

## DO SERINGAL À TERRA CAÍDA: AMAZÔNIA INFILMÁVEL NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DA LITERATURA A TV

João Pereira Loureiro Junior<sup>i</sup>

Carlos Augusto Nascimento Sarmento Pantoja<sup>ii</sup>

**Resumo:** A proposta deste artigo é discutir as representações sobre a Amazônia a partir do discurso sobre o infilmável enquanto impossibilidade em retratá-la na TV por uma escolha ideológica excludente que a “enfeita” para construir dela uma visão estereotipada, considerando a adaptação entre literatura e cinema/TV, bem como modelos que disseminam este espaço sob a ótica dos lugares comuns que marcam suas representações sobre a região, seja na literatura a partir das obras *Terra Caída* de José Potyguara e *Seringal* de Miguel Ferrante, seja no discurso televisivo através da minissérie *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*, de Glória Perez. Analisa-se o processo de adaptação dos textos literários para a TV, refletindo os olhares construídos em torno do espaço amazônico explorada em sua diversidade. Para fundamentar esse estudo utilizamos alguns dos seguintes autores: (DUTRA, 2005), (BUENO, 2002), (GUIMARÃES, 1995), (DOURADO; SOARES, 2015), (BENJAMIN, 2008).

**Palavras-chaves:** Amazônia. Infilmável. Adaptação. *Terra Caída*. *Seringal*.

### FROM SERINGAL TO TERRA CAÍDA: UNFILMABLE AMAZONIA IN THE ADAPTATION PROCESS OF LITERATURE TO TV

**Abstract:** The purpose of this article is to discuss the representations about the Amazon from the discourse the unfilmable as an impossibility to portray it on TV by an ideological choice exclusionary that the “embellishment” to build from it a misrepresented vision, considering the adaptation between literature and cinema/TV, as well as stereotypes that disseminate this space from the perspective of the common places that mark their representations about the region, whether in literature from the works *Terra Caída* of José Potyguara and *Seringal* de Miguel Ferrante, through the miniseries *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*, de Glória Perez. It analyzes the process of adaptation of literary texts for TV, reflecting the views built around the Amazon space in all its diversity. For the discussion we used the authors: (DUTRA, 2005), (BUENO, 2002), (GUIMARÃES, 1995), (DOURADO; SOARES, 2015), (BENJAMIN, 2008).

**Keywords:** Amazon. Unfilmable. Adaptation. *Terra Caída*. *Seringal*.

### DESDE EL SERINGAL HACIA TERRA CAÍDA: AMAZONIA INFILMABLE EN EL PROCESO DE ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA HACIA LA TV

**Resumen:** La propuesta de este artículo es discutir las representaciones sobre Amazonía desde el discurso sobre el Infilmable como imposibilidad en retratarla en la TV por una elección ideológica excluyente que la “adorna” para construir de ella una visión distorsionada, considerando la adaptación entre literatura y cine/TV, bien como estereotipos que muchas veces diseminan este espacio bajo la óptica de los lugares comunes que subrayan sus representaciones sobre la región, ya sea en la literatura, desde las novelas *Terra Caída* de José Potyguara y *Seringal* de Miguel Ferrante, sea a partir de la televisión representada por la miniserie *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*, de Glória Perez. Se analiza el proceso de adaptación de los textos literarios para la tele, reflexionando las miradas construidas alrededor del espacio Amazonía en toda su diversidad. Para esta reflexión, se utiliza algunos de los siguientes autores: (DUTRA, 2005), (BUENO, 2002), (GUIMARÃES, 1995), (DOURADO; SOARES, 2015), (BENJAMIN, 2008).

**Palabras claves:** Amazonía. Infilmable. Adaptación. *Terra Caída*. *Seringal*.



## 1. LITERATURA NA “TELINHA”

Discutir o tema das adaptações literárias para outras formas artísticas como o cinema e a televisão (TV) é sempre um caminho que se faz com tensões teóricas e metodológicas. Afinal, todo percurso de um processo de tradução<sup>1</sup> de obras literárias para outras linguagens perpassa por significativas mudanças que podem gerar engajamento, seja no sentido de detratar o resultado, seja para vangloriar a adaptação. Assim sendo, este trabalho enseja percorrer um caminho de análise que pretende discutir o processo de adaptação dos romances *Seringal* de Miguel Ferrante e *Terra Caída* de José Potyguara, adaptados para a televisão na forma da minissérie *Amazônia – De Galvez a Chico Mendes*. Para esta análise, a relevância deste trabalho se dará a partir da reflexão em torno da construção de discursos estereotipados sobre a Amazônia como pontos relevantes para repensar o espaço social de sua construção.

Dessa forma, partiremos de um olhar sobre o vocábulo *infilmável* enquanto concepção - no campo da adaptação - de um discurso forjado inerente a pretensa impossibilidade do fazer adaptativo, bem como outras possibilidades e escolhas por detrás dos processos de adaptação, assim como a motivação para a construção de uma Amazônia ficcional que esconde a realidade de um espaço profundo, heterogêneo e discursivamente “infilmado”. Para isso, discorreremos, num primeiro momento, a um recorrido sobre os processos de adaptação, em seguida, refletimos a respeito dos mecanismos de tradução na TV e a construção do discurso de infilmável, por fim, as tensões construídas no processo de adaptação das obras literárias para o audiovisual.

É importante compreender os mecanismos de um processo de adaptação, neste caso, a adaptação de obras literárias tem feito parte da história do cinema, como ressalta Sánchez Noriega: “a filiação do cinema a estrutura narrativa do texto literário é um dos pilares que sustenta a sétima arte, posto que fazer cinema é, em sua grande maioria, contar uma história” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 66). No Brasil, há uma peculiaridade no que diz respeito a essa filiação, pois, o cinema já bebia na fonte dos clássicos literários desde sua consolidação enquanto arte cinematográfica. São as adaptações dos textos para a TV, que desde os anos 50 já produzia trabalhos veiculados na telinha, com alguns aspectos singulares como a arte de adaptar conforme destaca Hélio de Seixas Guimarães em *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV a partir de filmes que já haviam sido adaptados em terras estrangeiras*, por exemplo.

