

## Silêncios em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: estudo comparatista entre o romance e o filme

### Silences in *O Cortiço* by Aluísio Azevedo: a comparative study between the novel and the film

Andre Lucas de Azevedo\*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.1, 124-142, 2025. Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.

DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.264065>

**Resumo:** Este artigo visa realizar um estudo comparatista entre o romance *O Cortiço* (1995 [1890]), do autor maranhense Aluísio Azevedo, e o filme, com a mesma denominação, estreado em 1978 e dirigido por Francisco Ramalho Jr., buscando refletir sobre diferentes ocorrências de silêncio enquanto matéria significativa nas duas produções artísticas. O objetivo central consiste em detectar construções de silêncios e realizar a tarefa de conferir sentidos a eles. Para dinamizar o processo de análise, este estudo parte de algumas concepções de silêncio levantadas por diversos estudiosos do assunto. Entre eles, encontram-se Eni Orlandi (2007) e Luzia Berloff Tofalini (2020). Esperamos, com este trabalho, aprofundar os conhecimentos relacionados à literatura e à sua ligação com outras espécies artísticas.

**Palavras-chave:** Silêncios; O Cortiço; Aluísio Azevedo; Francisco Ramalho Júnior.

**Abstract:** This article aims to conduct a comparative study between the novel *O Cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and the movie (1978), with the same title, directed by Francisco Ramalho Jr. that had its premier in 1978, seeking to reflect on different occurrences of silence as a significant theme in both artistic productions. The central objective is to identify constructions of the silences and undertake the task of assigning meaning to them. To streamline the analysis process, this study draws from various conceptions of silence established by several scholars on the subject. Among them are Eni P. Orlandi (2007) and Luzia A. Berloff Tofalini (2020). We hope, with this article, to deepen the understanding of literature and its connection to other forms of art.

**Keywords:** Silences; O Cortiço; Aluísio Azevedo; Francisco Ramalho Júnior.

---

\* Graduando em Letras com habilitação em Português e Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, UEM, Maringá, PR, Brasil. E-mail: [ra119492@uem.br](mailto:ra119492@uem.br). ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0950-0062>. Trabalho realizado sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luzia Aparecida Berloff Tofalini para o projeto Literatura e Cinema: Silêncios.

## 1. Introdução

Partindo do pressuposto de que toda e qualquer forma de linguagem se encontra, inevitavelmente, inundada por silêncios que admitem muitos sentidos, buscamos detectar construções de silêncios e realizar a tarefa de lhes conferir sentido — dado que, ao fazer a leitura de um texto literário, cada leitor real preenche as lacunas, os espaços aparentemente vazios, conferindo significados às construções de silêncio da obra. Neste trabalho, realizamos uma análise comparativa entre alguns dos silêncios presentes no livro *O cortiço* (1995 [1890]), de Aluísio Azevedo, e no filme *O cortiço* (1978), dirigido por Francisco Ramalho Jr. — que trata-se da segunda adaptação fílmica do livro.

Para esse cotejamento, serão levados em consideração alguns elementos importantes: o primeiro deles é a questão da transposição da narrativa para as telas cinematográficas. Conforme é apontado por Tofalini (2022, p. 181), “quando a linguagem literária é transportada para a linguagem veiculada pelo cinema, ocorre o apagamento de determinadas construções de silêncio, todavia, em contrapartida, outras são produzidas”. De fato, pontuações e anáforas dão lugar às diferentes entonações, aos timbres de voz e às imagens apresentadas como elementos criadores de silêncio. Stam (2006), por sua vez, destaca que as adaptações, além de dialogarem com os textos originais, também os ressignificam, de modo a preencher certas lacunas presentes nestes. Além disso, o pesquisador ressalta que

a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (Stam, 2006, p. 26).

Essa perspectiva reforça a ideia de que a interpretação deve ser entendida como uma espécie de recriação em que “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico social” é transformada em “outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (Stam, 2006, p. 50). Hutcheon (2011, p. 192), em uma visão similar à de Stam, aponta que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto — um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio”. É por esse motivo que, ao nos referirmos a adaptações fílmicas, devemos pensar em acréscimos, “atualizações”, e não em “substituições”, pois a adaptação é

uma obra ambígua: ela estabelece uma relação intertextual com a obra original, tanto pelo enredo quanto pela tentativa de manter o estilo do autor; mas também se apresenta como obra autônoma, configurada em outro gênero, cuja forma estética é distinta da obra-fonte, dadas as particularidades de cada autor e de cada meio semiótico em que é produzida (Teixeira, 2018, p. 71).

Assim sendo, o contexto histórico de cada uma das obras é um fator a ser levado em consideração quando trabalhamos com o silêncio. Haja vista que, ao longo das quase

noventa décadas que separam a obra literária da adaptação cinematográfica, os discursos, problemas, interesses e várias outras coisas sofreram muitas alterações. O que, conseqüentemente, acaba por afetar os devidos silêncios presentes em cada ‘versão’. Alguns são apagados, outros são criados e, ainda, há aqueles cujos sentidos são modificados.

*O cortiço* de Azevedo nasce predominantemente dentro da estética naturalista. O Naturalismo, no século XIX, consiste em um movimento artístico-literário considerado por muitos como um “Realismo radicalizado”, no qual o homem passa a ser entendido como apenas mais um “organismo submetido às mesmas exigências de outros organismos vivos do planeta, com os mesmos ciclos de vida e morte, fome, doenças, saúde e sexualidade, despido de qualquer privilégio na ordem natural do mundo” (Mendes; Vieira, 2012, p. 140). Entre suas características, podemos salientar: o determinismo (o indivíduo influenciado pelo meio) e o zoomorfismo (comparação do sujeito com animais). Ambas, inclusive, fazem-se abundantes na obra de Azevedo.

O determinismo pode ser facilmente detectado na obra, pois, como aponta Candido (1997, p. 127), todo o texto “é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva”. Basta observar os arcos do honrado lusitano Jerônimo e da pura e casta Pombinha, ambos corrompidos pela promíscua estalagem em que viviam.

