

# O Crime do Padre Amaro: da obra ao filme

## Liniker Seliprande Ribeiro

Graduando do Curso de Letras (Português/Inglês) do Centro Universitário São José de Itaperuna (Unifsj). liniker10@outlook.com

## Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt

Pós-Doutora em Cognição e Linguagem pela Universidade do Norte-Fluminense (Uenf). Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ufrj). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (Ufjf). Pós-Graduada em Literatura pela Fundação São José. Graduada em Letras pelo Unifsj. Professora em exercício do Ensino Médio do estado do Rio de Janeiro. Coordenadora e Docente da Educação Superior no curso de Letras do Unifsj. analucia@fsj.edu.br.

## Dulce Helena Pontes-Ribeiro

Doutora em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Educação pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP). Pós-Graduação em Língua Portuguesa e Graduada em Letras pela Faculdade de Filosofia de Itaperuna (Fafita). Revisora da revista acadêmica Transformar, do Unifsj. Professora aposentada do estado do Rio de Janeiro. Docente da Educação Superior no curso de Letras do Unifsj. dulcehpontes@gmail.com

## Resumo

Este trabalho procura comparar a obra literária *O crime do padre Amaro* (Eça de Queirós) com um filme homônimo (Carlos Carrera), este criado a partir da estrutura do romance, mas com outras finalidades. No artigo, objetiva-se comparar não só as divergências e convergências, mas também todo o jogo de interesse que há por trás das duas obras, já que se passam em tempos diferentes. Fez-se, em termos metodológicos, uma revisão bibliográfica e uma abordagem comparativa entre literatura (texto verbal) e sua adaptação a cinema/filme (linguagem mista). Concluiu-se que no filme ocorre uma espécie de tradução ou interpretação que jamais contempla plenamente o texto original porque se trata de uma nova obra que, por isso mesmo, tem sua autenticidade.

Palavras-chave: Autor. Diferença. Filme. Obra literária. O Crime do Padre Amaro.

## Abstract

This study aims at comparing the literary work *O crime do padre Amaro* (Eça de Queirós) with the film by the same name by Carlos Carrera. The later was created from the same structure of the novel but for other ends. The aim of this paper is to compare convergences and divergences, as well as the interests involved behind both works, since they take place in different times. The methodology employed was a bibliographic review with a comparative approach between the literary work (verbal text) and the film adaptation (verbal and non-verbal language). It was concluded that in the film, there is a sort of translation or interpretation that do not fully contemplate the original text because it is a new work, and thus it has its authenticity.

Keywords: Author. Difference. Movie. Literary work. O Crime do Padre Amaro.

## Introdução

O cinema é um grande influenciador nas mentes dos seres humanos., apresentando-se ora como uma manifestação artística capaz de desencadear no espectador o senso crítico e o conceito estético, ora como um entretenimento proporcionando a diversão. Muitos têm, por preferência, assistir a um filme a ler um livro, principalmente quando ambos tratam da mesma temática e o receptor é daqueles que não suportam folhear um livro. Mas será que o cinema adapta sua produção de modo totalmente fiel à obra literária que lhe serviu de referência, quando se trata de adaptação? Com base nesse questionamento, tomou-se como objeto de estudo *O crime do padre Amaro*, obra literária do romancista realista português Eça de Queirós e a adaptação dessa obra no filme homônimo, de Carlos Carrera.

Desse modo, chegou-se à seguinte questão-problema: que elos e rupturas são identificados no par livro/filme homônimo *O crime do padre Amaro*? Para desvendar esse problema levantado, foi preciso, como objetivo geral, identificar traços do livro mantidos no filme e o que dele destoa. O estudo também requereu a conquista de objetivos específicos, quais sejam: 1) discernir arte literária de arte cinematográfica; 2) explanar a crítica social da época de publicação da obra literária sublinhando a ideologia pertinente; 3) traçar o que pode se evidenciar de divergência e convergência no par livro/filme.

