

## **CINEMA E LITERATURA EM VALSA PARA BRUNO STEIN NA PROJEÇÃO-IDENTIFICAÇÃO DO ATOR/PERSONAGEM NA FORMAÇÃO DO LEITOR <sup>1 2</sup>**

PETERSOHN, Neiva Teresinha Borges <sup>5</sup>  
AZEVEDO, Gilmar de <sup>7</sup>

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo geral refletir acerca da transposição midiática entre Literatura e Cinema a partir do texto-base *Uma valsa para Bruno Stein*, romance de Charles Kiefer (1986) e o filme homônimo (2007), de Paulo Nascimento. Parte-se da hipótese de que dado ao alcance dos meios de comunicação e sua visibilidade, é defensável que o leitor literário do livro pode ser antes um espectador do filme e isso a partir, também, do processo de “projeção-identificação” do ator/personagem conhecido como motivação para o processo de leitura na formação do leitor. Justifica-se esta reflexão na busca da compreensão dos efeitos de sentido desse processo com suas reiteraões, distorções, invenções, traduções – compreendidas no processo de adaptação, considerando-se, pois, as narrativas em concreto numa relação de *suplementaridade*. Como metodologia, a abordagem é qualitativa e a pesquisa exploratória, tendo como objetos o filme e o livro *Valsa para Bruno Stein*. Como Referencial Teórico, desenvolveram-se conceitos como "intermedialidade" (CLÜVER, 2012), "suplementaridade" (DERRIDA, 1973), "transcodificação literário-fílmica - elementos conjuntivos e disjuntivos; similaridade, hibridização e independência por parte do adaptador" (BALOGH, 2004); "processos de representação: a Identificação, a Introjeção, a Projeção e a Introspecção" (LAPLACE & PONTALIS, 1994); "intertextualidade" (JENNY, 1979), "texto" (FAVERO & KOCH, 1983); "língua" (DACANAL, 2006); "tradução intersemiótica" (PLAZA, 2003), "negociação para letramento literário" (TAVELA, 2013), "projeção-identificação na estética e semiótica do cinema na Teoria da Semiótica da Cultura" (LOTMAN, 1978); "estética da recepção" (JAUSS, 1993) e na argumentação de que se possa utilizar-se da obra cinematográfica como estratégia de ação para conduzir o espectador para a seara literária, em processo de formação do leitor, tendo-se a conexão entre a arte narrativa ficcional lenta (livros) e narrativas líquidas (cinema), para o letramento literário e o multiletramento.

**Palavras-chave:** transmutação literário-fílmica; projeção-identificação; formação do leitor.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista, no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Teoria e Prática da Formação do Leitor, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), 2021.

<sup>2</sup> Aprovado em 21 de maio de 2021. A banca examinadora foi composta por orientador e examinadores: Prof. Me. Gilmar de Azevedo (orientador-UERGS) e Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Veronice Camargo da Silva (UERGS) e Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fani Averbuh Tesseler (UERGS), respectivamente.

<sup>5</sup> Licenciada em Letras - Português e Literatura (Unisinos, 2008); Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, (Unisinos, 2014). Trabalha como agente socioeducadora na FASE-RS, desde 2002. E-mail: neivaborges@terra.com.br.

<sup>7</sup> Professor Assistente da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, orientador. E-mail: gilmar-azevedo@uergs.edu.br

## ABSTRACT

This paper aims to ponder about the media transposition between Literature and Cinema based on the base text *Uma Valsa para Bruno Stein* (freely translated as: *Waltz for Bruno Stein*), a novel by Charles Kiefer (1986) and the homonymous film (2007) by Paulo Nascimento. It is based on the hypothesis that, given the reach of the media and its visibility, it is arguable that the literary reader of the book may be a spectator of the film, and this stems as well from the process of "projection-identification" of the actor/personage known as motivation for the reading process in the formation of the reader. This reflection is justified in the search made to understand the effects of meaning of this process with its reiterations, distortions, inventions, translations - undertaken in the adaptation process, considering, therefore, these concrete narratives in a relationship of supplementarity. Methodologically, the approach is qualitative and the research exploratory, having as objects the film and the book *Valsa para Bruno Stein*. As a theoretical referential, concepts such as "intermediality" (CLÜVER, 2012), "supplementarity" (DERRIDA, 1973), "literary-filmic transcoding - conjunctive and disjunctive elements; similarity, hybridization and independence on the part of the adaptor" (BALOGH, 2004) were developed; "processes of representation: Identification, Introjection, Projection, and Introspection" (LAPLACE & PONTALIS, 1994); "intertextuality" (JENNY, 1979), "text" (FAVERO & KOCH, 1983); "language" (DACANAL, 2006); "intersemiotic translation" (PLAZA, 2003), "negotiation for literary literacy" (TAVELA, 2013), "projection-identification in the aesthetics and semiotics of cinema in the Semiotic Theory of Culture" (LOTMAN, 1978); "reception aesthetics" (JAUSS, 1993) and in the argument that one can use the cinematographic work as an action strategy to lead the spectator to the literary field, in the process of reader's formation, having the connection between the slow fictional narrative art (books) and liquid narratives (cinema), for literary literacy and multilingualism.

**Keywords:** literary-film transmutation; projection-identification; formation for the reader.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo geral refletir acerca da transposição midiática entre Literatura e Cinema a partir do texto-base *Uma valsa para Bruno Stein*, romance de Charles Kiefer publicado em 1986, transcodificado por Paulo Nascimento para o cinema em 2007 com o título homônimo.

Parte-se da hipótese de que dado ao alcance dos meios de comunicação e sua visibilidade, é defensável que o leitor literário do livro pode ser antes um espectador do filme e isso a partir, também, do processo de "projeção-identificação" do ator/personagem conhecido como motivação para o processo de leitura na formação do leitor.