O zoomorfismo faz-se abundante na descrição das personagens que sempre possuem algum elemento animalesco, como Florinda que é descrita como tendo “olhos luxuriosos de macaca” (Azevedo, 1995, p. 38) ou Firmo que é “ágil como um cabrito” (Azevedo, 1995, p. 62). A zoomorfização, contudo, não se restringe apenas às descrições. Ela está fortemente relacionada às ações das personagens que, tal como animais, durante toda a obra, se mostram guiados por seus instintos.

Já *O cortiço*, filme de Ramalho, por sua vez, foi produzido em plena década de 70 do século XX. Nesse período, o cinema brasileiro passava por fortes censuras. No ano de lançamento do filme, por exemplo, o Congresso Nacional promulgou uma emenda que limitava a liberdade de expressão dos meios de comunicação. É nesse cenário de repressão setentista que surgem e ganham força as chamadas pornochanchadas, que ocorreram

quando o humor inocente da chanchada foi incrementado por uma expressiva dose de eroticidade, resultando no gênero que recebeu a denominação de pornochanchada, o qual investiu prioritariamente na produção de cenas que exploravam a eroticidade, a perversão e a anatomia sexual femininas (Oliveira, 2004, p. 116).

Embora a adaptação de Ramalho não seja comumente considerada como parte do gênero, é impossível não notar o flerte existente com as pornochanchadas, perceptível nos momentos sensuais que dão grande enfoque ao corpo feminino e, principalmente, na jocosa cena de traição protagonizada por Leocádia. Ramalho Jr considerava que *O cortiço* (1978)

era uma oportuna alternativa para trazer à cena a analogia entre a sociedade brasileira do final do século XIX e a da década de 1970 — ambas estruturadas por meio de uma nítida e perversa divisão de classes e apoiadas na desumana exploração do trabalhador —, suscitando na conclusão de que, nos quase cem anos que distanciam a publicação do romance, do momento de produção do filme, nada no tocante a esse aspecto havia mudado (Oliveira, 2004, p. 116). Além, é claro, do uso de “artifícios capazes de camuflar as mensagens de protesto e burlar a atenção permanente da censura” (Oliveira, 2004, p. 116) realizada pelo regime militar vigente na época. Dessa forma, tanto a obra literária quanto a adaptação fílmica expressam “a percepção desiludida da modernidade da sociedade brasileira” (Vieira, 2014, p. 218) dos seus respectivos contextos históricos.

Outro elemento importante a ser destacado é o de que toda adaptação literária não deixa de ser resultado, obrigatoriamente, de uma leitura — entre as várias possíveis — realizada pelo responsável pela adaptação, em um processo no qual “contamos e recontamos histórias” (Hutcheon, 2013, p. 10). Em outras palavras, *O cortiço* de Ramalho é construído com base na visão e na interpretação que o cineasta possuía dessa obra de Azevedo.

## 2. (Re)visitando concepções sobre o silêncio

Independentemente de onde vamos, estamos sempre cercados pelo barulho urbano e para cada lado que olhamos vemos propagandas, anúncios e coisas semelhantes. Vivemos cada dia mais em uma sociedade repleta de ruídos, que tenta, a todo custo, evitar o silêncio, pois sabe que ele não é “vazio”, ao contrário, é repleto de sentidos.

O corpo social tem total consciência de que nos silêncios habitam um infinito número de possibilidades de reflexão e de atribuição de sentidos. Entre eles, alguns podem se mostrar ou parecer ameaçadores, amedrontadores. Muito dessa visão do silêncio está, provavelmente, relacionado às ideias negativas que são comumente atreladas a ele. Por exemplo, podemos citar a percepção do silêncio como solidão. Pensemos em uma mãe com os filhos já crescidos e que se mudaram para suas próprias casas. Os silêncios da casa, outrora repleta de sons de crianças, agora lhe trazem um sentimento de tristeza, pois tais silêncios levam essa mãe a se lembrar daquilo que já passou.

Outra relação muito comum é a do silêncio relacionado à morte. Quando a vida termina, a melodia dela é encerrada e somos jogados no silêncio eterno do desconhecido, do esquecimento. Essa relação pode ser vista nos momentos finais da peça *Hamlet*, de Shakespeare (2000, p. 190), quando o protagonista de nome homônimo, segundos antes de morrer, afirma que “o resto é silêncio”. Contudo, quando falamos de silêncio não estamos nos referindo — ou pelo menos não totalmente — a isso, ou seja, não nos referimos ao “resto”, mas compreendemos que o silêncio envolve toda espécie de comunicação, de arte, de vida no Cosmos. De acordo com Tofalini (2020, p. 66), o silêncio “constitui-se na matéria

prima de todos os campos do saber. Ele é imprescindível por se constituir como elemento vital do pensamento e da expressão”.

Com efeito, diferentes áreas do saber possuem sua maneira individual de lidar e entender as nuances do silêncio. Na composição musical, por exemplo, o silêncio é algo extremamente importante, já que é justamente a partir da combinação entre ele e os sons que surge uma música. No campo da ciência, por sua vez, o silêncio pode estar relacionado àquilo que ainda é desconhecido ou ao silêncio requerido para o processo investigativo. Temos ainda as mídias audiovisuais em que o silêncio é usado como parte fundamental da narrativa que é apresentada, trazendo consigo uma série de sentidos que, embora não sejam totalmente expostos, podem ser compreendidos pelo indivíduo que assiste. Por exemplo, uma história de drama usará o silêncio como uma forma de mostrar reflexão ou sofrimento, já uma narrativa de terror terá o silêncio como um indicador do perigo que se aproxima.

