

## DA LETRA À IMAGEM: AS MORTES DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA

### FROM THE LETTER TO THE IMAGE: THE DEATHS OF QUINCAS WATERYELL

Recebido:07/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3398

Rosana Souza de Vargas<sup>1</sup>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9033-5925>

Gerson Luís Trombetta<sup>2</sup>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8607-2029>

Marcos Mendes Lisot Marthos Gasperoni<sup>3</sup>

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0007-8766-5046>

**Resumo:** O artigo analisa aspectos da adaptação do livro “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado, para a obra cinematográfica “Quincas Berro D’Água” (2010), de Sérgio Machado. A análise é realizada a partir dos elementos teóricos propostos por Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013). A partir deste estudo, salienta-se a complexa e difícil relação entre a linguagem cinematográfica e a ficção literária. A obra fílmica extrapola as barreiras literárias no uso de sua linguagem, que é própria da adaptação, e abre novos significados e formas de engajamento. A partir da teoria da adaptação, pode-se concluir que ambas as linguagens, no caso das obras em questão, ora se aproximam e ora se distanciam, sem, no entanto, ser possível estabelecer alguma hierarquia qualitativa entre elas.

**Palavras-chave:** Cinema e literatura; Jorge Amado; Intertextualidade; Teoria da adaptação.

**Abstract:** The article analyzes aspects of the adaptation of the book “The Two Deaths of Quincas Wateryell”, by Jorge Amado, to the cinematographic work “Quincas Wateryell” (2010), by Sérgio Machado. The analysis is based on the theoretical elements proposed by Robert Stam (2008) and Linda Hutcheon (2013). From this study, the complex and difficult relationship between cinematographic language and literary fiction is highlighted. The filmic work goes beyond literary barriers in the use of its language, which is characteristic of adaptation, and opens up new meanings and forms of engagement. From the theory of adaptation, it can be concluded that both languages, in the case of the works in question, sometimes approach and sometimes distance themselves, without, however, being possible to establish any qualitative hierarchy between them.

**Keywords:** Cinema and literature; Jorge Amado; Intertextuality; Adaptation theory.

### Brevíssima introdução

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, mestra em Educação nas Ciências pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul e graduada em Letras – Português e Inglês pela mesma universidade. Email: [rosanasdvargas@gmail.com](mailto:rosanasdvargas@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor titular e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: [gersonl@upf.br](mailto:gersonl@upf.br)

<sup>3</sup> Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF) RS – Especialista em Direito Processual Civil, pela Academia Brasileira de Direito Constitucional (Curitiba-PR), Especialista no Ensino da Língua Portuguesa (Cefet/PR), Bacharel em Letras (FAFIJA/PR), professor de Língua Portuguesa na SEED/PR. [lisotgasperoni@gmail.com](mailto:lisotgasperoni@gmail.com)

O cinema encontra na literatura uma inesgotável fonte de formas e conteúdos, valendo-se da complexidade de sua semiótica textual para buscar a liberdade dentro de seu próprio gênero. A profícua relação entre cinema e literatura torna-se um campo minado para discussões, já que dificilmente satisfaz àqueles que a tomam no sentido teórico vertical, que partem de uma mídia para compreender a outra. Tais conflitos ocorrem em função de traduções, escolhas do elenco e de como são realizadas as transposições pelos cineastas, que ficam distantes do livro ou, até mesmo, prendem-se demais ao texto literário. Nesse sentido, fatidicamente, para o público diverso, pecam sempre os diretores: por omissão ou por contradição.

Rehm (2010) sugere que o século XXI pertence ao visual, à imagem, e que o cinema, a televisão e a informática dominam o imaginário de todos os seres humanos: “o som, a palavra e a escrita passam a interagir com outros discursos”, fundem-se em novas concepções de texto “que começam a emergir com uma mudança em termos de paradigma cultural” (REHM, 2010, p. 49). Logo, a cultura se modifica e o digital abre espaço e vez na vida dos sujeitos contemporâneos. A cultura digital, principalmente das séries e dos filmes, em detrimento da literária, está mais do que presente na vida dos sujeitos, uma vez que plataformas de *streaming* como *Netflix*, *Amazon*, *HBO* e outras são facilmente acessadas pela população desde a popularização desse tipo de transmissão. Contudo, segundo Hutcheon (2013, p. 23), “mesmo em nossa época pós-moderna de reciclagem cultural, algo – talvez o sucesso comercial das adaptações – provoca certo desconforto”, o que confirma a necessidade de compreender as adaptações e retirar a névoa dos preconceitos que paira sobre elas.

