

Cinema e Televisão: Uma análise com base na história de Dona Flor e Seus Dois Maridos¹

Yhara Caroline Olejaz Freire²
Alexandre Torresani de Lara³
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Resumo

A história de Jorge Amado (1966), *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, está presente no imaginário coletivo dos brasileiros, em maior parte dos casos devido sua ousadia e sucesso alcançado, visto que foi transposta para outras linguagens como o cinema e a televisão. Assim, a presente investigação discute as particularidades do meio literário, cinematográfico e televisivo frente as adaptações desta obra, na busca pela compreensão das realidades construídas sob os três olhares distintos – o de Jorge Amado; Bruno Barreto; e Mauro Mendonça Filho. O estudo limita-se a análise de três cenas específicas que retratam trechos da trama: casamento de Flor e Vadinho; casamento de Flor e Teodoro; convívio pacífico dos três.

Palavras-chave: Cinema; Televisão; *Dona Flor e Seus Dois Maridos*; Adaptação; Linguagem.

Introdução

As adaptações de obras literárias para outros suportes e linguagens (como o cinema, a televisão, os games, etc.) tornaram-se muito comuns ao decorrer das décadas, isso porque, tais releituras permitem aos diversos produtores culturais à abordagem de novas perspectivas de manipulação, recriação de espaços e personagens, além da interpretação de assuntos e contextos abordados nos livros.

A trama de Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), teve início no meio literário, mas em 1976, sob o olhar do diretor Bruno Barreto a história ganhou o cinema e foi por muitos anos, desde sua estreia até 2010, o filme de maior sucesso nas bilheterias nacionais, atingindo aproximadamente 10 milhões de exibições. Já em 1998, foi a vez da trama invadir a teledramaturgia brasileira, através de uma minissérie produzida pela Rede Globo e sob direção de Mauro Mendonça Filho.

As expressões audiovisuais carregam um peso cultural significativo, visto que diferentemente da linguagem escrita, a linguagem audiovisual tem como característica o

¹Trabalho submetido ao XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Curitiba/PR de 26 a 28/05/2016.

²Estudante do 4º ano do Curso de Publicidade e Propaganda, e-mail: yharafreire@gmail.com.

³Orientador do trabalho. Professor do Curso de Publicidade e Propaganda, e-mail: prof.alexandrelara@gmail.com.

sincretismo, unindo, através de ferramentas como a imagem e o som, diferentes linguagens a fim de produzir sentido e induzir o telespectador a uma ficção condicionada. (BERNARDET, 1998).

Acredita-se, portanto, na elaboração de análises frente a linguagem cinematográfica/televisiva visto a relevância que essas mídias exercem atualmente na formação de um imaginário social ou ainda na construção de condutas.

O Processo de Adaptação: representação simbólica e o discurso narrativo

O processo de transmutação consiste em uma migração simbólica de determinado meio para outro, ou seja, em uma interpretação. Como diria Plaza (2001) apud Curado (2007, p. 11) “é repensar a configuração de escolhas do original”. Esse processo de adaptação é composto por características conjuntivas e disjuntivas. Uma vez que as conjunções referem-se às características similares entre os meios utilizados, as disjunções referem-se aos elementos que diferem as obras.

O discurso narrativo e o tema da obra são destacados como elementos de conjunção, pois estão presentes em suas adaptações, porém, como já falado, cada uma trabalha com as características do meio ao qual está inserida.

É importante considerar que o discurso narrativo não se limita apenas ao campo da escrita, mas também do texto oral. E ainda, que todo discurso constitui-se como uma prática social uma vez que é uma forma de representação humana. “A semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo” Barros (2002, p. 113). É a partir do discurso narrativo que passamos a fazer a associação de sentido e figurativização em nossas mentes, estabelecendo relações com o “mundo real” através das experiências que temos e do contexto social ao qual estamos inseridos.

