

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo deste trabalho será disponibilizado somente a partir de 03/01/2027.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

DAS PÁGINAS ÀS TELAS:
religiosidade popular e relações de poder em *O Pagador de Promessas* e
***Decadência*, de Dias Gomes**

ASSIS
2025

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

DAS PÁGINAS ÀS TELAS:
religiosidade popular e relações de poder em *O Pagador de Promessas e*
***Decadência*, de Dias Gomes**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Gabriela Kvacek Betella

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS
2025

R484p

Ribeiro, Rondinele Aparecido

DAS PÁGINAS ÀS TELAS : religiosidade popular e relações de poder em O Pagador de Promessas e Decadência, de Dias Gomes / Rondinele Aparecido Ribeiro. -- Assis, 2025
182 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Gabriela Kvacek Betella

1. Dias Gomes. 2. Religiosidade Popular. 3. Relações de Poder. 4. O Pagador de Promessas. 5. Decadência. I. Título.



DEFESA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DISCENTE: RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

TÍTULO DAS PÁGINAS ÀS TELAS: religiosidade popular e relações de poder em O Pagador de Promessas e Decadência, de Dias Gomes

Data: 03 de julho de 2025 às 14:30

Local: sala virtual: meet.google.com/zto-hzzq-myyq

APROVADO (X)

REPROVADO ()

PARECER CIRCUNSTANCIADO:

A TESE FOI BEM APRESENTADA PELO CANDIDATO, REFLETINDO UMA IMPRECAVEL ORGANIZAÇÃO DO TEXTO. TODAS AS PERGUNTAS DA BANCA FORAM ATENDIDAS COM RESPOSTAS BEM FUNDADAS. NO ÂMBITO DA TESE DESTA CAM-SE A REDAÇÃO CUIDADA, O FÔLEGIO DA PESQUISA, O MANEJO COM OS ELEMENTOS DO ADOTIVO, O REFERENCIAL TEÓRICO DE EXCELENTE NÍVEL, ASSIMILADO E UTILIZADO DE MODO PARCIMONIOSO NO TRABALHO. A TESE OFERECE UMA CONTRIBUIÇÃO IMPORTANTE NO ÂMBITO DA PESQUISA SOBRE DIAS GOMES E SUA ATUAÇÃO COMO DRAMATURGO. A BANCA RECOMENDA A PUBLICAÇÃO.

Assis, 03 de julho de 2025

Profa. Dra. Gabriela Kvacek Botella



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RONDINELE APARECIDO RIBEIRO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 03 dias do mês de julho do ano de 2025, às 14h30min, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de RONDINELE APARECIDO RIBEIRO, intitulada **DAS PÁGINAS ÀS TELAS: religiosidade popular e relações de poder em O Pagador de Promessas e Decadência, de Dias Gomes**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. LUCIANA BRITO (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO (Participação Virtual) do(a) Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA

*À Larissa, minha amada, que sempre me incentivou
a persistir no sonho. Este trabalho só foi possível
graças ao seu companheirismo, à sua dedicação, ao
seu amor e ao seu carinho.*

*À Ane Gabrielle, que chegou ao mundo quando eu
iniciava a trajetória no curso de Letras.*

*Ao Joaquim, que completou seu primeiro aninho no
mesmo ano em que finalizo a escrita desta tese.*

AGRADECIMENTOS

Preliminarmente, agradeço a Deus por todas as conquistas alcançadas em minha vida e por sempre me conduzir ao melhor caminho.

À Larissa, minha amada, expresso minha gratidão pela compreensão, pelo incentivo constante e pelo apoio incondicional ao longo desta trajetória.

Aos meus familiares, agradeço pelo amparo contínuo, pelo estímulo aos estudos e por sempre me proporcionarem o melhor.

À minha orientadora, Dra. Gabriela Kvacek Betella, agradeço profundamente pela receptividade, pela dedicação e pela orientação segura e competente com que me guiou durante todo o percurso sob sua supervisão. O resultado que ora apresento à banca não seria possível sem sua condução criteriosa.

Agradeço também ao Dr. Francisco Cláudio Alves Marques e à Dra. Maira Angélica Pandolfi, que integraram a banca de qualificação. Suas sugestões foram fundamentais para os ajustes de rota ao longo do trabalho.

Registro minha sincera gratidão à professora Dra. Luciana Brito e ao professor Dr. Altamir Botoso, pela generosidade e gentileza em aceitarem compor a banca avaliadora desta tese. As sugestões dadas foram valiosas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A tese objetiva investigar a circulação do poder articulada às manifestações de religiosidade popular na obra do dramaturgo Dias Gomes, um mecanismo presente desde *O Pagador de Promessas* (peça de 1959, filme dirigido por Anselmo Duarte em 1962, minissérie dirigida por Tizuka Yamazaki em 1988) até *Decadência* (romance de 1995, minissérie dirigida por Roberto Farias e Ignácio Coqueiro, no mesmo ano). Essa análise abrange dois extremos da carreira de Dias Gomes como autor de peças teatrais, romances, roteiros cinematográficos, telenovelas e minisséries, permitindo uma compreensão mais aprofundada de como essas temáticas se manifestam ao longo de sua trajetória. Para tanto, o estudo se valerá do cotejamento entre as versões literárias e audiovisuais (filme, minisséries e telefilme) das duas obras como fontes principais, considerando seus respectivos contextos e as atualizações de pautas importantes, de acordo com a época de criação e releitura. Partindo de estudos realizados ininterruptamente desde o mestrado, a intenção é refinar os resultados e ampliar as análises para explorar as representações das estruturas de poder, bem como sua forma de circulação presentes nos vínculos estabelecidos entre instituições e sujeitos. As análises se amparam no estudo das estruturas intermediárias, escopo adicional da pesquisa, visto que o trabalho pretende discutir as transposições audiovisuais como diálogo entre as fontes e os resultados numa perspectiva de alterações de sentido devido às distinções de veículos, aos contextos e à interação entre as mídias, esclarecendo as escolhas de cada instância artística e os momentos propícios na recepção de leitores e espectadores.

Palavras-chave: Dias Gomes. Religiosidade Popular. Relações de Poder. *O Pagador de Promessas*. *Decadência*. Indústria Cultural.

ABSTRACT

The thesis aims to investigate the circulation of power linked to manifestations of popular religiosity in the work of playwright Dias Gomes, a mechanism present from *O Pagador de Promessas* (a 1959 play, a 1962 film directed by Anselmo Duarte, and a 1988 miniseries directed by Tizuka Yamazaki) to *Decadência* (a 1995 novel and a 1995 miniseries directed by Roberto Farias and Ignácio Coqueiro). This analysis encompasses two extremes of Dias Gomes' career as an author of plays, novels, film scripts, soap operas, and miniseries, allowing for a deeper understanding of how these themes manifest themselves throughout his career. To this end, the study will use the comparison between the literary and audiovisual versions (film, miniseries and TV film) of the two works as the main sources, considering their respective contexts and the updates of important topics, according to the time of creation and reinterpretation. Based on studies carried out continuously since the master's degree, the intention is to refine the results and expand the analyses to explore the representations of power structures, as well as their form of circulation present in the links established between institutions and subjects. The analyses are supported by the study of intermedial structures, an additional scope of the research, since the work intends to discuss audiovisual transpositions as a dialogue between sources and results from the perspective of changes in meaning due to the distinctions of vehicles, contexts and interaction between media, clarifying the choices of each artistic instance and the propitious moments in the reception of readers and spectators.

Keywords: Dias Gomes. Popular Religiosity. Power Relations. The Promise Payer. Decadence. Cultural Industry.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 NAS TRAMAS DE UM SUBVERSIVO: O LUGAR DE DIAS GOMES NA CENA CULTURAL BRASILEIRA.....	42
1.1 Dos palcos às ondas nacionais.....	53
1.2 “A gente se vê por aqui”: a presença do subversivo nas tramas televisuais ...	57
1.3 Dias Gomes: a arte de escrever sob a lâmina da censura.....	61
2 DOS PALCOS ÀS TELAS: PODER E RELIGIOSIDADE POPULAR EM O PAGADOR DE PROMESSAS.....	75
2.1 A trajetória da peça <i>O Pagador de Promessas</i>	76
2.2 Da cena ao cinema	92
2.3 A “ficção nossa de cada dia”: <i>O Pagador de Promessas</i> na televisão	107
3 DOS BASTIDORES À TELA: A(S) TRAMA(S) DE <i>DECADÊNCIA</i> (1995)	129
3.1 Da “subserviência” à subversão: religiosidade e poder na minissérie <i>Decadência</i>	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
REFERÊNCIAS.....	175

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A imagem de uma mula sem cabeça e a cena de um malandro que vendia terrenos celestiais por meio de expedientes astuciosos foram exibidas pela mininovela *O Fim do Mundo*, escrita por Dias Gomes e exibida pela Rede Globo de Comunicação em 1996. As cenas ficaram tão vivas em meu imaginário que passaram a integrar minha memória discursiva. Ficava maravilhado com as situações burlescas retratadas pela telenovela. Morador de uma fazenda situada a 60 km do distrito de Quatro Bocas, cidade mais próxima do município de Tomé-Açu, no Pará, era à televisão que costumava recorrer para alimentar meu imaginário. Acompanhava, afoito, o desenrolar dos “folhetins eletrônicos”.

Curiosamente, anos mais tarde, a ficção televisiva ocuparia importância crucial em minha trajetória acadêmica, quando decidi estudar as relações estabelecidas entre a Literatura e a ficção seriada televisiva. Mal sabia que o interesse convergiria em estudar a vasta produção de Dias Gomes. Sugestão, aliás, dada pela professora Dra. Gabriela Kvacek Betella, que, certa vez, destacou, em uma reunião, a importância do pesquisador se especializar em um tema.

A recomendação foi prontamente atendida. Como já havia realizado um amplo levantamento bibliográfico de obras que tematizavam a história da televisão e, conseqüentemente, da teledramaturgia nacional, o caminho trilhado no mestrado¹ em desenvolver um estudo comparado sobre a transposição da personagem da peça *O Berço do Herói* (1965) e sua versão televisiva *Roque Santeiro* (1985) possibilitou novas perspectivas de trabalho para a etapa subsequente.