A partir dessa moldura, o propósito deste artigo é abordar aspectos da relação entre literatura e cinema por meio da análise do livro *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado (2000), e da adaptação cinematográfica *Quincas Berro D'Água*, de Sérgio Machado (2010), a partir dos pressupostos teóricos de Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013). Uma abordagem assim se justifica uma vez que a literatura é uma forma de expressar sentimentos humanos e está diretamente ligada às manifestações existenciais do homem, bem como o cinema, que, através do emprego artístico da linguagem escrita, musical, visual e de suas relações intersemióticas, se propõe a não somente traduzir aquilo que se lê, mas também a criar experiências e formas diferentes de perceber aquele mundo e engajar seus espectadores.

## Da literatura ao cinema: elementos teóricos sobre a adaptação

*Os princípios supremos da cosmovisão são idênticos aos princípios das vivências pessoais concretas. Obtém-se com isto a fusão artística [...]*  
(BAKHTIN, 1981, p. 77).

Na maioria das vezes em que se ouve falar que um livro do qual as pessoas gostam muito foi adaptado para o cinema, os sentimentos variam entre um misto de felicidade e tristeza. Felicidade porque tal ação pode apetecer àqueles que defendem as adaptações, posto que desejam a disseminação daquilo que apreciam e querem que os outros também conheçam as histórias. No entanto, a tristeza também pode ser uma tradução do que paira na mente de muitos amantes da literatura, pois geralmente os cineastas não seguem à risca a narrativa do livro ou não imaginam o enredo da mesma forma que cada leitor individual. Apesar disso, o contrário também pode ocorrer: pessoas podem assistir a um filme e apreciá-lo tanto que ficam motivadas a buscar a obra original para leitura.

Segundo Hutcheon (2013, p. 23), a travessia da literatura para o cinema já foi inclusive chamada de transição para uma forma de cognição deliberadamente inferior. Todavia, tal associação é o que provoca o descontentamento, pois há uma valorização (pós-)romântica da criação original e do gênio criativo. Avellar (2007, p. 9) sustenta que “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme”. O que ocorre, sim, é uma relação que se caracteriza, principalmente, pela intertextualidade, pelo hipertexto (STAM, 2008). Assim, não se pode ignorar o sistema de produção fílmico e insistir em fidelidade à obra literária no momento de criação do filme, de modo que se torne um problema de recepção e não necessariamente de crítica e/ou adaptação.

Curado (2007) bem ressalta que cada obra tem suas características e cada uma possui signos diferentes. O autor complementa sua afirmação ao ressaltar que esse fator deve ser respeitado:

Por isso, ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito às características peculiares de cada um deles [...]. A possibilidade de transformação de uma novela ou romance para o cinema é uma forma de interação entre mídias, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido (CURADO, 2007, p. 2).

Ainda em relação aos signos, numa perspectiva semiótica, procura-se destacar o pensamento de que o texto do livro é o exemplo de signo expresso na linguagem verbal, no caso, a língua escrita. Já o filme, além da utilização verbal apresentada na fala dos personagens, apresenta signos não verbais, representados em forma de imagens e de sons que podem ser vistos como o conjunto capaz de montar o cenário da história, ou seja, percebemos uma linguagem não verbal por meio dos sentidos humanos. Enquanto no livro usamos a imaginação para os sons e para as imagens, no filme recebemos esses elementos “prontos”, segundo a visão e as escolhas do diretor e de sua equipe, o que, ao lado da teoria da adaptação, justifica, com razão, as divergências entre um e outro no momento da criação fílmica.

Existem, correntemente, duas teorias que permitem uma análise aprofundada no estudo comparado entre obras literárias e fílmicas: a teoria da tradução intersemiótica e a teoria da adaptação. Para Clüver (2006, p. 17), no âmbito da tradução intersemiótica, uma das possibilidades é a transposição intersemiótica da literatura para o cinema (do texto verbal escrito para o sistema fílmico):

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra [...]. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia.

A transposição intersemiótica, em linhas bem gerais, está vinculada à ideia de fidelidade ao texto-fonte, posto que visa a se aproximar da obra fonte. Já a teoria da adaptação trata de uma “transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p. 01), de uma forma que Stam (2008, p. 20) chamou de “a literatura através do cinema”. Para Stam (2008, p. 56):

[...] a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal.

Com isso, a adaptação fílmica representa um intertexto com o texto-fonte, sem precisar necessariamente traduzi-lo página por página, acontecimento por

acontecimento. De acordo com Bazin (1999, p. 82-83), os textos literários não devem ser seguidos página por página, pois trata-se de “algo diferente e outros valores estão em jogo” e “o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*”. O autor ainda ressalta que, por mais que haja críticos e que muitos leitores não gostem do filme, “elas [as adaptações] não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo” (BAZIN, 1999, p. 93), ou seja, a adaptação da literatura para o cinema representa um ganho para a própria literatura.

É preciso salientar que a diferença dos dois meios não se reduz à comparação simples entre a linguagem escrita e visual, mas àquilo que é próprio de cada uma delas. Assim, se o cinema, com todo aparato de que dispõe, tem dificuldade em fazer certas coisas que a literatura faz, o contrário também é verdadeiro. Ousamos afirmar que, por vezes, o filme é capaz de transmitir a sua ideia de uma obra literária de uma maneira melhor, utilizando-se de seus diversos recursos semióticos – como no caso das obras que serão aqui analisadas.