A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica e a abordagem comparativa entre literatura (texto verbal) e sua adaptação a cinema/filme (linguagem mista). Sob um ângulo, a revisão bibliográfica é a base de sustentação de toda e qualquer pesquisa acadêmica, que possibilita o esclarecimento do problema, a delimitação e o alcance dos objetivos da pesquisa. Quanto mais se aprofunda nela, mais aumentam a objetividade e a consistência dos dados coletados. Sob outro ângulo, a abordagem comparativa é um ramo da Teoria Literária que procura comparar diferentes teorias ou obras. Estas não necessariamente literárias e podem ser artes distintas, como as deste artigo, por exemplo. Além das obras que foram o objeto deste estudo de Eça de Queirós (1998) e de Carlos Carrera (2002), os autores mais consultados para este estudo, foram Érica Carvalho Arruda (2007) – no que se refere à obra literária e ao contexto de sua publicação; e Ismael Xavier (2003) – no que tange à arte cinematográfica.

O trabalho se justifica a partir do momento em que demonstra até que ponto o filme mantém a ideologia da obra, a crítica social da segunda metade do século XIX – discussão que se configura num modo instigante de transmitir cultura e partilhar conhecimentos. Nesse empenho, o corpo deste artigo se inicia pelo diálogo possível entre obra literária e obra cinematográfica. Em seguida, delineia-se o contexto histórico-social e literário que abrange o ano de publicação da obra de Eça de Queirós (1875). Na sequência, explica-se a questão da adaptação do livro para a tela com os respectivos recursos. Finaliza-se apontando convergências e divergências entre o par homônimo livro/filme.

## **Arte literária e arte cinematográfica: uma dialogicidade**

Quando se fala em obra literária e sua adaptação para o cinema, está se falando de uma transposição, ou seja, uma obra primária (textual) que foi adaptada para as telas. O ideal, para o receptor, é que se conheça tanto uma quanto a outra, mas muitos têm suas preferências e negligenciam o filme ou o livro. Entretanto, é muito interessante se conhecer ambas as obras, porque o autor do filme provavelmente não será o mesmo do texto literário. Nesse ensejo, aufere uma nova feição à obra, valendo-se de recursos particulares da outra arte; pode, a partir de uma nova visão, até mesmo mudar o desfecho da história. Segundo Ismail Xavier,

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003, p. 61-62).

Porém, as obras devem manter um diálogo entre si, mesmo que o autor da obra fílmica tenha liberdade para fazer modificações, seja nas personagens, seja no próprio

desenvolvimento da produção fílmica. Ainda assim o autor precisa manter o tema principal da obra, ou então sua produção não terá relação direta com a anterior, isto é, não estará dialogando com a que lhe deu origem. A manutenção do diálogo possibilitará ao leitor ou telespectador, quando estiver consumindo tais obras, identificar convergências e perceber divergências quando as encontrar. Desse modo, poderá, de imediato, perceber a relação entre as obras, pois uma foi extraída da outra, portanto, essa dialogicidade é inevitável.

Quando se fala em recriação de um texto, obviamente haverá um primeiro, e neste inspirado emergirá a recriação. Esse recurso do qual se valerá, no caso, o diretor (o midiático) é o que se chama de *intertextualidade*, isto é, um texto inserido ou fruto do outro. Nesse sentido, entende-se que a produção do filme só foi possível porque a obra literária já existia.

Se, por um lado, o escritor tem em seu favor a linguagem oral em toda a sua diversidade e recursos inumeráveis; por outro lado, está o cineasta se valendo de um conjunto de materiais bem distintos em substituição à verbalização do escritor. É óbvio que entra em cena, em quase a totalidade dos filmes, a verbalização (conversações), mas envolta em figuras de movimento, jogos de luz, acústica (munida de equipamento sonoro, melódico), coloração e as câmeras ajustadas para captar melhores posições de filmagem, planos e muitas outras peculiaridades.