Do ponto de vista temático, o universo retratado por Dias Gomes era muito próximo de certas formas de sociabilidade observadas em minha realidade, já

¹A dissertação intitulada *De O Berço do Herói a Roque Santeiro: análise da transposição do herói para a teleficção* foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais, da Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS) foi orientada pelo professor Dr. Francisco Cláudio Alves Marques. Nossas investigações apontaram para a reverberação da figura arquetípica da malandragem na versão televisiva. O estudo apontou as conjunções e disjunções ocorridas nesse diálogo intersemiótico. Para tanto, recorreremos aos pressupostos teóricos advindos da Literatura Comparada e das teorias de adaptação.

que a vasta obra do escritor apresentava as configurações sociais e políticas similares às relações patrimonialistas e autoritárias estabelecidas na região onde morava. Assim, antes mesmo de conhecer o pensamento de estudiosos que buscavam desnudar a gênese de tais relações, bem como suas ressonâncias no país, tais dinâmicas ligadas à circulação do poder, com reflexo em práticas mandonistas, faziam-se muito presentes nas configurações sociais da região.

A partir do contato com parte da obra de Dias Gomes, ainda no mestrado, percebemos algumas temáticas recorrentes nas produções teatrais e televisivas do escritor, o que possibilitou descortinar novos enfoques para analisar a produção do dramaturgo em um projeto posterior vinculado à linha de pesquisa denominada Literatura Comparada e Estudos Culturais, mantendo, assim, a coerência com o programa de Pós-Graduação ao qual estamos vinculados, cuja área de concentração é Literatura e Vida Social.

Desse modo, a tese orientada pela professora Dra. Gabriela Kvacek Betella reúne os resultados empreendidos por uma ampla pesquisa sobre a trama cultural brasileira, que se mostra marcada pela mobilidade de fluxos e de transmigrações culturais refletidas em práticas discursivas situadas no contexto de imposição do mercado e dos meandros da indústria cultural nos moldes tratados pela Teoria Crítica.

A tese centra um olhar vigoroso para a expressiva produção de Dias Gomes, voltando-se para a análise das manifestações religiosas articuladas à circulação de poder, imbricações recorrentes na produção do dramaturgo. Para tanto, empreendeu-se uma análise dos processos de significação das versões literárias e audiovisuais de duas obras como fontes principais: *O Pagador de Promessas* (peça de 1959, filme dirigido por Anselmo Duarte em 1962, minissérie dirigida por Tizuka Yamazaki em 1988) e *Decadência* (romance de 1995, minissérie dirigida por Roberto Farias e Ignácio Coqueiro, no mesmo ano). Com efeito, temos aqui dois extremos da prolífica carreira de um autor de peças teatrais, romances, roteiros cinematográficos, telenovelas, minisséries e seriados.

O trabalho discute as transposições audiovisuais como diálogo entre as fontes e os resultados numa perspectiva de alterações de sentido do discurso de cada formato devido às distinções de veículos, ao contexto sócio-histórico e à interação entre as mídias, esclarecendo as escolhas de cada instância artística

e os momentos propícios na recepção de leitores e espectadores, não desconsiderando os seus respectivos contextos e as atualizações de pautas importantes, de acordo com a época de criação e de releitura, em postura alinhada ao pensamento de Ismail Xavier (2003).

É oportuno destacar que a relação estabelecida entre literatura e audiovisual é recepcionada neste trabalho sob uma perspectiva produtiva, portanto adotamos um olhar distanciado de algumas posturas acadêmicas excludentes. Vale ressaltar que essa postura não significa uma recepção meramente integrada das articulações entre literatura e mídias, para usarmos as definições de Umberto Eco (1996).

Ao situar o contexto marcado pela preponderância da mobilidade como operador cultural, podemos assinalar que, a partir da ascensão da cultura massiva audiovisual, ocorreu uma mutação na tarefa de fomentar o imaginário da população. Desse modo, se até o século XIX essa vocação esteve ligada estreitamente à literatura, com a ascensão dos meios audiovisuais massivos, essa tarefa passou a ser exercida também por novas mídias, revelando uma tessitura marcada pelo sincretismo de linguagens.

Por esse viés, sobressai a impossibilidade de tratar a literatura na contemporaneidade sem considerar as relações estabelecidas com as mídias, sobretudo pelo fato desse vínculo revelar-se como uma relação fecunda que possibilita novas possibilidades analíticas. Nesse sentido, o rico diálogo estabelecido entre o meio literário e o audiovisual pode ser concebido como uma espécie de relação imanentista.

Se nos primórdios da cultura massiva audiovisual, o cinema recorreu à literatura como uma fonte para contar histórias, com a implantação da televisão no Brasil essa estratégia também foi empregada como forma de tentar legitimar esse veículo como artefato cultural. Ao nos atermos à especificidade da televisão ter recorrido à literatura como um vasto manancial, é preciso destacar que, no caso brasileiro, essa relação ocorreu primeiramente com o teleteatro; depois com a telenovela, com os programas unitários e, nas quatro últimas décadas, com a minissérie, revelando, desse modo, um sincretismo entre mídias marcado também por uma variedade de combinações e referências, que se revelam cada vez mais férteis e desafiadoras para os estudiosos.

Enquanto veículo de comunicação implantado no Brasil em 1950 pelo empresário Francisco de Assis Chateaubriand, a televisão adquiriu importância significativa na sociedade brasileira. Tânia Pellegrini (2008) fornece um panorama esclarecedor sobre as configurações desse veículo no país, destacando, em primeiro lugar, o papel fundamental desse artefato cultural na inserção do Brasil na era da proliferação da imagem, ou ainda, de sua disseminação ininterrupta:

Hoje ela faz parte da vida do cidadão e do não-cidadão, do mais pobre ao mais abastado, exercendo algum tipo de influência, “democraticamente”, sobre todas as classes sociais. Sabe-se também que ela é um dos mais importantes personagens da recente história brasileira, difundindo versões, interpretando fatos, alimentando opiniões ou modificando-as, criando a ilusão do consumo e da ascensão social possível para todos, influenciando de modo significativo na conformação das esferas pública e privada (Pellegrini, 2008, p. 229).

Em suas ponderações, a autora aponta o forte poder de penetração desse suporte no cotidiano do brasileiro, evidenciando a televisão como o principal meio de propagação de um discurso capaz de contribuir para que o país se reconhecesse enquanto nação. Com efeito, esse artefato cultural estrutura-se em torno da exibição de uma série de formatos. Arlindo Machado (2005) dedicou-se à análise dos formatos presentes na televisão brasileira, classificando a grade de programação em sete grandes gêneros: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. O pesquisador ainda destaca a predominância de três formas principais de narrativas seriadas: “é o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries” (Machado, 2005, p. 84).

Ainda com relação a esse veículo de comunicação, podemos destacar que sua forma, alicerçada na complexidade de um campo situado na convergência de múltiplos processos culturais, tecnológicos e sociais, desempenha um papel fundamental na construção e disseminação de discursos que moldam a percepção coletiva. Nessa perspectiva, esse artefato cultural pode ser visto como um “veículo antropofágico deglutidor de formatos”, especialmente

pelo fato de se estruturar numa estética da reapropriação cultural, que adapta, readapta, incorpora e subverte formatos, como destaca Ana Maria Balogh (2002).

A televisão se constitui pelo sincretismo de linguagens, sobretudo por apresentar em sua forma de discursivização uma herança de gêneros e de suportes, caracterizando, desse modo, o longínquo processo de sincronização de linguagens entre diversas mídias:

O que costumamos chamar, de forma imprecisa, de “linguagem de TV” é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema... assimilados de forma assimétrica pela “linguagem de TV”. Aos hibridismos citados vão se acrescentando inovações técnicas e expressivas como as propostas da linguagem publicitária, dos videoclipes, da computação gráfica. Cada conquista tecnológica vai ampliando as possibilidades e o alcance do veículo (videoclipe, satélite, switcher, computação gráfica) (Balogh, 2002, p. 24).

Na fase inicial das experiências com a televisão, que se estende até 1968, a ficção era ofertada pela telenovela, com características melodramáticas, e pelos teleteatros², que se notabilizaram por serem transmissões televisionadas de espetáculos teatrais recepcionados de forma mais amistosa pelos atores e pelos críticos, que lhe conferiam um aspecto mais ligado à esfera artística, como salienta Cristina Brandão (2010). Mais tarde, surgiram os programas unitários, os seriados e, mais recentemente, a minissérie.

Ao recorrer à exibição de adaptações de obras literárias, o teleteatro consagrou-se como um gênero de transmissão cultural com viés mais elitista. Nesse contexto, destaca-se a relevância do *Teleteatro TV de Vanguarda*, que permaneceu no ar durante quinze anos, encenando peças de origem nacional e estrangeira, abrangendo tanto peças clássicas quanto contemporâneas³.

² “Principal gênero dramático da televisão brasileira a que se assistiu nos anos 1950, o teleteatro foi o programa ficcional de maior prestígio junto ao público, aos profissionais da televisão e aos críticos que acompanharam as telepeças em todos os horários e emissoras existentes naqueles primeiros anos da TV. Isso se deve, em parte, ao fato de os principais teleteatros (*Grande Teatro Tupi*, *TV de Vanguarda*, *TV de Comédia*, *Câmera Um*) trazerem para a TV um referencial da chamada “alta cultura”, exibindo os clássicos da dramaturgia e literatura mundiais e, ainda, levando à telinha os atores mais representativos do nosso teatro” (Brandão, 2010, p. 37).

³ Como características de produção, pode-se falar que empregava recursos oriundos do rádio e, em termos visuais, recorria-se também à linguagem cinematográfica. Nas palavras do crítico de mídia Artur da Távola (1996, p. 63): “Nesse período de 1952 a 1967, o *TV de Vanguarda* levou

Sobre esse aspecto, Esther Hamburger (2005) observa que, nos primeiros 20 anos de história da televisão no Brasil, o teleteatro contava com um grande número de atores do teatro e empregava roteiros adaptados das obras literárias:

Durante os anos de domínio da Tupi, o teleteatro era o gênero mais prestigiado da programação. As emissoras tinham diversos horários a ele dedicados. Profissionais prestigiados como Walter Durst ou Álvaro Moya valorizavam o teleteatro em detrimento das telenovelas, por considerarem o primeiro mais propício a um trabalho autoral de qualidade. Como se tratava de um gênero não seriado, gostavam de realizar adaptações literárias de obras clássicas, por exemplo *Crime e Castigo* (Hamburger, 2005, p. 29).