Em se tratando do fenômeno, pode-se compreender que a adaptação na transposição midiática conjuga uma prática discursiva na qual laços com o texto-base podem ser refeitos em um processo constante de transformação e reciclagem, estabelecendo-se uma relação de comparação entre as mídias em exame, haja vista não se desenvolver simplesmente uma igualdade, mas sim uma "intermedialidade" entre ambas. Segundo (CLÜVER, 2012) a "intermedialidade" implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias. Assim, justifica-se esta reflexão na compreensão dos

efeitos de sentido deste processo com suas reiteraões, distorões, invenões, traduões – empreendidas no processo de adaptaão, considerando-se, pois, as narrativas em concreto numa relaão de *suplementaridade*. Esta, baseando-se em Derrida (1973), que, em termos gerais, pode ser entendida para além da adiãõ, porque, neste sentido, quando entra em operaão o jogo do significante/significado, o suplemento fornece a falta que o significado requer, para lhe atribuir sentido, produzindo, assim, novos sentidos para além do sentido original. Como estratégia, pode estabelecer-se em uma movimentaaõ teórico-prática na articulaão da literatura no cinema, registrando-se como possível estratagema na formaão leitora.

A leitura, como processo de interlocuaão e mediado pelo texto entre leitor e autor, é um fator assaz importante de humanizaão. Infelizmente, segundo “Retratos da Leitura Brasil 2019”, pesquisa que traça o perfil do leitor nacional, registrou-se um decréscimo no número do público leitor nos últimos anos, inclusive adolescentes e jovens em idade escolar.

Diante deste cenário, reflete-se aqui sobre a imbricaão entre cinema e literatura, com o fito na promoão da formaão leitora. Em nível de metodologia, esta investigaão tem abordagem qualitativa e de pesquisa exploratória, tendo como objetos o filme e o livro *Valsa para Bruno Stein*.

Como Referencial Teórico, e ao longo do texto na Introduãõ e nos subcapítulos que se desenvolvem no "Resultados e Discussão", refletem-se conceitos como "intermedialidade" (CLÜVER, 2012), "suplementaridade" (DERRIDA, 1973), "transcodificaão literário-fílmica - elementos conjuntivos e disjuntivos; similaridade, hibridizaão e independência por parte do adaptador" (BALOGH, 2004); "processos de representaão: a Identificaão, a Introjeão, a Projeão e a Introspeçãõ" (LAPLACE & PONTALIS, 1994); "intertextualidade" (JENNY, 1979), "texto" (FAVERO & KOCH, 1983); "língua" (DACANAL, 2006); "traduão intersemiótica" (PLAZA, 2003), "negociaão para letramento literário" (TAVELA, 2013), "projeão-identificaão na estética e semiótica do cinema na Teoria da Semiótica da Cultura" (LOTMAN, 1978); "estética da recepãõ" (JAUSS, 1993).

Por fim, as Consideraões Finais e as Referências.

## 2 A ADAPTAÇÃO LITERÁRIO-FÍLMICA: REALIDADE E REALIZAÇÃO

Em se tratando de leituras e leitores, segundo dados divulgados pela pesquisa "Retratos da Leitura no Brasil", de 2019, publicados em 2020, considera-se *leitor* o indivíduo que leu inteiro ou em parte um livro nos últimos três meses anteriores à pesquisa. Verificou-se neste inventário que mulheres leem mais, inclusive literatura em outros formatos. Considerando uma base de "leitores" sendo 4.270 e desses "Leitores de literatura" 2.335 e de leitores outros formatos 2.559, têm-se parâmetros para várias reflexões. Em outro aspecto, em nível de escolaridade, o maior número de leitores concentra-se no final do Ensino Médio.

Acrescenta-se que em se tratando de leituras mais consumidas no país, em recente lista dos livros mais vendidos no Brasil, divulgado pelo site Publishnews<sup>9</sup>, com pesquisa de 23/11/2020 a 29/11/2020, citam-se entre os 10 mais vendidos, por ordem de venda: *Box Harry Potter* (J. K. Rowling), *Assuma o comando de sua vida* (Geronimo Telm), *Mais espeto que o Diabo* (Napoleon Hill), *A revolução dos bichos* (George Orwell), *Mulheres que correm com os lobos* (Clarissa Pinkola Estés), *A sutil arte de ligar o foda-se* (Mark Manson), *1984* (George Orwell), *Uma terra prometida* (Barack Obama), *O sol da meia-noite* (Stephenie Meyer) e *A garota do lago* (Charlie Donlea).

Deste leque de 10 livros, 3 obras já foram transmutadas para o formato midiático-fílmico, entre elas *Harry Potter*, *1984*, *A revolução dos bichos*. Já *Mulheres que correm com os lobos* e *Sol da meia-noite* são livros criados a partir de histórias e ou lendas já contadas e recontadas pela literatura em diversos suportes e gêneros midiáticos. Pode-se, nesse viés, afirmar que as editoras utilizam-se do êxito de uma trama para recontá-la novamente, dando outros contornos, remodelando-a, assim obtendo venda significativa e "garantida" com a republicação da obra. Exemplos disso são os longas-metragens *Branca de neve e o caçador* (2012), sucesso da produtora Disney, que se baseia em um clássico da literatura, recontado sob um panorama moderno; bem como *Maleficent* (2014), "*Malévola*" em Português, também da Disney, no qual a história da cinderela é retratada a partir da perspectiva da antagonista, ou seja, a madrasta. Tendo estes dados como referência, investiga-se a relação entre adaptações e formação de leitores.

---

9 Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/ranking>, acesso em: 05 jan. 2021.

Parece previsível que o apelo midiático pode propiciar o interesse na leitura do texto literário. Para tanto, explana-se aqui acerca dos possíveis efeitos do processo “projeção-identificação” sobre o leitor a partir da relação ator/personagem e de como isso pode suscitar a leitura do livro literário por parte do espectador do filme transmutado.