A narrativa é o conteúdo exposto na obra, é a história; sua diegese⁴. Estrutura-se, basicamente entre narrador, personagens, tempo, espaço e acontecimentos, para que a manifestação seja concretizada. “[...] É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história em quanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfo. Contá-la com

⁴ A diegese trata-se do conteúdo narrativo. Diegético é tudo o que diz respeito ao mundo representado na obra.

palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa” Vanoye (2006) *apud* Santana (2009, p.21).

As disjunções são as mudanças que cada adaptação exige que a obra sofra para estar de acordo com o meio utilizado. Pois, como já mencionado, não há sentido em transpor uma obra para outra mídia sem adaptá-la para a linguagem da mesma.

Assim, a literatura faz uso de um discurso textual escrito - o código verbal -, que pode se dar de forma direta, indireta ou indireta livre, e, sua base de apoio é a imaginação. Através da bagagem que o leitor possui e através das palavras do escritor, a história é construída no imaginário de quem a lê, e por isso, não se limita apenas a uma interpretação.

Já o cinema e a televisão caracterizam-se como mídias sincréticas⁵, pois fazem uso da linguagem do som, da imagem, texto e ainda de efeitos especiais. É uma parceria enriquecedora entre a narrativa e a expressão dramática, como aborda Lúcia Moreira em seu capítulo Narrativas literárias e narrativas audiovisuais na obra de Suely Flory (2005).

No livro, quem transforma as palavras em imagens é o leitor, já nas películas é o diretor que comanda as imagens captadas, assim, acredita-se que essas duas linguagens se distanciam pelo nível de abstração que a literatura carrega em comparação com a mobilidade plástica do cinema. (Brito, 2006)

Existem diversas maneiras de transpor uma obra, como por exemplo, a partir de uma tela criar uma dança, ou a partir de um filme elaborar um ensaio fotográfico. Contudo, nesses processos de transposição é necessário que o hipertexto (a adaptação) faça jus ao hipotexto (obra original) permitindo que o público consiga compreendê-la. Além disso, “é fundamental entender a dramaturgia como um laboratório social [...] é na sua produção cultural que um povo se reconhece e, se reconhecendo, pode se transformar.” Jean-Claude *apud* Santana (2009, p.19).

A Construção do Discurso Cinematográfico

O discurso cinematográfico é composto por imagens; é composto pela sucessão de imagens que criam o movimento, sendo o movimento a principal característica do cinema.

⁵ Sincretismo segundo o Dicionário da Língua Portuguesa (1999, p. 494) refere-se a “S.m. Fusão de vários elementos culturais do que resulta um novo elemento com traço de sua origem diversificada.” Assim, Brito (1996, p. 12) aborda uma definição do cinema que, neste caso, pode valer para a televisão também, como sendo “[...] uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico composto que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura.”

Por imagem adotamos, assim como Ismail Xavier, o conceito proposto por Maya Deren (1960) de que é uma imitação. A imagem é uma representação por semelhança de um objeto ou pessoa do “mundo real”. E, a fotografia é a criação de uma imagem através de um aparato tecnológico que se utiliza da iluminação. (XAVIER, 2005, p. 17) Assim, a fotografia de uma xícara é a fotografia da imagem que, por convenção social, denominou-se como sendo o ícone de uma xícara.

Tendo o cinema em seu processo de criação do discurso a utilização de várias imagens que em sequência possibilitam o movimento, podemos compreender melhor o motivo da característica de representação e impressão do real que este meio carrega. Pois, depositamos na imagem grande poder de veracidade.

Esse conjunto de imagens utilizadas é estabelecido por duas operações na construção de uma película: a filmagem e, a montagem. De maneira sucinta, a filmagem define como serão realizados os registros das imagens, enquanto a montagem diz respeito ao modo como essas imagens registradas serão combinadas. (XAVIER, 2005, p. 19)

A filmagem, ou seja, a captação das imagens é realizada através de técnicas de enquadramento e angulação que, basicamente, nortearão o direcionamento da lente da câmera, ou ainda, do olhar de um observador acerca do cenário registrado.

Diante disso, é estabelecida uma visão de que o cinema seria uma “janela do olhar” ou “janela do mundo real”. Mas, para tanto, Bela Balazs (1970) apud Xavier (2005, p. 22) contribui com a teoria do microcosmo, onde salienta que o filme apresenta a realidade, porém está separado dela, não se constitui como sua continuação, e sim, como representação do real dado em outro momento no espaço-tempo.