A estudiosa salienta que o teleteatro era o principal formato de destaque na TV brasileira naquele período. Assim, nos primeiros momentos da televisão brasileira, esse formato imprimiu ao suporte uma espécie de aura, preservando, na visão dos críticos e dos atores, uma conotação estética mais refinada. Nesse sentido, tais programas tornaram-se, na década de 1950, a própria definição da televisão, em termos de qualidade, contribuindo significativamente para a consolidação do que viria a se denominar de linguagem televisiva.⁴

Enquanto potente contadora de histórias, a narrativa audiovisual mostra-se cada vez mais presente no cotidiano do brasileiro, podendo ser vista sob as mais diversas particularidades, dentre elas, sua vocação inicial ligada ao entretenimento e ao preenchimento de uma necessidade humana: a ficção. No âmbito do discurso, a potencialidade dessa narrativa permite enquadrá-la como uma narrativa sobre a nação (Lopes, 2004), ou ainda como um documento de época, como destaca Mônica Almeida Kornis (2008). Ao recorrer a uma forte conexão com a sociedade, a ficção televisiva dá visibilidade a certos temas, situações e nuances da sociedade brasileira, ainda que situadas em determinados padrões ideológicos que, por vezes, distorcem ou camuflam a complexa realidade socioeconômica do país.

ao ar perto de quatrocentos espetáculos. O programa era quinzenal, tempo necessário para sua organização e ensaios a fim de ser preparado para ser exibido no formato ao vivo.

⁴ “O teatro ajudou a TV a construir seus formatos teledramáticos de programas e emprestou ao veículo, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, seus principais atores, que, por sua vez, tornaram-se mais populares ao grande público. Contudo, a maioria dos profissionais, imortalizados por sua atuação nos teatros, e muitos, até hoje, engajados na produção ficcional da TV, nos anos 1950 e meados de 1960, pertenceram ao *cast* dos teleatores” (Brandão, 2010, p. 40).

O fato é que a televisão se estrutura em torno de uma programação relativamente variada e se comporta como uma “fantástica fábrica ficcional”, podendo-se afirmar que essa moderna contadora de histórias encontrou na ficção seriada a continuidade de uma potente forma de entreter os receptores. Valendo-se da mesma fórmula milenar empregada por Sherazade, a ficção televisiva é o resultado do processo de sincronização de linguagens operado pela ascensão das mídias audiovisuais.

Marcada pelo amplo sucesso e pelo estilo melodramático presente nas mais diversas manifestações, indo da tragédia a ópera, e do cinema ao rádio, o formato seriado consagrou-se como uma das fórmulas de maior aceitação popular, além de ter se tornado a maior expressão da indústria cultural televisiva brasileira com a telenovela, que emergiu como principal produto cultural televisivo brasileiro no contexto de modernização do país, como perfeitamente destaca Renato Ortiz (1988).

A minissérie, por sua vez, constitui-se como um dos formatos mais representativos da televisão brasileira, sobretudo por apresentar um ritmo de produção industrial menor, se comparado com o da telenovela, além de se notabilizar por ser uma narrativa fechada, haja vista ser exibida apenas quando inteiramente finalizada. Do ponto de vista estrutural, a minissérie manteve seu forte vínculo com o folhetim, centrado no modo parcelado de contar histórias, mantendo, inclusive, o gancho narrativo, que interrompe as ações nos momentos de maior tensão, instaurando no telespectador o desejo de continuar acompanhando o desenrolar das histórias.

De igual modo, o melodrama, gênero originário do teatro popular francês no século XVIII voltado para a distração das massas, apresenta-se também como uma das matrizes desse formato. Enquadrado num jogo estético e de juízo moral com a finalidade de intensificar virtudes, essa estética se estrutura com fortes traços de plasticidade, que permite privilegiar emoções e sensações com alternância de registros, do poético ao patético.

Incorporado pelo meio audiovisual, resumidamente, a essência do melodrama se fundamenta em torno de um conflito de ordem maniqueísta, que se estabelece entre o bem e o mal. Com isso, o sucesso do gênero, formalmente, explica-se pelo seu modelo composicional estruturado em torno de peripécias e reviravoltas, além de, muitas vezes, expedientes para entreter o

leitor, aguçando sua imaginação e estimulando projeções sentimentais ao promover um verdadeiro espetáculo de ilusões, como destaca Ismail Xavier (2004).

Em comparação à telenovela, a minissérie, como já mencionado, destaca-se por contar com um acabamento estético mais refinado. Vale ressaltar que o formato surge como uma narrativa aberta a inovações e algumas experimentações, explorando diferentes formas dentro dos limites estabelecidos pela indústria cultural. Como destaca Balogh (2005), o gênero poder ser visto como uma certa clausura poética, sobretudo por mais se aproximar do texto literário.

De modo mais pontual, ao apresentar as diferenças mantidas com o formato telenovela, Balogh (2002) salienta:

Ao contrário do que ocorre com a novela, que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de sua exibição e em consonância com a reações do público espectador, a minissérie só é veiculada ao espectador depois de pronta ou quase pronta. Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV. Por ser um formato muito mais fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima das ideias tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem (Balogh, 2002, p. 129).

Para a autora, a minissérie mostra-se mais próxima de uma função poética, afastando-se da mera estética da repetição ou do neobarroco⁵, expressões que caracterizam grande parcela da produção ficcional televisiva. Essa distinção revela uma diferença significativa do ponto de vista estético, sobretudo quando comparada à telenovela, que apresenta um ritmo de produção mais intenso e estruturado em torno da lógica de produção mais industrial. Sobre essa particularidade, Balogh (2005) explica que “o ritmo de produção industrial do folhetim só permite algumas ousadias em torno dos tratamentos temáticos e em termos estéticos algum esmero extra nos capítulos iniciais para chamar a atenção do público” (Balogh, 2005, p.16).

⁵ Essa expressão é utilizada neste trabalho no sentido empregado por Omar Calabrese. O pesquisador assinala que séries e filmes são vistos como replicantes, pois se constituem como produtos nascidos da repetição mecânica e do aproveitamento do trabalho. Evidentemente, os produtos da indústria audiovisual reiteram as funções narrativas mais simples identificadas por Vladimir Propp em seus estudos.

Sem a pretensão de esgotar a discussão em torno dos aspectos inerentes à estrutura interna da minissérie, ainda é importante pontuarmos que a ficção televisiva apresenta formas de recepção um tanto quanto difíceis de serem explicadas quando se constata que os desdobramentos do enredo e os momentos de maior tensão são antecipados pelo enunciatório no intervalo da própria programação televisiva e de outras mídias (Médola, 2019, p. 18).

De maneira assertiva, a autora destaca, com base nas teorizações de Balogh (2002), que a programação televisiva ainda recorre a alguns recursos de promoção: a autorreferencialidade, que se notabiliza pela menção da narrativa na própria grade da programação da emissora e a parasserialidade, “com a divulgação do produto televisivo em outros meios de comunicação” (Médola, 2019, p. 18).

Com efeito, a relação entre literatura e audiovisual é inerente à história do meio e já rendeu discussões bastante acaloradas acerca da legitimidade das histórias. No caso da minissérie, talvez por apresentar uma história de criação em que novos horizontes de estudos já estavam consolidados, o constante emprego do diálogo estabelecido com obras literárias, além de recorrente, coloca o gênero como uma narrativa mais nobre na visão da crítica, sobretudo por adotar um modelo de composição seriada, mas com um formato acabado e com uma estética que a aproxima do cinema.

Dito isso, parece razoável assinalar que o Brasil se destaca na produção de narrativas audiovisuais. Como destaca Hélio de Seixas Guimarães (1995), a literatura permeia uma ampla variedade de gêneros televisivos. Desde os primeiros teleteatros até os casos especiais, seriados e telenovelas, e, mais recentemente, com o crescimento das minisséries a partir dos anos 1980, a literatura tem se afirmado como uma fonte inesgotável para abastecer os meios audiovisuais.

Como já mencionado, a vasta produção de Dias Gomes insere-se nesse contexto marcado por diversos fluxos culturais. A trajetória do escritor nas tramas culturais brasileiras foi marcada por vários intercâmbios, uma vez que o escritor transitou por diferentes espaços de produção. Contratado pela Rede Globo em 1969, no contexto denominado de modernização conservadora, o dramaturgo se consolidou como um dos principais autores da história da teledramaturgia brasileira.

Ao analisar sua trajetória na televisão, é possível perceber que ele introduziu inovações significativas tanto no plano estilístico quanto no temático, que contribuíram significativamente para a renovação da linguagem televisiva. Nesse sentido, seu trabalho se caracterizou por uma busca constante por novas maneiras de narrar e representar a realidade do Brasil, utilizando a televisão como um veículo expressivo para a problematização de questões sociais, o que revela uma tentativa deliberada de aplicar, nesse meio, os pressupostos estéticos alinhados à ideologia do nacional-popular.

De forma sucinta, a noção de nacional-popular, elaborada por Antonio Gramsci⁶(2002) entre 1932 e 1934, está profundamente ligada aos processos históricos de transformação social ocorridos na Itália, especialmente no que diz respeito à construção de uma cultura nacional que fosse capaz de dialogar com as camadas populares. Tomando como parâmetro o desenvolvimento histórico da sociedade italiana, o filósofo concebeu o nacional-popular como um processo contra-hegemônico à hegemonia burguesa, o que, naquela ocasião, também envolvia uma forte oposição ao nacionalismo fascista.

Contudo, é importante destacar que a maneira como a denominada cultura nacional-popular foi implementada no Brasil difere-se substancialmente da forma como foi pensada por Gramsci (2002). Como demonstrou Renato Ortiz (2001), a denominada cultura nacional-popular estaria ligada no Brasil a um processo de tomada de consciência a partir de uma ação orientada à esquerda. Nesse processo, destacaram-se as ações do Centro Popular de Cultura, o CPC, que tiveram um papel fundamental na promoção de uma arte engajada e no fortalecimento de uma cultura que expressasse as aspirações e as lutas do povo brasileiro, especialmente das classes populares e marginalizadas. Nesse contexto, O CPC se constituiu como um importante canal para a reflexão e expressão das tensões sociais e políticas da época, contribuindo para a construção de uma nova visão cultural e social no país.

Pode-se destacar que Dias Gomes manteve, ao longo de sua trajetória, uma abordagem marcada pela valorização da experiência histórico-social como um elemento central em sua produção, traço facilmente identificável também em suas peças teatrais. Notoriamente, o dramaturgo transpôs para a televisão

⁶ Segundo os estudiosos de Gramsci, esse conceito já aparece no Caderno 13 dos *Cadernos do Cárcere*.

situações e obras de sua já consagrada produção teatral, como é o caso da telenovela *Roque Santeiro* (1975; 1985), adaptada da peça *O Berço do Herói* (1963); *O Bem Amado*, telenovela adaptada da peça *Odorico, o Bem-Amado*⁷ ou *Os mistérios do Amor e da Morte* (1962). A história de Odorico Paraguaçu rendeu ainda um aclamado seriado, que foi exibido entre os anos de 1980 e 1984, além de uma versão cinematográfica no ano de 2010 e, a partir deste registro, a divisão do longa em quatro capítulos para outro produto, uma minissérie exibida em 2011.