As adaptações de textos literários para outros suportes pressupõem a passagem de um texto caracterizado por uma expressão homogênea, no caso a palavra, para um texto heterogêneo, as transmutações. Segundo Balogh (2004), constituem uma das práticas mais consagradas do cinema e, recentemente, da televisão, as quais prescindem de uma operação intertextual.

Afirma-se, ainda, que as traduções intersemióticas provocam questões acerca do enfoque a ser adotado em cada suporte. Neste sentido, há que se falar em *elementos conjuntivos*, os quais garantem o trânsito intertextual, tornando ambos similares e, também, apresentar as *disjunções*, as características diferenciadoras entre os textos presentes.

Nesse sentido, destacam-se algumas características essenciais nas transfigurações:

a) *Similaridade* - o adaptador pode transmitir ao espectador o conhecimento do livro quando uma voz fala trechos do romance; o adaptador apenas ilustra a obra literária e mostra exatamente o que está na obra, adequando as tramas na nova linguagem como, por exemplo, em *O guarani*, *Iracema*, obras de José de Alencar transmutadas para o cinema;

b) *Hibridização* – o transcodificador faz uma parceria com o livro e acrescenta ideias suas, variando cenário e dinamizando o enredo em um processo híbrido, ocupando-se de outras obras do mesmo autor e misturando tramas e personagens. É possível até repensar as obras do autor, refletindo uma releitura, uma relação intertextual. Como exemplo citam-se os filmes *Caramuru* (a partir da epopeia de Frei José de Santa Rita Durão, 1781), *Lisbela e o prisioneiro* (a partir da peça de teatro de Osman Lins, 1964);

c) *Independência* - o roteirista imprime o seu ponto de vista pessoal ao texto literário, distanciando-se do texto original. Utiliza-se de certos acontecimentos do livro e cria uma série de sequências que somente se referem à obra literária. Diz-se que é uma "adaptação livre", inspirado na obra original, porém, criado de forma artística, Exemplo

disso pode ser o filme *Iracema - uma transa amazônica* (1981), que apenas lembra, pelo nome, a obra literária *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de José de Alencar.

No caso em tela, o filme *Uma Valsa para Bruno Stein*, é uma adaptação (Similaridade) da obra literária homônima, uma vez que a película é, na medida das possibilidades da transcodificação, fiel ao texto original em nível de fatos narrados, caracterização de personagens e ambientação ao destacar, com certa verossimilhança, uma tradicional família de origem alemã no Sul do Brasil, apresentando costumes, figurino e linguagem marcantes da época e do lugar retratado.

Acrescenta-se que o universo ficcional instantâneo trazido a lume pela televisão, cinema e *streaming* podem provocar identificação e projeções nos telespectadores, processo que se dá através da ficção e, também, da representação, com marcas visíveis nos personagens e nos atores presentes nos dois suportes.

Nesse sentido, são características do processo de representação: a Identificação, a Introjeção, a Projeção e a Introspecção. Cada um destes compreende de forma distinta a aproximação do telespectador com um personagem/ator que lhe afeta.

Na *Identificação*, há o processo em que o espectador/leitor discerne a ligação da personagem com o seu caso. A *Identificação*, segundo o vocabulário de Psicanálise, “é um processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1994, p. 26).

Acrescenta-se que para o pensador francês Jean Louis Baundry (1983), em seu estudo sobre a Teoria do Espectador e Processos de Subjetivação, diagnosticou que a identificação pode ser dupla. Nesse processo, a *primária* seria a identificação com o sujeito da visão, com o ator enquanto a *secundária* seria a identificação com o personagem.

Por sua vez, a *Introjeção* constitui-se em um processo evidenciado pela investigação analítica: “o sujeito faz passar, de um modo fantástico, de fora para dentro, objetos e qualidades inerentes a esse objeto”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1994, p. 248).

A *Projeção*, por assim dizer, é a transferência aos outros de nossas ideias, sentimentos, intenções, expectativas e desejos. Para LAPLANCHE, PONTALIS (1994, p. 374), a *Projeção* é “uma operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos e até mesmo “objetos” que lê, desconhece ou recusa em si”.

A *Introspecção* é a descrição da experiência pessoal em termos de elementos e atitudes na observação por uma determinada pessoa, de seus próprios processos mentais. Dessa maneira, a leitura, entendida aqui em sentido amplo, como produção e reprodução de sentidos, ao propiciar a introspecção, desenvolve no indivíduo a reflexão sobre os seus sentimentos, possibilitando, inclusive, uma transformação, por meio da catarse, na purificação de suas emoções.

Para Baundry (1983), em relação às transfigurações na relação, aqui, cinema-literatura-processo de identificação, são relevantes a participação afetiva, o jogo das identificações e a constituição do espectador como sujeito a partir da instância do olhar. Todavia, defende-se o valor do sujeito espectador nos processos de construção de uma subjetividade que atua sob conceitos estéticos, nesse caso do livro e do filme.

### **3 VALSA PARA BRUNO STEIN, O SUPORTE LITERÁRIO**

O texto-base, o romance *Valsa para Bruno Stein*, foi publicado em 1986, pela Editora Record. Consagrado como romance, o livro tem 236 páginas e já está na 8ª edição. Possui uma narrativa simples, mas de grande densidade dramática. Nas palavras do comentador, também escritor de muitos livros, Deonísio da Silva “é um romance de sutis complexidades”.

O livro é dividido em 3 partes: a primeira, “*Figura Angelical*” toma mais da metade do romance, tem 29 capítulos e apresenta o protagonista Bruno Stein: senhor septuagenário, de origem alemã, empresário, conservador, patriarca de uma pequena família residente no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Pau D’ Arco.