Para Xavier (2003), a discussão da adaptação do texto literário para o cinematográfico que envolve a dimensão da “fidelidade” é algo infundado, uma vez que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 62). Nesse contexto, o filme tem sua intenção, propósito e originalidade protegidos. Na mesma direção, Curado (2007) aponta que se o cinema e a literatura querem criar mundos humanos, os leitores/espectadores devem sentir o cerne de cada criação, pois “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”, em que temos o aval para imaginarmos, ao passo que o cinema é um processo de percepção bruta em que tudo está posto à nossa frente.

Para Avellar (2007, p. 48), “um texto (literário ou cinematográfico) fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita”, o que significa que ver um filme não “se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel”. Por isso, “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido ao meio de comunicação” (STAM, 2008, p. 20). Logo, não há que se

falar em fidelidade. O dialogismo textual, na adaptação, por si só, é um ponto que derruba a questão de a nova obra ter de ser fiel ao livro (STAM, 2008, p. 20).

A questão que podemos colocar em debate, então, é sobre o que queremos dizer quando nos referimos a uma obra como adaptação. Para Hutcheon (2013, p. 27), “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”. Isso, na visão de Stam (2008, p. 22), se trata de uma “reviravolta do dialogismo intertextual”, ou seja, a adaptação, para o teórico, é um entrelaçamento não só do texto original, mas de outros textos possíveis que também são inseridos no momento da criação. Por isso, concordamos também com Hutcheon (2013), no sentido de que a adaptação é sempre uma nova obra. Todos os leitores fazem uma adaptação da obra literária à medida que inserem novos textos (imagens e relações imagéticas imaginárias) ao se fazer a leitura. O dialogismo não é percebido porque fica somente no campo das ideias. Não obstante, o cinema alcança e transmuta esse dialogismo para as telas, o que justifica o fato de ser uma nova obra.

Há inúmeras causas para que um filme seja visto como uma adaptação, quais sejam: usar outra mídia para levar o tema para outro público; diferenciar o contexto; fazer uma nova interpretação; passar da realidade para a ficção; fazer da biografia uma narrativa ficcional; realizar a mudança de gênero; protestar; tornar a literatura acessível principalmente para quem não foi alfabetizado; permitir a manutenção dos valores culturais, por meio do visual e auditivo; adicionar outros textos que podem dialogar com a obra original e inúmeras outras, por meio da transcodificação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2008).

Nas palavras de Hutcheon (2013, p. 30):

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: » Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Stam (2008, p. 34), na mesma linha de raciocínio, argumenta que, para ele, “as variadas capacidades cronotópicas do cinema capacitam-no a transpor e a enriquecer, em absoluto, qualquer estética, realista ou anti-realista, ilusionista ou auto-reflexiva”. Quando se pensa em adaptação se quer dizer que, além de outras coisas, a adaptação jamais será uma cópia, dado que tanto o texto original quanto a nova obra são formadas de inúmeros outros gêneros e intertextualidade (STAM, 2008). Isso

ocorre de tal modo que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ele é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30), ou seja, ela é assombrada pelo texto-fonte.

O que exatamente é adaptado e como? Para responder ao questionamento, Hutcheon (2013, p. 33) escreve que há os que se valem das “equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante”. Ademais, alguns teóricos afirmam que o que é adaptado é o “espírito” da obra ou do autor, enquanto outros afirmam ser o “tom” e/ou o “estilo” (HUTCHEON, 2013). Dessarte, não há unanimidade quanto a essa discussão.

Para Stam (2008), a adaptação é uma obra nova, até porque o simples fato de se transpor uma narrativa de um canal de comunicação (escrito) para a tela de cinema, por si só, já se trata de uma adaptação. Quanto à questão da fidelidade nessa transposição, o autor afirma que, em sua visão, “o dialogismo intertextual [...] auxilia-nos a transcender a aporia da ‘fidelidade’” (STAM, 2008, p. 21).

A adaptação, pois, representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. Inspirados nisso, analisaremos a adaptação cinematográfica “*Quincas Berro D’Água*” a partir da obra literária original “*A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*”. Serve como motivação para essa empreitada o convite de Hutcheon (2013, p. 10), ao término de uma das notas da edição da obra *Uma teoria da adaptação*, para que os leitores acrescentem seus próprios exemplos aos dela.