Da mesma forma, a peça *O Pagador de Promessas* (1960) integra o conjunto de obras que ganhou novas versões em diferentes formatos. A versão cinematográfica foi premiada no Festival de Cannes, com a Palma de Ouro em 1962. Apesar do reconhecimento internacional, a recepção do filme no Brasil gerou opiniões divergentes entre os críticos de cinema, especialmente entre aqueles ligados ao Cinema Novo. Embora o longa-metragem seja uma adaptação da obra de Dias Gomes e trate de aspectos da realidade brasileira, como estruturas arcaicas de poder, elementos da cultura popular, sincretismo religioso e o enfoque aos grupos marginalizados, os críticos do Cinema Novo apontaram que a abordagem da matéria histórica foi feita de maneira mais comercial, o que extrapolava os pressupostos ideológicos do grupo.

A saga de Zé do Burro ainda ganhou uma versão televisiva, exibida em 1988 pela Rede Globo. A minissérie dirigida pela experiente cineasta, Tizuka Yamasaki, enfrentou diversos desafios para ser exibida. Inicialmente, a censura, já em sua fase final, impôs inúmeros cortes em cenas de conteúdo sexual mais explícito. Após ter sua aprovação condicionada à exibição após as 22 horas e realizar os cortes determinados, a minissérie ainda passou por uma reedição imposta pela própria emissora.

Ao reeditar os capítulos e suprimir as cenas que abordavam de forma mais contundente aspectos sociais, o texto televisual teve uma redução de 4 capítulos. A emissora justificou suas ações alegando que a minissérie apresentava um ritmo lento demais, o que poderia causar o desinteresse do público em

⁷Primeira telenovela exibida em cores no Brasil no ano de 1973, a partir da qual é importante destacar o traço da mobilidade midiática como uma característica empregada por Dias Gomes para desenvolver suas produções. Zeca Diabo, que assume o papel de vilão na telenovela, foi deslocado da peça *Zeca Diabo* (1943), da primeira fase do dramaturgo.

acompanhar o desenrolar dos programas narrativos da história. Também foi divulgada a justificativa de que tais cenas contrariavam suas diretrizes. Esse episódio, na verdade, ilustra como a produção cultural pode ser moldada pela autocensura, que, além de limitar os debates sobre questões fundamentais sobre os dilemas da nação, pressiona e silencia o artista. Outro aspecto nocivo desse ato reside no fato de que a autocensura cria um conflito entre liberdade de expressão e as demandas do mercado, as quais estão voltadas para interesses comerciais em detrimento da inovação de formatos e da abordagem crítica mais profunda.

Beatriz Resende (2013), ao ressaltar a importância de Dias Gomes para a cena cultural brasileira, enfatiza a notável versatilidade do intelectual, pois, além de se consagrar no meio literário, o dramaturgo também alcançou grande destaque como roteirista de narrativas radiofônicas e de telenovelas. Nesse contexto, a trajetória do dramaturgo se entrelaça com o desenvolvimento do teatro, do rádio e da televisão no Brasil. Com uma produção diversificada, sua obra teatral pode ser dividida em duas fases. A primeira abrange as peças escritas antes de 1959, nas quais já se observam temas extraídos da realidade nacional. No entanto, do ponto de vista estrutural, essas peças ainda não apresentavam um acabamento refinado. Vale ressaltar que, nesse período, o teatro nacional ainda não dispunha das condições para um tratamento mais profundo das questões sociais.

Somente com a escrita de *O Pagador de Promessas*, em 1959, o dramaturgo parece ter encontrado a dicção necessária que o tornaria célebre. Essa fase foi crucial, pois além de destacar a singularidade de seu estilo, também gerou debates e discussões significativas sobre os temas abordados, solidificando seu lugar como uma figura proeminente no teatro⁸. Do ponto de vista estético, podemos assinalar que a produção de Dias Gomes é marcada por uma multiplicidade de tendências. Há o Realismo Crítico, mas também se nota a presença de situações cômicas e grotescas, além do Realismo Maravilhoso. Tais particularidades evidenciam as fortes hibridizações estéticas a que o

⁸ Essa fase engloba suas peças mais representativas e polêmicas, como é o caso de *O Pagador de Promessas*, *O Berço do Herói*, *O Bem Amado*, *A Invasão* e *O Santo Inquérito*, todas escritas entre 1960 a 1969.

dramaturgo recorreu ao longo de sua trajetória para manter certa coerência com sua proposta de produzir uma arte engajada, evidentemente sem desconsiderarmos as complexas mediações estabelecidas entre o artista e a indústria cultural.

Também podemos incluir como uma característica frequente na produção de Dias Gomes a representação do misticismo, de inúmeros aspectos de caráter popular, do sincretismo religioso e de suas ressonâncias ligadas à circulação do poder, como procuraremos demonstrar neste trabalho. Além das obras teatrais, o dramaturgo também recorreu à representação da religiosidade em vários formatos. Para exemplificar, *O Bem-Amado* (1973), logo em suas cenas iniciais focaliza os festejos de Iemanjá, ao som de elementos sonoros que remetem ao Candomblé. Em um plano aberto, a câmera capta uma romaria, e, logo em seguida, enquadra Odorico Paraguaçu, vestido com um terno branco, enquanto oferece flores à divindade do mar. Na mesma telenovela, Dias Gomes retratou de forma alegórica o contexto ditatorial vigente no Brasil ao criar um personagem (Zelão, interpretado por Milton Gonçalves) que, para pagar uma promessa feita a Bom Jesus dos Navegantes, precisava confeccionar um par de asas e voar, tarefa que o persegue ao longo da trama inteira e encontra forte oposição da Igreja, na figura do Vigário, apoiado pela comunidade.

Com efeito, a relação entre religiosidade popular e as relações de poder refletidas ou não em autoritarismos, é uma temática constante na produção do escritor. Para exemplificar, podemos recorrer à telenovela *Saramandaia*. Exibida pela Rede Globo no ano de 1976, a trama se notabilizou pela imersão do escritor em uma nova estética marcada pela influência do Realismo Maravilhoso. A telenovela conseguiu tecer uma crítica à situação política do Brasil, recorrendo a aspectos alegóricos marcados por uma espécie de linguagem metafórica empregada como recurso voltado a burlar a fiscalização dos censores. Sobre a diegese da telenovela em questão, ainda é importante salientar que a presença de um personagem que precisava cortar asas para não voar instaurou uma metáfora do contexto repressivo da época, além disso, a trama estruturou-se em torno de uma disputa de poder refletida em torno do mandonismo. Aliás, elemento típico da estrutura das relações sociais oriundas de países de extração colonial, como o Brasil.

Em *Roque Santeiro* (1975;1985), vale ressaltar que a relação religião e poder vem atrelada de forma explícita, sob o viés da exploração econômica desencadeada pelo culto a um falso herói, que, de modo alegórico, escancarava determinadas formas de sociabilidade, embora arcaicas, ainda existentes no país.

Todos os exemplos apontados compactuam com a presença híbrida e as transformações dos gêneros e dos traços estilísticos na obra de Dias Gomes em todas as suas textualidades. Nesse sentido, esse sincretismo torna a pesquisa ainda mais instigante, pois, dado o arco temporal coberto pelo corpus e, especialmente, devido ao contato intenso e contínuo mantido com a produção de Dias Gomes, será possível detectar as manifestações e o sentido da tragédia contemporânea na visão do dramaturgo baiano nos diferentes gêneros sob os quais se apresenta, além das mediações típicas impostas pela indústria cultural.

Nesse sentido, seria o caso de assinalarmos, no nível discursivo, a presença da herança das matrizes melodramáticas e folhetinescas recicladas pela indústria de entretenimento como elementos estruturantes de uma pretensa narrativa sobre a nação realizada dentro de certos limites e parâmetros ideológicos pautados nas imposições do mercado.

Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2003, p. 91), as transposições “de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo”. Convém assinalar que a tese concebe essa relação sob um olhar vigoroso, portanto longe de determinadas posturas negativas, hoje, felizmente já superadas, para se referir a esse fenômeno resultante de uma complexa textualidade atravessada por trânsitos culturais.

Em suas incursões sobre o fenômeno, Guimarães (2003) recorre a um exemplo citado por Marlyse Meyer (2005). Ao buscar a genealogia de um folheto de cordel do poeta Caetano Cosme da Silva, sobre a conhecida história de *A Escrava Isaura*, descobriu-se que o texto não foi inspirado no romance de Bernardo Guimarães, tampouco na telenovela exibida pela Rede Globo em 1975, mas sim num drama circense, que, por sua vez, fora inspirado na telenovela adaptada por Gilberto Braga.

O caso, como salienta Guimarães (2003), exemplifica a complexidade do fenômeno da transposição marcada por uma densa rede de autores e de produtores culturais, “desfazendo as noções tradicionais de autoria baseadas na

biunivocidade entre autor e obra” (Guimarães, 2003, p. 91). No caso da autoria das transposições contempladas nesta pesquisa, essa particularidade torna-se ainda mais instigante, uma vez que o próprio dramaturgo atuou como roteirista das obras recriadas para outras mídias.

Apenas para citar um exemplo da complexidade do fenômeno da transposição, recorremos à peça *O Berço do Herói*. A personagem feminina dessa tragédia se chama Antonieta. No processo de reescrita para a televisão, Dias Gomes, ao modificar o nome da personagem, criou uma intertextualidade com a conhecida história de cordel *História da Imperatriz Porcina*, sem falar nos diversos interdiscursos que a obra promoveu.

Do ponto de vista acadêmico, ainda que a relação entre literatura e televisão tenha despertado novos olhares de pesquisadores menos ortodoxos, é importante ressaltar a presença marcante de algumas posturas excludentes. Ao tratar dessa relação, Guimarães (2003) destaca que a relação conflituosa entre televisão e literatura pode ser compreendida “como um sintoma de outros tipos de relações sociais”. Nesse sentido, basta lembrarmos que, nos primórdios dos estudos voltados para a relação entre literatura e audiovisual, a obra transposta era concebida como um fenômeno menor e o critério de julgamento estava centrado na preponderância das noções de fidelidade.

Nas palavras do autor:

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência (Guimarães, 2003, p. 95).

Como se pode notar, o autor sugere que o fenômeno da adaptação corresponde a um fenômeno cultural complexo responsável por envolver processos dinâmicos que estão associados à prática da transferência e da interpretação de valores históricos e culturais dessa sociedade.