A segunda é “*As luzes da cidade*” e tem apenas 7 capítulos. Estes prenunciam a mudança, uma vez que relata a ida de Bruno à igreja para se reconciliar com Deus, ação que desagrade à nora Valéria porque, para ela, “Bruno não estava indo à igreja, não era verdade que corria a se refugiar sob o terrível e vingativo Deus evangélico” (KIEFER, 2006 p. 189) e sim, como se acompanha na narrativa, por outro motivo, o amor do sogro pela nora, o encontro dos dois, a culpa. Esta parte, ainda, é marcada pela decisão e o anúncio da neta Verônica em ir morar na capital do Estado, Porto Alegre. Nas palavras de Bruno: “a televisão te envenenou, despertou no teu coração o desejo e a vaidade do mundo. Verônica, o diabo está rondando a tua vida”. (KIEFER, 2006, p. 204).

A terceira, e última parte, constituída também de 7 capítulos, recebe o título de “*O incêndio*”, e nela ocorre o "clímax" da narrativa e seu desfecho. Diferentemente de

uma tragédia, a narrativa remete a um processo de resiliência e adaptação do protagonista às mudanças sociais. Finalizando: “sem o saber, Bruno Stein acabava de acrescentar mais um prazer à sua já longa e atribulada existência” (KIEFER, 2006, p. 236).

Observa-se que esta divisão, em 3 partes, faz analogia ao ritmo da valsa que tem um ponto forte e dois fracos. Ou seja, a valsa é uma dança de compasso ternário, composta por um tempo forte e dois fracos. É possível ainda elidir que o protagonista é o ponto forte da família em contraposição a seu filho, Luís, e sua esposa, Olga.

Resumidamente, a narrativa gira em torno da vida do oleiro Bruno Stein, o qual se mostra bastante conservador. Ele mora no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Pau D'Arco, com a sua família: esposa Olga, o filho Luís, que é casado com Valéria e tem quatro filhas mulheres, Sandra, Eunice, Luisa e Verônica, a mais rebelde. Com a chegada do jovem empregado Gabriel, a história desenrola-se. O septuagenário Bruno mostra-se descontente com as invenções modernas, como a televisão, para a qual atribui o poder de desvirtuar a juventude.

Guarda-se, através da narrativa, uma paixão secreta entre Bruno e a nora Valéria, apresso correspondido pela mesma. Bruno, que é artesão, molda a figura da nora nua. Valéria encontra-a na oficina e, assim, descobre o bem querer de seu sogro.

A trama é constituída de frias descrições, dando ênfase ao universo psicológico dos personagens, utilizando-se de linguagem sugestiva. Depreende-se, através dos discursos presentes na obra, a presença do machismo, do preconceito racial, do medo do comunismo e o apreço exacerbado à religião Luterana, questões que retratam períodos históricos e contextos sociais, inferindo aproximações da narrativa com a realidade exposta no romance.

A 6ª edição, ora analisada, apresenta na diagramação da capa uma imagem nebulosa, na qual se destacam as cores marrom (solo) e vultos da paisagem; mais acima enxergam-se nitidamente rosas em frente a uma janela, indicando um jardim, prática comum e familiar no interior sul-rio-grandense. No entanto, infere-se que esta diagramação remete ao passado e poderia ser atualizada com vistas a atrair mais os leitores jovens.



Acentua-se que o foco narrativo e o ponto de vista do narrador é bastante particular. Ele é um narrador onisciente<sup>10</sup>, que conclama com vigor o leitor a participar da narrativa. No preâmbulo, há o indício do que virá a ser a história, indicação depreendida a partir da citação: “Grau, teurer freund (sic), ist alle theorie (sic) und grün das (sic) Lebes goldner Baum” (“Cinza, meu caro amigo é toda a teoria/ e verde os dourados frutos da árvore da vida”.). feita na obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749 1832), Fausto I (1832). Este fragmento refere-se ao momento em que Mefistófeles, passando-se por Fausto, aconselha um estudante a desfrutar mais dos prazeres da vida em vez de mergulhar nos estudos.

A *intertextualidade*, como mostrado no exemplo acima, está presente em todo o romance, aproximando-o ao texto-origem. Segundo Laurente Jenny:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir na leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto - ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que *a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático {deslocado} e originário duma sintagmática esquecida* (JENNY, 1979, p.21, grifo nosso).

Entende-se, pois, que a intertextualidade, presente no texto, dá sentido para a narrativa e pode remeter o leitor ao embate entre o bem e o mal, marcas da dualidade presentes no personagem Bruno, e imprimem às tramas singularidade e universalidade, uma vez que as pessoas estão sujeitas aos embates e conflitos internos, principalmente, na esfera amorosa.

Instaura-se, então, a tese de que Charles Kiefer reaproveita os elementos de *Fausto* para dar novo significado à sua obra, uma vez que o destino do protagonista, Bruno, diferentemente de Fausto - o qual é levado para o Diabo – transgride o seu destino e incorpora à sua vida prazeres, ressignificando o mito.

---

10 Onisciente é o narrador que sabe tudo sobre a história. E, no exemplo, é um narrador que convoca a parceria com o leitor, chamando a sua atenção reiteradamente ao longo do texto, conduzindo-o com objetividade e vitalidade. A título exemplificativo da presença onisciente do narrador: “Restavam poucos prazeres na vida do oleiro Bruno Stein: o fumo, a leitura, a música e a paixão de modelar” (KIEFER, 2006, p.11).

#### 4 VALSA PARA BRUNO STEIN, O SUPORTE MIDIÁTICO

A transposição midiática, na tradução intersemiótica da adaptação de textos literários para o cinema, dá-se no tratamento constituído de uma mídia para a outra, assim como seus efeitos de sentido neste processo migratório.

Conforme Balogh (2004), o cinema é um objeto complexo no qual convergem no mínimo dois tipos de evolução, a das artes e a da tecnologia. Também é possível afirmar que a sensação de *mimese* da realidade apreendida pelo cinema supera a das outras artes visuais, haja vista a possibilidade de criar a ilusão através do movimento e combiná-los ao recurso sonoro.

A película homônima ao romance de Charles Kiefer foi lançada em 2007 e foi dirigida e roteirizada por Paulo Nascimento. A produção foi ambientada em Caçapava do Sul, no Rio Grande do Sul. O Diretor de Arte foi Voltaire Danckwardt e a figurinista Carolina Sudati.

