

O FILME “O POÇO” (NETFLIX): ESPECULAÇÕES DE DECUPAGENS TÉCNICAS E INTERTEXTUAIS

Rafael dos Reis Farias (PPGLL-UFG)

RESUMO

No cinema, técnicas e análises elucidam noções interpretativas e conhecidas, em maior grau, apenas por pertencentes ao bastidor das produções cinematográficas. Nesse entendimento, o artigo em questão objetiva circundar os parâmetros etimológicos da palavra “cinema” para tecer especulações a respeito da organização das imagens e dos planos de câmera, no âmbito de facção, e intertextuais, no semântico. Portanto, toma-se a cinematografia para Adorno & Horkheimer (1947) e vale-se do filme “*O poço*”, dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia, produzido e comercializado pela gigante do streaming Netflix desde 20 de março de 2020, como base. Para fundamentar metodologicamente as problemáticas, apoia-se em autores que discutiram sobre o assunto da cinematografia, para que assim se possa dar voz às compreensões quanto ao técnico, amparado nos planos das câmeras, e ao semântico/ interpretativo/ intertextual. A partir do filme “*O poço*”, foi possível entender os principais propósitos de certas decupagens, compreendendo que a disposição das imagens captadas pelas câmeras deve estar sempre a serviço da unidade do enredo, o que propicia coesão à produção (XAVIER, 2005). Essa via depreensiva também é responsável por fundamentar as relações “dialógico-intertextuais” com que é possível assimilar que a obra cinematográfica faça diálogo (BAKHTIN, 1988).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Decupagem técnica; Intertextualidade.

ABSTRACT

In cinema, techniques and analysis elucidate interpretative notions known, to a greater degree, only for those belonging to the backstage of cinematographic productions. In this understanding, the article in question aims to circumvent the etymological parameters of the word “cinema” to weave speculations about the organization of images and camera shots, in the realm of fiction, and intertextual, in the semantic. Therefore, it takes cinematography for Adorno & Horkheimer (1947) and uses the film “The Well”, directed by Galder Gaztelu-Urrutia, produced and marketed by the streaming giant Netflix since March 20, 2020, as a base. To methodologically substantiate the issues, it relies on authors who discussed the subject of cinematography, so that it is possible to give voice to the understandings regarding the technical, supported by the camera planes, and the semantic/interpretive/intertextual. From the film “The Well”, it was possible to understand the main purposes of certain decoupages, understanding that the disposition of the images captured by the cameras must always be at the service of the plot unit, which provides cohesion to the production (XAVIER, 2005). This depressive path is also responsible for grounding the “dialogical-intertextual” relationships with which it is possible to assimilate the cinematographic work to dialogue (BAKHTIN, 1988).

KEYWORDS: Cinema; Technical decomposition; Intertextuality.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A palavra "Cinema" tem proveniência etimológica grega (*κίνημα*). Sua composição por aglutinação é advinda de "kinema", que sugere movimentos e "γράφειν" (*graphein*), de teor semântico relativo a registro. Assim, a já redução "cinema" é derivada de "cinematografia", técnica de se fazer com que imagens se coadunem de modo a revelar uma construção sequencial em prol de um processo dramatizado. O produto principal do cinema é o filme, que nem de longe se limita quanto aos impactos gerados ao corpo social.

Esclarecida a via etimológica de nossa principal base, o cinema, faz-se necessário nos estender ao entendimento de alguns dos pontos que caminhamos ao longo deste artigo. No primeiro deles, é preciso pontuar que concordamos com Bakhtin (1988, p. 293), que acreditava que não existe sujeito sem o outro. É a partir da vertente que predica que “[...] duas vozes são o mínimo da vida, o mínimo da existência”, (BAKHTIN, 1988, p. 293) que empregamos linguagem discursiva na primeira pessoa do plural, enfatizando a ótica bakhtiniana de que “ninguém fala sozinho” (BAKHTIN, 1988, p. 293). Somos sempre um conjunto de diversas vozes reunidas em nós, que nos atravessam e nos formulam discursivamente.

Entendemos que o cinema é uma das maiores possibilidades expressivas de arte, o que se materializa sobretudo pela construção historicamente formulada de sua composição no plano da linguagem. Nesse entendimento, para Silva (2006, p. 01) a:

linguagem híbrida por excelência, o cinema ou seu produto, o filme, possibilita a vivência de uma gama de experiências sensoriais. Riqueza de atos, movimentos e papéis que faz emergir um sem número de interpretações de uma mesma obra, uma vez que seu significado é dinâmico, criando deslocamentos geradores de novos signos. Tal processo vai construindo um corpo de conhecimentos – nos campos do sensível e do inteligível – elaborados e desenvolvidos pelo e sobre o cinema. Conhecimento ao mesmo tempo modelar e modelizante. Pensado para além do caráter de entretenimento, o cinema é informativo e formativo; pedagógico e ideológico, em seu sentido corrente. Signos não só cumulativos, mas que originam outros que procuram, ao representar, recriar o real. Signos que assumem significados em uma rede social [...]

Com uma composição efetivamente infinita, o cinema, a também chamada “sétima arte”, não se limita quanto às esferas ideológicas e tampouco técnicas. É a partir daí que o

encontramos em conjunturas de impactos que vão muito além da ida à sala de cinema para se assistir a uma das produções. Sendo assim, o aparato cinematográfico, isto é, a técnica em si, tem se ampliado demais para outros meios, como a TV e o *streaming*, esse último, sobretudo, soube se valer da técnica cinematográfica para sua validação e parece ter se mostrado um dos mais lucrativos aparelhos captadores de espectadores e, conseqüentemente, de capital. Um artigo publicado em uma das colunas do *UOL* (22/04/2020) mostra que a Netflix, por exemplo, dobrou seus lucros com o aumento de assinantes que se deu em razão do confinamento, em virtude do período de quarentena obrigatório, tendo em vista a disseminação do Corona vírus mundo afora. Os números expressam que a empresa conseguiu um lucro líquido de 709 milhões de dólares, com faturamento de US\$ 5,8 bilhões no trimestre inicial do ano de 2020, em comparação com o mesmo período de 2019.