Igualmente relevante para as discussões é o ponto de vista de Randal Johnson (2003). O estudioso concebe esse fenômeno a partir do dialogismo intertextual: “a insistência na fidelidade perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em

relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo” (Johnson, 2003, p. 43). Ao seguir os pressupostos oriundos das teorizações do Círculo de Bakhtin, o estudioso concebe o fenômeno da adaptação como uma relação dialogizada situada em campos distintos. Desse modo, a prática de insistência no critério de fidelidade como parâmetro para análise dessa relação, normalmente ignora o fato de que a literatura e o audiovisual constituem campos culturais distintos, mesmo que mantenham relações imanentes.

Dessa forma, a obra audiovisual responde a questões suscitadas primeiramente no seu campo e depois pela sociedade e outros campos com que pode dialogar, dadas as conexões mantidas com novos suportes e com os contextos sociais distintos de sua recriação. Nesse sentido, a transposição possibilita um diálogo com a obra transmutada, mas também com o contexto de exibição. Assim, temos nesse objeto a possibilidade de observarmos as transformações sociais, bem como a permanência e a reconfiguração de dinâmicas sociais, culturais, políticas e econômicas do país numa clara demonstração de como esse percurso se entrecruza com o contexto histórico, social e político da nação.

Convém assinalarmos que as linhas teóricas empregadas pelo meio acadêmico brasileiro para empreender as relações estabelecidas entre literatura e audiovisual situaram-se em torno da Tradução Intersemiótica, corrente teórica desenvolvida por Julio Plaza (2008) a partir das considerações de Roman Jakobson (1969), a Teoria da Adaptação, que resultou em vários expoentes teóricos, os Estudos Interartes, os estudos de Literatura Comparada e, mais recentemente, os estudos intermediáticos.

Roman Jakobson trata em seus estudos sobre a dimensão da linguagem, dos tipos de tradução realizadas nas práticas envolvendo os significados. Desse modo, o linguista assinala que, no ato de transfigurar um texto, perpassam três formas: a tradução intralingual ou reformulação, que trata da interpretação dos signos verbais por meio de outros signos existentes na língua; a tradução interlingual, que consiste na interpretação de signos verbais a partir do emprego de signos de outras línguas. Por fim, Jakobson trata também da tradução intersemiótica ou transmutação, que versa sobre a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não - verbais.

É a partir da última forma de tradução que o estudioso Julio Plaza (2008) desenvolveu ponderações teóricas sobre a tradução e amplificou as definições do linguista soviético ao estender as especificidades da tradução verbal para outros sistemas semióticos. Com efeito, a tradução intersemiótica notabiliza-se como uma prática crítico-criativa, uma espécie de metacriação, uma transcrição de formas na historicidade.

Também é importante citar as contribuições de Haroldo de Campos (2010). O crítico trata essa relação como uma transcrição, conceito surgido a partir de sua insatisfação com a ideia de que a tradução estava ligada à restituição da verdade e da literalidade, o que evidentemente evoca as noções de fidelidade e significado transcendental do original. Nesse sentido, o estudioso apresenta uma nova concepção baseada na concepção de que o resultado de uma transcrição possibilita o surgimento de uma nova obra, ou seja, um texto isomorfo ao original.

Por sua vez, os estudiosos ligados ao campo da adaptação pautam seus estudos de modo a conferir uma abordagem apoiada, em princípio, na intertextualidade, devido à possibilidade da existência de múltiplas formas de interrelacionar os meios e os suportes nos quais a ficção é oferecida. Assim, superando a necessidade de se ater aos critérios de fidelidade e à valorização do cânone como prática fundamental, o vínculo passa a ser visto como pertencente a campos culturais distintos. Dessa forma, a obra audiovisual, na visão dos estudiosos, como já assinalado, responde a questões suscitadas primeiramente no seu campo e depois pela sociedade e outros campos com que pode dialogar, dadas as conexões mantidas com novos suportes.

Nesse sentido, é importante destacar as ponderações de Gérard Genette (1982) e de Robert Stam (2006) para os estudos ligados à teoria da adaptação. O crítico francês desenvolveu novas possibilidades de se analisar a relação entre textos. Ao propor cinco formas de transtextualidade para se ater a textos que, de modo implícito ou explícito, evidenciam relações com outros textos, seu trabalho foi bem recebido na seara dos estudos de adaptação, sobretudo pela criação de um termo mais inclusivo para se ater a tais relações.

Stam (2006), por sua vez, ao discorrer sobre esse diálogo intertextual estabelecido entre as obras audiovisuais e literárias, fornece um compêndio

sobre os preconceitos com que a adaptação era vista⁹. Em suas teorizações, além de ressaltar a forma negativa de como a obra adaptada era recepcionada, ainda salienta que a linguagem convencional da crítica sobre a recepção das adaptações prima por um tom moralista repleto de termos que sugerem que o meio audiovisual, ao recorrer à literatura, acaba lhe prestando um desserviço¹⁰.

De igual modo, as tessituras de Ismail Xavier (2003) complementam a discussão. Para o crítico, esse fenômeno pode muito bem ser analisado sob perspectivas múltiplas. Em suas incursões, Xavier (2003) salienta que a fidelidade, no fenômeno de adaptação, não corresponde ao critério de juízo crítico mais importante a ser observado e apreciado nessa relação, sobretudo pelo fato de que a obra adaptada deve ser recepcionada, analisada e julgada de acordo com as especificidades de seu próprio campo.

Com efeito, o ponto de vista de Ismail Xavier (2003) apresenta uma postura sensata no modo de encarar as relações entre a literatura e o audiovisual, ao insistir na atenção aos “deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura” e na ideia de um diálogo “para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (Xavier, 2003, p. 61). Assim, o produto final da transposição para o audiovisual dialoga com o texto de origem, mas também com o contexto da adaptação, até mesmo atualizando a pauta do livro, transcendendo-a e redefinindo “o sentido da experiência das personagens” (Xavier, 2003, p. 61-62). Como se nota, o pesquisador encara o processo de adaptação como uma forma de recepção crítica da transposição que supera as visões preconceituosas marcadas pelo critério de fidelidade com que costumeiramente esse fenômeno era recepcionado.

Nesse sentido, nas palavras de Ismail Xavier (2003), a obra audiovisual propõe uma intervenção no processo cultural de seu presente e, obviamente, essa contribuição para a sociedade não será a mesma da atividade do escritor da obra literária que serviu de fonte, razão pela qual os estudos comparados devem ressaltar as escolhas dos autores do ponto de partida e do resultado.

⁹ Embora o autor tenha tratado desse aspecto enfocando o cinema, é pertinente estender as teorizações para as narrativas teleficcionais.

¹⁰ O estudioso contextualiza essa situação: “Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio.

O assertivo ponto de vista do estudioso pode ser exemplificado por meio da peça *O Pagador de Promessas*. A primeira versão escrita da peça estava baseada na atitude de Zé do Burro em imitar a Via Crucis. Depois de ter submetido o texto a Gianni Ratto¹¹, este elogiou a peça, mas colocou uma objeção nos motivos impeditivos do protagonista em cumprir a promessa. Dias Gomes reescreveu o texto e acrescentou a temática do sincretismo religioso.

Por sua vez, a versão exibida no formato minissérie, enquanto uma construção narrativa de caráter verossímil ligada à indústria de entretenimento, sofreu as mais diversas mediações. Como tentativa de mostrar uma intervenção na vida social, política e cultural do país, a minissérie sofreu com as imposições típicas do modelo de produção imposto pela indústria cultural ao ser reeditada pela Rede Globo numa clara demonstração de sua forma de agir cedendo a interesses dos patrocinadores, atitude que exemplifica o jogo de acomodação e interesses praticado pela emissora desde sua consolidação no contexto ditatorial.

Do ponto de vista enunciativo, a versão exibida em formato seriado de curta duração, recorreu aos traços folhetinescos e melodramáticos, como estratégia responsável para instaurar no telespectador o desejo de assistir à minissérie. Do ponto de vista estrutural, a trama passou por alterações diegéticas ao incorporar outra dimensão social ao situar o núcleo do personagem Zé do Burro nas disputas pela reforma agrária, temática, aliás, bastante ousada para o momento político em que a trama foi exibida.

Retomando a perspectiva de Ismail Xavier (2003) sobre a prática da adaptação, é possível perceber que sua postura evidencia as diretrizes defendidas pela Literatura Comparada. Seguindo uma postura contrária e mais ajustada às especificidades vivenciadas pela nossa época, atravessada pela preponderância da imagem e, conseqüentemente, pela mobilidade de temas e de formas, Tânia Franco Carvalhal (2006) esclarece que o ato de comparar é um

¹¹ Gianni Ratto (1916-2005) foi um destacado cenógrafo, diretor de teatro e designer de iluminação italiano, que desenvolveu grande parte de sua carreira no Brasil. Nascido em Milão, começou sua trajetória na Europa, trabalhando com importantes diretores de teatro e cinema na Itália. Em 1954, mudou-se para o Brasil, onde se tornou uma figura decisiva no teatro brasileiro. Colaborou com importantes companhias de teatro como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Oficina. Sua influência foi fundamental na modernização das técnicas cênicas no país. Ao longo de sua carreira no Brasil, desenhou a cenografia e a iluminação para inúmeras produções, muitas das quais se tornaram marcos do teatro brasileiro.

procedimento inerente ao pensamento do homem e “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (Carvalho, 2006, p. 06).

Nesse contexto, marcado pela dependência das mídias, as quais ocupam posição hegemônica capaz de ditar a tônica das relações interpessoais, além de se constituir como uma grande fornecedora do nutriente do imaginário social, a Literatura Comparada mostra-se como uma metodologia fortemente atravessada por um aparato teórico adequado para analisar as tramas desse cenário, sobretudo pela perspectiva (inter) transdisciplinar, interdiscursiva e intertextual assumida pela área nos últimos anos, o que permite cotejar formatos díspares que se interconectam em diferentes mídias e sistemas semióticos.

A partir das considerações da autora, observa-se uma inclinação desse campo do saber em se voltar para as relações interartísticas entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes. Trata-se, como já sinalizado, de um fenômeno comum que abrange todas as culturas e épocas, portanto não está restrito à arte erudita, ainda mais em um contexto em que os traços entre erudito e popular foram ressignificados.