## **As metamorfoses de Quincas Berro D’Água**

*No meio da confusão ouviu-se Quincas dizer:  
“– Me enterro como entender, na hora que resolver. Podem guardar seu  
caixão pra melhor ocasião. Não vou deixar me prender em cova rasa no  
chão”.  
E foi impossível saber o resto de sua oração (AMADO, 2000, p. 34).*

Jorge Amado é um escritor modernista que viveu entre 1912 e 2001. É conhecido por ser o representante baiano do neorrealismo nordestino ou novo realismo da vanguarda. Tal período literário possui características do marxismo, anticapitalismo, realismo social, temática social, linguagem popular, regional e

coloquial, objetividade e simplicidade, características que não faltam na obra em análise. O autor já nos presenteou com outras obras que se tornaram clássicas na literatura brasileira tais como *Gabriela, Cravo e Canela* (1953), *Capitães de Areia* (1953), *Mar morto* (1936) dentre outras.

Sérgio Machado, nascido em Salvador – BA, em 1968, é um cineasta contemporâneo que ficou famoso a partir de seu primeiro longa: *Cidade Baixa* (2005). Além de adaptar *Quincas Berro D'Água* (2010), dirigiu, em coautoria com outros cineastas, filmes como *Onde a Terra Acaba* (2002) e *Abril Despedaçado* (2002), também adaptados da literatura. Em uma entrevista para o site Cinema Uol, quando questionado sobre o porquê de ter adaptado a obra de Jorge Amado, o diretor afirmou que era devido ao fato de ter muita afinidade com a escrita e por ser seu livro favorito, além de conhecer Salvador e o povo baiano.

A obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, escrita em 1959 por Jorge Amado, é um romance regionalista, cuja ambientação ocorre em Salvador, capital baiana. O romance, dividido em doze capítulos, conta a história de Joaquim Soares da Cunha, que passou de um funcionário público respeitável a cachaceiro num curto período de tempo. Por não aguentar mais sua esposa (rígida e desagradável demais) e ver sua filha tornar-se igual à mãe, Joaquim decide sair de casa para viver desregradamente. Com isso, entra numa vida de perdições, roubos e, principalmente, bebedeiras – o que o faz ser conhecido por Quincas Berro D'Água: o “Rei” dos malandros. A obra retrata a morte de Quincas e todo o cenário baiano da época, tal como o povo humilde, as notícias – ou fofocas – que correm de boca em boca, a vida e visão da burguesia, dentre outros aspectos característicos da época.

Tanto o filme quanto o livro contam essa mesma história. Um servidor público que, ao sair de casa por não aguentar a sua família, fica conhecido como Quincas Berro D'Água. A história para seu nome ocorreu com o seguinte episódio:

Entrara ele na venda de Lopez, simpático espanhol, na parte externa do Mercado. Freguês habitual, conquistara o direito de servir-se sem auxílio do empregado. Sobre o balcão viu uma garrafa, transbordando de límpida cachaça, transparente, perfeita. Encheu um copo, cuspiu para limpar a boca, virou-o de uma vez. E um berro inumano cortou a placidez da manhã no Mercado, abalando o próprio Elevador Lacerda em seus profundos alicerces. O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado: – Águuuuuua!



No filme, é mostrado o mesmo episódio, em que a personagem, ao tomar água no lugar de cachaça, gritou: “ÁÁÁÁÁÁGUAÁÁÁÁ!!!” (Fig. 1).

Figura 1 – Fragmento do filme que demonstra como Quincas ganhou seu apelido.



Fonte: Machado (2010, 48min).

No momento em que Quincas abandonou sua antiga vida para viver da e para a cachaça, morreu para todos seus familiares e amigos. É sua primeira morte. A segunda – física – ocorre quando é encontrado morto na data de seu aniversário, em seu quarto, por um amigo que ansiava por sua presença na festa que haviam lhe preparado.

Em seu velório, vários acontecimentos peculiares ocorrem. Seus amigos bêbados, inclusive, não admitindo que Quincas está morto, resolvem tirar o corpo do velório para comemorar a sua festa de aniversário “decentemente”. A partir daí, muitas voltas fantasiosas ocorrem na trama, fazendo com que todos acreditassem que Quincas estava realmente vivo. Sua morte definitiva ocorre no mar, em meio a uma tempestade. Visto que Quincas era conhecido por ser o capitão, mesmo nunca tendo estado em alto-mar, ele jamais seria enterrado para que os vermes o comessem.

A primeira diferença que podemos notar entre o filme e o livro é o título. A obra fílmica foca em “Quincas Berro D’Água”, como pessoa que era, e não evidencia as duas mortes pelas quais o personagem passa, como enfatizado por Jorge Amado, o que, ainda que implicitamente, conduz o leitor a interpretar que o título da obra literária já prenuncia que ocorrerá a morte de uma morte. Isso poderá ser confirmado se o leitor fizer uma relação da situação necrótica pela qual Quincas vinha passando tanto no trabalho quanto no ambiente familiar, com a morte. Já a adaptação de Sérgio

Machado sequer traz o termo “morte” no título, dado que menciona apenas o apelido da personagem principal, “Quincas Berro D’água”.