Quando pensamos em literatura — e, conseqüentemente, em linguagem —, inferimos que os silêncios construídos pelos autores, de modo consciente ou não, podem ser compreendidos de maneira ampla como todos os significados presentes em um texto literário que estão “escondidos”, que são totalmente livres das palavras para significar algo, de diversos modos. É necessário, porém, afirmar que os silêncios não fazem parte apenas das linguagens verbais, mas também daquelas não verbais. Assim, consideramos esclarecer dois pontos muito importantes sobre a ideia de silêncio literário. A primeira delas é que o silêncio como concebemos nunca é vazio, porque ele significa sempre e, se há nele um sentido, então ele não pode ser identificado com o vazio (Tofalini, 2020). A outra é que silêncio é algo totalmente diferente do conceito de implícito. A concepção de implícito está fortemente relacionada com a palavra, porque ela depende do dito para conseguir significar algo, assim como afirma Orlandi, (2007, p. 65) o implícito “é uma forma de ‘domesticação’ da noção do não-dito pela semântica” e tal ato de domesticar seria feito por meio da “recusa da opacidade do não dito”. Em outras palavras, o implícito depende daquilo que está sendo dito para possuir um significado, algo que não é necessário para o silêncio, já que ele “não remete ao dito, ele se mantém como tal, ele permanece silêncio e significa” (Orlandi, 2007, p. 66).

Em *As formas do silêncio*, Eni Orlandi apresenta algumas categorias possíveis de silêncio. A primeira delas é o chamado silêncio fundador, que seria o que precede e permite a significação. É o silêncio que vive nas palavras e as atravessa. Contudo, ele não pode ser entendido como um silêncio físico que encontramos em determinada construção frásica. Com efeito:

Evidentemente não é do silêncio em sua qualidade física que estamos falando aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. O silêncio físico não nos interessa (Orlandi, 2007, p. 68).

Embora as palavras em si mesmas estejam repletas de silêncios — porque eles podem ser encontrados entre os fonemas, palavras, frases e parágrafos — precisamos pensar na ideia de que os sentidos dos silêncios as ultrapassam. Devemos focalizar não apenas o que diz respeito ao seu sentido físico (a palavra em si), mas tudo o que elas podem apontar no que se refere à possibilidade de significar. Em outros termos, na palavra há muito mais a ausência de sons ou, pelo menos, a ausência de determinado som. É necessário pensar nos silêncios como locais onde repousa toda a significação possível e suas irrestritas multiplicidades. Assim, da mesma forma que existe um *estar no sentido* por meio da palavra, há, também, um *modo de estar no sentido* por meio do silêncio. Dessa maneira, o ser humano pode transitar entre esses dois modos distintos de significar e por meio deles se relacionar com o mundo.

Orlandi (2007) menciona, ainda, outra espécie de silêncio à qual denomina como “silêncio fundante”. É esse silêncio que permite as condições de sentido. Ele é a base da significação. Quando pensamos no silêncio fundante, compreendemos que ele pode ser considerado “fundador” por possuir um sentido autossuficiente, já que ele se constitui como uma “matéria significante por excelência, um *continuum* significante” (Orlandi, 2007, p. 29). Ele é fundador, pois é necessário. O silêncio é o fator que permite e garante o movimento dos sentidos, por isso que podemos afirmar com Orlandi (2007, p. 23): “sempre se diz a partir do silêncio”.

Outra espécie de silêncio apontada pela pesquisadora é a chamada “política do silêncio” ou “silenciamento”. Essa classe de silêncio se distingue do silêncio fundador por produzir “um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão, ele significa por si mesmo” (Orlandi, 2007, p. 72). Em outras palavras, o silenciamento envolve questões relacionadas ao ato do “dizer” e do “não dizer algo”.

Orlandi (2007) divide a classe anterior em duas subdivisões: o “silêncio constitutivo” e o “silêncio local”. Pelo primeiro, entendemos que quando escolhemos dizer algo estamos, automaticamente, descartando outros tantos possíveis sentidos que não são desejáveis em determinada situação. Dessa forma, o silêncio constitutivo, trabalha com “limites da formação discursiva consequentemente determinando os limites do dizer” (Orlandi, 2007, p. 72). O dizer e o silêncio constitutivo andam lado a lado, pois o silêncio controla o fluxo de sentidos, não permitindo que uma situação discursiva se perca em meio a um gigantesco mar de significações. Dessa forma, pode-se afirmar que “toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis [...]” (Orlandi, 2007, p. 74). Já o “silêncio local” entra em questões que envolvem o poder e o não poder dizer e a relação entre o “meu” discurso com o discurso do “outro”. Sendo o exemplo mais notável a censura, que seria “a interdição do sujeito em formações discursivas determinadas” (Orlandi, 2007, p. 76). Dessa forma, proíbem-se determinadas palavras para sentidos, significados e ideias serem banidos.

### 3. Discurso verbal

Como foi mencionado anteriormente, na transposição da linguagem literária para a cinematográfica muitos silêncios presentes nos diálogos das personagens (como reticências ou sinais de pontuação) acabam adquirindo novos meios de expressão. Para exemplificar, realizaremos uma comparação da forma como filme e livro trabalham o momento da “sedução de Léonie”.

No romance, o desejo da prostituta por Pombinha começa a ser denunciado silenciosamente por meio dos gestos da cortesã para com a moça, como carícias e por sempre ficar “pedindo-lhe beijos, que saboreava gemendo, de olhos fechados” (Azevedo, 1995, p. 118). Outro fato importante a ser observado são os diálogos entre Léonie e Pombinha, que estão repletos de reticências.

Conforme apontado por Stein (2018, p. 50), as reticências, em muitos casos, “substituem o final da frase, deixando-a suspenso esperando que o leitor a continue, um semi-silêncio, com lacunas a serem preenchidas”. É deixado a cargo do leitor, portanto, o papel de perceber as possíveis significações trazidas por essas reticências ou, no caso de diálogos, perceber também as possíveis intenções que não são verbalizadas. Para exemplificar melhor, trouxemos um pequeno trecho de interação entre as duas personagens:

- Não! Para quê! ... Não quero despir-me...
- Mas faz tanto calor... Põe-te a gosto...
- Estou bem assim. Não quero!
- Que tolice a tua...! Não vês que sou mulher, tolinha? ... De que tem medo? Olha! Vou dar exemplo! (Azevedo, 1995, p. 19)

Percebemos que as reticências, nesse caso, trabalham como um elemento denunciativo das segundas intenções da cortesã, denunciando seu desejo. Enquanto, no caso de Pombinha, reforçam e complementam a postura defensiva e, até mesmo, confusa que é expressa verbalmente pela jovem. Aliás, os nomes das personagens servem como prenúncio para essa cena: “Pombinha” é claramente ligado à “pomba”, um animal relacionado à religiosidade cristã e, conseqüentemente, à pureza, e que, além disso, exerce na maioria das vezes um papel de presa no mundo animal. “Léonie”, por sua vez, vem de “leão”, animal imponente, ameaçador, que exerce na natureza o papel de predador.