Dessa forma, com a ampliação da área de atuação da Literatura Comparada, ocorreu uma verdadeira ampliação nos procedimentos analíticos dos textos literários. Conforme a autora destaca: “já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de ‘linguagens’ ou de ‘formas de expressão’, próprias e divergentes” (Carvalho, 2003, p. 37). Assim, é preciso enfatizar que essa possibilidade de se mover entre várias áreas acentua a importância da Literatura Comparada e dos seus estudos interdisciplinares como forma de investigação dessas manifestações culturais complexas.

Igualmente relevante para a compreensão da seara comparatista é o ponto de vista de Rita Terezinha Schmidt (2010). Para a autora, a Literatura Comparada pode ser entendida na contemporaneidade como uma disciplina acadêmica caracterizada pela ausência de uma identidade disciplinar fixa e pela flexibilidade estratégica:

Tomando por princípios o que constitui, por assim dizer, o ethos comparatista – a razão dialógica, o respeito à diferença e o reconhecimento da diversidade – em contraposição à hegemonia, à homogeneização e ao monolinguismo, a Literatura Comparada tem

dados uma resposta teórico-crítica de impacto no tratamento das complexidades do literário, suas intersecções com o social e o político, bem como sua relação com outras linguagens, o que constitui seu diferencial no elenco das áreas que se ocupam de estudos literários (Schmidt, 2010, p. 10).

Um exemplo prolífico dessa particularidade dos estudos comparados pode ser facilmente observado na relação estabelecida entre a literatura e os formatos audiovisuais, dentre eles os gêneros televisivos. Ao abordar aspectos teóricos relacionados a esse intercâmbio de gêneros, ainda é necessário ressaltar que a importância dos estudos comparados para a aplicação de uma análise conjunta entre duas obras de semioses diferentes mostra a vitalidade desse campo de investigação, que emerge como campo fértil na tarefa de analisar as relações marcadas por trocas e deslizamentos culturais estabelecidos entre a literatura e outras formas de expressão. Dito isso, expressões como “morte da literatura”, “subversão” e “empobrecimento”, corriqueiramente empregadas pelos estudiosos mais ortodoxos e apocalípticos para se referir à relação entre literatura e mídia, ainda que ecoem na área de Letras, perdem importância nesse cenário marcado pela hibridização, portanto exigente de novas formas de análise.

Mais recentemente, sobretudo nos anos 1990, assistimos ao alastramento dos estudos intermediários no Brasil como “um vibrante campo de investigação” (Ramazzina-Girardi, 2022, p. 09) voltado para os estudos midiáticos. Surgida no departamento dos estudos comparados, a Intermedialidade tem-se apresentado como um campo de pesquisa e como uma metodologia prolífica para se analisar as relações entre mídias. Nesse sentido, tem despertado o interesse de “diversas áreas, como a Linguística, a Semiótica, a Teoria da Comunicação, o ensino de línguas, bem como os estudos literários, os estudos sobre cinema e as artes visuais, por exemplo” (Ramazzina-Girardi, 2022, p. 09).

É importante traçar, ainda que brevemente, a genealogia desse campo de investigação. Como observa Ramazzina-Girardi (2022, p. 13), “esse campo de pesquisa começa a se formar a partir da segunda metade do século XX”. Nesse sentido, os trabalhos pioneiros de Dick Higgins e de Hansen-Löve figuram como fundamentais para a constituição do campo. Inicialmente os estudiosos estavam preocupados em investigar quais mudanças os meios audiovisuais acarretariam

no funcionamento interno das mídias, bem como quais relações ocorreriam entre tais mídias.

Para usarmos as definições de Claus Clüver (2006), a intermedialidade surgiu como campo voltado para analisar as relações entre artes e mídias e também entre mídias e seus textos. Por conta disso, a intermedialidade “mostra que todas as expressões e formas de comunicação no uso científico alemão permitem que sejam consideradas e designadas, hoje em dia, como ‘mídias’ ” (Clüver, 2006, p. 19).

Com efeito, esse campo tem voltado seu olhar para as diferentes formas de artes e mídias estabelecidas em um determinado texto, conceitualmente fundidas e não apenas justapostas. Como salienta Clüver (2006), a intermedialidade está preocupada com a lógica das interações e se diferencia, assim, das relações que se estabelecem puramente como mixmídia, definição dada pelo estudioso para a combinação de mídias e o fenômeno multimídia, definição empregada pelo estudioso para definir o fenômeno de justaposição midiática.

Dados os traços de uma produção cultural fortemente perpassada pelo sincretismo de linguagens, podemos assinalar que a intermedialidade surgiu como um vasto campo centrado na observação da produção cultural. Enquanto fenômeno que ocorre entre as mídias e uma categoria de análise crítica (Diniz, 2012), volta-se para os estudos relacionados entre duas ou mais mídias, mas abriga também as relações envolvendo uma única mídia¹².

Nesse sentido, para relembrar a maneira como os estudos literários concebiam essa relação, grassou durante muito tempo no meio acadêmico a análise a orientação dos Estudos Interartes ou Artes Comparadas, todavia, cabe mencionar que ambas as designações se apresentavam calcadas em critérios hierárquicos preponderantes na legitimidade de se recepcionar os objetos aceitos para análise.

Camila Augusta Pires de Figueiredo e Thaïs Flores Nogueira Diniz (2021) fornecem um ponto de vista assertivo sobre as configurações culturais. “Nesse

¹² Dada a ambivalência da Intermedialidade, que pode ser vista como um fenômeno cultural e como uma abordagem crítica, a autora propõe três possibilidades de abordagem, sendo estas: “Intermedialidade como transposição midiática; Intermedialidade como combinação de mídias e Intermedialidade como referências intermidiáticas” (Diniz, 2012, p. 24-26).

sentido, formas artísticas já há muito legitimadas – pintura, escultura, música e literatura – ultimamente, têm tido que coexistir academicamente com outras não unanimemente consideradas como arte” (Figueiredo; Diniz, 2021, p. 37). Dessa forma, embora tenha surgido vinculada à área de Literatura, parece-nos que esse campo busca um deslocamento ou certa autonomia em relação à Literatura Comparada, especialmente pelo fato de sua área de abrangência contemplar epistemes que não estejam situadas apenas na relação entre literatura e outros sistemas semióticos.

Dadas as particularidades de cada área, recebemos esse campo como uma espécie de recepção produtiva, enriquecedora para as análises, já que o fenômeno da transposição, decisivo para esta tese, não deixa de ser um fenômeno intermediário. No âmbito da produção televisiva brasileira, é preciso destacar que esse veículo recorreu, desde os seus primórdios, à literatura como uma prolífica fonte para abastecer os seus formatos. Nesse sentido, essa prática confirma o ponto de vista de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), que assinala a vocação da Literatura em se constituir como uma poderosa fonte para abastecer a voracidade dos meios técnicos na contação de histórias.

Essa estratégia se constitui como um “processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular em diferentes plataformas” (Figueiredo, 2010, p. 11). Mesmo que esse fenômeno tenha ocorrido desde a implantação da televisão no Brasil, vale ressaltar que vigorou por bastante tempo no meio acadêmico uma visão preconceituosa, situada em torno de critérios meramente hierárquicos. Dessa forma, podemos assinalar que a trajetória da teledramaturgia no país revela um longo curso sinuoso, marcado sobretudo por silenciamentos, generalizações, preconceitos, assimilações, resistências e adaptações.

O estudo empreendido neste trabalho recorre à análise comparada de textualidades veiculadas em suportes distintos como método rico e coerente para se ater às relações operadas nas transposições de narrativas para múltiplos suportes. Pensando nos objetivos da tese, o estudo comparado entre textualidades narrativas permitirá ainda obter os resultados esperados de analisar as manifestações religiosas populares e as relações de poder inseridas no campo da indústria cultural brasileira.

É importante acrescentar que o levantamento realizado junto ao banco de dissertações da Capes não mostrou resultados significativos em relação à temática central desta pesquisa. Identificamos estudos sobre a extensa produção de Dias Gomes nas áreas de História, Sociologia, Comunicação Social, Artes Cênicas e Letras. Dadas as especificidades do campo de investigação, a maioria dos trabalhos verificados na área de História enfatiza os aspectos relacionados ao contexto histórico de cerceamento de liberdade de expressão no Brasil no contexto de ditadura. Também há vários trabalhos voltados para o estudo dos aspectos políticos e sociais da produção do dramaturgo.

Dentre tais trabalhos, destaca-se a dissertação intitulada *Diferentes faces de um subversivo: a relação entre história, política e cultura em Dias Gomes*, defendida por Aline Monteiro de Carvalho Silva no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em 2012. Outro exemplo expressivo da produção acadêmica sobre o dramaturgo é a tese de doutorado da mesma autora, intitulada *Entre a ficção e a memória? Dias Gomes e a trajetória de um intelectual “subversivo” (1980-1999)*, defendida em 2017, também no referido programa. Ainda podemos citar a dissertação de Emilla Grizende Garcia intitulada *Isso deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta - sociedade e política na telenovela O Bem-Amado*, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em História da FCL-UNESP/ASSIS, além da tese *Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979*, da mesma autora, defendida em 2022.

Na área de Comunicação Social, registra-se, como exemplo fecundo nesse campo, a tese intitulada *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. O trabalho defendido por Igor Sacramento em 2012 recorreu à análise do realismo grotesco, do fantástico e da carnavalização na produção de Dias Gomes e teve como objetivo principal analisar as relações entre as culturas comunistas e os segmentos da indústria cultural brasileira (o teatro, o cinema, o rádio e a televisão) na trajetória artístico-intelectual do dramaturgo, no período compreendido entre 1939 e 1999. De igual modo, corroborando os aspectos inter e transdisciplinares do campo, insere-se a dissertação defendida em 2016 por Laura Mattos Soares Quintas, no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, intitulada “*Roque*

Santeiro” e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas. Inclui-se também nesse rol a dissertação de Natasha Moreira Piedras Ferreira, intitulada *O Berço do Herói (1963): Dias Gomes, teatro engajado e censura*, defendida em 2017 no programa já citado. Outro trabalho que se insere nas especificidades identificadas é a tese de Ana Maria de Medeiros, *Dias Gomes e a Telenovela Brasileira: o “Nacional-Popular” em O Bem-Amado, Saramandaia, Roque Santeiro*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2016.

Na área de Letras, os trabalhos produzidos até o momento priorizam a produção de Dias Gomes ligada ao teatro destacando-se as peças pertencentes à denominada fase do amadurecimento do dramaturgo. Na seara dos estudos comparados que preconizam a relação entre literatura e audiovisual, sobressai uma grande quantidade de estudos que se detiveram às questões relacionadas à transposição de obras para o cinema e para a televisão.