A janela cinematográfica, portanto, expressa uma visão do mundo real, mas, através da utilização de seus recursos (como técnicas de edição e montagem), que possuem como finalidade gerar em seus espectadores um processo de identificação, o cinema cria um novo mundo. (XAVIER, 2005)

A Produção Cinematográfica no Brasil: O surgimento do Cinema Novo e a adaptação literária

A partir de 1960 a sociedade brasileira passou a sofrer grande influência do processo de industrialização, o que influenciou tanto na sua economia, como na distribuição do território social, na prática de consumos dos cidadãos, e, na sua produção cultural.

Até esse período, na realidade, pouco se questionava no Brasil acerca da sua produção cultural. No que se refere ao cinema então, tínhamos o que importávamos de países onde as técnicas e a narrativa cinematográfica eram mais desenvolvidas, como Hollywood. O problema é que, como já mencionado neste artigo, ao passo que as produções artísticas revelam a cultura de um povo, ao se apropriar da linguagem estabelecida pelo cinema Hollywoodiano, por exemplo, não havia, nos materiais artísticos e cinematográficos brasileiros a identificação da cultura regional.

Foi nesse período então, década de 1960, que se passou a pensar a produção voltada para a representação da realidade sócio-político-cultural. E com isso, o incentivo ao consumo dessa arte pela população massiva, pois agora o foco era voltado para a exaltação da cultura popular.

Assim como os cineastas do Cinema Novo eram engajados em movimentos esquerdistas como o Centro Popular de Cultura (CPC) e Partido Comunista Brasileiro (PCB), o escritor Jorge Amado também o era, e por isso, acreditam alguns ser esse um dos motivos das tantas adaptações e transposições de suas obras para o cinema nesse período. (SANTANA, 2009, p. 28)

Contudo, não há como negar a presença de características como a regionalidade, a brasilidade, a baianidade (não só por ser baiano, mas porque o nordeste representa a cultura massiva dos brasileiros, foi pelo nordeste, por exemplo, que se deu o processo de colonização portuguesa), a denúncia de desigualdades sociais em suas obras, além de um discurso político. O que ia ao encontro, portanto, a ideologia do movimento cinemanovista.

A adaptação de obras literárias para o cinema teve grande ascensão dentro dessa realidade, porém já era realizado muito antes, como explorado na introdução do artigo. Mas agora eram produções literárias brasileiras que eram transpostas para outra linguagem, e que assim, marcavam o cinema como certo dispositivo de representação dos conflitos e da cultura social.

Bruno Barreto foi o responsável pela adaptação da história de D. Flor ao cinema, que além de ser considerado o filme brasileiro mais importante, no sentido de repercussão e alcance de público, em âmbito nacional e internacional, ganhou prêmios em festivais acerca do figurino, cenário e trilha sonora. O que evidencia que não apenas a história de Jorge Amado era um sucesso, mas também a transposição para o cinema, levando em conta a diferença das narrativas, se deu de maneira enriquecedora.

O Discurso Televisivo: a narrativa da minissérie global

O discurso televisivo, por se tratar de uma produção audiovisual, estabelece características semelhantes ao cinema em seu processo de criação da narrativa. Como comentado anteriormente trata-se de uma mídia sincrética e suas diferenças discursivas estão basicamente na utilização e limitação de elementos dado ser uma mídia voltada para outro público e, se pensarmos que o investimento nas minisséries brasileiras se deu a partir da década de 80, ainda recente.

Com relação as limitações na construção da narração televisiva, Flory (2005, p. 125) aponta:

Enquanto a linguagem cinematográfica é composta por 24 fotogramas por segundo, a linguagem videográfica é derivada da leitura das linhas de varredura e da junção dos pixels que compõem a imagem eletrônica. Da mesma forma, o fotograma apresenta uma relação de tamanho 3x5, enquanto a imagem videográfica mede 3x4.