---

<sup>1</sup> “A teoria da adaptação dispõe de um universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita (...) que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação” (STAM, 2008, p. 21). Para este estudo, optamos por utilizar de maneira alternada os termos: adaptação e tradução.

A literatura chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de scripts radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau (GUIMARÃES, 1995, p. 33).

Guimarães faz um estudo em torno das adaptações para a televisão no Brasil e apresenta uma interessante reflexão em torno das reconstruções literárias num formato tão peculiar e brasileiro como é a TV como meio de comunicação de massa. A televisão se configura então no Brasil, como um forte aparato de disseminação da indústria cultural, forjando um público que, antes de reconhecer na literatura uma fonte primária de arte, aprende a cultivar a TV. Por este motivo, a forte filiação do brasileiro à cultura televisiva, e, por conseguinte, às narrativas que, muitas vezes antes mesmo de serem lidas, são vistas na tela da TV. E o formato se consolida por apresentar componentes fundamentais para seus fins. Neste aspecto, Elisa da Silva Gomes Lana ressalta a relevância da televisão:

A TV capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária” (HAMBURGER, 1999: 441). Produtos midiáticos, como telenovelas, séries, minisséries, documentários, reality shows, etc.; fornecem padrões de referência. Dessa forma, programas televisivos devem ser entendidos como prática social que produzem efeitos concretos no mundo empírico, fornecem modelos de como agir e estar no mundo (LANA, 2011, p. 3).

Para Guimarães (1995, p. 03) o texto literário desempenhou papel peculiar nos programas de ficção veiculados pela TV. Desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente realizam adaptações de textos literários, e isso corroborou para que o gênero minissérie se tornasse essencial no campo das adaptações, pois foi a partir da década de 80 que as adaptações de obras brasileiras deslocaram-se para as minisséries (GUIMARÃES, 1995, p. 3) tornando o formato um sucesso que consolidou, não apenas a TV como grande porta-voz das histórias advindas do texto literário, mas criou a possibilidade de aproximar este “telespectador” ao universo literário, possibilitando-lhe tornar-se uma espécie de leitor das obras adaptadas.

No contexto amazônico, são vários os trabalhos no âmbito das minisséries adaptadas de textos literários, com destaque para *Mad Maria*, de 2005, baseada no livro homônimo de Márcio Souza. Como recorte para este estudo,

analisaremos *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes* (2007), escrita por Glória Perez e adaptada dos romances *Terra Caída* de José Potyguara e *Seringal* de Miguel Ferrante. A minissérie ficcionaliza o mundo amazônico, tendo como pano de fundo a história de fundação do Estado do Acre. “Em entrevista à Folha, a novelista Glória Perez, pontua que a história do Acre merece ser contada, uma vez que é desconhecida pelos brasileiros.” (PANTOJA, 2019, p. 45,). Será a partir de uma análise em torno da minissérie e dos romances que serviram de base para a produção televisiva, que abordaremos as representações sobre a Amazônia a partir do discurso televisivo, dimensionando a reflexão sobre o infilmável e sua aplicação nos objetos de estudos do campo da adaptação.

## 2. O DISCURSO DO INFILMÁVEL

As adaptações literárias praticamente nasceram com o cinema no final do século XIX e se consolidam como mecanismos partícipes da sétima arte. É o que comprova o fato de que, apenas um ano após o surgimento do cinema (1895), já temos o registro de adaptações no ano de 1896. É uma HQ que “data de 1896 (...) chamada *Arrosage public*, no ano de 1885. No cinema foi transmitida com o nome *L’Arroseur*, dirigida pelo precursor francês Georges Méliès.” (FRIZERO, 2023). No mesmo ano, a adaptação baseada num livro também foi registrada.

Trilby e o Pequeno Billee, em 1896, é o primeiro de que se tem registro. O curta, de apenas 22 segundos, recria uma cena do livro, escrito pelo francês Gerald du Maurier e muito famoso na época. O cinema ainda estava dando seus primeiros passos: o primeiro “filme” da história (na verdade uma vinheta de alguns segundos, sem som) havia sido lançado em 1885. No ano seguinte, obras de ficção começaram a ser adaptadas. Logo nos anos seguintes, vários títulos importantes da literatura chegaram aos cinemas, a maioria com duração de poucos segundos ou, no máximo, alguns minutos (CORDEIRO, 2018).

Assim como os dilemas que acompanham qualquer movimento artístico, o cinema e, conseqüentemente, as adaptações tornaram-se parte de um discurso que se consolidou ao longo do tempo e ganhou força, à medida que o texto literário e o cinema se popularizavam e, ao mesmo tempo, entranhavam-se enquanto artes. De acordo com Sánchez Noriega: “literatura y cine están condenados a existir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretejerse”. (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, pp. 65-66). O dilema que

propomos como referência, neste artigo, tem relação com as manifestações sobre o infilmável: uma categoria que se ergue enquanto discurso construído, como forma de explicitar um direcionamento proposto, em geral, pelo senso comum, em torno de obras literárias que, por possuírem um certo nível de complexidade, não “podem” ser adaptados para o audiovisual. Angélica Coutinho (2008) discute o tema, utilizando a terminologia intraduzível como forma de evidenciar esse discurso sobre o infilmável:

Umberto Eco diz que a história e o enredo são sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico: ou seja, a trama em si a maneira como ela é estruturada, a ordem dos eventos. O que é intraduzível é o discurso, já que a narrativa literária utiliza-se da palavra impressa como meio de expressão e o cinema utiliza-se de mais do que palavras, da imagem, dos ruídos, da música, da montagem. Por isso, Eco aponta para a dificuldade e, até mesmo, a impossibilidade da tradução de textos baseados em epifanias e no fluxo de consciência. Ou seja, o que dificultaria a tradução são os textos baseados em interioridades mais do que em exterioridades. Por quê? Porque um filme narrativo é basicamente baseado em ação, acontecimentos sucessivos, organizados numa relação de causa e efeito (COUTINHO, 2008, p. 2).