Curiosamente, em 1947, Adorno & Horkheimer já reclamavam da condição de arte da produção cinematográfica, a partir dos questionamentos de que essa produção cultural, se industriada e industrializada para uma promoção capital, não se faria uma construção digna dessa titulação. Por tal ótica, os pensadores expuseram que:

o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. (1947, p. 57)

A crítica à padronização é contundente e merece atenção ampla. O termo “indústria” é extremamente negativo quando atrelado à percepção intelectual. A noção de intelectualidade sugere a perspectiva de originalidade, de autenticidade, de primor criativo. Entretanto, todas essas formulações integram um rol do que a pressuposição industrial costuma suprimir. Afinal, a indústria precisa padronizar para conseguir se efetivar mercadologicamente. É nessa compreensão que, para Adorno & Horkheimer

[...] os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a

unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. (1947, p. 57)

Vimos que Adorno & Horkheimer previam uma percepção extremamente negativa da condição de arte cinematográfica, pois uma vez voltada ao seu único viés capitalista, estava a fadar os espectadores a uma construção nociva que não merecia créditos positivos. No entanto, embora em muitos pontos haja extrema contemporaneidade na fala dos pensadores, o tempo mostrou que muitas das produções cinematográficas conseguiram efetivar críticas sociais desveladoras de leituras dos bastidores da humanidade. Essa apreensão “impôs” a necessidade de críticos à área, o que se seguiu à distinção de esferas analíticas que vão do cinema Cult (clássicos) até a designação genérica de Ação, Animação, Aventura, Chanchada, Comédia (com suas subdivisões Comédia romântica, Comédia dramática, Comédia de ação), Drama, Espionagem, Erótico, Fantasia, Faroeste (ou western), Ficção científica, Franchise/Séries, Guerra, Musical, Policial, Romance, Suspense, Terror (ou horror), Trash etc.

Nessa percepção, o filme “*O poço*”, lançado na plataforma de *streaming* da Netflix em 2020, é uma das produções de terror mesclado a suspense, afinal entendamos que as tipologias estão sempre em hibridez. Quanto ao plano de aceitação, o filme pode ser assimilado como bem avaliado pela crítica especializada, mas paradoxalmente rejeitado por numerosa parte do público assinante, que o considerou exagerado, perverso, negativo demais, segundo editorial do *Observatório da Imprensa* (UOL, 05/04/2020). Não vamos nos ater aqui às razões dessa questão, porque são raras as compreensões em que público/espectador e crítica especializada apresentam concordância. Isso nos daria base para outra discussão, o que nos desviaria de nosso foco máximo. Importa conceber aqui que, como produto cinematográfico, o filme “*O poço*” está lançado às esferas da interpretação, que submetem o leitor de qualquer texto às suas idiossincrasias compreensivas. Interessa-nos aqui mapear algumas das percepções do filme “*O poço*” como texto, sob a égide angular de que parte de seus temas apresentados nos valem como parâmetro discursivo, sob a arena ideológica dos signos, os sinais que significam. Estamos tratando de um filme, que expressa uma mensagem, e que, a partir daí, se formula como um texto que precisa ser lido.

Frente a esse viés, ressaltamos nossa concordância com Geraldi (2010, p. 279), para quem:

[...] nenhum leitor comparece aos textos desnudado de suas contra palavras, de modo que participam da compreensão construída tanto aquele que lê quanto aquele que escreveu, com predominância do primeiro porque no diálogo travado na leitura o autor se faz falante e se faz mudo nas muitas palavras cujos fios de significação reconhecidos são reorientados segundo diferentes direções impostas pelas contra palavras da leitura [...]

O autor destaca a importância do leitor frente ao texto, porque é ele quem dá sentido aos diversos enunciados, essa cadeia discursiva que viabiliza que o locutor realize seu ato de fala, tendo em vista o processo interativo, agora já possibilitador da disseminação dos discursos. Por essa ótica de análise,

[...] o texto é a manifestação do plano das formas da língua e da textualidade, do dito, ao passo que o discurso é do plano das formas típicas de estruturação do dizer, contextualmente definidas, e sujeitas a uma variação bem maior. Um mesmo tipo de texto pode servir a mais de um discurso, do mesmo modo como um mesmo discurso pode recorrer a mais de um texto. Tal como as formas da língua são o material do texto, o texto é o material do discurso, a materialidade do discurso, sua alavanca – mas é o discurso que pretende mover o mundo. [...] (SOBRAL, 2009, p. 99)

É por esse parâmetro de texto que pretendemos ver o filme “*O poço*”, considerando que aqui nos colocamos frente aos discursos adjungidos das várias partes que o compõem para chegarmos a especulações de caráter relativo à decupagem técnica dos planos imagéticos e intertextual, e assumamos que também é logicamente intra e interdiscursivos.

O FILME “O POÇO” (NETFLIX): ESPECULAÇÕES DE DECUPAGENS TÉCNICAS

Buscamos apoio de Xavier (2005), que explica o processo de decupagem, o corte e recorte das cenas de um filme, dando-lhe forma enunciativa, perfazendo a divisão do roteiro, por meio de sequências e planos numerados. O autor reporta que:

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-

temporal. Partindo daí, definamos [...] decupagem como o processo de decomposição do filme (e portanto de sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena. [...] (p. 27, 2005).

A decupagem é a construção técnica que vai dando condições ao filme – como texto – de se fundamentar para o eixo da inteligibilidade, isto é, corresponde à técnica que torna o produto final compreensível ao espectador. Nessa via, é acompanhada, internamente, pelos planos captados pela câmera, que podem ser “Geral” (em que o espectador tem na imagem apresentada na tela a totalidade do espaço, sob um plano visual superior, de cima), o “Médio/ Conjunto” (quando há foco da câmera nos elementos envolvidos no espaço), o “Americano” (que privilegia a apresentação da personagem da cintura para cima) e o “Primeiro plano/ Close-up” (momento em que a câmera se volta a um rosto ou parte específica).