Tais recursos, dos quais se vale um cineasta, funcionam como principal objetivo à atratividade. São as câmeras em jogo, interceptando detalhes, apreendendo pormenores da expressão das personagens, no seu modo especial de vestir-se, no tom da voz que imprime em cada situação, na trilha sonora que acompanha situações relevantes. Isso tudo tem como propósito chamar a atenção do telespectador: nada por de trás de uma tela é em vão; tudo, antes de ali estar, já fora projetado na mente do cineasta. A todo esse esforço com o fim de manter o cerne da obra literária que serviu de referencial à arte cinematográfica é o que se nomeia de *dialogicidade*, que se dá mediante a intertextualidade. **Assim então, “A intertextualidade e a dialogicidade ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade” (AMORIM, 2013, p. 21). E, nesse ponto de vista, a adaptação é, neste caso, a retomada de um texto do passado, sobreposta a um novo molde de algo já existente.**

Além da intertextualidade, a questão *assunto* precisa ser considerada em relação ao tempo de publicação da obra referente e ao da obra adaptada. Livro e filme, baseados

num mesmo assunto, conforme Ismael Xavier, “são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 61).

Nesse sentido, observa-se que, mesmo o filme sendo resultado da produção textual, ele não segue exatamente sua mesma finalidade, não só pela questão temporal, mas também por uma questão de atratividade. Algo bem comum no cinema, pois o escritor midiático tem como alvo um outro tipo de público, que não é granjeado pelo que lê, mas sim pelo que escuta e vê. Sobre essa perspectiva, Straubhaar e Larose, afirmam:

Os meios de massa mudaram o processo de transmissão de valores e a socialização. Quando as culturas humanas eram exclusivamente orais, os indivíduos aprendiam coisas primariamente com seus pais ou parentes, ou de professores locais, pastores, narradores de histórias e outros que viviam por perto e eram, provavelmente, muito parecidos com eles. [...] Hoje a mídia assumiu muitos dos papéis tradicionais de narradores de histórias, professores e mesmo pais. Com os meios de massa, o povo de uma nação inteira – ou, no caso particular de alguns livros, filmes, canções ou shows, o povo de todo o mundo – está ouvindo as mesmas histórias, ideias e valores (STRAUBHAAR; LAROSE, 2004, p. 284-285).

O poder de alcance das produções midiáticas é disparadamente maior; por si só, isso já requer algumas mudanças. E ainda existem vários outros fatores que determinam diversas alterações na obra – o que de maneira nenhuma interfere na qualidade desta, pois ela somente ganha uma nova roupagem, e quem determina se foi para melhor ou para pior é o próprio público que, de modo geral, resultará em variações de gostos. Contudo, a rejeição de um ou de outro não é o suficiente para ratificar que uma produção seja boa ou ruim. O que acontece é que cada um possui suas próprias preferências, e é por isso que existe espaço para as duas produções, e ambas podendo ser bem aceitas.

Para entender melhor este estudo, “cabe perguntar de que forma Eça de Queirós estabeleceu um caminho próprio dentro do que ficou conhecido como escola realista naturalista” (ARRUDA, 2007, p. 11). Procura-se, então, conhecer dados relevantes da época em que Eça de Queirós escreve e publica o romance – tema da seção seguinte.

## O enredo e o contexto histórico-social da época da publicação do livro

A trama gira em torno das personagens Amélia e Amaro. Amaro é uma personagem bem confusa devido à sua infância conturbada, pois foi forçado a ser padre e, desse modo, teve de abrir mão de seus desejos por mulheres, característica que demonstrava desde menino.

Ao assumir o papel de pároco, na cidade de Leiria, Amaro se depara com um ambiente totalmente de fachada, em que todos usam a religião somente como um escudo ou para levar vantagens. No meio de toda essa situação de hipocrisia, está a menina Amélia, cuja mãe era amante do cônego.