No elenco estão Ingra Lyberato (Valéria), Walmor Chagas (Bruno Stein), Araci Esteves (Olga), Marco Verza (Gabriel), sendo os intérpretes dos personagens mais importantes. No filme, Bruno Stein e sua família moram em uma casa na serra gaúcha onde fabricam tijolos artesanalmente. Suas vidas mudam com a chegada de um “forasteiro” (grifão nosso), Gabriel que desperta uma série de sentimentos no patriarca, já caminhando para o fim da sua vida, tais como: tolerância e aceitação ao novo, apreço a jovialidade, retomada da confiança em si a partir da estima recíproca entre Bruno e o jovem trabalhador.

Observa-se que no filme há prevalência dos tons terrosos, ligando o homem à terra e ao barro, referência ao trabalho de oleiro e escultor em barro de Bruno Stein. A ambientação geográfica da história não está atrelada especificamente ao interior gaúcho, podendo depreender que se pode tratar de uma história universal.

No entanto, através do registro da língua, “sotaque”, é possível caracterizar como uma obra regional. As imagens, as personagens e os dramas universalizam tematicamente a obra.

É um filme poético, cujo tempo da trama coincide com o da narrativa fílmica, imprimindo olhar sensível aos sentimentos individuais. Para além da trama do romance proibido entre os personagens sogro e nora, há o contraste entre o velho e o novo e a relação sutil entre a negação, a aceitação e uma possível apreciação.

## 5 CONJUGANDO ESFORÇOS: A INTERMIDIALIDADE PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR

Afirma-se que tanto a literatura quanto o cinema são consideradas mídias (no sentido de meios de comunicação), as quais possuem outras mídias (meios) e são veiculadas em mídias (suportes, como imagem, som, palavras escritas e faladas). A transposição é um processo que engendra articulações, combinações, traduções, rasuras, apagamentos, distorções apropriações entre mídias (meios e suportes), a fim de resultar novas textualidades, as quais poderão diferir da obra básica vinculada. Pensa-se que o trânsito entre diferentes linguagens poderá ampliar o desejo pela leitura ao texto-base, além de divulgar o mesmo para um público mais amplo.

A fim de analisar a transposição midiática, coaduna-se com um conceito de texto explicado como um conjunto de palavras e frases encadeadas que permitem interpretação e veiculam uma mensagem. Ele é uma unidade linguística de extensão superior à frase. Isto posto, tem-se uma forma específica de manifestação da linguagem, motivo pelo qual a língua e suas condições de uso dentro de um contexto tornam-se importantes. Ou seja, parte-se de uma perspectiva dialógica de texto, na qual os sentidos são preenchidos pelo inter-relacionamento destas marcas, elementos ou propriedades.

O termo *texto* pode ser tomado em duas acepções:

[...] em sentido amplo, *designado toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano* (uma música, um filme, uma escultura, um poema etc.) e, em se tratando de linguagem verbal, temos o *discurso*, atividade comunicativa de um sujeito, numa situação de comunicação dada, englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou pelo locutor e interlocutor, no caso dos diálogos) e o evento de sua enunciação. (FAVERO & KOCH, 1983, p. 25 – grifo nosso).

Depreende-se, então, que o discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos. O texto, logo, consiste em qualquer passagem falada ou escrita que forma um todo significativo independentemente de sua extensão. É um ato contínuo, comunicativo, caracterizado pelos fatores da textualidade: contextualização, coesão, coerência, intencionalidade, informatividade, aceitabilidade, situacionalidade e intertextualidade, compreendendo o valor da língua enquanto veículo de circulação de informações, conhecimento e interação social. Logo, "[...] a língua é instrumento de treinamento da mente, de aprendizagem eficiente, de capacitação técnica, de inserção

ética, de cidadania efetiva, de ascensão social e de ação política. (DACANAL, 2006, p. 56).

A “transmutação” ou "*Tradução Intersemiótica*" é compreendida:

[...] como prática crítico-criativa na historicidade de meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescrita da história. Quer dizer como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 13).

Compreende-se, pois e a partir dos apontamentos supracitados, que as adaptações literário-fílmicas podem auxiliar na formação do leitor, ou seja, como a escolha de atores para representação de um personagem/ator pode auxiliar no processo identificação-projeção, refletindo na busca ao texto literário, ou seja, do filme ao livro. Assim, é possível que o leitor seja estimulado a ler o que os suportes midiáticos televisão/cinema suscitem para a ação pela leitura, uma vez que pode ser "fiscado" pela produção cinematográfica na influência de sua escolha de leitura. Sendo a literatura e o cinema expressões artísticas intersemióticas, há que se dar crédito a novos formatos e possibilidades de influências de leitores. Para Tavela (2013, p. 20 – grifo nosso): "atualmente, o leitor exige necessidades distintas de outrora, bem como os objetivos de leitura também mudaram, pois se trata de uma '*negociação* entre o dado (conhecido pelo leitor) e o novo (trazido pelo texto)".

No sentido que essa *negociação* é realizada subjetivamente pelo leitor-espectador, ou espectador/leitor, talvez seja possível que determinantes inconscientes do comportamento possam ser relevantes na escolha de uma obra. A literatura ficcional, enquanto arte e estética, pode proporcionar uma reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, promovido pelo processo de identificação, valendo-se da *Introjeção*, em que certos objetos personagens são absorvidos pelo ego e *Projeção* quando a dor dentro do ego é empurrada para o exterior.

Ao adquirir o hábito de leitura, o leitor normalmente escolhe livremente a leitura que lhe apraz, incluindo, também, os cânones. E nisso há a promoção e eficiente letramento literário, uma vez que:

A habilidade de identificar, entender, interpretar, criar, comunicar, e computar usando materiais impressos e escritos associados com contextos variados ao mesmo tempo que também [pode envolver] um contínuo de aprendizagem que habilita os indivíduos a alcançar o seus objetivos, desenvolver seu conhecimento e seu potencial e participar plenamente da sua comunidade e da sociedade mais ampla. (UNESCO, 2005, p. 21).