Se pensarmos no modo como esse momento é representado no filme, vemos diferenças. Para começar, no momento da recepção feita a Dona Isabel e sua filha, Léonie, após referir-se à jovem como “meu amorzinho” (Ramalho, 1978, 1:04:10’), a acompanha até a mesa segurando-a pela cintura. Já sentadas à mesa, a mulher fica constantemente segurando as mãos de Pombinha e acariciando-as. Em seguida, quando Dona Isabel já dorme em uma cadeira, Léonie dirige-se à jovem dizendo: “Vem cá, minha flor, sabes que cada vez eu te quero mais. Tô louca por ti” (Ramalho, 1978, 1:04:51’) e passa a fazer mais carícias.

A Pombinha fílmica mostra-se um pouco mais consciente das possíveis intenções de Léonie, já que tenta afastá-la de si e olha constantemente para a imagem de sua mãe adormecida. No livro, a personagem só parece perceber que algo está errado após ser atacada por “beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era” (Azevedo, 1995, p. 119). Os diálogos do filme também trazem, através das pausas, da diminuição da entonação de voz, da repetição de palavras feitas por Pombinha, dos olhares constantes de Léonie, sentidos não ditos que antes eram sugeridos pelas reticências.

Outro fato importante quanto aos diálogos é que, durante a transposição de uma arte para outra, alguns deles são removidos e outros acrescentados. Isso ocorre pois, além do fator temporal, visto que o tempo do filme é mais curto, existem também as novas narrativas que são construídas. Um exemplo disso pode ser visto no trecho em que Firmo visita Rita logo após a briga com Jerônimo, que resultou no ferimento deste. As falas da baiana indiretamente tentam afastar o amante.

Além das mudanças na adaptação de cenas individuais, o filme também adiciona novas camadas a certas relações entre os personagens. Um exemplo disso é a relação conflituosa existente entre os portugueses João Romão e Miranda, a qual envolve, além de motivos espaciais, motivos sociais, como o rancor do segundo para com o primeiro que está relacionado ao fato de Miranda não enxergar Romão como alguém em uma posição de igualdade. No entanto, conforme o dono do cortiço passa a se sofisticar, a relação entre os dois muda. O filme traz novas camadas para esse conflito na cena da Caixa Federal, na qual João Romão leva uma grande quantidade de dinheiro para ser lá guardada. Após perceber a quantia de dinheiro possuída pelo vizinho, o recém-barão dispara: “Meu nobre João Romão, que prazer em revê-lo. A propósito, apareça lá no sobrado para tomarmos uma cerveja... Um champanhe francês” (Ramalho, 1978, 1:18:46’ – 1:19:00’). O vocativo “meu nobre João Romão” serve como um reflexo da nova visão adquirida por Miranda, que passa a ver o vizinho como alguém semelhante a si mesmo e não mais como um rival. A partir daí, os dois vêm a se tornar bons amigos e, nos momentos finais da obra, genro e sogro.

*O cortiço* é um romance que, muito provavelmente, passa-se em algum momento da década de 1880. Na versão cinematográfica, isso fica mais evidente devido à referência frequente à questão da República: nos momentos iniciais do filme, temos uma passeata a favor da adoção do sistema republicano que passa em frente da estalagem; Miranda mostra-se extremamente incomodado com tal possibilidade. Contudo, o momento em que referências a tal fato são trazidas com mais força, é, justamente, no final da adaptação de Ramalho. A cena começa com Rita Baiana voltando para o cortiço e sendo recepcionada alegremente por seus companheiros. Ela dança pelo lugar ao som da música *Rita Baiana*, cantada por Zezé Motta. Alguns momentos depois, uma criança abre a porta do cortiço e anuncia, ao som de fogos de artifício, que foi proclamada a República. Confusa, Rita pergunta para Albino “o que é a república?” (Ramalho, 1978, 1:46:59’). Ele, por sua vez,

afirma que não sabe, mas acredita “que a república deve ser o futuro” (Ramalho, 1978, 1:47:08’). Nesse momento, Dona Isabel, já sem sua sanidade devido aos caminhos seguidos por Pombinha, olha para câmera, quebrando, assim, a quarta parede, e afirma que “o futuro a Deus pertence” (Ramalho, 1978, 1:47:08’). Em seguida, Rita grita “viva a república” (Ramalho, 1978, 1:47:13’). A partir daí o cortiço entra em festa, comemorando a chegada da República enquanto são observados pela família Romão de sua varanda.

A reação e as falas da população do cortiço trazem, no campo do interdito, a esperança de tempos melhores e, ao mesmo tempo, o intenso processo de exclusão que as camadas mais humildes da sociedade brasileira sofriam no campo político. Além disso, ao trazermos esse discurso para o contexto de censura e repressão vivenciado no Brasil da década de 1970, podemos perceber um forte sentimento de desilusão, dado que a República tão comemorada por Rita e seus amigos, talvez, não seja, no futuro, mais tão bela como pareceu ser.

#### 4. Personagens: silêncios

A palavra “personagem” refere-se a um dos elementos mais essenciais de qualquer narrativa, afinal de contas uma história surge e desenvolve-se ao redor dela. É por meio dela que surgem os diálogos e as ações. Em *O cortiço* (1890) isso não é diferente, as personagens são realmente um dos aspectos mais lembrados da obra de Azevedo, algumas por seu carisma e personalidade, outras por seu final trágico. Nas palavras de Alfredo Bosi (2015, p. 152):

Só em *O cortiço* Aluísio atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de um montar um enredo em função de pessoas, ateve-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários, fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista. Existe o quadro: dele derivam as figuras.