“Intraduzível”, “infilmável”, são nomenclaturas dependentes de uma certeza que, na prática, não possuem. Por isso, são discursos construídos e manejados sempre em uma aproximação com o que é mais sensato chamar de “dificuldade”, conforme reitera Eco em sua reflexão citada por Angélica Coutinho. Isso se dá, porque ao longo do tempo, construiu-se um discurso sobre a impossibilidade, que inexistente enquanto fato prático no campo de adaptação. Isso porque, a impossibilidade proposta na gênese desse discurso é frágil e, carrega crenças deturpadas, pois ignora diversos fatores que estão envolvidos no processo de tradução entre literatura e o cinema/TV. Dentre os quais se destaca o equívoco sobre a “exclusividade” do caráter complexo dado a linguagem literária em detrimento da linguagem fílmica, como se o produto adaptado fosse tão-somente um produto inferior. Neste sentido, é necessário legitimar uma importante reflexão de Linda Hutcheon sobre esse teor de inferioridade proposto a um produto adaptado: “uma dessas lições nos diz que ser segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” (HUTCHEON, 2013, p. 13).

Para além do sentido morfológico do prefixo IN-, que antecede e dá sen-

tido de “negação” ou “movimento para dentro” para a palavra infilmável, os discursos favoráveis ao tema, são vulneráveis. Justamente porque sofrem pelos riscos, enquanto possível concepção encerrada em sua forma, afinal, sua essência está atrelada aos extremos do que é possível ou impossível no campo estético, já que a (im)possibilidade<sup>2</sup> que ele carrega em sua semântica, pode ser ao mesmo tempo, a armadilha de sua desconstrução. Isso se dá, porque qualquer discussão em torno do infilmável nasce sempre da constatação de que há um discurso que, ao negar a possibilidade da adaptação, sugere uma brecha para o filmável, portanto, o possível. O discurso da impossibilidade só se sustenta enquanto efemeridade no processo de construção fílmica/televisiva. E quando se constata sua essência no produto acabado, é para confirmar escolhas discutíveis que alimentam representações e discursos velados, como acontece no processo de adaptação de *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*.

A aparente contradição surge aqui, como contraponto para pensarmos que, mais que discutir a impossibilidade de tradução de uma obra literária para o cinema, o que se pretende, na verdade, é desconstruir os discursos sobre o infilmável a partir de um objeto televisivo e suas antinomias no ato tradutório. A respeito dessa impossibilidade como discurso construído, José Carlos Avellar em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (2007) pondera o seguinte:

O que tem levado o cinema a literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível (AVELLAR, 2007, p. 124).

Essa concepção de impossibilidade e suas variantes aplicações no campo acadêmico, ainda se explica em diversos estudos que focam nos processos de tradução como ponto de referência. No entanto, quando levamos a discussão para o âmbito da crítica cinematográfica, o termo perde sua densidade teórica, pois passa a ser usado de maneira aleatória e superficial, nunca o aprofundando enquanto conceito urgente de uma análise mais detalhada, no que concerne ao entendimento sobre adaptabilidade do texto literário ao cinema ou a TV.

---

<sup>2</sup> Ao optar por essa forma de uso numa espécie de jogo linguístico com os parênteses, queremos deixar entreaberta a possibilidade de ler o vocábulo tanto na perspectiva de sua possibilidade, como sua impossibilidade conforme pretendemos ao discutir sua semântica.

Nesse sentido, Sánchez Noriega discorre sobre esses lugares comuns comparativos: “Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, (...) bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc.” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 67). E, Randal Johnson reforça que “o que difere os dois meios, não se reduz a diferença entre a linguagem escrita e a visual, (...) Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz”. (JOHNSON, 2003, p. 42). Logo, o infilmável, enquanto tradução entre o literário e o fílmico, não é uma impossibilidade em sua essência, mas sim, um discurso construído sobre o nível de complexidade que se ergue e confunde, dando margem para a construção de uma manifestação discursiva construída no campo da adaptação, mas que precisa ser refutada enquanto mecanismo taxativo e unilateral da impossibilidade.

No campo da adaptação, não é tão simplória a aplicação de termos tão demarcatórios no sentido da impossibilidade pois, como bem aponta Walter Benjamin: “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2008, p. 67). Como contraponto a essa traduzibilidade, pensemos o papel da impossibilidade. Ela é, terminologicamente, a “condição de impossível”, aquilo que não é possível, ou, para uma outra definição do substantivo, aquilo que é “extremamente difícil”. Essa condição do impossível é recorrente quando o assunto é a adaptação, afinal, todo e qualquer processo tradutório perpassa por um discurso de impossibilidade enquanto tarefa a se alcançar de um texto fonte para uma adaptação (a tradução), arregimentando nessa discussão, inúmeros pontos que questionam o verdadeiro sentido da tradução e suas (im)possibilidades. A respeito dessa perspectiva, Walter Benjamin afirma:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida (BENJAMIN, 2008, p. 68).

Essa relação entre o original e sua tradução ambiciona a dicotomia de ser ao mesmo tempo, origem daquilo que se traduziu, mas que não interfere na significação do original, revelando então o teor contraditório de algo que é

pertinente enquanto elemento de traduzibilidade, mas que ao mesmo tempo nega sua existência pelo simples fato de que o original é a essência, a raiz e o que vem depois tem relação, mas inexistente enquanto algo que de fato vá interferir na originalidade do material “bruto” que deu origem a tradução.

### **3. A AMAZÔNIA INFILMÁVEL: REPRESENTAÇÕES SOBRE A VASTIDÃO VERDE**

Numa primeira dimensão analítica, o *infilável* é visto sob o viés da impossibilidade ideológica: a Amazônia caricaturada pela produção global se traveste de um viés repleto de exagerações e manipulações típicas do olhar dominante, tornando filmável essa Amazônia que se revela tão-somente em sua caricatura. Numa outra dimensão, o infilmável é a Amazônia real escamoteada pelo discurso hegemônico que homogeneiza um espaço tão plural, tornando-o refém de representações da cultura dominante. Nessa perspectiva, a “vastidão verde” filmável de Glória Perez é um contraponto da Amazônia infilmável que “é negada a existir” naqueles moldes de uma produção que tem por objetivo apagar a essência real e diversa do espaço amazônico. A impossibilidade torna-se um arremedo de possibilidades de um texto que se quer “comercializável”, não pela complexidade do que é a Amazônia de fato, mas por uma, que se quer evidenciar, escondendo outras realidades.