Observa-se aí, então, uma perspectiva plural do letramento ancorado na educação e na aprendizagem de linguagens como premissas básicas. Tem-se neste processo a importância dos diversos meios de significação, haja vista que o letramento passa necessariamente pelo desenvolvimento de competências para produzir sentidos, que variam conforme os contextos sociais em um contínuo espacial e temporal.

Por este ângulo, conforme Tavela (2013), o leitor letrado literariamente de forma efetiva não se importa com a discussão se o livro é literatura de massa ou arte, desde que seja capaz de entretê-lo. Logo, o que lhe importa é o deleite que a leitura propicia, ou seja, os momentos únicos entre leitor e texto.

Na transposição literário-fílmica, há de se perceber que a personagem da narrativa de ficção literária é constituída de material linguístico; já a fílmica não se restringe somente à sua composição de linguagem, recebe suas atribuições compositivas também das imagens e dos sons. O roteiro cria uma personagem no cinema, mas isso não compõe totalmente a personagem.

Para Yuri Lotman (1978), há no cinema, a representação dos signos como se fosse realidade. Ao nível semiótico, considera na mensagem de representação do ator a partir do realizador, o comportamento cotidiano e da representação própria do ator. Para ele, devido às possibilidades da linguagem cinematográfica, é possível adotar no filme procedimentos que correspondem aos literários. Isso porque a personagem fílmica é imagem em movimento, em sua plenitude visível mesmo que apareça fragmentada, considerando que a mesma se compõe na construção dos planos e, também, porque é constituída por sons que vão além de sua voz que se completa por ruídos e músicas associadas a ela. As imagens e os sons, que constituem a parte significativa da personagem, estão associados à sua ação de falar, de se mover num espaço diegético que pode se assemelhar e faz com que o espectador se identifique com o ator que interpreta a personagem.

Através dessa “projeção-identificação”, há o encantamento provocado pela imagem e seu incrível poder para renovar e exaltar tudo que existe, inclusive as coisas mais corriqueiras e banais. E não é só com as coisas que os espectadores se identificam e sim com as ações, os desejos, os trejeitos, os ideais representados pelo ator. O contrário também pode acontecer: rejeitar tudo que é interpretado ou até quem o interpretou. Ante o exposto, anseia-se pela articulação de aspectos teórico contemplando literatura e cinema, enfatiza-se o papel do espectador e seu aspecto subjetivo, em

escolhas de obras narrativas e com o desejo de promover o processo de letramento literário.

Por meio da análise que segue, valendo-se da estética e semiótica do cinema (LOTMAN) e da estética da recepção (JAUSS) defende-se como o ator-personagem é retratado na publicidade do filme e pode se projetar num possível leitor como "ação" potencializadora de, a partir do filme – ponto de partida – chegar-se à leitura do livro – ponto de chegada.

## **6 BRUNO STEIN: UM CONHECIDO? A PROJEÇÃO-IDENTIFICAÇÃO PARA O PÚBLICO**

O personagem Bruno Stein foi encenado pelo ator Walmor Chagas, o qual, à época da realização da película, já contava com seus 77 anos, destes mais de 50 dedicados à dramaturgia nacional. Como ator, tinha uma vasta carreira no teatro, na televisão e no cinema. No teatro participou de mais de 30 peças, dando vida a textos clássicos como *Antígone* (1948), de Jean Anouilh; *Gata em teto de Zinco Quente* (1956), de Tennessee Williams; *Morte e Vida Severina* (1960), de João Cabral de Melo Neto; *Hamlet*, de William Shakespeare (1969/1970).

Na televisão, destacam-se as participações nas novelas: *Locomotivas* (1977), *Selva de Pedra* (1986), minissérie *O pagador de Promessas* (1988) e *Os Maias* (2001). E ainda no cinema são referências *Memórias Póstumas* (2001), interpretando o Dr. Vilaça, baseado no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Valsa para Bruno Stein* (2007), interpretando o protagonista Bruno Stein. E seu último filme, *A coleção Invisível* (2012), interpretando Samir. Walmor Chagas faleceu em 2013.

Observa-se que este ator é de longa data conhecido e consagrado nas diversas esferas de atuação nacional, emprestando sua imagem, voz e sentimentos a uma vasta gama de personagens nos quais imprimiu veracidade nas emoções, ações e sentimentos.

Na televisão, cita-se a relevante atuação na minissérie adaptada do romance homônimo de Eça de Queiroz, *Os Maias*. Série produzida em parceria com a emissora portuguesa SIC (Sociedade Independente de Comunicação), a qual estreou simultaneamente em Portugal e no Brasil, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Exibida de 9 de janeiro a 23 de março de 2001, com 44 capítulos. Nesta, o ator Walmor Chagas, interpretou Afonso da Maia, um dos protagonistas, retratando a decadente

aristocracia portuguesa da metade do século XIX, com requinte e erudição. A minissérie é considerada uma das mais belas adaptações produzidas pela emissora Globo e alcançou 15 pontos de média de audiência <sup>11</sup>.

Tecendo uma linha de encontro entre *os Maias* (2001) e o filme *Valsa para Bruno Stein* (2007), estabelecem-se aproximações as quais se julga proposital. Primeira, ambos tratam de adaptações de textos literários, mantendo o título do texto-base; repete-se a presença de Walmor Chagas como ator principal. Insiste-se no mesmo ator-personagem, uma vez que em ambas produções Walmor interpreta um patriarca de uma família conservadora, símbolo icônico de um ancião respeitável.