Assim, a televisão é disposta de produções com diferentes discursos, visto que dispõe de conteúdo 24 horas por dia. Para alimentar essa programação foi estabelecida a forma industrial de produção da serialidade. E, “[...] para pagar as inúmeras horas no ar criou-se uma forma de veicular a mensagem: a fragmentação que demanda um número de interrupções no fluxo de cada programa para dar lugar aos tão decantados “intervalos para os comerciais”.” BALOGH (2004, p.144) Essa característica de interrupção da programação já é uma diferença encontrada se comparada ao cinema, que é oferecido ao público de uma maneira contínua.

Existem três categorias distintas para a produção seriada no meio televisivo: o seriado, a novela e a minissérie. O seriado é composto por uma sequência de histórias que em cada episódio aborda uma problemática diferente, mas que possui os mesmos personagens. A novela trata-se de uma obra aberta (pode sofrer mudanças no roteiro durante sua exibição, de acordo com o posicionamento dos espectadores) que conta uma história dividida em capítulos que se inter-relacionam. E, a minissérie é uma história fechada, dividida também em capítulos sequenciais, porém, não sofre alterações em seu roteiro durante a exibição, como acontece nas novelas. (POMA; VIÉGAS, 2009, P. 3)

No Brasil, embora outras emissoras tenham se dedicado a produção de teledramaturgia com qualidade, direcionaremos nosso olhar para a produção seriada produzida pela Rede Globo, visto sua relevância e poder nacional, reflexo do seu alto índice

de audiência, e, por ter sido nela exibida a minissérie *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em 1998.

Como características marcantes das minisséries globais tem-se seu formato de extensão compacto e reservado para o horário pós 22 horas, o que também acaba direcionando para um público mais restrito e exigente; a adaptação de obras literárias de grandes escritores nacionais e o profundo respeito ao texto original, o que para Balogh (2004) acaba conferindo uma “aura de prestígio” às transposições.

Outra característica das ficções seriadas é que por possuírem um tempo curto de exibição e ainda serem fragmentadas em uma média de 1 hora por dia que vai ao ar, é a pressão pela velocidade com que os fatos se desenrolam na trama, para que além de dar conta de narrar a história, também a audiência seja mantida.

Há a preocupação com a vinheta de abertura e fechamento, não apenas nas minisséries, mas na programação televisiva no geral, pois marcam a obra em questão e é o que acaba diferenciando a passagem de um programa para outro. BALOGH (2004, p.146) Torna-se importante evidenciar também que se tratando a TV de um meio de comunicação de massa e de extrema influência visto que está presente em 93% dos lares brasileiros segundo dados levantados em 2006 e apontados pelo IBGE apud Mungiolli (2009, p.3), suas produções carregam um grande peso significativo na construção do imaginário social.

As minisséries surgem para enriquecer o meio televisivo com cultura, pois ao passo que, em sua maioria tratam-se de transposições da literatura para a televisão, e possuindo essas literaturas clássicas brasileiras (do modernismo, romantismo, etc.) o foco de sua narrativa na denúncia e retrato da sociedade, acabam por construir memórias acerca da identidade do povo brasileiro.

A análise

A história de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* faz parte do imaginário coletivo do povo brasileiro, como já mencionado. Portanto, diante do referencial teórico acerca da literatura, cinema e televisão expostos anteriormente, desdobra-se aqui a análise de três trechos específicos da história, que foi transposta para as duas linguagens.

A escolha dos personagens é um ponto importante na construção das produções audiovisuais, pois é através das características e atuação do personagem que o público tomará conta da história, e não mais pela voz do narrador.

No cinema temos a personagem de Dona Flor encenada por Sônia Braga, que inclusive foi a atriz escolhida para retratar, também no cinema, todas as outras personagens femininas e tipicamente baianas adaptadas das histórias de Jorge Amado. No papel de Vadinho encontra-se José Wilker e, Mauro Mendonça sendo Teodoro Madureira. Na teledramaturgia brasileira optou-se, seguindo a mesma ordem, por Giulia Gam, Edson Celulari e, Marco Nanini.