O primeiro exemplo que apresentamos, de plano Geral, expressa um momento do filme em que se percebe a totalidade visual do personagem Goreng, protagonista da obra cinematográfica. É importante que se afirme aqui que muitas vezes o plano geral pode privilegiar uma totalidade subjetiva das personagens. Assim, vejamos:



(Imagem 01. Fonte: Compilação do autor¹)

Tendo em vista o propósito de que as cenas não são materializadas por acaso, mas sob uma conjectura proposital que denote a relação explícita com o enredo, a imagem em questão procura situar, tanto espectador quanto personagem, nas vias espaciais. Nessa apreensão, a visão enunciada pelo tracejar técnico da câmera funciona com o objetivo de fazer com que o espectador reconheça o cenário, passe a percebê-lo com relação à disposição dos recursos que o integram e, a partir daí, perfaça previsões e conclusões a respeito do que caberá à ordem das ocorrências. A imagem aqui apresentada, por exemplo,

¹ Imagem extraída de print da cena em transcorrência, a 03m31s de filme.

figura como uma metáfora relativa à infinitude temporal, que nos assimila que os acontecimentos se repetem. Para além dessa depreensão, a construção metafórica também pode ilustrar uma provável visualização da distância, aparentemente infinita, que se coloca para o fim da exploração e do sofrimento humanos. Da cena de plano geral, vemos uma exemplificação do plano Médio/ Conjunto, em que o foco está nos elementos componentes do espaço:



(Imagem 02. Fonte: Compilação do autor ²)

A imagem foi captada para situar a organização acerca da alimentação dentro do poço. Conforme se vislumbra, há nítido desarranjo nos alimentos dispostos sobre a plataforma, o que indica que alguém já teve contato com a comida nos andares superiores. As questões referentes à alimentação são uma tônica constante ao longo do filme “*O poço*”, e figuram como uma metáfora ao que ocorre no espaço real, no mundo real. Assim, apresentar a forma como o alimento chegou à cela, a exemplo do que se vê na imagem, é feito sob o propósito de demonstrar ao espectador as condições indignas de alimentação a que os indivíduos naquele lugar são submetidos. Na imagem abaixo, temos um exemplo de plano americano:



(Imagem 03. Fonte: Compilação do autor ³)

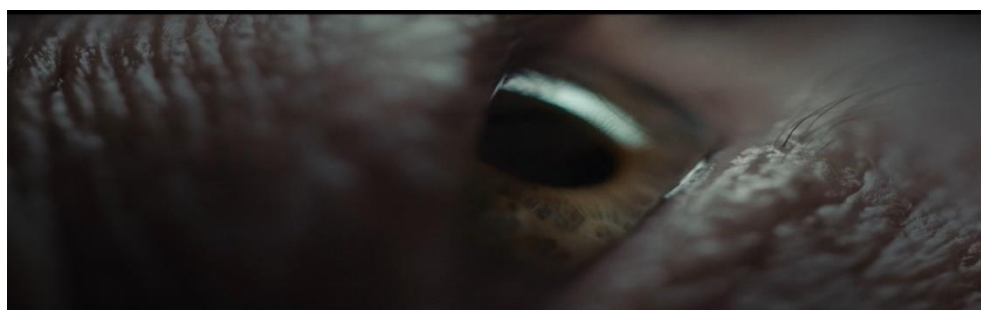
² Imagem extraída de print da cena em transcorrência, a 07m00s de filme.

³ Imagem extraída de print da cena em transcorrência, a 36m45s de filme.

O plano americano é o mais empregado ao longo do filme “*O poço*”, o que também se estende às demais produções cinematográficas, tendo em vista suas permissões de concisão ao espectador. A cena retratada (imagem 03) equivale a uma parte do enredo em que o chefe de cozinha, aqui destacado da cintura para cima, encontra um fio de cabelo na Panna cota, um doce italiano. Há aqui uma construção extremamente irônica no que se refere à união de enredo e decupagem técnica. Enquanto o chefe de cozinha grita e humilha seus funcionários, Goreng, até então preso por Trimagasi, e prestes a servir a esse último como alimento, é salvo por Mihar. Em seguida, ela dá a Goreng a faca de Trimagasi e, de posse desse objeto, Goreng mata cruelmente o idoso. Os dois sobreviventes, então, se alimentam dos restos mortais do companheiro de cela.

Uma especulação interpretativa possível aqui está diretamente relacionada às ações dos líderes estadistas, uma vez que, enquanto o povo, a classe menos favorecida, luta até instintivamente pelo mínimo no que tange à alimentação e dignidade, as preocupações dos governantes se voltam para vias completamente distantes das necessárias para o bem dos desfavorecidos. Vale então o questionamento: Será que os estadistas, aqui metaforizados pelo chefe de cozinha, desconhecem as necessidades do povo que os elegeu? O filme demonstra que aqueles que atuam na liderança não tendem a enxergar ou a reconhecer os problemas daqueles que estão no poço, seja por negligência, omissão, seja por efetivamente não darem importância aos que estão em condição de inferioridade.

Em momentos estratégicos, cenas pautadas no plano “close-up/ primeiro plano” são apresentadas. Conforme Xavier (2005, p. 28), há uma variante dessa formulação, que é o “primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela”. Isso é perceptível na imagem abaixo:



(Imagem 04. Fonte: Compilação do autor⁴)

⁴ Imagem extraída de print da cena em transcorrência, a 01m45s de filme.

A cena que ilustra nosso entendimento quanto ao “primeiríssimo plano” é apresentada como a segunda sequência do filme “*O poço*”. Está situada logo depois da fala introdutória de Trimagasi, a quem o espectador ouve tendo visualmente um fundo preto, em que o idoso calafeta: “Existem três tipos de pessoa, as de cima, as de baixo e as que caem” (01m32s de filme). Daí, corta-se para o olho de Goreng, fechado, e em seguida, aberto, visando a assimilação espacial. Desse primeiro vislumbre, a cena vai se abrindo até que tanto espectador quanto o próprio personagem tenham a dimensão de um ambiente similar a uma cela. Entende-se, assim, o procedimento gradativo que a câmera quis visar no espectador. Além disso, no plano contextual, o “abrir os olhos” é uma expressão idiomática que serve para pedir atenção a uma determinada circunstância. Portanto, o que se vê na cena em questão não é simplesmente um “olho abrindo”, é a delimitação de um espaço, de uma dada circunstância, que exige destreza da parte do personagem.