Conforme os pressupostos teóricos da teoria da adaptação, essa alternativa da indústria cinematográfica leva à captação de dois tipos de públicos: um que já leu a obra de Jorge Amado e quer conhecer sua constituição depois de adaptada para o cinema; e, outra parcela que não tem nem ideia do que se trata e é, portanto, movida pela curiosidade. Tal adaptação, ao mudar o foco na transposição, muda também o elemento principal da narrativa. Isso porque no livro a personagem aparenta sorrir, pela percepção do narrador, como notamos no seguinte trecho: “Lá estava ele sorrindo, achando tudo aquilo infinitamente engraçado” (AMADO, 2000, p. 6). Isso ocorre no filme por meio de um singelo sorriso estampado na face do morto, contudo, na adaptação, o diretor deixa evidente que o morto é segurado e carregado pelos amigos (Fig. 2).

Figura 2 – O sorriso de Quincas.



Fonte: Machado (2010, 43min07s).

Uma cena que comprova a mudança de foco está localizada um pouco antes dessa cena do sorriso, entre 34min 37s e 35min 32s. Nela, no velório de Quincas, onde estão os amigos bêbados, o cabo Martin – amigo do morto – aproxima-se do caixão e pede um sinal de vida. Logo em seguida, ele se afasta e quem chega perto é Pé-de-Vento, com uma jia (feminino de sapo) na mão. O bicho pula e começa a andar pelo corpo do morto, até que para sobre o coração de Quincas e se movimenta como se imitasse a pulsação. Cabo Martin, de longe, entende isso como o tal sinal que ele pedira, o que o fez duvidar da veracidade da morte do morto (Fig. 3).

Figura 3 – Jia simulando coração batendo.



Fonte: Machado (2010, 35min15s).

Tal fato ocorre na obra de Jorge Amado de forma diferente, pois o sapo pula no corpo de Quincas e anda por ele, no entanto, não cria o efeito das batidas do coração, como fica claro no trecho a seguir: “Pé-de-vento tomou delicadamente a jia, colocou-a nas mãos cruzadas de Quincas. O animal saltou, escondeu-se no fundo do caixão. Quando a luz oscilante das velas batia no seu corpo, fulgurações verdes percorriam o cadáver” (AMADO, 2000, p. 76). A palavra “cadáver” evidencia que o protagonista está morto.

Já no filme, o narrador, que era o próprio Quincas, diz, no momento em que Martin vê o efeito das batidas causado pelos pulos do sapo: “mesmo quem acredita que não acredita em nada, há de admitir: a vida manda seus sinais, basta ficar de olho aberto e ser amalucado o suficiente para entender” (MACHADO, 2010, min. 35). Como se, de fato, estivesse, naquele momento, vivo – o que desencadeia a ideia, para as personagens amigas ao seu redor, de que estaria vivo. Enquanto no livro há um narrador onisciente, que deixa evidente a morte de Quincas, no filme, embora isso fique claro pelas imagens, o narrador, o próprio morto, planta a incerteza no espectador.

Tal alteração feita na adaptação da obra literária para a obra fílmica é compreendida como um recurso imagético utilizado pelo cinema para alterar o ponto de vista da obra, em que deixa a dúvida relativa à morte do protagonista restrita às personagens, uma vez que deixa claro ao espectador que o efeito das batidas é criado pelo sapo e não pelo coração. No livro, portanto, parece que a cena da jia não tem a mesma função que no filme, uma vez que apenas cria um efeito sobrenatural e inusitado na construção da cena.

A narrativa é um dos pontos mais importantes para a comparação das obras. O livro de Jorge Amado é narrado em terceira pessoa. Um narrador onisciente, que sabe de tudo, está contando a história, está tentando decifrar a morte para os leitores: “não sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D’água pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como ele próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível” (AMADO, 2000, p. 6). O narrador começa explicando a morte dizendo que até a data em questão há certa confusão em torno da morte de Quincas: “dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira” (AMADO, 2000, p. 6). O filme, por sua vez, é narrado em primeira pessoa pelo próprio Quincas (já morto), o que coloca nele sua subjetividade, seus pensamentos e o torna o personagem principal. O filme inicia com a fala: “aqui estou eu no fundo da baía de todos os santos, morto, mas com a boca fechada para não beber água. É a segunda vez que eu morro hoje, parece mentira, e talvez seja mesmo – pouco importa” (MACHADO, 2010, 2min e 38s). Tal fala na trama, diferentemente do livro, evidencia aos espectadores a certeza de morte – explicita a ideia de que ele morreu e agora irá contar como isso se sucedeu, uma certeza que, para as personagens do livro, não fica evidente ao leitor.

Figura 4 – Quincas no fundo do mar.



Fonte: Machado (2010, 2min e 38s).