Segundo o crítico, na narrativa de Azevedo todo o conglomerado de personagens acaba por se tornar uma única grande criatura: o cortiço, que por consequência acaba se configurando como o protagonista de toda a história, haja vista que todos os acontecimentos estão de alguma maneira relacionados a ele. É a partir dele que as múltiplas narrativas acabam surgindo. Isso pode ser demonstrado através de um dos trechos mais famosos do livro: “Eram cinco da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (Azevedo, 1995, p. 35).

Quando focalizamos as personagens para realizar uma análise geral das figuras do cortiço, podemos perceber que praticamente todas elas se enquadram na categoria de “personagem plana”, que é aquela, conforme o apresentado por Franco Júnior (2019), caracterizada por manifestar uma linearidade no que diz respeito à sua psicologia, ou, em outras palavras, é aquela em que não ocorre nenhum desenvolvimento, nenhuma alteração em suas atitudes ao longo da narrativa. Contudo, algumas delas apresentarão uma maior

imprevisibilidade, sendo justamente as que possuem um arco de corrupção, como será exposto mais adiante. Isso acaba por reforçar a tese do determinismo, já que os moradores do cortiço se encontram tão corrompidos pelo meio em que vivem que já não há mais qualquer chance de mudança.

O início da narrativa de Azevedo é marcado pela rivalidade entre os dois portugueses João Romão e Miranda, ambos que, ao chegarem ao Brasil, tinham desejos de prosperidade, embora Miranda tenha conseguido mais sucesso que João Romão. Apesar do ódio mútuo inicial, a dupla de ibéricos acaba por construir uma amizade após a ascensão social de João Romão, que é acompanhada pela ampliação de sua casa. Com efeito, sua estalagem, antes inferior ao sobrado (tanto socialmente quanto estruturalmente), se eleva ganhando um “segundo andar, fechado em cima do primeiro por uma estreita e extensa varanda de grades de madeira para a qual se subia por duas escadas, uma em cada extremidade” (Azevedo, 1995, p. 181). É perceptível que o “ter” (bens materiais) é colocado adiante do “ser” (moral, ético etc.).

Comparado com suas versões fílmicas, os dois lusitanos foram, entre as personagens com maior destaque, os que menos sofreram alterações. João Romão, por exemplo, continua cruel, insensível e ambicioso, não se preocupando com seus inquilinos durante o incêndio ao perceber que receberia o dinheiro do seguro caso a estalagem fosse destruída. Curiosamente, diferentemente do que ocorre no romance, no longa-metragem, temos a oportunidade de visualizar sua reação perante a morte de Bertoleza: ele, logo após a ex-companheira esbarrar na espada de um dos policiais convocados para prendê-la, rapidamente fecha os olhos, contrai seu rosto e, em seguida, já mais calmo, seca seu rosto com um lenço ainda mantendo uma expressão de choque. Os silêncios contidos nesses gestos apresentam certa ambiguidade: a surpresa que evolui para um estado de choque e encerra-se em um misto de indiferença e alívio. A falta de qualquer elemento que esboce tristeza expõe a ausência de qualquer sentimento forte para com Bertoleza.

Bertoleza é uma personagem que, embora ainda mantenha o mesmo papel que exerce no romance, é representada de forma diferente. A escravizada é retratada por Azevedo como servil e submissa a João Romão, mas energética e de cara alegre. Além disso, ela demonstra possuir uma personalidade forte, ciente de seus desejos, conforme é relatado pelo narrador: “feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (Azevedo, 1995, p. 16). E, ao descobrir os planos de Romão de despachá-la para assim poder casar-se com Zulmira, Bertoleza o confronta diretamente, impondo-se perante essa situação.

A Bertoleza do filme de Ramalho, por outro lado, é uma mulher triste e constantemente humilhada, sendo mostrada como um fardo para o vendeiro. Suas falas são poucas, aparece calada na maioria das cenas, com uma expressão dorida. O silêncio de Bertoleza é quase uma autocensura, um autossilenciamento, uma forma de lidar com as

dores de sua alma, já que ela não pode expressar isso por meio de palavras diretas devido às possíveis reações do companheiro, visto que o ato de censurar a si sempre põe “um outro no jogo. Ela sempre se dá na relação do dizer e do não pode dizer, do dizer de ‘um’ e do dizer do outro” (Orlandi, 2007, p. 104) o que determina aquilo que pode ser dito e aquilo que não é permitido ser dito.

A distinção entre as duas “Bertolezas” chega ao ápice no momento de suas mortes. A Bertoleza romanesca, ao perceber que se tornaria novamente escravizada, em um gesto de coragem rasga seu ventre, preferindo a morte a perder a liberdade. O ato de Bertoleza vai muito além de uma ação individual e traz ecos de todo o sofrimento de um povo que foi feito cativo. A Bertoleza fílmica, por outro lado, morre em um acidente: ao ser encurralada por seu antigo “dono”, acompanhado por militares, a pobre mulher avança para frente chamando por João Romão com uma voz sôfrega, que denunciava um pedido de ajuda, de clemência. Contudo, ela acaba tragicamente indo de encontro com o espadim do policial, que penetra seu ventre, caindo, em seguida, morta no chão. A Bertoleza de Ramalho foi cativa até o fim, viveu por Romão e morreu clamando para que ele a mantivesse livre.

Outro núcleo muito lembrado de *O cortiço* é o triângulo amoroso de Piedade, Rita Baiana e Jerônimo, o Hércules lusitano, contratado por Romão para liderar os trabalhadores da pedreira por ser mais trabalhador e disciplinado do que qualquer um ali. Conforme é evidenciado no seguinte trecho:

Mas não foram só o seu zelo e sua habilidade o que o pôs assim para a frente; duas outras coisas contribuíram para isso: a força de touro que o tornava respeitado e temido por todos os trabalhadores, como ainda, e, talvez, principalmente, a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes (Azevedo, 1995, p. 53).

É interessante observar o termo “pureza austera dos seus costumes”, já que ele coloca em uma posição alta os valores portugueses, que seriam mais fortes e elevados do que os valores brasileiros. Entretanto, Jerônimo acaba por ser acidentalmente seduzido por Rita Baiana numa dança quase ritualística e percebe que

naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz do meio-dia; ela o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que não se torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se numa fosforescência afrodisíaca (Azevedo, 1995, p. 73).