A forma como as cenas são organizadas pela equipe de direção, de edição, é essencial para que haja coexistência enunciativa do roteiro criado. Nessa apreensão, a alternância das imagens nunca é isenta de propósito, está sempre a serviço de um jogo verossímil que se coaduna para a construção da narrativa em si e dos efeitos que se pretende despertar no espectador. Por isso, Xavier (2005) argumenta que:

as imagens estão definitivamente separadas e, na passagem, temos o salto; mas, a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isto constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada (p. 30)

Nessa perspectiva, a organização, a disposição das cenas, precisa estabelecer uma dimensão coesiva, nem sempre linear, para que enredo e materialidade verossímil se formulem. É a partir disso que o espectador terá condições de enxergar na narrativa um alinhamento sequencial. Portanto, enredo e decupagem necessitam se perfazer em diálogo uno, isto é, precisam estar unidos para que se compreenda os efeitos que se visa despertar no espectador.

O FILME “O POÇO” (NETFLIX): ESPECULAÇÕES INTERTEXTUAIS

Antes de falar da Intertextualidade propriamente formulada, faz-se necessário que entendamos uma figuratividade precedente a ela, que é o conceito de Dialogismo, de autoria Bakhtiniana. Para Bakhtin (1988):

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 1988, p. 88)

O Dialogismo é, então, o processo interativo que fundamenta e revela em nós todos os nossos dizeres, tendo em vista que tudo já foi dito. Como seres sociais, nos valem do processo dialógico para entender discursos anteriores que nos materializaram ideologicamente e que, por isso, podem ser percebidos em nossos textos. É daí, do plano textual – o de enunciar mensagens – que encontramos a via de Intertextualidade, quando se identifica consistentemente a fala de um texto em outro.

Entendamos que Bakhtin nunca se valeu do termo “intertextualidade” em sua obra, pois para ele o dialogismo era já muito maior que isso (o que explica termos começado por dialogismo nesse tópico de análise). No entanto, esse vocábulo é posto como integrante do ciclo bakhtiniano por Júlia Kristeva, em 1967, mais por uma perspectiva de tradução do que pelo próprio eixo conceitual em si. A autora chama de “texto” o que para Bakhtin é apresentado como “enunciado” e, então, atribui como “intertextualidade a noção de dialogismo” (FIORIN, 2008, p. 51). Em sequência, Roland Barthes dissemina o pensamento de Kristeva em suas produções analíticas a respeito da questão e a intertextualidade se efetiva como substituta para dialogismo. Portanto, “qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade” (FIORIN, 2008, p. 52). No entanto, o próprio Fiorin (2008) assevera que,

Esse uso é equivocado porque há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.) (2008, p. 52).

Consoante Fiorin, precedentemente apoiado em Bakhtin, podemos considerar o filme “*O poço*” um todo preenchido de sentido, isto é, um produto textual que materializa enunciações diversas. Por conta desse pressuposto, a produção cinematográfica supracitada é um texto imbuído de recursos dialógicos, que se efetivam na intertextualidade sob o amparo desse recurso comunicativo que

“[...] deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga” (FIORIN, 2008, p. 52).

Em se tratando da obra “*O poço*”, é possível encontrar diversas construções “dialógicas – intertextuais”, ou seja, relação identificável desse texto – o filme - com outros que o antecederam e que, adjungidos à compreensão por parte do espectador, propiciam sentidos aparentemente não “novos”. Trataremos desses intertextos adiante. Aqui, vamos esbarrar no entendimento de muitos de que não há novidade na produção audiovisual em questão, já que é possível visualizar nela discursos que já foram utilizados outrora e que, por isso, não se configuram inéditos. Estamos, então, diante de um dos maiores problemas relativos à adaptação. Não que o filme “*O poço*” se trate abertamente de uma adaptação, uma vez que essa obra não admite ter se baseado em um romance ou algo do tipo, mas é válido compreender o que Bakhtin (1988) nos afirmou, já que os estudos do autor dão conta de que tudo já foi dito.

Sob essa premissa, cabe lembrar Walter Benjamin, para quem (1992, p. 90), “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Logo, as operações de combinação enunciativas se coadunam e retomam discursos anteriores. Está claro que a sociedade, de modo geral, gosta de ver adaptações, de ver textos anteriores sendo refeitos, sob o mesmo

formato artístico ou não. Essa percepção parece nos dar conta de que o ser humano gosta da repetição. Entretanto,

[...] apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações como adaptações. [...] parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. A persistência temática e narrativa junta-se à variação material e assim as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo. Contudo, como John Ellis sugere, há algo de contraintuitivo nesse desejo de persistência dentro de um mundo pós-romântico e capitalista que valoriza a novidade em primeiro lugar: o “processo de adaptação deveria, então, ser visto como um investimento massivo (financeiro e psíquico) no desejo de repetir determinados atos de consumo a partir de uma forma de representação [o filme, nesse caso] que desencoraja tal repetição” (HUTCHEON, 2003. p. 25).

Assim, o roteiro do filme acompanha um homem, um adulto, de nome Goreng, que acorda em um espaço categorizado pelo que conhecemos como prisão/ cadeia. Como toda instituição, essa tem suas normas e configurações, e a estrutura do lugar permite que dois indivíduos sejam colocados em cada cela. Uma vez ao dia, no meio da cela, passa uma plataforma que carrega comida. Os seres que ali vivem são periodicamente trocados a cada 30 dias, sob propósitos aleatórios (é o que se acredita inicialmente) entre os muitos andares. Nos planos primários, andares mais altos, a plataforma chega cheia de comida, mas os que estão acima raramente pensam nos que estão abaixo, e comem sempre mais do que necessitam.