O diretor torna a trama fílmica instigante, pois deixa o espectador curioso para saber o que está acontecendo, assim como causa já uma certa curiosidade sobre o porquê de o personagem não querer beber água. Já no texto-fonte, o narrador fala das incertezas sobre a morte de Quincas “Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D’água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos,

contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas” (AMADO, 2000, p. 01). Na sequência da adaptação, surge uma cena em que o protagonista está na feira, narrando sobre como é engraçado morrer na data de seu aniversário e demonstrando saber de tudo que seus amigos tramavam para aquela noite de comemorações, uma vez que já teria passado por tudo aquilo e que estava a contar a história – algo que somente um “espírito morto” poderia saber.

Esse recurso narrativo aponta para uma interessante intertextualidade na literatura e na cinematografia brasileira com a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, cujo defunto-autor é quem conta a história, principiando-a pela cena de seu próprio funeral, na obra que inaugura a tradição realista no Brasil. Ambos os filmes, baseados em obras de Machado de Assis e de Jorge Amado, trazem as personagens principais “defuntas” como guia das ações. Embora estejam reconhecidamente mortos (no caso de Quincas Berro D’Água, mais de uma vez), suas vozes desmistificam e naturalizam o estatuto ficcional no qual o morto pode narrar sua própria história.

Há também uma outra intertextualidade quando a personagem Pé de Vento (vivido por Luiz Miranda) fala ao morto (43min e 57seg): “Caminha, Lázaro”. Sua fala remete à de Jesus: “Então Jesus ordenou, em voz muito forte: ‘Lázaro, sai!’” (JOÃO, 11: 43)<sup>4</sup>. Não obstante, no texto original não há tal passagem. Talvez aqui o cineasta tenha trazido “outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não se pode ser representado a não ser através do filme” (STAM, 2008, p. 468): a fé, enquanto elemento de subjetividade dos discursos das próprias personagens.

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (STAM, 2008, p. 34).

Quando Sérgio Machado decide utilizar esse foco narrativo, ele instiga (engaja) nos espectadores a vontade de saber o que acontecerá com seus amigos quando descobrirem que Quincas está morto. Ocorre, no espectador, um misto de “é verdade e não é”. Mesmo que o espectador saiba o que está acontecendo, ele pode ouvir Quincas e seus comentários (e também divertir-se com eles). Temos aqui recursos

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/1840/JON.1.4-17.NAA>. Acesso em: 17 out. 2021.

visuais, musicais e sonoros que nos ajudam nas percepções de sentido. Isso o livro não propõe, já sabemos o que está acontecendo, que a morte se deu e que seus amigos apenas estão bêbados a imaginar o que está se passando. Percebemos que, no filme, a dúvida fica somente para as personagens, já no caso do livro, o narrador deixa a dúvida sobre a morte para personagens e leitores, o que notamos em: “Ninguém sabe como Quincas se pôs de pé, encostado à vela menor” (AMADO, 2000, p. 32) – a palavra ninguém, advinda do narrador, refere-se aos companheiros de Quincas, personagens da história.

Todavia, o narrador, no livro, em alguns trechos, faz uso da enunciação direta, deixando um ar de dúvida sobre sua morte, como podemos notar em:

[...] Pela janela aberta, o ruído da rua entrou, múltiplo e alegre, a brisa do mar apagou as velas e veio beijar a face de Quincas, a claridade estendeu sobre ele, azul e festiva. Vitorioso sorriso nos lábios, **Quincas ajeitou-se melhor no caixão** (AMADO, 2000, p. 33-34, grifo nosso).

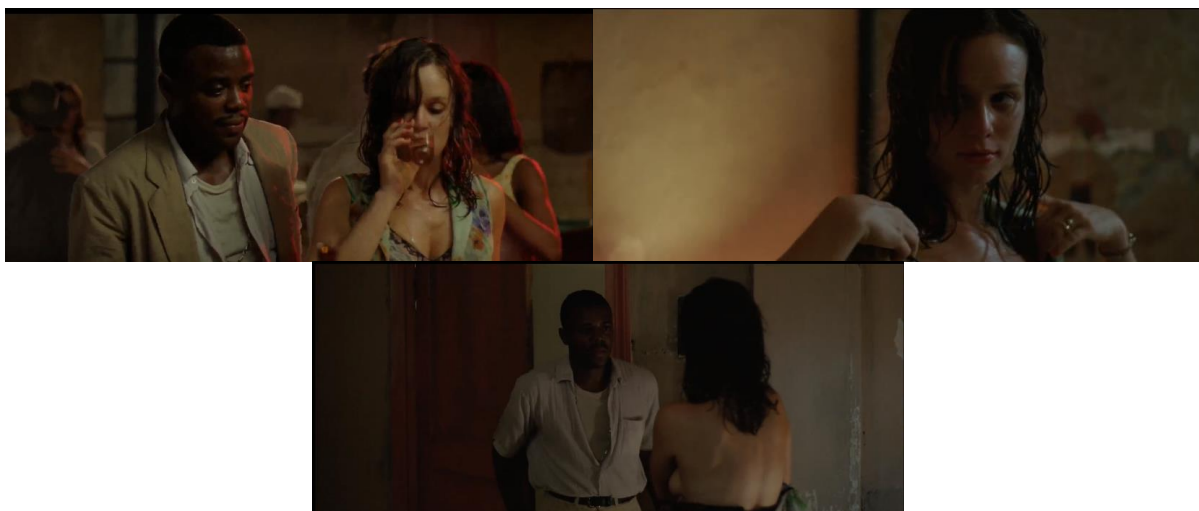
Há uma passagem do livro que destaca que Quincas se ajeitou no caixão, o que deixa dúvidas tanto para as personagens da obra quanto para os leitores, uma vez que um morto não consegue “se ajeitar” de maneira melhor. Podemos notar, também, a diferença dos termos utilizados na linguagem entre as obras. No livro, como podemos notar no trecho anterior, não são apresentados termos de “baixo calão”, numa linguagem mais cuidada e até obsoleta para os dias de hoje. Já no filme, os palavrões são frequentes e, na maioria dos casos, ligados à sexualidade, linguagem que evidencia o lugar em que Quincas mora, a Baixa dos Sapateiros, em que praticamente todos os moradores vivem na boemia e onde há prostitutas, bêbados, marginais, etc. Poderíamos dizer que isso ocorre porque o filme busca tratar mais a classe popular e, nesse caso, o uso dos termos de baixo calão, na obra literária, não seria bem aceito e adequado à classe elitizada que se contrapõe à vida pregressa do próprio Quincas e de sua família na época em que o livro fora lançado.