Neste sentido, a pertinência do elemento tradutório como componente necessário para entender os discursos em torno do infilmável, é justamente essa necessidade imanente que a tradução tem em se aproximar do original como condição de existência. Em outras palavras, para a tradução, há essa constante necessidade em se fazer próxima do original. No caso de *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*, essa necessidade é apenas de legitimação do produto televisivo. Sem a “marca literária” do texto de Miguel Ferrante e José Potyguara, o produto perderia seu impacto e também sua dimensão factual, posto que a Rede Globo, historicamente nesse campo, condiciona seus trabalhos a essa legitimação histórico-literária do produto. Assim, ainda que a validação seja apenas na superfície, a relação de influência sofre com as comparações entre livros e minissérie, o que é uma constante nesse processo de adaptação entre o literário e o audiovisual.

Como uma obra que se vê refletida num espelho que denuncia as marcas de ser uma tradução, a adaptação se vê eclipsada na própria concepção de sua jornada. Assim sendo, um trabalho como *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes* já se concebe como algo refletido num espelho onde o real é

obra em seus defeitos e o idealizado é a figuração personificada do original e suas “perfeições”. Neste sentido, de certo modo, a jornada da tradução é uma jornada de fracasso. A questão que diferirá um fracasso de outro, será essa capacidade de confrontar o original. É justamente nesse ponto que Benjamin nos propõe a ideia da desarticulação do original como uma concepção essencial para compreender a relação original e tradução. Ao citar o estudioso alemão, Josalva Ramalho Vieira retoma a proposição *benjaminiana* de que:

A tradução, ao mesmo tempo que desarticula e desfaz o original, revela que o original esteve desde sempre desarticulado. A tradução mostra que a sensação de malogro que o tradutor sente está não no fato de a tradução ser considerada secundária, mas sim no malogro original, na desarticulação que já se encontrava no original (VIEIRA, 1996, p. 110).

E essa desarticulação do original, acentua a ideia de que a tradução, quanto mais distante estiver do seu original, mais se faz premente de impacto, pois não apenas faz uma cópia ou tenta reproduzir o original, como evoca uma releitura que rivaliza com o original, já desarticulado na sua essência. No caso de *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes*, a distância do original é mais ideológica, pois a Amazônia de Glória Perez, ainda que “legitimada” pelas narrativas literárias, é o resultado de um discurso que “apaga” o protagonismo de certos personagens, porque o que convém para o produto TV é a Amazônia Filmável. O infilmável aqui é uma ramificação do discurso excludente. Esse “rivalizar” entre original e tradução é urgente de uma necessidade não de parecer, mas de ser e ter a sua essência. A ilustração dos cacos de um vaso proposta por Walter Benjamin dá uma dimensão simbólica a essa questão.

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2008, p. 77).

A suposta impossibilidade de traduzir o original, passa então a ser traduzível, porque o original nunca se fecha para a tradução. O que antes pode ser indevidamente mencionado como impossível, passa a ser possível, porque, na verdade, sempre foi traduzível. Essa é a essência do processo tra-

duto: consolidar a possibilidade, contrapondo-se ao discurso construído sobre o infilmável no campo da tradução. “Para Derrida, não há tradução em seu senso de resgate “ela será sempre um suplemento, um acréscimo que nunca complementarizará o original, posto que é irremediavelmente incompleto. Daí estarem tradução e original sempre ligados por uma dívida mútua.” (DERRIDA apud VIEIRA, 1996, p. 112). Essa dívida mútua, não é necessariamente uma hierarquização de existência. Um ser (supostamente o original) não se sobrepõe a um “parece ser” (de uma adaptação), mas sim, ambos se complementam como suas existências que compartilham semelhanças, pois são necessárias enquanto produtos de seus reflexos.

Ao som da Maria Rita cantando *Caminho das águas* e uma imagem que passeia sobre a “vastidão verde”, desabitada de homens. Letreiros anunciando os atores, bem como a autoria da minissérie em letras garrafais e os títulos dos livros que serviram de base para a adaptação. É assim que adentramos à grandiosa produção de *Amazônia - de Galvez a Chico Mendes* (2007). Na vinheta de abertura, já podemos observar algumas questões: uma delas diz respeito aos textos literários que serviram de referência para a minissérie. Baseada em dois romances, a minissérie é, desde o princípio, um trabalho que tenta camuflar alguns elementos, pois apesar de anunciar na sua abertura os dois livros, todas as chamadas para a estreia da minissérie, não faziam essa menção. É contraditório notar que a própria chamada da minissérie<sup>3</sup> não se construiu a partir dessa anunciação da obra de José Potyguara e Miguel Ferrante como fontes literárias, conforme aconteceu, à guisa de exemplificação, com obras adaptadas de Eça de Queirós (com *Os Maias*<sup>4</sup>) ou Machado de Assis (com *Capitu*<sup>5</sup>).

Conforme salientamos, a escolha dos romances seria tão-somente uma forma de dar credibilidade literária ao texto televisivo, mas nesse caso, sem a necessidade de “vender” o produto sob essa marca, já que a adaptação não se refere a nenhum autor conhecido do grande público. A este respeito, Maria Rita Kehl (1986) afirma que não há nenhuma relação de qualidade

---

<sup>3</sup> Chamada de estreia de *Amazônia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7qSg6PY-CeY> Acesso em: 05 maio 2023.

<sup>4</sup> *Os Maias* é uma minissérie brasileira baseada no romance homônimo de Eça de Queirós produzida pela TV Globo e exibida de 9 de janeiro a 23 de março de 2001 em 44 capítulos. Chamada de Estreia de *Os maias* Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VLxJeCAi\\_a8](https://www.youtube.com/watch?v=VLxJeCAi_a8).

<sup>5</sup> *Capitu* é uma minissérie brasileira baseada em *Dom Casmurro* de Machado de Assis produzida pela Rede Globo e exibida entre 9 e 13 de dezembro de 2008, em 5 capítulos. Chamada de Estreia de *Capitu* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YmW6opmUXoM>.

entre o romance escrito e a adaptação novelesca, além do nome do autor e, evidentemente, alguns elementos do enredo e da ambientação da novela. Essa afirmação corrobora as observações em torno da adaptação feita para a minissérie.