Diante disso, à medida que a plataforma vai descendo gradualmente pelos níveis da torre, indivíduos pertencentes aos andares mais baixos recebem apenas as sobras dos anteriores, e isso quando realmente lhes sobra alimento. O primeiro e mais importante companheiro de cela de Goreng é Trimagasi, nome que em malásio significa “agradecimento”. Ele é um homem idoso preso por ter matado acidentalmente um estrangeiro ao jogar pela janela uma TV. Goreng está ali por escolha. Trimagasi responde grande parte das perguntas de Goreng com a expressão “É óbvio!”, o que enuncia sua construção de pouca paciência para “ensinamentos”, por ser extremamente irônico e, ao mesmo tempo, objetivo com suas respostas.

Goreng, a certa altura do primeiro encontro que tem com Trimagasi na prisão, questiona: - “Tudo é muito óbvio para o senhor, não é? Deve estar aqui por muito tempo”. Essa fala lembra Foucault, em *Vigiar e Punir* (2014), para quem:

Pode-se compreender o caráter de obviedade que a prisão-castigo muito cedo assumiu. [...] Não foi o acaso, não foi o capricho do legislador que fizeram do encarceramento a base e o edifício quase inteiro de nossa escala penal atual: foi o progresso das ideias e a educação dos costumes. [...] Conhecem-se todos os inconvenientes da prisão, e sabe-se que é perigosa, quando não inútil. E entretanto não “vemos” o que pôr em seu lugar. [...] Essa “obviedade” da prisão, [...] se fundamenta na forma simples da “privação de liberdade”. Como não seria a prisão a pena por excelência em uma sociedade em que a liberdade é um bem que pertence a todos da mesma maneira e ao qual cada um está ligado por um sentimento “Universal e constante”? Sua perda tem portanto o mesmo preço para todos; [...] ela é o castigo igualitário. (FOUCAULT, 2014, p. 244)

Junto à percepção foucaultiana, vale ressaltar uma colocação de Nathaniel Hawthorne, para quem “The founders of a new colony, regardless of the utopia they may hope for, always build two things first: a cemetery and a prison” (HAWTHORNE, 2010, p. 62) (“Os fundadores de uma nova colônia, independentemente da utopia que esperem, sempre constroem duas coisas primeiro: um cemitério e uma prisão” – tradução nossa).

Compreendido o enredo e suas dissidências de “obviedade prisional”, passemos a mais uma percepção acerca da trama. Logo ao início, Trimagasi infere que “- Existem três tipos de pessoas, as de cima, as de baixo e as que caem”. Essa fala parece não fazer muito sentido inicialmente, mas posteriormente é entendida como uma percepção a respeito das classes sociais, tendo aqueles “de cima” como as classes elitistas e aqueles “de baixo” como os financeiramente limitados. Onde categorizar “os que caem”, então? São aqueles que não se coadunam com as visões nem de um lado e nem de outro e entregam-se à morte, ou também aqueles que outrora estiveram em condição socioeconômica elevada e que podem ter se visto em queda. Infelizmente, o ser humano tem demonstrado justificativas para morrer/ se matar sendo rico ou pobre, e a obra faz essa retratação de que existem problemas de todas as ordens que propiciam que o indivíduo se coloque diante da morte. Ventiladas essas premissas da consciência humana, voltemo-nos a um momento do filme em que Trimagasi questiona a Goreng se ele é “comunista”, porque este o interroga sobre a necessidade de dividir a comida e construir uma sociedade mais justa dentro do poço.

Goreng tenta contato com as pessoas debaixo e é repreendido por Trimagasi: - “Não chame as pessoas de baixo, porque estão abaixo. As pessoas de cima não vão te responder porque estão acima”. Goreng entende os níveis, pensa em avisar aos demais para que façam racionamento da comida e, novamente, Trimagasi pergunta se ele é comunista. “Comunista” (latim: *communis*) é uma palavra provinda de “comum”, que remete a igual, universal. Na linha política ideológica, há dicionários que enquadram o significado de comunista/ comunismo como alguém partidário da destruição da ordem capitalista, adepto do esquerdismo, da subversão hierárquica e da reorganização das classes. Isso representaria, no entendimento de alguns, apoio a um sistema social que se baseia na propriedade coletiva (sem propriedade privada), uma condição nitidamente impossível e extremamente equivocada. Se assim o é, deixemos que Marx & Engels (2018) falem conosco, pois para os “criadores” dessa percepção:

A história de todas as sociedades até nossos dias é a história da luta de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, barão e servo, mestre e companheiro, numa palavra, opressores e oprimidos, sempre estiveram em constante oposição uns aos outros. [...] A sociedade burguesa moderna, surgida das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classes. Nada mais fez que substituir as antigas por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta [...] A condição essencial para a existência e para a dominação da classe burguesa é o acúmulo de riqueza nas mãos de particulares, a formação e o aumento do capital; a condição da existência do capital é o trabalho assalariado (p. 58)

Estaria o filme “*O Poço*” fundamentado na visão marxista? É disso que se vale seu enredo quando as falas das suas personagens se interrogam sobre seus potenciais de mudança, auge e declive de classes? Certo é que os atos do enredo inferem a condução da luta de classes que permeou a sociedade e que ocasionou posturas ideológicas nocivas até mesmo para quem nem sabe o que é o marxismo ou qualquer outra teoria científicista. E nesse ponto a obra cinematográfica também “toca”. Trimagasi parece rejeitar a postura “comunista” de seu companheiro, ao ponto de urinar na comida depois que ela passa pela sua cela, indicando que é um indivíduo indisposto à mudança de conduta para com os que estão abaixo dele. Trimagasi é o que se pode assimilar como uma das maiores vítimas do sistema no qual se encontra, uma vez que está preso a uma redoma de capitalismo e destruição por toda a vida. No entanto, mesmo sabendo que pode baixar a níveis piores, enxerga a postura de comunhão como um meio inadequado. Isso é o que Silva & Hall &

Woodward (2000) percebeem como “Colonização de pensamento”, um estágio em que o indivíduo está tão enredado em construções capitalistas pós-coloniais que não consegue perceber suas origens híbridas, mescladas e se distancia dos demais por se colocar ignorantemente em condição superior. Por isso é que, para os pesquisadores,

não se pode esquecer, entretanto, que a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada. O que a teoria cultural ressalta é que, ao confundir a estabilidade e a fixação da identidade, a hibridização, de alguma forma, também afeta o poder. (SILVA & HALL & WOODWARD, 2000, p. 87).