O cineasta parece desenvolver mais a trama no filme do que Jorge Amado o faz no livro. O diretor incluiu mais cenas engraçadas, como a que ocorre no momento em que a filha de Quincas vai à Delegacia de Polícia para informar que o corpo de seu pai havia sido roubado, o que não ocorre no livro. Em nenhum momento, na obra literária, o corpo de Quincas se vê dentro de uma delegacia com seus amigos bêbados.

Ressaltamos, assim, que “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”, segundo Hutcheon (2013, p. 28), sendo que podem existir intencionalidades distintas por detrás do ato de adaptar, tais como: “o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28). A mudança leva a pensar que o cineasta buscou engajar de outra maneira a mente dos espectadores, atribuindo cenas que no texto-fonte não existiam, mas que o complementam e que dão seu caráter próprio à adaptação.

Outra cena importante que no filme abre margens para interpretação, é o fato de que Vanda (interpretada por Mariana Ximenes), depois de ter ido a tantos lugares inesperados, tais como um terreiro de candomblé, delegacia, bares, cabaré, e após toda a loucura que ocorre com seu pai (ter o corpo levado do velório por amigos bêbados), parece despir-se de seu caráter sério e experimenta um pouco a vida de seu falecido pai: bebe e tem um caso adúltero com o policial (relação que, no livro, nunca existiu).

Figura 5 – Vanda e os mesmos hábitos do pai.



Fonte: Machado (2010, 1h 28min 49-54s).

Mostra-se, aí, uma filha mais próxima do pai, quase tão próxima que parecia ter gostado daquela vida e que não iria abandoná-la. Na narrativa literária, no entanto, nada disso ocorre e Vanda continua sempre a menina séria e moralista que é, ou seja, na obra fílmica há uma construção diferente das personagens.

A história do filme está contextualizada na mesma época que a do livro – o final da década de cinquenta. Isso é percebido no filme por meio de características visuais, tais como o figurino e o cenário. Apesar disso, Machado (2010) utiliza elementos do

perfil de uma mulher mais moderna para a criação da personagem. Por isso, no filme, a personagem Vanda se deixa levar para o mesmo caminho do pai, mesmo com tanta vergonha dele.

Podemos destacar uma aproximação de filme e livro no que diz respeito à crítica social feita por Jorge Amado, pois ele aborda uma vida de aparência – a de Vanda e seu marido – e outra mais autêntica – a de Quincas – o que representa dois polos extremos importantes da época: de um lado, a elite, e, do outro, os pobres, vagabundos e marginalizados. No filme, tal aspecto fica ainda mais evidenciado nesse ponto, pois Vanda experimenta a autenticidade da vida do “pobrerio”. Outro aspecto é que a mesma coisa ocorre no filme com o marido de Vanda – Leonardo. Ou seja, enquanto na obra literária o casal não procura se aventurar muito na vida marginal e do subúrbio da Bahia, no filme isso ocorre com bastante intensidade, com relações afetivas, principalmente sexuais, o que reforça, inclusive, a crítica social.

Hutcheon (2013, p. 155) explica que, “ao dar significado e valor a uma adaptação como adaptação, o público opera num contexto que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra adaptada”. Tal contexto “também pode incluir informações sobre o adaptador, graças tanto à curiosidade jornalística quanto à investigação acadêmica”. Ou seja, pode ser importante ao espectador ser conhecedor da época da obra, assim como as características da época criada.