Podem ser mencionados como exemplos férteis de estudos dedicados à obra do autor, os seguintes trabalhos: *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular* (1987); *O inquérito da ordem do discurso em Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1994); *O Santo Inquérito e Breviário das Terras do Brasil: duas visões da Inquisição* (2000); *A linguagem popular e inventiva de Dias Gomes* (2001); *Branca Dias: uma paraibana de alma negra* (2002); *Um olhar épico sobre a dramaturgia de Dias Gomes* (2003); *A ironia e o irônico em Machado de Assis e Dias Gomes* (2004); *Ponte de Palavras – Didascálias: a dramaticidade das indicações cênicas no teatro de Dias Gomes* (2008); *O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos* (2009); *Dias Gomes Pantagruélico: Diálogos e Saramandices entre Gargântua e Pantagruel, O Berço do Herói, Saramandaia e Sucupira, ame-a ou deixe-a* (2017); *O herói e o bode expiatório na tragicomédia de Dias Gomes* (2018).

Na seara dos estudos envolvendo diretamente transposições de obras de Dias Gomes para os meios audiovisuais, destaca-se a dissertação de Roberta Vanessa Crispim Ribeiro, defendida em 2010 na UFPB, intitulada *O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema*. Outro exemplo nessa vertente é a tese de doutorado *Falsos mitos e heróis vencidos em O Pagador de Promessas e O Bem Amado: do texto dramático para a tela*, defendida por Dislene Cardoso de Brito. Ainda podemos citar como exemplos

férteis os seguintes trabalhos: *Muito além de vilãs e mocinhas – a construção de gênero e de representações femininas na novela Roque Santeiro* (1985); *Dias Gomes e Roque Santeiro: telenovela, saturnais e desfile de carnaval eletrônico* (2008); *A linguagem visual de Porcina: estudo sobre a recepção dos figurinos da personagem da telenovela Roque Santeiro* (2010); *Roque Santeiro: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social* (2016); *Uma leitura comparada das adaptações em prosa da telenovela O Bem-Amado, de Dias Gomes* (2014); *Linguagem transmidiática em Saramandaia: estética e recepção* (2016); e *Bárbara e Dona Redonda: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização* (2018), além da dissertação de nossa autoria intitulada *De O Berço do Herói a Roque Santeiro: análise da transposição do herói para a teleficção* (2019).

Como já assinalamos, apesar da diversidade de estudos identificados envolvendo a vasta produção de Dias Gomes, não identificamos trabalhos diretamente relacionados à temática central desta pesquisa, o que reforça a pertinência e a originalidade da proposta aqui desenvolvida. Desse modo, um dos méritos do presente trabalho está na análise da produção de Dias Gomes, destacando como o dramaturgo se vinculou a um projeto ideológico denominado nacional-popular. Este estudo, convém assinalar, examina como o escritor moldou seu trabalho em um contexto marcado pela hegemonia do mercado, durante um período crucial de consolidação da indústria cultural no país.

Ao explorar essa relação, buscamos entender como o autor conseguiu equilibrar suas propostas artísticas com as exigências e influências do mercado, e como sua obra reflete e dialoga com as dinâmicas culturais, políticas e econômicas do tempo histórico. Assim, além de adentrar em aspectos intrigantes da fértil produção do dramaturgo, dentre eles, a relação entre literatura e indústria cultural, o trabalho se volta para a abordagem crítica da relação entre religiosidade popular e a circulação de poder.

Teórico indispensável para se pensar as configurações do poder, Michel Foucault (2021) destaca a forma de circulação difusa, que atravessa o cotidiano das relações interpessoais e não se limita à atuação do Estado. Suas reflexões apontam que o poder se espalha de maneira capilar, operando por meio de discursos, instituições, normas e práticas. No contexto brasileiro, onde o exercício do poder assume feições singulares, é fundamental recorrer a

pensadores que se dedicaram a interpretar essas especificidades, como Marilena Chauí (2023), Walnice Galvão (1972; 2005) e Roberto Schwarz (1987; 2014; 2017). As ponderações desses estudiosos iluminam as formas particulares pelas quais o poder se articula e se perpetua na sociedade brasileira, marcadamente atravessada por um passado colonial e escravocrata, que deixou traços profundos nas formas de sociabilidade do país.

Convém destacar que o método de trabalho empregado na elaboração desta tese envolveu sucessivas leituras das obras escritas, além de várias visualizações das versões audiovisuais combinada com a leitura de aparato teórico necessário para fundamentar nossas análises. Esse processo de análise foi essencial para identificar e interpretar as nuances das relações de poder e religiosidade apresentadas nas obras analisadas. Além disso, essa abordagem reiterativa permitiu uma exploração mais minuciosa e crítica dos aspectos narrativos e estéticos, promovendo uma compreensão mais assertiva das dinâmicas sociais e culturais.

Também empreendemos uma investigação na tentativa de identificar os documentos de processo de criação que pudessem orientar sobre os percursos de criação ou fornecer vestígios sobre as etapas do processo, esclarecendo determinadas escolhas na instância de produção, que envolve um grande número de atores discursivos.

Contudo, é importante considerar os obstáculos enfrentados pelos estudiosos da ficção seriada televisiva no que diz respeito ao acesso aos documentos dos processos e às fontes audiovisuais. Sobre as fontes audiovisuais, Áureo Busetto (2014) contextualiza perfeitamente ao assinalar que um dos principais desafios relacionados aos pesquisadores da área remonta à questão da conservação dos arquivos, que inclui a preservação tanto dos roteiros quanto das fitas das produções audiovisuais. Como destaca o estudioso, uma parte significativa desse acervo foi perdida, e grande parte do material existente está sob a posse de entidades privadas.

Ainda que não tivemos dificuldades em ter acesso às fontes audiovisuais cotejadas pela tese, não foi possível ter acesso aos roteiros das produções televisivas, ou seja, os documentos do processo que permitiriam comparar as versões finais exibidas para o telespectador com aquela idealizada pelo criador. Na tentativa de percorrer os caminhos da enunciação da versão televisiva de O

Pagador de Promessas, tivemos acesso aos arquivos da censura, o que possibilitou confirmar algumas hipóteses divulgadas pela mídia.

É importante ressaltar que, mesmo após inúmeras tentativas para ter acesso aos roteiros, não conseguimos contato com o setor responsável da Rede Globo de Comunicação. Mesmo que esse contato tivesse sido possível e obtivéssemos autorização para consulta, certamente ainda enfrentaríamos alguns impasses, uma vez que não é permitida a reprodução de nenhum fotograma, tampouco o acesso de cópias na íntegra dos roteiros.

Nessa empreitada em busca dos documentos do processo, ainda estabelecemos contato com Alfredo Dias Gomes, filho do dramaturgo. Nessa tarefa, não podemos deixar de agradecer à jornalista e pesquisadora Laura Mattos, que intermediou esse contato. Em conversa com Alfredo, indagamos sobre os roteiros das minisséries *O Pagador de Promessas* e de *Decadência*. Fomos informados de que todo o acervo do dramaturgo havia sido vendido para a Rede Globo de Comunicação.

O roteiro de *O Pagador de Promessas*, sobretudo se estivesse com a sua versão integral em 12 capítulos, seria fundamental para uma abordagem comparada nos moldes desta pesquisa. Desse modo, além dos cotejos necessários, enfocando as conjunções e disjunções do processo de transmutação, teríamos a fonte completa com o documento do processo criativo para analisar as cenas excluídas da versão exibida pela Rede Globo e estabelecermos uma reflexão crítica sobre a dimensão social de tais cenas.

Com efeito, teríamos a possibilidade de investigar minuciosamente os vestígios de etapas de recriação das obras seriadas. Também seria possível descrever como os elementos se associaram nesse percurso marcado por lapidações, ajustes, reajustes, interrupções, continuidades e rupturas. Ainda seria possível empreender uma descrição dos processos criativos, até a versão entregue ao telespectador.

Diante da impossibilidade de acesso aos roteiros, ainda empreendemos pesquisas aos arquivos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Com base nos pareceres produzidos pelos agentes, podemos estabelecer reflexões sobre as formas de ações repressivas implementadas pelo Estado autoritário brasileiro para controlar as expressões artísticas e culturais. Também consultamos os arquivos dos principais jornais do país, com o intuito de mapear

notícias, reportagens e resenhas críticas que abordassem tais produções televisivas. Dadas as peculiaridades discursivas da ficção seriada televisiva marcadas pela parasserialidade, encontramos informações que abordaram aspectos importantes de ambas as minisséries.

No caso de *O Pagador de Promessas*, ao pesquisarmos os arquivos do *Jornal do Brasil*, descobrimos um fragmento do roteiro da versão original, o qual foi excluído na reedição exibida pela Rede Globo. Essa versão reeditada, que chegou ao público de forma distinta, alterava significativamente o conteúdo e o tom da obra original.

A minissérie, como amplamente noticiado pela imprensa da época, abordava de maneira incisiva as complexas relações sociais e as estruturas de poder que foram se consolidando ao longo da história do Brasil. Nesse sentido, mais do que um retrato fiel do passado, a obra buscava reatualizar esses temas, trazendo à tona questões profundamente relevantes, como a permanência das desigualdades sociais e os conflitos de poder reatualizados após as sucessivas modernizações conservadoras pelas quais o Brasil passou.

Também identificamos reportagens que traziam informações dos bastidores sobre as etapas de escalção de elenco. Divulgou-se, por exemplo, que Lucélia Santos estava escalada para interpretar a personagem Rosa, que ganhou as telas na interpretação de Denise Milfont, até então desconhecida do grande público. Ainda identificamos uma reportagem em que a cineasta Tizuka Yamasaki mostrava-se perplexa diante da mutilação sofrida pela obra. A diretora conta que convocou uma coletiva de imprensa para revelar que não assinava a versão reeditada que seria veiculada para o telespectador.

Para empreender a análise das minisséries, realizamos a decupagem e a transcrição de trechos fundamentais para a diegese, tarefa um tanto quanto dispendiosa, mas que se revelou a forma mais ajustada para continuar a redação da tese, uma vez que não tivemos acesso aos roteiros das produções televisivas.

Situação um pouco diferente ocorreu com a minissérie *Decadência*, que contou com uma versão romanceada produzida a partir do roteiro. Seguindo a forte tendência das convenções realistas melodramáticas do plano da expressão herdadas da estrutura da telenovela, *Decadência* foi a primeira minissérie brasileira a focalizar o contexto histórico da Nova República. Em termos gerais, tematizou a ética e a política. Também causou enorme polêmica ao retratar o

avanço das igrejas evangélicas no país, no contexto em que a Rede Record estava em ascensão. Tais fatos geraram pauta para discussões em várias mídias.

