

EPIFANIAS, METAMORFOSES E TRANSMUTAÇÕES. A Imaginação dos afetos na obra 'O Filho de Mil homens'¹

EPIPHANIES, METAMORPHOSES, AND TRANSMUTATIONS. The Imagination of Affections in the work 'The Son of a Thousand Men'

Cláudio Cardoso de Paiva²

Resumo: *Este trabalho busca compreender como o filme 'O Filho de Mil Homens' (Daniel Rezende) traduz a linguagem do livro homônimo de Valter Hugo Mãe para o cinema. Como transmuta o universo dos personagens, o regime dos afetos, códigos sociais e valores morais, numa iconologia que desconstrói os signos do universo machista-patriarcal. A obra se empenha numa nova construção do imaginário masculino, focando o protagonista, um pescador e seu desejo da paternidade. Sua história se entrelaça com as de outros personagens, vistos como 'anormais' pela comunidade: um menino órfão (filho de uma anã morta), um gay condenado pela sociedade, uma mulher desonrada, e excluída socialmente. A fotografia do filme desvela o 'mistério da conjunção' entre estranhos que tecem um novo conceito de família, afeto e vida comunitária. Um ritual de 'tecnomagia' que epifaniza o encontro do homo sapiens e as forças ocultas da ancestralidade.*

Palavras-Chave: Imaginário masculino. Crise do patriarcado. Ancestralidade.

Abstract: *This work seeks to understand how the film 'The Son of a Thousand Men' (Daniel Rezende) translates the language of Valter Hugo Mãe's eponymous book into cinema. How it transmutes the universe of the characters, the regime of affections, social codes, and moral values into an iconology that deconstructs the signs of the macho-patriarchal universe. The work strives for a new construction of the masculine imaginary, focusing on the protagonist, a fisherman, and his desire for fatherhood. His story intertwines with those of other characters, seen as 'abnormal' by the community: an orphaned boy (son of a dead dwarf), a gay man condemned by society, a dishonored woman, and socially excluded. The film's photography unveils the 'mystery of conjunction' between strangers who weave a new concept of family, affection, and community life, a ritual of 'technomagic' that epiphanizes the encounter between homo sapiens and the hidden forces of ancestry.*

Keywords: Male imaginary. Crisis of patriarchy. Ancestry.

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Professor Titular, Departamento de Comunicação, PPJ/UFPB. Email: claudiocpaiva@yahoo.com.br.

1. À guisa de introdução

A adaptação do livro ‘O Filho de Mil Homens’ (Valter Hugo Mãe, 2015) para o cinema (Daniel Rezende, 2025) apresenta múltiplos desafios: primeiramente, pela forma verbal usada pelo escritor, original e altamente elaborada, uma prosódia que o distingue na literatura portuguesa, reunindo erudição e coloquialidade; em seguida, pelo uso de uma temporalidade não-linear, uma narrativa em mosaico que constrói separadamente cada núcleo dos personagens, a serem reunidos na arte da montagem final, e enfim, pelo prisma abstrato, simbolista, místico, pela função poética da linguagem que conduz a enunciação.

Tudo em cena é enigma, desde o título do primeiro capítulo, “O homem que era só metade”, até a visão noturna final, em que os espíritos ancestrais seguem o “menino divino”, caminhando silenciosos e perfilados pela areia da praia, como atraídos pela luz.

Valter Hugo Mãe apresenta a metáfora do “homem pela metade”, descrevendo os sentimentos do pescador: “como se (Crisóstomo) tivesse apenas metade dos olhos, do peito, das pernas, da casa e dos talheres, metade dos dias, das palavras para se explicar às pessoas”. (Mãe, 2024, p.15).

A ‘câmera clara’ deverá esclarecer esse enigma, flagrando só a metade do rosto do protagonista emoldurado pela janela, metade do reflexo no espelho, metade da silhueta por trás das cortinas. O desafio será recompor sensorial, estética e tecnicamente esse sujeito “esquizoide”, dividido, despedaçado, em fragmentos, e mostrá-lo ao final recomposto, desfragmentado, completo, sereno e em estado de (quase) felicidade (FIG. 1 e FIG. 2) .



FIGURA 1 - Foto com metade do rosto do pescador.

FONTE - Google Imagens, 22.02.2026



FIGURA 2 - Foto com rosto inteiro do pescador.