Tanto no filme quanto no livro, notamos a duplicidade da morte de Quincas. No livro e no filme, a primeira morte demarca a sua vida como burguês e pai de família. Vanda manda embelezar o defunto com um terno quente, pesado e escuro – vestimenta com a qual, na verdade, já não se vestia há tempos. Já a segunda morte é descrita da seguinte forma: “No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira. Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra-mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espuma, por sua própria vontade” (AMADO, 2000, p. 31). No filme, todavia, podemos perceber que Quincas não se jogou ao mar, mas que Manuela (Quitéria, no livro) o empurrou.

As passagens que analisamos anteriormente reforçam o que aponta Guaranha (2007, p. 25): “a sondagem psicológica que o discurso literário permite não é possível de ser traduzida em imagens concretas” e, por esse motivo, o filme geralmente frustra o público e a crítica. O público, porque espera uma tradução fiel da obra lida, e a crítica, porque espera uma releitura menos ingênua do texto original. Além do mais,



“por sua própria existência, as adaptações nos lembram que não há algo como um texto autônomo ou um gênio original capaz de transcender a história, seja pública ou privada. Elas também afirmam, entretanto, que esse fato não deve ser lamentado” (HUTCHEON, 2013, p. 156). Esses fatores ficam evidentes durante a análise aqui realizada e proposta, principalmente a partir das diferenciações realizadas. Ao compreender que a adaptação indica uma genialidade e identidades abertas, que podem ou não ser (in)fiéis, o espectador do filme, futuro ou atual leitor do livro, poderá ver a produção fílmica não como “elemento de comparação” direta, mas como uma nova obra.

### **Considerações finais**

Não foi objetivo deste texto evidenciar a fidelidade ou não entre as obras analisadas, mas sim conferir crédito à adaptação feita por Machado (2010) e ao seu foco criativo. Também não foi objetivo criticar esta ou aquela teoria, mas evidenciar que, ver uma adaptação como tal, implica em aceitar, no caso da dimensão de transposição da literatura para o cinema, que se trata de um novo texto, de uma nova obra. Não faz sentido pensar a adaptação sob o critério da fidelidade uma vez que, cada um à sua maneira, a literatura e o cinema, “tocam” o leitor/espectador, engajando-os de acordo com os aparatos disponíveis em cada expressão.

Evidenciamos que a relação entre linguagem cinematográfica e ficção literária demonstra que ambas as linguagens podem encontrar pontos de proximidade e pontos de distanciamento, sem, no entanto, diminuir qualquer uma das obras. Cinema e literatura possuem as suas características específicas, estratégias e recursos próprios. Quando transposto para o cinema, o texto deixará de ser o texto-fonte para se tornar uma segunda obra, o que implica passar pela interpretação e pelo filtro de outras pessoas, que irão, a partir de sua construção imagética e compreensão própria, montá-lo a partir dos sons, músicas, fotografia, figurino e personagens, ou seja, de acordo com a potencialidade de engajamento da sua linguagem.

No que diz respeito à obra *A morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado, podemos perceber que mudanças ocorreram na adaptação do livro para o filme *Quincas Berro D'água*, de Sérgio Machado, principalmente no que diz respeito aos recursos multimodais que só a cinematografia pode promover. Tal ação não diminuiu nenhuma das obras, pelo contrário, enriqueceu ambas e manteve

conferidos os devidos créditos às duas. Assim, no que diz respeito a obras adaptadas, é preciso considerar a liberdade e a forma de engajamento (literatura/contar; cinema/mostrar) para entendê-las, significá-las e, então, avaliar os aspectos próprios de cada gênero.

## Referências

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 1999. p. 83-104.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível; ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.102-166.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?* *Temporis [ação]*, Goiás, v.1, nº 9, Jan/Dez 2007.

GUARANHA, Manoel Francisco. *Literatura e Cinema: Da palavra à imagem – adaptação e recriação*. In: HOFFLER, Angelica [et. al.]. *Cinema, Literatura e História*. Santo André: UniABC, 2007.

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

MACHADO, Sérgio. *Quincas Berro D'água*. Direção e roteiro de Sérgio Machado; Produção de Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Distribuidora: Disney, Estúdio: VideoFilmes / Globo Filmes /Miravista, 2010.

OLIVEIRA, Alysso. Sérgio Machado transforma obra de Jorge Amado em seu filme mais pessoal. *Entrevista*. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/ultnot/2010/04/12/sergio-machado-transforma-obra-de-jorge-amado-em-seu-filme-mais-pessoal.jhtm>. Acesso em 25 nov. 2021.

REHM, Andréa de Cássia Jardim. Estudo comparado entre literatura e cinema: Análise comparatista entre *Pride and Prejudice* de Jane Austen e o filme homônimo de Joe Wright. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n. 41, dezembro de 2010. p. 48-61. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/> Acesso em 20 dez. 2021.

STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena- Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p. 61-89.