Percebamos toda a forte carga significativa presente em cada palavra desse trecho: Rita Baiana torna-se uma antropomorfização do Brasil e da tropicalidade, um misto de beleza, sedução, perigo e tentação. Sendo ela o elemento desta terra que faltava para concretizar a corrupção do ibérico. A partir desse momento, Jerônimo torna-se cada vez menos lusitano e mais brasileiro: o café e o parati começam a ser parte de sua rotina, “a aguardente de cana substitui o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão ao bacalhau e cebolas cozidas” (Azevedo, 1995, p. 86). Passou a consumir fumo, tornou-se mais relaxado no trabalho e tornou-se “mais amigo de gastar que de guardar” (Azevedo, 1995, p. 86). Após assassinar Firmo e abandonar a família para viver com Rita, a transformação se completa e ele agora já “abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se lhe de vez o espírito da economia e da ordem... (Azevedo, 1995, p. 175). Piedade, por consequência, vai de uma mãe de família honrada a uma alcoólatra e termina abandonada com sua filha em um cortiço pobre próximo à “Avenida São Romão”.

Na adaptação fílmica, a história de Jerônimo e Rita adquire ares mais românticos: os dois veem-se pela primeira vez no momento em que o casal de portugueses está realizando a mudança para a estalagem, instante no qual ocorre uma troca de olhares entre os dois, e os silêncios contidos nos gestos faciais e expressões corporais dos atores revelam o nascimento de um sentimento entre a dupla.

É importante apontar a figura de Rita Baiana na obra cinematográfica, haja vista que ela é a personagem que mais se diferencia de sua contraparte literária. A começar pela aparência física, interpretada pela atriz Betty Faria, a personagem não corresponde em nada à imagem internalizada que temos da mulata brasileira. Sendo assim, Ramalho, conscientemente ou não, acaba realizando um silenciamento com essa alteração. Esse fato ocorre, pois ao transformar Rita em uma mulher branca — ou em uma mestiça de pele clara, dependendo da visão — ele acaba por silenciar e apagar todos os possíveis significados que provinham desse fato, da mesma forma que novos surgirão.

No que diz respeito à personalidade, a Rita de Ramalho é mais “simpática” e bondosa do que a de Azevedo, não demonstrando um sorriso de prazer que “encrespava-lhe os lábios” (Azevedo, 1995, p. 111) ao perceber que dois homens a disputavam. Além disso, a interpretação de Faria corrobora para esta construção: sempre sorridente, com gestos leves, mais alegres e com uma entonação de voz mais suave. O que contrasta totalmente com Piedade, vivida por Thais Portinho, sempre de cara fechada, com gestos contidos e um tom voz mais ríspido em muitos momentos. O mesmo ocorre com o figurino: Rita usa roupas leves, brancas e coloridas, enquanto Piedade veste tons mais sóbrios e escuros. Esses fatores acabam contribuindo para que o espectador se afeioe a Rita Baiana e, conseqüentemente, para que seu caso com Jerônimo se torne mais aprazível aos olhos do público.

A grande distinção, porém, ocorre na conclusão da história do núcleo: na versão fílmica Jerônimo e Piedade reatam o relacionamento e deixam o cortiço, partindo para trabalharem em uma fazenda de café em terras paulistas. Isso acaba por quebrar o caráter determinista construído por Azevedo, ao retratar o relacionamento de Jerônimo com a baiana como sendo apenas “um pequeno desvio”, perante a força dos valores da família de lusitanos. É importante notarmos as conotações trazidas pela escolha do seu novo lar: uma fazenda cafeeira localizada no estado de São Paulo, um local com um clima mais ameno, com uma população mais branca, guiada pelos valores europeus. Um ambiente totalmente oposto ao retrato dado à capital fluminense e, por consequência, um local mais adequado àquela família.

Se Rita Baiana é embranquecida nas telas cinematográficas, o oposto ocorre com a voluptuosa lavadeira Leocádia. No livro, ela é descrita como sendo “uma portuguesa pequena e socada, de carnes duras, com uma fama terrível de leviana entre suas vizinhas (Azevedo, 1995, p. 38), já no filme, é interpretada por Maria Alves, uma atriz negra. É interessante perceber os sentidos providos dessa alteração: se Rita adquire uma série de virtudes, Leocádia concretiza-se no estereótipo da figura da “mulata brasileira”, isso é perceptível, por exemplo, no figurino da personagem que destaca os atributos corporais da atriz, sobretudo, os seios. É curioso o fato de que a nacionalidade da personagem tenha sido alterada, já que é justamente Leocádia que saíria do padrão estabelecido pelo filme para as mulheres portuguesas, como Dona Isabel e Piedade, que são retratadas como recatadas e destoantes do ambiente do cortiço.

## 5. O espaço: silêncios

Com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, no ano de 1808, devido à invasão de Napoleão Bonaparte em terras lusitanas, muitas localidades da capital fluminense acabaram sendo beneficiadas. Um destes lugares foi, justamente, o bairro de Botafogo, localizado na zona sul da cidade. Durante os primeiros anos após a chegada da corte, Botafogo atraiu uma série de membros da aristocracia em razão de sua localidade e atrativos naturais. Contudo, conforme o século avançava, o bairro começou a receber uma série de novos moradores como: operários, funcionários públicos, militares, comerciantes etc. Com isso, acabam surgindo vários cortiços e o perfil dos moradores da região altera-se. Dessa forma, o explorador e o explorado, o pobre e o rico, o miserável e o abastado, enfim, os diferentes andares da pirâmide social brasileira passam a viver em extrema proximidade.