No tocante à perspectiva teórica adotada nesta reflexão acrescenta-se lança-se mão do estudo da comunicação proposto por Lotman<sup>12</sup>, amparado na Teoria da Semiótica da Cultura (SC), revela as seguintes contribuições para a comunicação: ultrapassar o modelo da Teoria da Informação, complexificar o processo comunicacional pela inclusão do conceito de tensão, dar nova função ao ruído, defender a mutação e atualização constante dos códigos, inclusão dos ambientes de emissão e recepção na dimensão do texto, definição de um espaço próprio da semiotização.

Estes aportes, aliados à *semiótica do cinema*, revelam-se pertinentes na medida em que Lotman clarifica que a linguagem cinematográfica é uma síntese de dois sistemas de comunicação humana: os *signos convencionais* (palavra, comunicação verbal) e os *signos figurativos* fundados na iconicidade como o desenho. Assim, o cinema enquanto narrativa por imagem é um terceiro sistema resultante das invenções tecnológicas, capazes de produzir um choque entre os sistemas.

Aqui, para efeitos de exemplo, utiliza-se o *conceito de explosão* cunhado por Lotman, que ocorre num processo no qual a comunicação está se realizando na linha da previsibilidade e, pelo tensionamento, salta para a imprevisibilidade, no caso, do *personagem/ator* e sua atuação na película *Valsa para Bruno Stein*, a explosão pode ser abrangida pela forma com que a imagem é usada para dar dramaticidade ao conteúdo, enquadrando planos por vezes muito perto como na cena de olhares entre Bruno e a nora Valéria. Cena na qual, a partir da utilização dos recursos de *close* é possível

---

11 Só para ilustrar cada ponto de audiência na televisão segundo a Kantar IprobeMedia representa 254.892 domicílios.

12 Yuri Mikhailovich Lotman foi fundador da Escola de Tartu, a qual propôs a Teoria da Semiótica da Cultura (SC). Tendo como especificidade uma abordagem das manifestações culturais em analogia com os fenômenos linguísticos: “a cultura edifica-se sobre a língua natural e a sua relação com ela constitui um dos seus parâmetros essenciais” (LOTMAN, 1978, p. 37).

depreender a ansiedade e a culpa existente na relação de ambos. Estratégia que reforça a proporção do *personagem/ator* no campo visual e narrativo, denotando um plano emotivo. Ainda, de acordo com (LOTMAN, 1978, p. 76) “um plano comunica-nos, antes de mais nada, uma informação sobre um objeto determinado”.

Outra questão referente à natureza figurativa do cinema é que a mesma implica em uma “semiose invertida”, uma vez que o cinema, para Lotman, é um sistema semiótico de signos, que abrange várias linguagens: verbal, corporal e sonora. Neste sentido, os elementos sonoros e imagéticos, verbal ou não, se reconfiguram para compor uma linguagem própria do cinema.

Não podemos deixar de lado a importância do encadeamento particular dos elementos semióticos do cinema, quais sejam: iluminação, montagem, mudança de velocidade que, segundo Lotman, também são elementos que conferem densidade à narrativa. No filme *Valsa para Bruno Stein*, os recursos sonoros utilizados conduzem o espectador à dramaticidade do romance, a fala transposta: “as vezes os olhos dizem coisas que a boca não tem coragem de dizer” (KIEFER, 2006, p. 164). Atribui ao espectador a responsabilidade de compreender a linguagem corporal dos olhares. Neste sentido, observa-se que as diferentes formas de expressão se tornam convencionais à medida que são repetidas na experiência do espectador e criam nele um sistema de expectativas.

Lotman legitima que a comunicação propriamente cinematográfica ocorre nos encadeamentos “previsibilidade e imprevisibilidade”, superando a significação icônica imediata e argumenta que “as coisas que se repetem no cinema adquirem uma expressão que pode tornar-se mais significativa do que a própria coisa”. (LOTMAN, 1978, p. 83). Para esta investigação, toma-se a representatividade do ator/personagem Walmor Chagas como influência para a perspectiva do letramento literário.

Partindo-se do argumento acerca da repetição de uma fórmula já usada, destaca-se que, sob a perspectiva da Estética da Recepção (Hans Robert Jauss, 1993), pode-se inferir que há uma intenção nesta fórmula. Segundo Jauss, toda modalidade cultural desenvolve uma gama de expectativas para os receptores, formada a partir de um conjunto de padrões que servem como referência para recusa ou absorção de uma nova obra.

Logo, o filme como elemento publicizador do livro é uma repetição de um formato que deu certo, em “qualidade” de transmutação e vendagem do livro-base, ou seja, depois do filme, houve mais procura e curiosidade do livro e isto se deve em boa



parte pela presença do ator conhecido representando o personagem-protagonista. Percebe-se, também, uma relevância dos elementos centrais da adaptação: coautoria, fidedignidade, identificação entre receptor e ator-personagem, atualização das obras.

Ao argumento anterior, acrescenta-se que a capa do filme apresenta a imagem de Bruno Stein (Walmor Chagas) e a nora Valéria (Ingra Liberato), frente a frente numa atitude de olhar profundo; em que ambos parecem estar revelando-se. Bruno muito compenetrado, numa nítida expressão de confissão, enquanto Valéria tem uma recepção mais leve, conforme se depreende da Figura 1.

**Figura 1-** Capa publicitária do Filme



**Fonte:** Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/ef/29/bf/ef29bf5b5f93dc286b4ef4439e5e6d77.jpg>. Acesso em: 17 fev. 2021.

O *design* predominante nesta capa de filme, em primeiro plano, por um lado, mostra rostos conhecidos, representando os papéis principais, imersos em uma tonalidade marrom, na qual está associada, à natureza, à simplicidade e à confiança. Relevante recurso de persuasão do espectador. Por outro lado, o marrom também simboliza conservadorismo, coisas velhas e ultrapassadas atreladas ao moralismo e à dualidade encontrada na narrativa em sua dupla expressão literatura/cinema.