A minissérie nunca foi uma unanimidade enquanto produto estético. A crítica a respeito da trama se manifestou à época, considerando a audiência como fator, para justificar alguns pontos negativos observados pelo colunista de TV, Renan Vieira, pois a audiência não chamou a atenção, apesar da alta expectativa: “o elevado número de personagens e tramas paralelas podem ter prejudicado a história, além do romance entre os personagens centrais ter jogado para segundo plano a real essência da minissérie.” (VIEIRA, 2017). Neste sentido, é visível o quanto, apesar de se tratar de produto de extrema qualidade técnica, a minissérie tenha amargado baixas quanto ao seu êxito. E isso se deve a diversos fatores, mas salientamos que o apagamento do texto literário também corrobora. Neste caso, ressaltamos dois mecanismos que se destacam a respeito da adaptação: o mecanismo da legitimação da minissérie pelo viés histórico/literário no afã de construir um resgate memorialístico nacional nos moldes propostos pelos trabalhos ficcionais produzidos pela Rede Globo. Neste sentido, Dourado e Soares enfatizam que:

As minisséries brasileiras, sobretudo as produzidas pela rede Globo, têm contribuído para a construção e/ou reafirmação de uma determinada identidade nacional, ancorada em uma memória e uma história nacional. Os *Maias*, *Mad Maria*, *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes*, são exemplos desta construção. É possível uma reflexão sobre a produção de determinada memória coletiva acerca deste espaço através destes territórios de ficcionalidade (DOURADO; SOARES, 2015. p. 33).

E o outro mecanismo refere-se à execução da proposta da minissérie, que tende a ser rasa, sem o devido aprofundamento da diversidade amazônica e sua pluralidade. Dourado e Soares salientam que “a minissérie analisada (...) atende a determinados interesses e expectativas, pois sua narrativa denota um viés moralizante e com apelo sentimental, que tem como eixo a vida difícil na Amazônia/Acre.” (DOURADO; SOARES, 2015, p. 25). Esses dois pontos nos ajudam na necessidade de entender o infilmável enquanto discurso que inviabiliza as possibilidades a partir de uma dupla perspectiva: a primeira é o caráter tradutório das obras literárias, que no processo de adaptação da minissérie, não alcança a essência do produto estético

em sua profundidade, relegando como resultado, um trabalho que peca por desvirtuar o essencial da narrativa literária enquanto particularidades, pasteurizando de tom novelesco os dramas intensos presentes no texto fonte.

Como exemplo, citamos o “apagamento” de personagens como Toinho. Este, desaparece enquanto um dos protagonistas (do romance *Seringal*), dando lugar e voz a personagens históricos como Galvez e Plácido de Castro, reafirmando a tônica do produto televisivo minissérie sempre proposto sob esse viés construtivo “da mobilização de uma memória histórica referente a determinado tempo e espaço. (DOURADO; SOARES, 2015, p.32). Retomando a reflexão sobre o protagonismo/apagamento de Toinho, Souza (2018, p. 49) descreve a figuração centralizada de Toinho no romance: “*Seringal* desenvolve uma ação centralizadora, essa centralização está em volta da personagem Toinho, a partir dele todos os fenômenos, eventos e acontecimentos são construídos, desconstruídos e reconstruídos.”. Na minissérie, Toinho já não figura como protagonista, e, por conseguinte, perde a voz enquanto sujeito de representação da Amazônia ofuscada pela narrativa televisiva.

Numa segunda perspectiva, a execução da narrativa televisiva, utiliza-se de mecanismos de sintetização para justificar o apagamento pontual da representatividade amazônica através de inúmeros personagens transformados em meros coadjuvantes a partir da adaptação dos textos literários. Pois, à medida que veste a “carapuça” da legitimidade literária, o discurso televisivo vilipendia a tradução, neutralizando sua essência. Se, para Walter Benjamin, traduzir é retomar e confrontar o original, em Amazônia, a não-confrontação se dá pela fuga ao original. Não há confrontação, provocação ou releitura. O que há, é uma “contaminação” de personagens sintetizados: a Rosinha (*Terra Caída*) que se converte em Delzuíte; os coronéis Fábio Alencar (*Seringal*) e Tônico Monteiro (*Terra Caída*) que passam a ser Firmino(pai)/Augusto(filho) na minissérie, entre outros. E não se trata apenas da mera simplificação no processo de tradução literatura/audiovisual, mas sim, de mecanismos de apagamento que estão na essência da justificativa que o infilmável impõe como impossibilidade para representações mais concernentes à realidade amazônica, mesmo respeitando as escolhas feitas na adaptação, observamos, que os apagamentos fragilizaram os conflitos, sem simplificar a narrativa.

Considerando então essas perspectivas analisadas, a Amazônia, enquanto espaço de representação, ganha os contornos ambíguos de um discurso televisivo frágil e maniqueísta, a partir da impossibilidade que o infilmável arregimenta em sua fragilidade, ora justificando o apagamento, ora construindo

uma narrativa ficcional que emula a legitimação da História Oficial narrada sempre através do ponto de vista do “vencedor”. O infilmável consolida aqui sua dimensão discursiva superficial que se esconde na representação da impossibilidade. Mas obviamente que é difícil cobrar mais de um produto que nasce sob a condição de veicular uma representação pasteurizada da história. Para Maria Elisa Gomes Lana:

Como qualquer outro produto social, a televisão deve ser entendida olhando-se para as condições históricas e relações sociais que as moldam em épocas e cenários distintos, não só transnacionalmente como também nacionalmente. A natureza da imagem produzida, sua “qualidade” e sua lucratividade dependem de uma série de fatores que acabam por criar unidades especializadas com atribuições e métodos diferentes (LANA, 2011, p. 3).

Esses fatores ajudam a entender o foco dado à produção desde sua concepção, o que dimensiona o duplo papel do discurso sobre o infilmável enquanto distanciamento proposital da realidade e impossibilidade de tradução da(s) outras(s) Amazônia(s), apagadas pela execução da narrativa que “mercantiliza” o espaço verde como produto. Para além dessa leitura, é preciso observar o produto televisivo resultante da adaptação, a partir de pontos convergentes no que se refere ao tratamento adaptativo: o primeiro tem a ver com as impressões gerais a respeito de elementos atrelados à produção audiovisual. Destacamos assim uma reflexão a partir da vinheta de abertura, pois é através dela, que percebemos o direcionamento que o produto terá desde sua apresentação.