Esse dado histórico reflete-se na obra de Azevedo por meio da relação existente entre o cortiço e o sobrado. No início da obra, a estalagem de Romão contava com quase uma centena de casinhas que chegavam “ao muro do negociante, formando com [...] a casa deste um grande quadrilongo, espécie de pátio de quartel” (Azevedo, 1995, p. 25). Dessa forma, como fica claro no trecho destacado, os dois ambientes acabam formando uma única grande construção. Tal fator está repleto de silêncios evidenciando que, apesar da

grande diferença de estilo de vida e gostos culturais existentes entre eles, cortiço e sobrado representam as duas faces de uma mesma moeda. Isso é reforçado pela própria construção da obra de Azevedo. Em diversos momentos, é exibido o grande laço existente entre cortiço e sobrado, sobretudo, por meio da narração que mostra, de forma intercalada, a reação dos moradores da estalagem aos acontecimentos do sobrado e vice-versa. Um exemplo disso pode ser visto durante o trágico incêndio desencadeado durante o confronto contra os cabeças-de-gato, no qual, dentro de um longo parágrafo que narra o desespero dos moradores da habitação de Romão, existe um pequeno período em que é mostrada a reação da família aristocrata: “Da casa do Barão saíam gritos apopléticos; ouvia-se os guinchos de Zulmira que se espolinha com um ataque” (Azevedo, 1995, p. 165).

É interessante perceber que a família, ao observar a situação, é incapaz de verbalizar alguma reação, apenas reagindo com gritos, num gesto semelhante a um animal ao sentir o perigo, o que acaba por reforçar o silêncio como um estado natural — conforme exemplifica Orlandi (2007, p. 31), por meio de expressões como “tomar o silêncio” ou “ficar em silêncio” que permitem “perceber o silêncio como estado primeiro”. Logo, em uma situação em que a palavra seja incapaz de manifestar-se por alguma razão, será ele, o silêncio, que poderá acolher toda a significação, seja por meio de um olhar ou por uma reação quase animalesca, como a esboçada por Zulmira, que traz ecos de uma era muito anterior à própria palavra.

Retornando à questão da similaridade entre o clã de Miranda e os moradores da estalagem, ela também envolve problemas relacionados à moral das personagens. Embora localizados em uma posição social superior, ao serem colocados lado a lado com a população de condição inferior do cortiço vizinho, pode-se perceber que não existe muita diferença entre os dois grupos. Por exemplo, Dona Estela, a esposa brasileira rica de Miranda descrita como sendo “uma mulherzinha levada da breca: achava-se casada havia treze anos e durante esse tempo dera ao marido toda sorte de desgostos” (Azevedo, 1995, p. 19), cujo marido tolerava os casos de adultério devido ao seu grande dote, pode ser comparada com Leocádia, uma das lavadeiras do cortiço que, semelhante à Estela, traiu seu marido. Isso acaba por servir como recurso que expõe uma sociedade brasileira corrompida em todas as suas camadas, indo de acordo com a visão pessimista da “natureza brasileira” desenhada em todo o livro.

Ramalho, por sua vez, segue um caminho diferente nesse aspecto. O núcleo do sobrado é apresentado de forma mais branda do que na versão literária. Botelho, ao invés de um velho carcomido, parasítico, amargo e que “entusiasmava-se com tudo que cheirasse a guerra” (Azevedo, 1995, p. 32), é apresentado como o advogado da casa, equilibrado e mais simpático do que seu contraparte literário. Quanto à Estela, diferentemente da obra de Azevedo, demonstra que em algum momento o sentimento entre ela e Miranda foi genuíno, como no seguinte diálogo:

Eu também já brinquei assim com Miranda, quando ele veio de Portugal era tão bonito, tão cheio de sonhos [...] Agora ele não tem mais sonhos, é um

negociante, um grande negociante até mesmo com a minha fortuna, eu também sou um negócio para ele (Ramalho, 1978, 0:22:10' – 0:22:19').

Essa fala da personagem carrega uma série de silêncios que permitem ao espectador espiar o que se passa no interior de Estela: ela fala de forma lenta, quase pausada, com uma entonação leve que nos permite perceber a nostalgia e uma certa dor sentida por ela.

No que diz respeito às traições, a Estela cinematográfica, embora tenha tido um caso com Botelho, não chegou a manter uma série de casos extraconjugais. Além disso, no trecho em que isso é revelado, a personagem demonstra um certo arrependimento ao — após Botelho tentar segurar sua mão — dizer: “Não, Botelho, nosso caso acabou” (Ramalho, 1978, 0:22:23'). A fala é acompanhada, novamente, por uma entonação leve, pausas, um suspiro forte e um movimento de negativo com cabeça, elementos que, combinados ao discurso verbal realizado, trazem à tona as percepções de Estela sobre tal fato.

Apesar dessa alteração, no filme, há sim elementos que são utilizados para distinguir o sobrado da estalagem, o primeiro deles é a trilha sonora. Enquanto no cortiço de Romão há um ruído frequente de pessoas conversando e/ou trabalhando, o sobrado é um lugar silencioso, quieto e o único som que pode ser percebido é o das personagens em cena. No que diz respeito às músicas, na estalagem, os personagens dançam animadamente com movimentos sensuais ao som de pandeiros e tambores — instrumentos vinculados à população negra e relacionado às classes mais humildes —, no sobrado, as personagens dançam valsa ao som de violinos e pianos — instrumentos de origem europeia e elitizados —, o que acaba por evidenciar a forma como cada grupo relaciona-se com as manifestações musicais.

Contudo, o fator que mais se destaca está relacionado ao visual: as cenas rodadas no sobrado possuem uma iluminação mais nítida e mais clara do que as que ocorrem no cortiço. A ideia que temos de “iluminação” é, muitas vezes, ligada a uma ideia de conhecimento e sabedoria, ou seja, ao optar por representar o sobrado como mais “iluminado” que o cortiço, acaba-se também colocando o primeiro em uma posição superior ao segundo no que diz respeito ao conhecimento e, indo mais além, até mesmo no âmbito cultural.

## 6. As imagens: silêncios

As imagens são importantíssimas na arte, por isso as aludimos neste momento. Elas estão presentes tanto no livro quanto no filme e suas possibilidades de sentido se multiplicam. Imagens são repletas de silêncios. Um dos trechos mais imagéticos — e mais repleto de significados ocultos — do romance de Azevedo é o sonho de Pombinha.