A publicidade também faz referência ao nome expresso dos atores, bem como, afirma de que esta é baseada na obra homônima de Charles Kiefer. Recurso que elide que ambas as mídias apoiaram-se em sua publicidade. Isso retrata uma absorção de identificação com o personagem/ator. Observando-se excertos publicitários acerca do livro que remetem à adaptação cinematográfica, o site 1001 livros brasileiros para ler antes de morrer<sup>13</sup>, o coloca em 84º lugar e com a inscrição no site: "excelente atuação de Walmor Chagas". Acrescenta-se o fato de que a obra literária, junto e após a sua

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://1001livrosbrasileirosparalerantesdemorrer.wordpress.com/2017/02/19/84-valsas-para-bruno-stein/> acesso em: 10 fev. 2021.

adaptação no filme, vendeu mais de 45 mil exemplares, número significativo, em se tratando de autor vivo e com obra de 35 anos de publicação.

Charles Kiefer, questionado a respeito do filme, respondeu:

O filme é uma novela à parte. Eu tenho uma longa parceria com o Paulo Nascimento (diretor do filme). [...] Ele fez um trabalho muito bom de adaptação. [...] Ele fez um filme literário, que não é nem pra brasileiro, nem para americano, é um filme europeu. Não tem corrida de carro, não tem tiroteio, não tem palavrão. É um filme bem lento, bem feito. Merecia três Kikitos, um pro Walmor Chagas, que está extraordinário e um pros três meninos que fazem os três personagens, a parte dos empregados, que esta maravilhosa, em pé de igualdade com os personagens principais. [...] É um filme de olhares, de climas, silêncios, poucas falas, começa com muita intensidade. Eu me surpreendi. Cada vez que eu vejo o filme melhor eu acho que ele é. (Disponível em: <https://jornaldomercado.com.br/charles-kiefer/05.03.2008>; título "Literatura: Valsa para Bruno Stein": literatura no cinema. Acesso em: 10 fev.2021).

As lacunas deixadas pelo autor do texto original e pelo adaptador do filme, segundo a *Teoria da Estética da Recepção* (JAUSS, 1993), permitem ao leitor/espectador uma atitude ativa no processo e na completude destas lacunas. Nesse sentido, as reflexões possibilitam o se denomina "horizonte de expectativas", que considera o saber prévio do leitor haja vista que ele, enquanto elementar da recepção, constrói sentidos e ressignificações. Por isso, e sob a perspectiva da Estética da Recepção, o leitor e espectador (e leitor/espectador) possui liberdade para interpretar a obra. Não há que se falar no que o texto diz simplesmente, e sim em interpretações possíveis a partir do texto.

Nesse contexto, e conforme Rojo (2009), é papel fundamental da escola no mundo moderno conceber a fluidez entre as culturas e letramentos. Defende que um dos objetivos desta instituição é "[...] possibilitar que os alunos participem de várias práticas sociais que se utilizam da leitura e da escrita (letramentos) na vida da cidade, de maneira ética, crítica e democrática" (ROJO, 2009, p. 11). Para tanto, consideram-se relevantes os letramentos multissemióticos e os letramentos múltiplos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O letramento constitui-se de uma prática social ao permitir que o sujeito interaja e compreenda criticamente as diversas linguagens presentes nos mais variados contextos. Assim, esta investigação reflexiva juntou duas importantes linguagens narrativas, criativas e artísticas: a literatura e o cinema, com o fito de estabelecer conjunções entre ambas tendo fim último a possibilidade de estimular por meio dos recursos de identificação/projeção a formação do leitor.

A aproximação realizada ator/personagem, com o desejo de cativar leitores, prescinde da participação do espectador, na medida em que o mesmo aproxima-se afetivamente do personagem mostrado no cinema. É possível afirmar que o espectador realiza o seu afeto no personagem, implicando em julgamentos, contradições, ambivalências acarretando no processo de identificação/projeção com as personagens.

Ressalta-se que este processo de “adesão afetiva” corroborada pela Teoria do Espectador ao ator/personagem já foi alcançado antes pelo ator Tarcísio Meira, interpretando o Capitão Rodrigo Cambará, na minissérie *O tempo e o Vento* (1985) e por Thiago Lacerda, personagem Franz, em *A paixão de Jacobina* (2002), por exemplo, obras também transcodificadas da literatura para o cinema. Entende-se que o cinema, através de suas possibilidades, tem a capacidade de construir novas formas de subjetividade no espectador, suscitando nele mudanças de percepções estéticas e éticas.

Isto posto, argumenta-se pela possibilidade de utilizar-se a obra cinematográfica como estratégia de ação para conduzir o espectador para a seara literária, em processo de formação do leitor, mesmo que pareça incomum iniciar um trabalho de promoção de leitura literária a partir de uma obra cinematográfica, no entanto, o educador deve-se valer de vários métodos a fim de cativar o aluno para o encantamento da leitura.

Refletiu-se nesta argumentação, enfim, a conexão entre a arte narrativa ficcional lenta (livros) e narrativas líquidas (cinema), na defesa de que a segunda possa conduzir ao caminho da primeira, no caso, para o letramento literário, também para o multiletramento. Essa relação pode dar-se, segundo este entendimento, a partir da *intermedialidade*, que faculta novas formas e modos de ler.

## REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções Disjunções Transmutações - da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2004.
- BAUNDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- CLUVER, C. Intermidialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/articlo/view/15413>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- DACANAL, José Hildebrando. **Linguagem, poder e ensino da língua**. Porto Alegre: WS Editor, 2006.
- FAVERO, L.L & KOCH, I. V. **Linguística Textual, Introdução**. São Paulo: Cortez, 1983; UNESP, 2013.
- KIEFER, Charles. **Valsa para Bruno Stein**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- JAUSS. Hans Robert. **A literatura como provocação**. Lisboa: Passagens, 1993.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução de Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. São Paulo: Editorial Estampa, 1978.
- NUNES. BENEDITO. **O Tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.
- PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- TAVELA, M. C. W. Letramento literário no ensino médio: análise das experiências de ensino de literatura no Colégio de Aplicação João XXIII. **Tese** (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.
- UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Disponível em: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.