Estruturalmente, a tese está organizada em 3 capítulos. No primeiro, elencamos os aspectos biográficos de Dias Gomes, situando a importância do escritor no teatro, no rádio, no cinema e na televisão. Para tanto, foi mobilizada uma vasta fonte de pesquisa devido aos traços peculiares da trajetória do intelectual, que migrou para vários suportes, o que impôs o desafio de conhecer profundamente as especificidades de cada área, procedimento que dialoga com os pressupostos de Tânia Franco Carvalhal (2003), segundo o qual o comparatista deve ter um olhar aprofundando sobre os diversos campos em que atuará.

Como se pode notar por meio das entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, bem como dos registros contidos em sua autobiografia, ao se transferir para a televisão, em 1969, o dramaturgo enxergou nesse novo suporte mais uma possibilidade de efetivar seu projeto artístico voltado para a produção de uma arte engajada, tanto é que parte significativa de sua produção teatral foi transposta para os gêneros audiovisuais. Desse modo, a vasta produção do dramaturgo insere-se como um largo manancial, seja por meio das referências midiáticas, por meio das transposições, por meio da combinação de mídias, ou, ainda, pela remediação, como é o caso da versão do telefilme *O Pagador de Promessas*, exibido em 2015 como parte das comemorações de aniversário da Rede Globo.

O segundo capítulo tem o escopo de analisar a obra *O Pagador de Promessas* (1960; 1962; 1988) em suas várias textualidades. Recorremos a uma análise que considera, principalmente, particularidades culturais presentes nas obras, dadas as especificidades dos suportes em que foram exibidas. Migrando dos palcos para o cinema e depois para a televisão, além de uma versão em DVD, *O Pagador de Promessas* segue um percurso marcado por transposições para vários gêneros.

Essa particularidade, convém assinalar, suscita uma reflexão mais apurada, sobretudo pelas especificidades da linguagem comum a cada gênero, do tratamento conferido às temáticas sociais e políticas atinentes do texto, além da ampliação da pauta social ao retratar aspectos pontuais e problemáticos da

sociedade brasileira, seja no contexto de escrita da peça e de reabertura política, no contexto de exibição da minissérie. Desse modo, enquanto produto cultural que se transforma de acordo com as demandas e circunstâncias de sua época, a obra permite um olhar pontual sobre as configurações sociais do país.

Avançando na apresentação do plano de tese, o terceiro capítulo analisa a minissérie *Decadência* (1995), esmiuçando detalhes da construção narrativa, de modo a examinar as formas de circulação de poder articuladas à religiosidade, além de desnudar as estratégias empregadas para promover determinados efeitos de verossimilhança, uma vez que a minissérie tematiza aspectos cruciais da história mais recente do país e recorre a uma série de recursos para instaurar o efeito de realidade. Desse modo, o escopo do capítulo volta-se para a análise dos processos de significação mais recorrentes do formato minissérie, tais como as especificidades técnicas e a linguagem técnico-estética com o intuito de decodificar os códigos internos e as estratégias discursivas empregadas neste formato de ficção seriada, sem perder de vista a relação da manifestação de religiosidade com a circulação de poder.

Do ponto de vista temático, a minissérie deu continuidade à estratégia da emissora em tematizar aspectos da história brasileira, seja por meio da transposição de obras literárias, seja por meio da representação de casos e de personagens reais, ou ainda, ficcionais numa estratégia possivelmente emprestada do campo literário, que encontrou no biografismo (Galvão; 2005) e na fertilidade do novo romance histórico novas possibilidades de escrita sobre a nação.

Como salienta Galvão (2005), o biografismo surgiu no país como uma tendência nos anos 1970, podendo ser concebido como um herdeiro da tradição do romance-reportagem e do memorialismo. Esse novo biografismo, pode-se ainda dizer, suplantou as configurações mais comuns do gênero ao substituir as traduções sobre personalidades estrangeiras para priorizar a matéria social brasileira, com foco no passado mais recente, como se pode observar na produção de Dias Gomes.

Nesse sentido, não seria forçado assinalar que parte do sucesso do gênero vincula-se à herança literária que revelou escritores que despontaram com um projeto voltado para a tematização do conturbado contexto ditatorial marcado por perseguição, tortura e exílio de agentes contrários às

arbitrariedades do governo militar. Nas palavras de Galvão (2005), essa tendência “depois se ramificaria em várias direções; afora a biografia, na literatura, no romance, na reportagem, no tratado histórico. E em cinema, no filme de ficção, no documentário longo, no documentário curto para TV, no docudrama” (Galvão, 2005, 351).

Tomando como parâmetro o ponto de vista da autora, no âmbito da televisão, essa tendência pode ser observada em vários formatos que se voltaram para a representação da história nacional mais recente. Nesse sentido, destaca-se a produção ficcional e jornalística da Rede Globo, que, obedecendo a determinados padrões, exibiu vários programas seguindo essa tendência. “É de notar que o novo biografismo, mais do que o romance, constitui uma fonte para o cinema e a televisão que ainda está longe de se esgotar, em adaptações para filmes de ficção, documentários, docudramas e séries televisivas, alimentando outros circuitos da indústria cultural” (Galvão, 2005, p. 362).

Decadência, como já assinalado, seguiu a estratégia da emissora em criar minisséries centradas na reconstituição de aspectos históricos da nação. A minissérie aborda os desdobramentos do contexto de ditadura, adentra no ano de 1984, marcado pelos debates em torno da campanha pelas Diretas Já, e avança até 1992, quando ocorreu o primeiro esfacelamento dos anseios democráticos do país após a retomada da democracia.

Cabe ainda destacar que o capítulo não desconsidera a imponente da indústria cultural, que pode ser vista sob o signo da heterogeneidade em convívio, que se notabiliza pelo caráter não excludente, fato que se revela na linguagem, nos formatos bem como na relação mantida com o leitor e, ainda, uma novidade: o suporte, que se expande para outros domínios alterando, inclusive, a ordem de lançamento da obra literária e da obra adaptada. O capítulo ainda abordará a ascensão de falsos mitos retratada por Dias Gomes em torno do binômio religião e poder, mais especificamente em torno do alastramento das igrejas evangélicas no país. Com isso, podemos observar a ampla dimensão dessa temática trabalhada pelo dramaturgo, seja no catolicismo, nas religiões de matriz africana ou nas igrejas evangélicas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Kaminski Lourdes. **Intertexto e a variável trágica no teatro de Dias Gomes**. Cascavel: Edunioeste, 2010.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. Da estética à cosmética da fome. **Jornal do Brasil**, 08/07/2001
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37- 55.
- BRITO, Dislene Cardoso de. **Falsos Mitos e Heróis Vencidos em O Pagador de Promessas e O Bem-Amado: do texto dramático para a tela**. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BUSETTO, Áureo. **Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil**. *História*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 380-407, jul./dez. 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANDIDO. Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CHAUÍ, Marilena de Souza; SANTIAGO, Homero (Org.). **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo, 331 p. (Escritos de Marilena Chauí, 4).
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ inter media. **Aletria. Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes – um dramaturgo nacional popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

DA MATTA, Roberto, 1936. **A casa & a Rua**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Apresentação. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 9- 14.

DUARTE, Anselmo. **O Pagador de Promessas [filme]**. Drama. Brasil, P&B,1962. DVD, 118 min.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Nanci. Prefácio. In.: ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.7-9.

FERRETI, Sérgio. **Repensando o sincretismo**. 2013. Edusp; Arché Editora, São Paulo.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires; DINIZ, Thaïs Flores. Da página para a tela: um breve panorama histórico sobre o debate teórico entre quadrinhos e cinema. In.: TORRES, Alfredo Werney Lima; CARDOSO, Maria Daíse de Oliveira (Orgs.). **Entre o plano e a palavra: reflexões sobre literatura, cinema e outras artes**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 35-49.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FOULCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. **Estudos Avançados** vol.19, n.55, 2005. p.351-366.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios. In: GALVÃO, Walnice. **Desconversa (ensaios críticos)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 15-28.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. **Estudos avançados**, São Paulo, n. 18, v. 52, p. 375-394. 2004.

GARCIA, Emilla Grizende. **Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979**. Tese (Doutorado), UFJF, 2022.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo: autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **Decadência ou o procurador de Jesus Cristo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GOMES, Dias. **Encontros: Dias Gomes**. In: GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (Orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas**. 63^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 1995.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia; **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac. Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91- 114.

HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37- 59.

KORNIS, Mônica Almeida. A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em *Decadência*. in.: ABREU, Alzira Alves de (Org.). **A democratização no Brasil: atores e contextos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.103-144.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* (Org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 97-114

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LOPES, Maria Immacolatta Vassalo de Lopes. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: LOPES, Maria Immacolatta Vassalo de Lopes (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 121- 137.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

MACIEL, Diógenes. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª. ed. São Paulo: Global, 2004.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. **Televisão: linguagem e significação**. Curitiba: Editora Appris. 2019

MERCADO, Antonio (Coord.). **Coleção Dias Gomes: Os Falsos Mitos**, Vol.2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

MERCADO, Antonio (Coord.). **Coleção Dias Gomes: Os Heróis Vencidos**, Vol.1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

MERCADO, Antonio (Coord.). **Coleção Dias Gomes: Peças da Juventude**, Vol.5. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

MERTEN, Luiz Carlos. **Anselmo Duarte: o homem da Palma de Ouro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MICHALSKI, Yan. Prefácio. In.: GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas**. 63ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

MONTES, Maria Lucia. **As figuras do sagrado: entre o público e o privado na religiosidade brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação** (1950 – 1980). 4ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2021

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Fortuna Crítica**. 1. Ed. Porto Alegre: Zouk, 2024.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70**. Campinas: Mercado de Letras; São Carlos: Ed. UFSCar, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 151-178, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RAMAZZINA – GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermedialidade: uma introdução**. São Paulo: Contexto, 2022.

REIS, Daniel Aarão (Org.) **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RESENDE, Beatriz. Dias Gomes, o dramaturgo do povo. **Caderno Globo Universidade**, n. 3. Rio de Janeiro, Globo, 2013. p.10- 15.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 110- 135.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. Introdução: Televisão e história. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 7- 13.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014. ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.7-9.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Apresentação. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 09-13.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-27.

SCHWARZ, Roberto. As ideias foras do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2017.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008, 526 p.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 51, p. 283- 299, jul./dez. 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1994.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In.: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. (Org.). **Telenovela: Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 47- 73.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (Orgs.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo, SENAC, 2003, p. 61- 89.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2019.