De uma maneira geral, ao realizar a análise frente às três produções nota-se que a transposição para o discurso cinematográfico manteve-se fiel ao enredo proposto por Jorge Amado. Não há uma mudança brusca nos acontecimentos e no desenrolar dos fatos nos dois discursos, seguem a mesma ordem cronológica. Já na minissérie ocorrem mudanças maiores, como o fato de Teodoro pegar Flor nua numa noite em cima da mesa da cozinha. Ela estava transando com o fantasma de Vadinho, mas o farmacêutico não o via. Além do fato de ela contar para Teodoro sobre as aparições de Vadinho, o que na literatura e no cinema não acontece.

Foram acontecimentos inseridos na história para que ela ficasse mais atrativa, já que as minisséries necessitam dessa característica para prender o telespectador durante toda sua exibição que é fragmentada não só em blocos, interrompidos pelos intervalos comerciais, mas também em capítulos apresentados ao longo de praticamente um mês. A minissérie foi ao ar de 31 de março a 1 de maio de 1998.

Mas a história segue, nas três produções, basicamente a ordem de começar com a morte de Vadinho, seguida pelo período de luto de Flor e a presença de suas lembranças com o finado marido. Depois, Flor resolve sair do luto e conhece Teodoro, iniciando uma nova fase na trama que segue com o relato do segundo casamento. Por fim, o momento do triângulo amoroso que apresenta à peça sua isotopia de vida e morte, ou ainda de segurança e prazer.

A isotopia é dada como uma conjunção nas adaptações, visto sua sustentabilidade em todos os materiais, muito porque diz respeito ao discurso narrativo. A primeira cena a ser analisada mostra Flor e Vadinho transando após a comemoração do aniversário de Florípedes. Tem-se a isotopia de prazer, dada à Flor pela personagem do primeiro marido. A cena inicia com um plano geral, captando o quarto e o casal em toda sua intimidade, desinibição e nudez, e, vai aproximando-se até terminar em um plano close up do rosto de Flor, que se mostra em puro prazer, com a face suada.

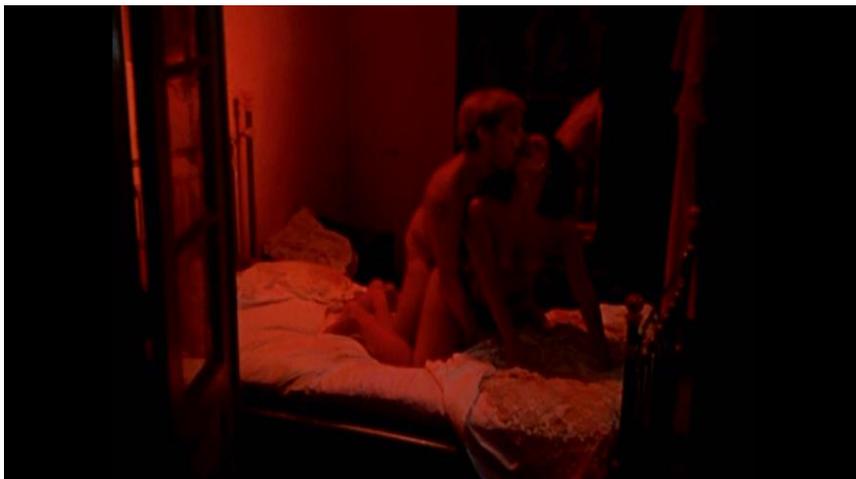


Figura 1 Intimidade em chamas

Toda a cena dura aproximadamente 40 segundos. É composta por uma iluminação extremamente quente e de coloração avermelhada, o que agrega a sensação de sensualidade e prazer, harmonizando com os atores. Isso porque a cor vermelha estabeleceu-se, por convenção social, como representação de desejo, dos prazeres e perigos da vida.



Figura 2 O prazer

A evolução dos planos, de geral para close up, foi um recurso utilizado para possibilitar a compreensão do quanto bem faz à Flor toda a intimidade que o casal possui, assim como a utilização do vermelho remete ao sentimento dos dois, queimando-se em desejo.