A abertura nos provoca uma análise na qual observamos a representação do espaço sob um viés superficial que deixa claro que o produto televisivo não objetiva mostrar a Amazônia como ela é, mas uma Amazônia exótica e exuberante. Chama a atenção o tom de camuflagem narrativa, quando caminha entre fatos históricos e episódios ficcionalizados oriundos dos romances adaptados, utilizando uma revelação metonímica no final da abertura<sup>6</sup>, propondo a “vastidão” verde não como sendo a Amazônia. Essas escolhas direcionam o olhar do espectador, não permite que entendamos a Amazônia, e sim uma parte dela (a árvore de onde se retira o leite da borracha) o engodo proposital é ironicamente revelador dos mecanismos da adaptação feita para a TV. A perspectiva do discurso do infilmável retorna aqui para

---

<sup>6</sup> Link para a abertura da minissérie Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x4n35v7>  
Acesso em: 23 maio 2023.

justificar o ponto de vista que se quer “filmável”: o verde da mata é, no fim das contas, matéria-prima para a exploração da borracha como signo da ganância dos seringais, (no contexto narrativo) e dessa Amazônia que se esconde na vastidão verde enganadora que a TV exhibe.

Uma Amazônia emoldurada dentro dos padrões novelescos que a autora e a TV sempre fizeram questão de emular em suas produções históricas, conforme enfatiza Manuel Sena Dutra em *A natureza da TV a respeito da força* enquanto “dispositivo hegemônico, capaz de produzir sentidos diferenciados sobre os mesmos conteúdos” (DUTRA, 2005, p. 06). Outro elemento de destaque na adaptação é a trilha sonora. A respeito desse processo de ambientação sonora, Aila Rodrigues Pantoja diz que:

A canção de abertura da minissérie é *Caminho das águas*, de autoria de Rodrigo Maranhão, interpretada por Maria Rita. No decorrer da música temos uma visão em perspectiva da floresta amazônica. À medida que a câmera se distancia, percebemos se tratar de uma imensa seringueira (*hevea brasiliensis*), árvore responsável pela chamada “corrida do ouro negro” para a Amazônia, que notaremos, no transcorrer da trama, que será responsável por ditar e influenciar o destino das muitas personagens retratadas na narrativa (PANTOJA, 2019, p. 45).

A trilha sonora consolida seu propósito de evocação da Amazônia, mas sob uma voz que, aparentemente, nos distancia mais, revelando-nos uma Amazônia ficcional pasteurizada, pelo tom generalizador que a própria canção ambiciona quando evoca as “águas” (do título), mas nunca potencializa o local de enunciação dessa Amazônia e seus elementos peculiares, como se observa em alguns versos: “caminho bordado a fé, caminho das águas”, “a barca segue seu rumo lenta, como quem já não quer mais chegar”, “Os olhos da morena bonita; aguenta que tô chegando já; na roda cantar com ‘ocê’; ouvir a zabumba” (MARANHÃO; RITA, 2005). Em outras palavras: a música evoca elementos deste espaço, mas nunca os torna partícipe da Amazônia enquanto particularidade. Podendo ser qualquer espaço verde evocado pela letra da canção.

Como parte do processo de impossibilitar a visão de uma Amazônia mais representativa de suas vivências, a adaptação nos entrega um punhado de estereótipos: a figura do amazônida, terrivelmente apequenada na minissérie como coadjuvantes; o espaço “inabitado”; da selva como “inferno verde”; a história da Amazônia com seus heróis forjados pela História Oficial;

elementos culturais e personagens representados de maneira superficial ao longo das 3 fases da minissérie: padres, coronéis, curandeiros, lendas amazônicas, seringueiros, entre outros que, na adaptação de Glória Perez, ora são reduzidos à simples figuração do exotismo, ora a meros coadjuvantes como o já citado caso de Toinho. Ressaltamos que este, por sua vez, é um personagem que, mantém o mesmo nome no romance e na minissérie, entretanto, perde sua configuração romanesca, tornando-se um personagem secundário e sem a função centralizada que tinha no romance de Ferrante. Pantoja traça um paralelo entre o Toinho literário e o televisivo:

Na minissérie, assim como no romance, Toinho é levado ao seringal após a morte de seu pai. No livro *Seringal*, logo nas primeiras linhas, temos a apresentação de Toinho para o leitor; “Toinho é ‘cria’ do ‘Santa Rita’” (FERRANTE, 2007, p. 17) para demonstrar que ele crescera ali, naquele seringal. Em *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*, encontramos essa mesma frase pronunciada por umas das empregadas do coronel, mas desta vez para expressar que ele é um criado (serviçal) do barracão (casa do seringalista). No romance, a personagem chega ao seringal ainda menino; já na minissérie, chega adolescente, entre 15 e 16 anos de idade (PANTOJA, 2019, p. 59).

Mas a comparação não excede o superficial da não mudança de nomes ou fatos narrativos isolados. O personagem - que surge apenas na segunda fase (de três) - perde sua essência e impacto, tornando-se tão infilmável quanto outros personagens e narrativas que se perdem no processo de adaptação. A necessidade de justificar esse apagamento, torna-se evidente quando tomamos uma passagem de *Seringal* como metáfora da perda significativa que se dá nesse processo em que o infilmável justifica escolhas discutíveis na adaptação. Em *Lonjuras do impossível* (capítulo XXIV) temos uma das descrições mais belas que gira em torno da fuga de Toinho, após matar o coronel Fábio Alencar, ao final da narrativa:

la para diante, sem rumo certo. Sem direção definida. Rasgando a mataria. Atravessando igapós. Varando cerrados. Insensível aos espinhos. (...) Aproximou-se tímido, meio encabulado, sob o impulso de súbita simpatia. Por um instante, ficaram um diante do outro, ... Era como se sonhasse um sonho bom. (...) O mar imenso e majestoso, junto dos olhos de Paula, a chamá-lo das lonjuras do impossível (FERRANTE, 1972, p. 148-149).