Ainda perturbada após o ataque de Léonie, a jovem decide repousar numa região mais calma nos arredores do cortiço. A garota cai no sono e vê tudo à sua volta transformar-se em “uma floresta vermelha, cor de sangue, onde largos tinhorões rubros se agitavam

lentamente” (Azevedo, 1995, p. 123). Mais à frente, ela percebe estar sendo observada pelo sol, que está encantado por suas formas joviais. Pombinha, por sua vez, sorri para o sol. Do astro, surge uma borboleta flamejante, que voava ao redor da garota “ora fugindo rápido, ora se chegando lentamente, medrosa de tocar as suas antenas de brasa a pele delicada e pura da menina” (Azevedo, 1995, 123). A filha de Dona Isabel suplica, sem sucesso, para que o ser de fogo pouse em seu corpo. Contudo, a criatura expele uma poeira dourada sobre uma rosa que Pombinha tinha no colo. A garota é tomada por prazer quase sexual e quando acorda percebe que teve sua primeira menstruação, fato esse que era aguardado com ansiedade por sua mãe e noivo.

Depois desse momento, Pombinha estava diferente, seus olhos perdem a inocência e ela passa a enxergar os indivíduos do sexo masculino como seres totalmente rendidos ao poder feminino. A flor do cortiço já não era mais a mesma. No sonho de Pombinha, há uma série de simbolismos. A começar pela cor vermelha que prenuncia sua menarca. Além disso, a cor vermelha é fortemente vinculada a conceitos como a sensualidade, a paixão ou o pecado. A figura do sol também é emblemática. Durante toda a obra os elementos tropicais (a fauna, a flora e o clima) são vinculados à força corruptora que o ambiente possui sobre os indivíduos. O sol finalmente olhando para Pombinha e o sorriso da jovem para ele são símbolos que representam o processo determinista que ocorreu com a jovem. Toda essa ideia é reforçada pela borboleta, talvez um dos maiores símbolos de “transformação” existente na cultura mundial.

No filme, as imagens são criadas de maneira diferente, embora todas as referências existentes no conceito que vai do tropical ao escarlate continuem lá. Para começar, a nova percepção de Pombinha sobre os homens e o seu devaneio ocorrem simultaneamente. Enquanto redige uma carta para Bruno, pedindo para que sua esposa Leocádia volte, a garota começa a sonhar, vendo a si mesma correndo despida por um campo — nota-se a natureza local sendo trazida. A jovem começa a girar feliz, enquanto olha para um sol vermelho que brilha no céu. Enquanto devaneia, Pombinha faz expressões faciais de prazer e o delírio termina com uma alternância de cenas entre a jovem rindo alegremente e o sol rubro, que atinge sua genitália com um raio de luz.

Mais no final da narrativa, já vivendo um aparente relacionamento com Léonie, Pombinha faz sua aparição derradeira, passando de carruagem enquanto troca carícias e beijos com a amada ao lado da igreja onde ocorre o casamento de João Romão e Zulmira. Pombinha passa com a carruagem e segue seu caminho em um gesto que parece significar uma recusa a toda a vida que antes estava destinada a ela.

Logo no começo do filme, temos uma cena bastante intrigante que traz um dos principais aspectos construídos por Azevedo em sua obra. A cena inicia-se apresentando o Cortiço para o espectador, para tanto, é utilizada uma câmera que se movimenta e “anda” pelo cenário mostrando-nos as casas, a venda de Romão e os moradores do Cortiço. Ao adentrarmos a estalagem, podemos perceber que dentro dela há algumas galinhas. As aves,

no entanto, não possuem um local próprio para si, mas vivem soltas pelo local em meio aos habitantes, em uma posição de extrema igualdade. Isso acaba por gerar uma aproximação entre homem e animal, que lembra muito a constante comparação entre os dois existentes na versão literária.

## 7. Considerações finais

Este trabalho foi apresentado com o principal objetivo de realizar uma comparação entre a obra literária *O cortiço* e a sua segunda adaptação cinematográfica, realizada pelo cineasta Francisco Ramalho Jr., assim como de revelar as articulações de silêncios presentes em ambas as obras. Em suma, podemos inferir que mesmo apesar das alterações ocorridas ou não devido à transposição de uma forma de linguagem para a outra, os silêncios ainda continuam, haja vista que se configuram como elementos essenciais da significação, sendo uma parte complementar da verbalização. Desse modo, toda forma de expressão, seja ela artística ou não, terá sempre silêncios e, mesmo eles não sendo observáveis diretamente, sempre estarão lá, seja “no sorriso de Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas grandes pausas” (Orlandi, 2007, p. 45).

## Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1995 [1890].
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos*, n. 30, v. 2, p. 112-129, jul., 1991.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e abordagens contemporâneas*. 4 ed. Maringá: Eduem, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. Epopeia da impotência humana: naturalismo, desilusão e banalidade no romance brasileiro do final do século XIX. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 3, n. 3, p. 139-152, 2012.
- OLIVEIRA, Marinyze. Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 23, p. 115-136, 2004.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RAMALHO JR., Francisco (Diretor). *O Cortiço*. Produção: Argus Filmes do Brasil. Distribuição: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. Duração: 110 minutos. 1978.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Inglaterra*. Tradução de Nelson Jahr Garcia. [S. l.]: VirtualBooks, 2000.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, 2006.
- STEIN, Eliane Luísa. *Silêncio, alteridade e reticências – da literatura de Kurt Tucholsky*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/191466>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- TEIXEIRA, Juçara Moreira. *O livro é melhor que o filme? Literatura e cinema sob a ótica de estudantes do ensino fundamental II*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32636>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- TOFALINI, Luzia Berloff. *Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.
- TOFALINI, Luzia Berloff. Do fundo do mato virgem às telas cinematográficas: silêncios em Macunaíma. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 46, p. 117-197, 2022.
- VIEIRA, Renata Ferreira. Literatura & cinema: os “cortiços” de Aluísio Azevedo e de Francisco Ramalho Jr. *Palimpsesto*, n. 18, p. 213-227, 2014.

Recebido em 28 de agosto de 2024  
Aceito em 14 de dezembro de 2024



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras,  
2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0  
International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).