Amaro, ao chegar a Leiria, não tinha pretensão alguma de descumprir com seus juramentos sagrados; pelo contrario, já havia se conformado com a ideia. Mas, ao ver-se cercado pela hipocrisia, deixou-se dominar pelo desejo carnal e se rendeu a uma paixão muito forte e proibida, que mais tarde perdeu completamente o controle, ocasionando a gravidez, totalmente inesperada de Amélia. Assim, um homem que possuía uma preparação para ser puro e exemplar, contaminou-se através do contexto em que estava inserido.

Para entender melhor o romance de Eça de Queirós (*O crime do padre Amaro*), é necessário conhecer um pouco mais da época em questão. Era um tempo de mudanças, de experimentar o novo. A literatura também vivia uma mudança, pois ficava para trás o Romantismo e entrava em cena o Realismo/Naturalismo.

Como em qualquer cenário de mudanças, houve oposições, nem todos estavam prontos para essa nova face que a arte vinha ganhando, pois no período romântico a vida, a mulher, enfim, tudo que cercava o homem era muito idealizado. Então, era de se esperar que todos se chocassem com o Realismo. A arte realista chegou com vigor em Portugal, jogando verdades para fora. A idealização que existia no período anterior foi deixada e, agora, a arte vivia do que passava na frente do artista, da forma real de como ele enxergava a vida.

A literatura já vinha tomando nova forma em outros países, como na França, por exemplo. Portugal, por sua vez, vivia um processo de modernização; uma estrada de ferro era construída ligando França a Portugal, e isso contribuiu muito para que os artistas portugueses fossem influenciados pelos franceses. E assim aconteceu. Jovens

estudantes de Coimbra, ao entrarem em contato com a literatura da França, começaram a perceber que a arte que produziam não condizia com a realidade de seu país. E foi assim, por alta influência dos artistas franceses, mais especificamente Gustave Flaubert, que o Realismo chega com total força a Portugal. No primeiro momento com Antero de Quental, poeta responsável por iniciar a produção realista no país e, em seguida, no seu ápice, com o romancista Eça de Queirós.

Era notória a mudança. Até o vocabulário era bem diferente. O jeito doce de referir-se a uma dama, o modo enrustido de dizer coisas pesadas do Romantismo, tudo isso foi quebrado. O escritor realista era “sem papas na língua”, não media o peso das palavras, seus escritos não eram maquiados, mas sim jogados de forma clara, valendo-se até mesmo de palavras sujas – e isso não importava desde que seus objetivos fossem cumpridos.

O alvo do Realismo era a Igreja Católica e o clero. Todos os valores corrompidos foram evidenciados nas obras e jogados ao público em alto e bom tom de ironia: isso ocorreu em especial na obra do escritor Eça de Queiros em *O crime do padre Amaro*. Esse livro chocou não só os membros do clero, mas também a população de Portugal. Antes dessa publicação, existia um povo que se escondia atrás da religião, pessoas que pareciam viver somente em prol da obra de Cristo, e ninguém era digno de questioná-la. Isso caiu por terra depois do livro em questão.

A chegada do novo nem sempre é vista com bons olhos, ainda mais quando esse vem desafiando uma instituição tida como séria e livre de qualquer suspeita. Foi esse o quadro em que o Realismo foi se envolver. Com a chegada dessa nova fase da literatura, cuja extrema repercussão pode ser posta na conta de Eça de Queirós, muitos conceitos sofreram grandes mudanças, o principal deles foi o da mulher.

A personagem Amélia causou no público, talvez, o que nenhuma outra até então havia causado. Isso porque nela foram expostos sentimentos da figura feminina nunca explorados antes, pois a mulher era considerada uma figura pura e altamente idealizada. Com a chegada da obra “O Crime do Padre Amaro“, tudo isso se transforma. Isso porque o autor retrata em seu texto uma mulher real, já não mais aquela donzela pura e idealizada do romântico, mas uma mulher que tem desejos proibidos, vontades próprias; enfim, na obra do escritor português, Amélia age através de suas próprias vontades, representando uma realidade que até então não era mostrada.

