al. Trad.) Rio de Janeiro: José Olympio.
- Cunha, Maria Zilda da (2009). *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas & Paulinas.
- Ianni, Octavio (2003). *Enigmas da modernidade-mundo* (3a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jameson, Frederic (1992). *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- Macedo, T. & Chaves, R. (2003). *Literatura em Movimento: hibridismo*

cultural e exercício crítico. (Coleção Via Atlântica, Vol.5). São Paulo: Arte & Ciência.

Martin, Marcel (2009). A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense.

Plaza, J. (2003). Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva.

Shohat, Ella & Stam, Robert (2006). Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac & Naify.

Stam, Robert (2008). A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed.UFMG.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de (2001). Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Portugal: Universidade do Minho.

Xavier, Ismail (Org.) (2008). A experiência do cinema. São Paulo: Graal Editora.

_____. (2001). Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra.

_____. (2008). O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.

_____. (2003). O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

Maria Auxiliadora Fontana Baseio - Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas na Universidade de Santo Amaro-SP; Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2007); em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2000); graduada em Letras (Faculdade Ibero Americana) e em Ciências Sociais (USP). Lidera grupo de pesquisa Arte Cultura e Imaginário (Unisa) e é pesquisadora do grupo Produções Literárias e culturais para crianças e jovens (USP).

Contato: dorafada@ig.com.br ou mbaseio@uol.com.br

Maria Zilda da Cunha - Professora Doutora da Universidade de São Paulo - docente no programa (de graduação e pós-graduação) de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e coordenadora da área

de Literatura Infantil e Juvenil. Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2002); Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1997); com graduação em Psicologia (PUC) Letras (FMBP), Pedagogia (UNSP). É Líder do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens (USP/CNPQ).

Contato: mariazildacunha@hotmail.com

Recebido em 29 de dezembro de 2014.

Aprovado em 16 de abril de 2015.