A sequência que encerra *Seringal* inexistente na narrativa televisiva, porque não há sequer marcas do protagonismo angustiante do Toinho “literário”,

na minissérie. No entanto, reitera-se que não se trata de justificar a ausência de “fidelidade” (um conceito do qual não exploraremos neste estudo), mas de perceber este apagamento como estratégia de representação da Amazônia. Destaca-se também outra reflexão necessária: a minissérie abre com imagens em preto e branco de nordestinos e a seca, sob a voz de um narrador em off (Lima Duarte) que narra a fuga desses povos, utilizando o célebre texto de Euclides da Cunha em *À margem da história*:

São as secas do nordeste que tangeram para as cidades do litoral essa população de famintos assombrosos devorados das febres e das bexigas e a preocupação exclusiva do poder público consiste em libertá-las o quanto antes daquela invasão de bárbaros. Mandavam-nos para a Amazônia — vastíssima e despovoada — o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. Nunca os acompanhou um só agente oficial ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem... E não desapareceram. E naquele extremo sudoeste amazônico [...] cem mil sertanejos, ou cem mil ressuscitados repatriavam-se de um modo original e heroico: dilatando a pátria até aos terrenos novos que tinham desvendado (CUNHA, 1999, p.20).

Enquanto ouvimos a locução em *off*, surge a Amazônia em sua imensidão verde, através da passagem de imagens que iniciam com as secas nordestinas e mais adiante são trocadas pela “vastíssima e despovoada”. A tônica da minissérie se dá, pois, a partir dessa primeira impressão no episódio de abertura. Nesta sequência, já podemos observar um paralelo entre a minissérie e *Terra Caída*: o percurso que narra a chegada dos nordestinos. É a cena do livro que contextualiza Chico Bento, na minissérie se chama Bastião (Jackson Antunes). O narrador do livro assim se refere a este personagem:

Faz apenas quatro meses que chegou do Ceará. A princípio estranhou a diferença dos costumes, a alimentação, o sistema de trabalho. Mas a têmpera rija do nordestino, a saúde de ferro e seu jeitão franco e desembaraçado muito o ajudaram a vencer as dificuldades. Apesar de ser ainda um brabo, já vai se habituando ao desconforto daquela vida selvagem, dentro da mata, tendo por única distração o trabalho duro, de sol a sol (POTYGUARA, 2007, p. 11).

No livro de José Potyguara, o nordestino já está se integrando ao espaço amazônico, enquanto que na minissérie, o discurso vem numa outra vertente de apresentação: a minissérie evoca a chegada dos nordestinos numa

Amazônia despovoada. Essa escolha adaptativa revela o discurso que vai na contramão da concepção do próprio título da minissérie em narrar a Amazônia. Afinal, o uso da preposição “a” entre o Galvez e Chico Mendes (do título) denota essa ideia que se esvai ao longo da minissérie: não se narra uma Amazônia de um ponto até outro, mas sim, uma Amazônia de pontuais personagens históricos sendo adaptados a uma narrativa em que os protagonistas dos romances são apenas figuração de personalidades históricas heroizadas. Um dos exemplos dessa figuração é Delzuite, (Giovana Antonelli). Uma das poucas personagens com características que poderiam encontrá-la num contexto amazônico pela sua caracterização como habitante ribeirinha, ela é construída com componentes estereotipados no processo de adaptação entre o livro e a minissérie, conforme destaca Pantoja:

A personagem Rosinha – Delzuite, na minissérie –, filha de seringueiro, moça bonita que causa furor entre os homens do seringal devido à sua beleza. (...) Na minissérie é filha de Sebastião (Chico Bento – no romance). No livro, no decorrer do tempo, se torna prostituta no seringal. Na minissérie, após uma desilusão amorosa pelo filho do coronel, foge para a cidade na tentativa de encontrá-lo, porém, após a negativa do rapaz, torna-se prostituta em um famoso cabaré de Manaus. (...) Com essa personagem a autora aproveitou para apresentar o misticismo amazônico por meio de uma das mais famosas lendas da Região Norte, a lenda do boto (PANTOJA, 2019, p. 58).

Sai a Rosinha humanizada do romance, entra a Delzuite mistificada pelo teor sobrenatural de uma lenda amazônica, na adaptação. Outra mudança no processo adaptativo é a figura dos Coronéis. Uma mescla entre o Coronel Fábio Alencar de *Seringal* e Antônio Monteiro de *Terra Caída*, que, apesar de mudanças significativas quanto aos seus finais, continuam simbolizando a representação do poder dominante, através dos coronéis: Firmino (1ª fase) e Augusto (2ª fase), no Seringal Santa Rita. Este espaço, por sua vez, sofre uma redução também necessária, afinal dos dois espaços em que as narrativas acontecem nos livros, tudo passa a acontecer neste único espaço. Outro ponto dessa reorganização narrativa, diz respeito ao espaço físico da Amazônia, relegada no discurso televisivo, a um mero pano de fundo geográfico. Essa observação é pontual quando a confrontamos com fragmentos dos romances adaptados. Enquanto em *Terra Caída* temos a seguinte apresentação:

O sol ainda afogueia o poente e já é quase noite dentro da mata. Na penumbra do varadouro um vulto apressa o passo. Aqui e ali, agacha-se junto ao tronco

de cada seringueira, despeja dentro do balde o leite das tigelinhas e prossegue no Coutinho miúdo, quase correndo (POTYGUARA, 2007, p. 11).

Em *Seringal*, partimos também do âmago da Amazônia para que nos sejam revelados os outros elementos.

Há na paisagem parada um tom cinza de desolação e angústia. O ar imobilizado. Nem uma asa, a mais ligeira brisa. Tudo estático, a morrer brutalizado pelo calor asfixiante, sob a cúpula do céu. A vegetação rasteira do campo do Santa Rita, encolhem-se as fulgurações dos raios inclementes, e aos poucos vai murchando, amarelando, morrendo em agonia (...) (FERRANTE, 1972, p. 17).

Observa-se que os livros partem de uma apresentação do espaço desde uma perspectiva interna. As impressões do interior da selva remetem a presença humana de quem está subjugado/integrado à floresta, seja ele um nordestino como Chico Bento (Bastião), seja ele um Amazônida como Toinho. Enquanto na narrativa televisiva, ocorre o inverso nessa apresentação: os recortes em preto e branco dão lugar a imagens amazônicas da floresta, que confirma o ideário equivocado, de uma vastidão verde “desabitada”. A voz em off segue narrando essa chegada. Logo, o foco proposto pela minissérie, já revela o ponto de vista narrativo: a série opta por narrar, a partir do olhar de quem chega. Não por acaso, a vastidão é vista em planos longos de quem se aproxima da mata até alcançar o navio de onde Chico Bento (Bastião) vem com a família.