Na televisão a cena escolhida para retratar o prazer é dada no capítulo 5 da minissérie e apresenta iluminação parecida, também quente, avermelhada e amarelada. Valdomiro e a baiana estão em frente a uma fogueira e os planos escolhidos são bem fechados. Há o fragmento de várias cenas em primeiríssimo plano que evidenciam as carícias e intimidade do casal. Os detalhes são melhores explorados pela TV.



Figura 3 O toque



Figura 4 O beijo



Figura 5 Conexão

A segunda cena analisada traz a baiana transando com seu segundo marido, Teodoro. É importante ressaltar que nesse momento da história Flor já se apresenta uma mulher mais calma, madura e com alguns hábitos cotidianos, isso por influência justamente de seu segundo matrimônio. Teodoro era um farmacêutico regrado que tinha como lema “Um lugar para cada coisa, cada coisa em seu lugar”.



Figura 6 Sexo comedido

A cena do filme apresenta uma tonalidade meio azulada e a presença do branco nos lençóis e abajur. Pode-se dizer que a presença do azul, que é uma cor fria, remete a tranquilidade e serenidade. Representa exatamente o novo matrimônio de Flor, seguro e sereno. Aí está a isotopia de segurança.



Figura 7 Intimidade reservada

Também esta cena é semelhante a produzida para o cinema. Apresenta-se com um plano médio, dado de forma mais fechada nas duas transposições, para retratar também a restrição da própria intimidade do casal. Isso porque Teodoro era todo metódico com tudo que lhe dizia respeito, até mesmo com o sexo. Mas, essa sua característica que o diferenciava de Valdomiro, e, representava para Flor sua segurança.

Uma das cenas que ficou famosa na história é a que fecha o filme, assim como o livro e a minissérie, do trio andando abraçado após sair da igreja. Vadinho nu e Teodoro de paletó. Flor acompanhada por seus dois amores, o que a mantinha segura e o que a proporcionava prazer. Porém, um vivo e um morto.

No filme a cena é realizada através de tomadas de planos mais abertos, utiliza-se o plano geral e o plano de conjunto, não há nenhum plano que evidencie algum detalhe, diferente do que acontece na minissérie, que faz uso de planos close up, americano e só ao final, um pouco antes dos créditos é que um plano geral é utilizado. Isso acontece porque a TV tem pouca profundidade de campo, é mais difícil trabalhar planos mais abertos e por isso faz uso de enquadramentos fechados, o que não é problema para o cinema.



Figura 8 O equilíbrio no filme



Figura 9 O equilíbrio na minissérie

Outro aspecto que diferencia os olhares que produziram as duas adaptações é referente ao posicionamento da câmera. Como se pode notar, na peça fílmica optou-se por uma angulação um pouco mais elevada do que a normal, que seria a altura dos olhos de um observador de estatura média, portanto, por uma angulação *plongê*. Geralmente essa opção de tomada do olhar acaba por diminuir e dar impressão de inferioridade, porém acredito que neste caso não causou esse efeito. O que acontece é que se comparado com a angulação da cena na minissérie, percebe-se o ar de superioridade que o triângulo amoroso carrega, pois a câmera está posicionada em *contra-plongê*, de baixo para cima.

No que se refere às disjunções, o *flashback* é um dos recursos utilizados durante a narração. A história inicia com a morte de Vadinho, mas através das lembranças de sua esposa é que sua vida e seu casamento com ela são contados, ou seja, há uma ruptura no tempo. Essa ruptura para a literatura e para o cinema está como uma ferramenta muito utilizada, pois nesses discursos há uma continuidade na narração, ela não sofre interrupção de break comerciais, como na televisão, por exemplo.

As fragmentações que acontecem nas minisséries, tanto de minutos quanto de dias, acabam prejudicando uma vez que o telespectador pode acabar perdendo um capítulo e por isso perder o contexto. “Na TV se está interessado fundamentalmente naquilo que vai acontecer em seguida; só usamos *flashback* para revelar um mistério e aí não perde sua força, senão é um elemento artificial, vai construir um ruído na cabeça do público” Guimarães Rosa apud Balogh (2004, p. 33). São essas fragmentações que diferem também a construção do discurso narrativo e cinematográfico, que se apresentam de forma contínua.