É nessa compreensão que Trimagasi se coloca como um ser diante do poder em “*carpe diem*” de que dispõe naquele momento. E é assim que muitas vezes se comporta o homem contemporâneo. Não é raro encontrar os chamados “pobres que se acham ricos”, frutos de uma classe média remediada que se quer elitista o tempo todo e que por isso entende que se aculturando de seus hábitos e procurando acompanhar tendências da classe A está se “iludindo”, vendo-se tão rica quanto. Essa construção cega a classe de olhar para si e de se entender como um grupo, impede o olhar à própria espécie, inviabiliza os avanços de seu coletivo.

Também no filme “*O Poço*”, na sequência do diálogo em que Trimagasi questiona a conduta comunista de Goreng, o idoso urina nas pessoas que estão no andar de baixo. A excreção (fezes e urina) é uma construção diretamente relacionada ao nojo, ao desprezo. As fezes são o resultado de uma matéria orgânica que o próprio organismo despreza. Atingir alguém com fezes é um declive máximo da projeção humana, é ver o atingido como completamente inferior. Não é à toa que, fora dos padrões de bom senso social, chama-se as pessoas de “merda”, “de bosta”, por conta do desprezo, do pior que o outro desperta. Nesse pressuposto:

dizei-me por obséquio: um homem que odeia a si mesmo poderá, acaso, amar alguém? Um homem que discorda de si mesmo poderá, acaso, concordar com outro? Será capaz de inspirar alegria aos outros quem tem em si mesmo a aflição e o tédio? Só um louco, mais louco ainda do que a própria Loucura, admitireis que possa sustentar a afirmativa de tal opinião. Ora, se me excludes da sociedade, não só o homem se tornará intolerável ao homem, como também, toda vez que olhar para dentro de

si, não poderá deixar de experimentar o desgosto de ser o que é, de se achar aos próprios olhos imundo e disforme, e, por conseguinte, de odiar a si mesmo. A natureza, que em muitas coisas é mais madrasta do que mãe, imprimiu nos homens, sobretudo nos mais sensatos, uma fatal inclinação no sentido de cada qual não se contentar com o que tem, admirando e almejando o que não possui: daí o fato de todos os bens, todos os prazeres, todas as belezas da vida se corromperem e reduzirem a nada. (ROTTERDAN, 2002, p. 16)

A fala do grande pensador Erasmo de Roterdan pode ser considerada excentricamente hodierna. Faz-se espantoso como circunstâncias tematizadas em diferentes vias de mundo, em diferentes épocas, se comungam tão proximamente. A lógica de que o indivíduo não se respeita, não gosta de si e por isso despreza o outro também é vista em “*O poço*”, por meio de Trimagasi. O discurso tomado para enredo no filme, então, se relaciona com a discussão apresentada por Roterdan, assim como vimos também com Foucault e com Marx & Engels. É nessa apreensão que, para Bakhtin/ Volochínov (2010),

dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). ([1959-61] p. 331)

No filme “*O poço*”, a possibilidade intertextual de maior destaque é a que está explícita nas personagens Goreng e Trimagasi. O primeiro era um homem adulto em fase ativa e o segundo um homem idoso, já acostumado a não ter mais esperanças na vida. Isso remete a “*Dom Quixote De La Mancha*”, a construção parodística cavalheiresca de Miguel de Cervantes. No filme, Goreng, ao se apresentar para entrar no poço, tem a possibilidade de escolha de um objeto (o que era solicitado a todos que ali entravam) e opta por levar uma cópia do livro “*Dom Quixote de La Mancha*”, sob o pretexto de que em sua vida nunca conseguira tempo para ler a obra.

Nessa relação, estaríamos então diante de Goreng e Trimagasi sendo respectivamente correspondidos e correspondentes aos personagens Dom Quixote e Sancho Pança. No aclave das comparações, é válido inferir que até a caracterização física do companheiro de cela de Goreng, Trimagasi, é muito parecida com a que nos dá Cervantes sobre Sancho Pança. Leiamos um trecho de *Dom Quixote de La Mancha*, em que a personagem título fala sobre Sancho Pança e que ilustra essa percepção:

Recordo ainda como se fosse a primeira vez que te conheci. Eu tinha então uns doze ou treze anos [...] ao lado do primeiro ginete ia, montado em um asno cinzento, um homem pequeno e gordo [...] Estranhava-me que não se importasse com as palavras razoáveis do prudente Sancho! (CERVANTES, 1605, p. 9)

O filme tem em Trimagasi um senhor de idade, acima do peso, baixote, já sem ilusões, sob uma perspectiva muito realista da situação. Isso também se dá com Sancho Pança, que é a fonte primária de sensatez de Dom Quixote, mas que posteriormente acaba sendo “rendido” aos seus ideais utópicos. Enquanto Dom Quixote “enlouquece” depois de muito ler, Goreng sequer teve tempo para a leitura antes de entrar no poço. Também curioso é que tanto Foucault quanto Roterdan tematizaram a loucura. Enquanto Sancho Pança é um fiel escudeiro que, montado a um cavalo, se arma como pode, Trimagasi leva ao poço uma faca “de última geração”, um objeto de proteção a uma pessoa instintiva, realista, acomodada, mas preparada para se defender o tempo todo.

Os personagens de Cervantes, Dom Quixote e Sancho Pança, saem em uma jornada que mescla as loucuras e visões de Dom Quixote em contraponto a toda uma sociedade que os via como insanos e, com isso, metaforizam corporificações sociais. No filme, as inúmeras metáforas também ocorrem, o que podemos assimilar como personagens alegóricos, o que acontece, por exemplo, com Imoguiri, uma alegoria ao construto visto em “*O Suicídio*”, de Emile Durkheim. Imoguiri é a profissional que fazia a regulação da entrada dos demais no poço. Ela afirma que o ambiente tem 200 andares, mas posteriormente se descobre que tem 333. Isso conceitua bem a percepção de que nem os próprios funcionários conhecem toda a lógica da empresa para a qual prestam serviço.