À guisa de conclusão, essa contraposição de elementos denuncia que, a maneira como se revela algo, diz muito sobre o modo como se quer representar determinado objeto. No caso deste estudo: a Amazônia. Assim sendo, o que se quis observar neste estudo não é o “pacto de fidelidade” feito entre os textos literários e a minissérie, mas as representações nascentes desse processo de adaptação, e como os discursos sobre o infilmável ajudam na construção de representações equivocadas que justificam a impossibilidade da traição enquanto provocação do objeto traduzido. Portanto, analisar criticamente o discurso do infilmável no processo de tradução entre os romances e a minissérie ajudou na reflexão sobre o fazer tradutório e estabeleceu o campo da tradução como espaço de possibilidades, no qual a (im)possibilidade nunca será suficiente. Pois na sua essência, ato de adaptar já é, por si só, uma tarefa na qual o impossível é tão-somente um ponto de partida para a construção de outras realidades possíveis, como

uma Amazônia plural não mais ofuscada pela impossibilidade do infilmável, mas sim pelas representações reais das vivências que habitam este imenso, diverso e heterogêneo mundo amazônico.

## REFERÊNCIAS

**AMAZÔNIA** de Galvez a Chico Mendes. Direção Marcos Schechtman. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007. 7 DVDs

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. (Org. Lucia Castello Branco). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 (tradução de Suzana Kampff Lages) p. 66–81

CORDEIRO, Tiago. Qual foi o primeiro livro a ser adaptado para o cinema?. **Superinteressante**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-o-primeiro-livro-a-ser-adaptado-para-o-cinemav>> Acesso em: 21 maio. 2023.

COUTINHO, Angélica. A imagem e o verbo: A adaptação cinematográfica e os livros de Raduan Nassar. XI Congresso Internacional da ABRALIC: **Tesituras, Interações e Convergências**. USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELICA\\_COUTINHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELICA_COUTINHO.pdf)> Acesso em: 18 maio. 2023.

CUNHA, Euclides. **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DOURADO, Pollyana. SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Representações femininas na minissérie “Amazônia: de Galvez a Chico Mendes”: Problematizações a partir de uma Epistemologia Feminista. **História, histórias**. Brasília, vol. 1, n. 5, 2015. ISSN 2318-1729

DUTRA, Manuel José Sena. **A natureza da TV**: uma leitura dos discursos da mídia sobre a Amazônia, biodiversidade, povos da floresta. Belém: Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (UFPA), 2005.

FERRANTE, Miguel Jeronymo. **Seringal**. Clube do livro, São Paulo, 1972.

FRIZERO, Robertson. Cinema e literatura: o que é adaptação cinematográfica. **Robertson Frizero**: Escritor, tradutor, dramaturgo e professor de Criação Literária. 2023. Disponível em: <<https://www.frizero.com.br/2023/01/30/cinema-e-literatura-o-que-e-adaptacao-cinematografica/>> Acesso em: 23 maio. 2023.

GUIMARAES, Hélio de Seixas. **Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. 1995. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HOUAISS, Antônio. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2ª edição. Florianópolis, Editora da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. in **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003

KEHL, Maria Rita. Eu Vi um Brasil na TV. **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**. 1986. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/eu-vi-um-brasil-na-tv/>> Acesso em 17 jan. 2023.

LANA, Elisa da Silva Gomes. **Entre narrativas: literatura, televisão e memória**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

PANTOJA, Aila Rodrigues. **A Amazônia de Chico Mendes – análise comparativa da trilogia narrativa: O empate contra Chico Mendes (ensaio), Amazônia em chamas (filme) e Amazônia - de Galvez a Chico Mendes (minissérie)**. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

POTYGUARA, José. **Terra Caída**. 3ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. Las adaptaciones literarias al cine: um debate permanente. **Comunicar**, Revista Científica de Comunicación y Educación. 17. Madrid. 2001.

SOUZA, Aluizio Oliveira de. **Leituras deleuzianas de seringal, de Miguel Ferrante** - Aluizio Oliveira de Souza; orientador: Dr. Gerson Rodrigues Albuquerque. – 2018. 155 f. : il. ; 30 cm. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós – Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, 2018.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, Magia e Arte da Adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIEIRA, Josalba Ramalho. Duas Leituras sobre A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 107-113, jan. 1996. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5079>>. Acesso em: 02 maio 2020. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.

VIEIRA, Renan. **Relembra a minissérie Amazônia, uma produção que impressionou pela grandiosidade**. Observatório da televisão. 2017. Disponível em: <https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2017/11/relembra-a-minisserie-amazonia-uma-producao-que-impressionou-pela-grandiosidade> Acesso em: 11 Mar. 2023.

---

<sup>i</sup> Doutorando e mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA/PPGL). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Espanhola pela Universidade Federal do Pará - Campus Castanhal. Licenciado em Letras Português e Espanhol pelo Programa de Formação de Professores da FABRAS - Faculdade Ibra de Brasília. Especialista em Educação de Jovens e adultos para a juventude pela UFPA, campus de Bragança. Faz parte do grupo Estudos de Narrativas de Resistência (NARRARES). É escritor e roteirista.

**Orcid:** <http://orcid.org/0009-0002-5232-3373>

**E-mail:** joao.loureiro.84@hotmail.com

<sup>ii</sup> Professor Adjunto III, de Literatura Vernácula da Universidade Federal do Pará. Realizou Pós-doutorado em 2019-2020-2021, no Centro de Estudos Comparatista, da Universidade de Lisboa, em Portugal. Doutor em Teoria e História da Literatura pela UNICAMP. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2006). Atualmente é professor na Faculdade de Letras, do Instituto de Letras e Comunicação. Líder do grupo de Pesquisa Estéticas, Performances e Híbridos (ESPERHI) e pesquisador do grupo Estudos de Narrativas de Resistência (NARRARES).

**Orcid:** <http://orcid.org/0000-0003-0552-4295>

**E-mail:** augustos@ufpa.br

**Artigo recebido em: 10 abr. 2023. | Artigo aprovado em: 25 maio 2023.**