Outro elemento disponível para as transposições é o som, fadado no meio literário. Os sons, as vozes, os ruídos externos e a trilha sonora servem para aproximar o público com a peça e despertar sentimentos neles.

Nas duas transposições aqui estudadas a trilha sonora procurou, assim como toda a trama, valorizar o nordeste. No filme há apenas a canção de Chico Buarque O que será? (A flor da terra), na voz de Simone Bittencourt. O público pode não perceber, mas a letra casa muito bem com a história de Flor e inconscientemente ele absorve essa informação, até porque ele não possui tempo para realizar essa análise no momento em que está apreciando a produção. Já na minissérie, dado sua preocupação em não ser monótona e precisar conquistar o público a cada episódio, apresentam-se vinte canções ao longo dos 20 capítulos, todas de músicos baianos.

Conclusões

Cada linguagem possui um público diferente e que consome de forma diferente. O cinema e a TV utilizam dois meios para estabelecer a comunicação, pelo conteúdo da imagem e pela forma com que captamos este conteúdo. Enquanto a literatura carrega as palavras e faz uso da imaginação do leitor.

No cinema e na literatura tem-se o sentir, o sentir e acompanhar a peça, desviar a atenção de qualquer outra coisa, estar para a peça, contudo eu a consumo de uma vez só,

não paro cena por cena para julgar e construir um pensamento acerca do que me é ofertado, faço isso apenas ao fim, unindo tudo. Já para consumir televisão eu tenho o dever, eu consumo de uma maneira diferente, dada em partes e nessas interrupções eu me deparo com outras informações, converso com outras pessoas e vou aos poucos formando minha impressão.

Mas toda produção e manifestação artística/cultural possui suas riquezas, e também elas ao realizarem transposições acabam influenciando o consumo umas das outras. A adaptação da literatura para o audiovisual em muitos casos acaba impulsionando a procura pela obra literária, ou ainda, ao ler o livro busca-se olhar a história através de outras perspectivas, em busca do aprimoramento da mensagem, e então se tem as transposições. Transpor é olhar através de outro ângulo e perspectiva. E, toda nova visão é bem-vinda.

Por fim, o conteúdo das produções também possui tamanha importância, pois através do convívio em sociedade e da observação das pessoas e fenômenos que nos cercam, construímos personagens que representam determinado local, cidade e período, ou seja, construímos memórias. Como no caso de Dona Florípedes Guimarães que é a representação de diferentes mulheres, cada uma com uma característica particular, das mulheres que Jorge Amado observava na Bahia, na década de 1930.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. 34^a ed. Rio De Janeiro: Record, 1979.

AZEVEDO JUNIOR, José G. de. **Apostila de Arte – Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007.

BALOGH, Anna M. **O Discurso Ficcional Na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BARRETO, Bruno. **Dona Flor e seus Dois Maridos**. PARAMONT, Edição Coleção Brasil 2004. (DVD)

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

BRITO, José B. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. Literatura, cinema, adaptação. **In Graphos**. v.1, n. 2, 1996. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9179>>. Acesso em: 5 Junho 2015.

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

FLORY, Suely F. V. (Org.) **Narrativas ficcionais**: da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

HERNANDES, Paulo. **A noção de isotopia**. 2001. Disponível em: <<http://www.pauloherndes.pro.br/dicas/001/dica031.html>>. Acesso em: 5 Agosto 2015.

MUNGIOLI, Maria C. P. **Minisséries Brasileiras**: um lugar de memória e de (re)escrita da nação. São Paulo, 2009.

POMA, Larissa F; VIÉGAS, Rosemari F. As Minisséries na Tv Globo: Da Literatura à Televisão. **In Pesquisa em Debate**. 2009.

RIOS, Dermalva R. **Mini dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: DCL, 1999.

SANTANA, Maria A. R. **Adaptações fílmicas de personagens femininas de Jorge Amado**: Gabriela, Dona Flor e Tieta. Marília, 2009.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.