Imoguiri é o nome de um famoso cemitério na Indonésia e em sânscrito significa “montanha de neve”, uma maneira de se referir às cordilheiras do Himalaia. A personagem, extremamente alegórica pelas simbologias que carrega, é funcionária da administração da torre em que o poço está instalado. Doente, ela tem câncer e está prestes a morrer. Imoguiri luta diariamente, dividindo sua comida com o cachorro, um dia ela come e no outro alimenta o cão com a parte que lhe caberia, pedindo que os de baixo organizem-se e comam adequadamente para que os demais tenham alimento. “- Se todo mundo comesse só o que precisa, a comida chegaria ao nível mais baixo [...] aqui dentro e lá fora não são fáceis, mas algo precisa acontecer mais cedo ou mais tarde, algo que faça florescer solidariedade espontânea”, diz Imoguiri a Goreng, que discorda e afirma que não há

condições nem de evolução nem de solidariedade espontaneamente quando se trata de sociedade humana.

Após dormirem e acordarem no andar 202, Goreng encontra sua companheira de cela morta. A personagem comete suicídio e se materializa como uma representação alegórica do suicídio altruísta, previsto por Durkheim, uma vez que comete tal ato para que Goreng tenha o que comer. Nessa linha, Durkheim (2000) argumenta que:

o suicídio aumenta com as crises econômicas. Essa progressão se mantém nas crises de prosperidade [...] O homem só pode viver se suas necessidades estão em harmonia com seus meios, o que implica uma limitação destes últimos; É a sociedade que os limita; como essa influência moderadora se exerce normalmente (2000, p. 303)

Ilustram-se aqui os conflitos ainda mais enfáticos, dando conta de que tanto a “sociedade espontânea”, de Imoguri, quanto a “sociedade de merda”, que Goreng quer impor aos demais convivas, têm suas dificuldades e não figuram como esquemas sociais perfeitos. Nessa missiva, Goreng desenvolve ações que vislumbram uma conduta messiânica de sua parte, entendendo que o poço tem “segredos” obscuros e que isso se dá nos diversos ciclos internos aos quais obriga os participantes a passar. É nessa percepção que encontramos mais uma intertextualidade possível, a do filme “*O poço*” com os ciclos do inferno, propostos por Dante Alighieri em sua obra-mor “*A divina Comédia*” (1304-1321).

Na obra “*A divina comédia*”, de Dante Alighieri, há a distinção dos 9 ciclos do inferno. Na elucidação desses “ciclos”, o que está embaixo expressa a densidade dos pecados cometidos. Existe um ordenamento dado aos pecadores de acordo com a gravidade. Em analogia ao filme “*O poço*”, a estrutura espacial das celas, com um buraco central em que a plataforma sobe e desce, impondo aos que vivem abaixo as sobras dos que estão acima, parece se relacionar com a proposição do poema épico teológico do grande poeta italiano. No entanto, no filme, não há explicação plausível sobre por qual motivo os indivíduos são colocados abaixo ou acima, o que parece nos fazer lembrar das tragédias inexplicáveis de Kafka. Confiados ou não na numerologia, o último andar do poço é o de número 333, cuja soma dá 9, número dos 9 ciclos da obra danteana. O número 333, tendo em conta que cada andar recebe 2 participantes, pode figurar então com a multiplicação (por 2) para 666, uma percepção sugestiva de senso comum quanto a ações diabólicas.

Pela concepção teológica cristã, o ser humano foi concebido por Deus no sexto dia e figura como o ponto ápice de Sua criação, situado, então, como a sua grandiosa obra-

prima. Com a queda do homem do paraíso, isto é, quando se entende que a escolha do homem e da mulher foi voltada para a independência divina, os seres humanos foram colocados à frente dos padecimentos dessa decisão. Isso significa que os homens passam ao domínio pelo pecado, que é reforçado em dimensões relativas aos fracassos, às falhas que distanciam a humanidade da perfeição do caráter divino, sendo então impossíveis de serem reparadas pelo homem. Nesse eixo, o número 666 tem relação simbólica com a história da humanidade a partir do exercício de controle do ser humano e de sua natureza demarcadamente pecaminosa, configurada por seu egoísmo, por sua tétrica arrogância, por sua infinita vaidade e, ao fim, por sua rejeição a Deus.

No filme '*O poço*', ocorre um diálogo entre Goreng e Trimagasi a respeito de Deus e de sua existência. Trimagasi, certo de sua concepção de escolha sobre a existência de Deus para sua circunstância, quando do diálogo mencionado, está em um nível considerado bom por quem está na plataforma. Curiosamente, tendo em vista sua situação momentânea, ele afirma: "hoje, Deus existe!". Dentro dessa compreensão, o número 666 representa o corpo gregário, a perspectiva de mundo do ser humano, sob o seu controle, o que se efetiva pela ação do homem em prol de seus únicos interesses, dificilmente pensando em atitudes que condicionariam o bem-estar de seu semelhante ou de seu coletivo. Quando estabelece relações com as circunstâncias vivenciadas, o ser humano se materializa na condição, na posição de escolher ou não a existência de Deus.

Como último eixo intertextual identificável, temos a obra de Anthony Burgess, de 1962, intitulada "*Laranja mecânica*". Em 1971, houve adaptação desse romance para o cinema britânico-americano. A obra cinematográfica produzida a partir da literária, atualmente, integra, pelos olhos da crítica especializada, os preceitos do gênero cult. A relação intertextual é também intradiscursiva e interdiscursiva, propiciada pela apreensão do enredo. Na obra romanceada, o principal personagem, o anti-herói Alex, é amante da música clássica (sobretudo as de Beethoven), e também chefia uma gangue de inconsequentes (ele apelida seus seguidores de "drugues") ladrões e estupradores. Em uma façanha inesperada, Alex é capturado pela polícia. Encarcerado, ele passa a integrar uma experiência estatal identificada como "Tratamento Ludovico", que é implantada com o intuito de romper com as posturas impulsivas e destrutivas dos delinquentes.