A proposta realista era retratar a realidade. Eça a cumpriu com muita ousadia. O ato de desnudar a mulher, chamar para ela um novo olhar através de uma personagem tão polêmica foi uma atitude incrível; já que o escritor queria destacar algo real e que se relacionasse com a atualidade da época em Portugal, nada melhor do que polemizar. O ponto chave para entender essa escolha de Eça seja talvez a reprovação por mudanças em favor da comodidade que era permanecer no período romântico.

O autor precisava de algo para chocar, algo revolucionário, ou então nem seria digno de curiosidade do público. Isso porque a oposição contra essa mudança era muito forte; escritores renomados estavam dispostos a irem totalmente contra os ideais realistas. Até então Eça era só mais um nome.

No entanto, a partir do momento em que ele mexe com uma instituição poderosíssima como a Igreja Católica e joga todas as fraquezas para fora, quando retrata um romance proibido entre uma jovem moça e um padre e ainda recheia essa história com vários outros membros da instituição religiosa que cometiam vários atos inaceitáveis e repugnantes, Eça passa a ser um grande nome, não só do Realismo, mas também de Portugal.

## **Adaptação do livro para a tela: recursos**

Cinema e literatura, um casamento que funciona muito bem, pois uma obra ter crédito para ser transformada em um filme, ganhando materialização das personagens, sem dúvida, é algo fantástico. Porém, os recursos utilizados para tais obras são bem distintos e não poderia ser diferente, já que um escritor conta apenas com a escrita e sua estilística, enquanto um cineasta conta com infinitos recursos.

Na obra literária, o autor se vale de muita inspiração para escrever e dar vida à sua obra. No caso de Eça, isso acontece ainda com mais intensidade pelo modo altamente descritivista adotado pelo autor português. O leitor de Eça é capaz de materializar uma personagem através de sua escrita, tamanho é seu cuidado e poder de descrever as personagens e tudo que as rodeia.

A adaptação da obra procura mostrar o contexto histórico em que a narrativa passou, com as marcas da literatura daquele tempo. Transforma-se um romance – de narrador onisciente, de terceira pessoa, permeado predominantemente de discurso direto, assinalado por uma linguagem esmerada, elegante, mediada por figuras de

linguagem primorosas – em um filme do qual se vale seu diretor de recursos bem distintos.

No cinema, o diretor tem a seu favor outros recursos, como: material humano para dar vida às suas personagens, cenários, jogos de câmera e enquadramentos necessários. Deixemos Xavier explicar um pouco sobre esse assunto:

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como o processo de decomposição do filme (e, portanto, das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (XAVIER, 2003,p.13).

A presença da música também é um fator totalmente proposital e pensado para as cenas, e seu poder dentro do contexto fílmico é enorme, pois uma única música é capaz de eternizar determinada situação. Outro recurso totalmente favorável ao cineasta é a iluminação. Um ambiente pouco ou muito iluminado, claro ou escuro é determinante para o sucesso da gravação de uma cena.

A partir desses recursos, um diretor de cinema é capaz de fazer uma cena espetacular combinando todos eles: uma cena com pouca luz, tocando uma trilha sonora de suspense e com o enquadramento fixado em uma porta, gera uma expectativa de tensão. Já uma cena com muita iluminação, com uma musicalidade romântica e com o enquadramento em um casal apaixonado, gera um clima totalmente favorável para a disseminação do amor.

## **Livro e obra: pontos divergentes e convergentes**

A obra literária e a fílmica possuem algumas diferenças, não só por particularidades dos autores, mas também por se passarem em épocas distintas. Sobre isso afirma Ismail Xavier:

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003,p.26).

A versão escrita foi lançada no século XIX, enquanto a produção fílmica foi lançada em 2002, uma obra contemporânea do século XXI. Devido a essa passagem de tempo, muitas coisas forçaram mudanças nessa transposição. Apesar de continuar sendo um romance muito intenso, formado por personagens que vivem em conflitos externos e internos o tempo todo, ainda assim, com o passar do tempo o impacto dessa obra (filme) não foi tão forte.