Assim que retorna à liberdade, recuperado dos impulsos maléficos de outrora, Alex precisa lidar com aqueles que antes eram suas vítimas. O protagonista do filme "*O poço*" também passa por um "Projeto", o do poço, do qual não sabe as origens e tampouco os

propósitos. O romance e o filme versam claramente sobre o eixo temático da liberdade de escolha. Embora Alex não tenha escolhido, por livre e espontânea vontade, participar do Projeto Ludovico, ele só passa a valorizar sua liberdade depois de integrá-lo, e Goreng, embora tenha escolhido integrar o projeto do poço, também tem essa mesma percepção. As tramas do filme e do romance, as caracterizações e os eventos conjuram na representação de que é preciso valorizar a liberdade de escolha. O simbolismo disso só se torna evidente após Alex se inscrever no tratamento Ludovico, o mesmo que ocorre com Goreng, no filme. Alex entregou a sua liberdade de escolha para que pudesse se ver livre do sistema carcerário e “viver uma vida normal” novamente inserido socialmente, já Goreng entregou sua liberdade em busca de vencer um vício, o de fumar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tecer interpretações a respeito de uma obra é um processo árduo, mas simultaneamente gratificante. Nesse artigo, estabelecemos o propósito de analisar o filme “*O poço*”, dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia e disponível pela Netflix, sob as percepções de sua decupagem, isto é, da organização de suas imagens em relação ao enredo, e também pelas pressuposições semânticas “dialogais - intertextuais”. Nessa jornada, precisamos discutir os enunciados do filme e como eles, tanto no eixo técnico dos planos captados quanto no semântico, se constituíram como discursos de maneira amplamente dialógica. Assim, expusemos as ocorrências dialógicas entre o discurso do filme e obras anteriores, como “*A divina Comédia*”, de Dante Alighieri e “*Dom Quixote de la Mancha*”, de Cervantes. Além disso, apresentamos, também, as similaridades discursivas, enunciativas, possíveis de se identificar a partir da comparação analítica dos personagens.

Logicamente, procuramos caminhar em busca de circunstâncias de concordância com as nossas principais compreensões, embora conheçamos a relação de tensão (BAKHTIN, 1988) como fundamentalmente representativa das ideias e contraposições que se constroem e reconstroem na arena discursiva. Assim, efetivamos a promoção e a reflexão dos diversos âmbitos possíveis à obra cinematográfica “*O poço*”, dentro do que acreditamos ter sido a constituição do dialogismo.

Ao analisar, com base em Adorno & Horkheimer (1947), o que se constitui uma obra designada artística, nos propusemos a entender o conceito de cinema em sua vertente

etimológica, passando pelas apreensões de que, pautado pelas esferas do capitalismo, o seu principal produto, o filme, também pode ser empregado como delimitador de poder (FOUCAULT, 2014). Dali demos destaque às configurações dos quatro principais planos de câmera (geral, médio, americano e close-up), a fim de que apreendêssemos os diversos discursos que se entrelaçam na construção intertextual do filme “*O poço*” com textos anteriores, revelando, assim, o dialogismo (BAKHTIN, 1988).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento (Fragmentos Filosóficos)**. CERCOMP – UFG, 2011, 121 p. Título original: (Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 08 out. 2020.

AFP EDITORIAL (Blog do Uol). **Netflix dobra lucro com aumento de assinantes durante confinamento**. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/2020/04/5606833-netflix-dobra-lucro-com-aumento-de-assinantes-durante-confinamento>. Acesso em: 08 out. 2020.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora. 2003. 788p. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>. Acesso em: 08 out. 2020. *E-book*.

BAKHTIN, M. (Voloschinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1952-53/2010, p. 261-306.

BENJAMIN, Walter. **The task of the translator**. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Ed.). Theories of translation. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 71-92.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução: Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa & Pinheiro Pereira e Sá Coelho (1809-1876) & Conde de Azevedo Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) & Visconde de Castilho (1997).

Edição: 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>. Acesso em: 08 out. 2020. *E-book*.

CUNICO, Sabrina Daiana; FARAJ, Suane Pastoriza; ARPINI, Dorian Mônica VASCONCELLOS; Silvio José Lemos. **Dinâmica familiar e violência a partir da análise do filme Precisamos falar sobre Kevin**. Gerais, Rev. Interinst. Psicol. 2014, vol.7, n.2, pp. 156-163. ISSN 1983-8220.

DURKHEIM, Emile. 1858-1917. **O suicídio: estudo de sociologia**. Tradução: Mônica Stahel. - São Paulo: Martins Fontes, 2000. - Coleção Tópicos. 513 p.

EDITORIAL. **Observatório da Imprensa: Não entendeu? Explicamos o final confuso de "O Poço", Netflix**. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/2020/04/nao-entendeu-explicamos-o-final-confuso-de-o-poco-da-netflix>. Acesso em: 08 out. 2020.

ESTRELA, Laura Ramos; SENA, Leilane; LUCENA, Simone; FERRONATO, Cristiano; MACHADO, Thiago Perez. **Educação e filosofia: uma análise do filme Preciosa**. Revista entreideias, Salvador, v. 6, n. 1, p. 63-77, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/18408>. Acesso em: 08 out. 2020.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008, 144 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 42ª ed. Petrópolis, TJ: Vozes, 2014. 302 p.

GERALDI, João Wanderley. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**/ Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (organizadoras). – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010 – (Série Bakhtin: Inclassificáveis, v. 1)

HAWTHORNE, Nathaniel, 1804-1864. **A letra escarlate**/ Nathaniel Hawthorne; tradução de Christian Schwartz. — São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

MARX & ENGELS. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Antonio Carlos Braga. 1 ed. – São Paulo: Lafonte, 2018.

ROTTERDAN, Erasmo de. **Elogio à loucura**. Tradução: Paulo M. Oliveira. Edição 02. 2002. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000026.pdf>. Acesso em: 08 out. 2020.

SILVA, Terezinha Elizabeth da. **Livro e Cinema: representações de práticas relativas ao livro na imagem cinematográfica**. Inf. & Soc.: Est., João Pessoa, v.16, n.2, p.91-106, jul./dez. 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009, 176 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª Ed - São Paulo: Paz e Terra, 2005.