Embora as muitas represálias que Carrera sofreu ao iniciar as gravações, sua recriação não gerou o mesmo impacto. Isso ocorre porque o século XXI já é mais marcado por tais escândalos, as notícias já corriam com bem mais agilidade por meio dos veículos de comunicação como a televisão.

Ainda que o cinema e o fator tempo force o autor a adaptar alguns acontecimentos, isso não quer dizer que o filme sai prejudicado ou que é pior que a obra; pelo contrário, trata-se de trabalhos distintos, mas que ao mesmo tempo se completam, e se engrandecem juntos, pois uma obra não perde seu valor por ser recriada, ela só tende a ser mais divulgada. Assim como um filme de uma grande obra também já gera altas expectativas antes mesmo de ser lançado. Logo uma comparação julgando valores seria altamente injusta, porque cada obra foi importante em seu tempo, claro, cada uma com suas particularidades.

## **Considerações finais**

Conclui-se que na recriação de um clássico da literatura em forma de filme ocorre uma espécie de tradução ou interpretação que jamais contempla plenamente o texto original porque se trata de uma nova obra, que por isso mesmo tem sua autenticidade e merece respeito. A adaptação deixa entrever que toda e qualquer obra não pode ser considerada acabada. O romance de Eça abre portas, torna-se matéria-prima para a criação de Carrera, também um dispositivo criativo sob a tutela do diretor.

Ambas as obras são críticas contundentes às corrupções da igreja/clero e comportamentos das famílias e sociedade em geral daquele contexto. Essas apreciações ferinas se tornam mais envolventes ainda no filme, em razão do retoque de atualidade com vista a se tornar tão chocante ao telespectador como também o livro o fora para o leitor.

As duas produções são absurdamente geniais, o que seria muito injusto apontar qualquer uma delas como superior ou mais completa. Se no livro o narrador surpreende seu leitor a cada instante pela quantidade e qualidade de detalhes que relata, no filme a câmera capta cada movimento, sem deixar que se perca nada, muito menos a atenção do telespectador.

Pode-se dizer que uma obra se sobressai a outra em determinados momentos, pois o filme acaba perdendo um pouco da afinada ironia de Eça, marca registrada do autor português que faz com que seu leitor mantenha toda uma atenção especial ao ler suas obras.

No entanto, essas diferenças não passam de maneiras distintas de fazer ou recriar a arte. Se no livro a minuciosa narração não deixava nada para trás, no filme a tecnologia estava toda a favor dos produtores para que através de uma tela o telespectador pudesse acompanhar cada detalhe seja do contexto ou das personagens.

Este trabalho faz uma análise de dois estilos diferentes de arte, cinematográfica e literária. O objeto de estudo foi escolhido, primeiro, por se tratar de um dos escritores mais importantes da literatura portuguesa, e também por se tratar de obras fantásticas que servem de matéria-prima para realizações de variados tipos de trabalho. Isso devido ao grande valor literário dessas obras e também à genialidade dos autores.

Enfim, esta produção é totalmente independente e passiva de críticas. Embora não esgote nenhuma das duas produções tomadas como objeto de estudo, ela pode servir como material para estudos futuros. Entende-se, então, que nada pode ser dado como acabado, pois sempre há espaço para novas pesquisas e, logicamente, novas descobertas.

## Referências

AMORIM, M. A. Da Tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras, p. 15-33. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 36, jan./jun. 2013.

ARRUDA, Érica Carvalho. *A silenciosa encenação de saias e batinas: a propósito de “O crime do padre Amaro”, de Eça de Queirós*. 127p. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

CARRERA, Carlos (direção). LEÑERO, Vicente (roteiro). *O crime do padre Amaro*. Data de lançamento em São Paulo: 17 jan. 2003. Drama/Romance, 2 horas, 2002.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. 12. ed., São Paulo: Ática, 1998.

STRAUBHAAR, Joseph; LAROSE, Robert. *Comunicação, mídia e tecnologia*. São Paulo: Pioneira Thomson learning, 2004.

XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal – Embrafilmes, 2003.