FONTE - Reprodução (Autor), 22.02.2026.

Por outro lado, ao cineasta cabe ressignificar visualmente os espectros dos fantasmas que vagam pela praia, no rastro da luz do jovem, e mesmo sem entregar o segredo da spectralidade, deverá apresentar pistas para uma decifração do mistério.

Mãe busca uma linguagem cujos signos ainda não tenham sido inflacionados, uma prosa ainda não desgastada pela usura, repetição e estereótipos da midiaticização cultural. Aí reside sua originalidade e este é mais um desafio para a adaptação no serviço de *streaming Netflix*.

A ‘imaginação criadora’ de Hugo Mãe é tecida por meio de uma enunciação que se utiliza da liberdade poética, subjetividade, códigos da linguagem popular, naturalista e elementos do ‘realismo mágico’ ou ‘fantástico transcendental’. Um desafio e chance para o cineasta: o escritor abre caminho para o exercício de uma tradução intersemiótica mais livre, criativa e pessoal do realizador, que obedece fidedignamente ao lirismo do autor. Aliás, Hugo Mãe afirmou em entrevista que “o filme é o livro transformado em imagens”.

Vários estudos contribuem para se decifrar a alquimia que transforma a linguagem verbal por meio de técnicas audiovisuais tornando visíveis os seres, fenômenos e coisas invisíveis. Vide exemplo do livro ‘Literatura no Cinema’ (Brito, 2006), que estuda a transfiguração dos fantasmas de Shakespeare para o cinema e outras obras nacionais. Em outro registro, o livro ‘Conjunções, disjunções, transmutações’ (Balogh, 2005) analisa as ‘imagens sobreviventes’ de ‘Grande Sertão Veredas’ (Guimarães Rosa) e ‘Vidas Secas’ (Graciliano Ramos). É preciso louvar os cineastas, artesãos dos jogos de luzes e sombras, no uso da paleta de cores e invenção de paisagens sonoras num cinema transcendental.

Convém reconhecer o ‘poder simbólico’ irradiado pelas experiências poéticas, estéticas e catárticas na adaptação das obras literárias para as telas. Cumpre reconhecer o êxito na transmutação das letras em imagens, junto aos corações veteranos (formados pela educação livresca) e às novas gerações de leitores informados pela estética audiovisual, incluindo o modo imersivo de se usar o recurso do *streaming* para assistir aos filmes.

Examinamos as configurações simbólicas do imaginário no filme ‘O Filho de Mil Homens’, observando como a câmera desvela as camadas de sentido e contempla os sentimentos mais profundos, nos olhares, gestos, posturas, movimentos em cena, o êxito na mixagem da imagem e da palavra falada. Segundo o crítico Marcos Santuário (2025):

(...) Santoro não apenas encarna o homem que “fala com os peixes”, mas transforma o desejo de paternidade em uma urgência poética visível. (...) A magia reside nessa tríade: a letra, o gesto e o olhar. A literatura nos oferece o tempo íntimo, as frases que arrastam lembranças, o mundo interior e seus fantasmas. O cinema toma esses tempos internos e os veste de luz, som, movimento. (...) a paisagem vai contar tanto quanto o diálogo, que o corpo de Santoro vai entrar em harmonia com o mar, o olhar de Massaro vai preencher o que as palavras deixaram por dizer, aí o livro ganha corpo, respira fora da página, torna-se cinema. (...) e o cinema abraça a literatura. (Correio do Povo, 02.11.2025).

Se ‘no princípio era o verbo’, caberia apreciarmos a reelaboração do texto no âmbito imagético-sonoro, avaliando o fino trato na adaptação, o exercício da escuta como filtro da polifonia de vozes, lapidação dos silêncios, gritos, frases poéticas, às vezes herméticas no livro, tornam-se epifanias extraordinárias na transformação audiovisual.

Em entrevista, o diretor Daniel Rezende fala sobre a empresa de transformar o livro em filme e relembra a ideia que lhe martelou com um mantra: “desapegar da palavra”. Para melhor esclarecer o leitor (também para aqueles que não leram o livro), capturamos algumas frases do texto original que orientaram o roteiro e - como ele diz – ajudaram na arte de sonhar (e realizar) o filme.

2. Da tessitura nobre das palavras às imagens audiovisuais do cinema

Escavamos no livro as frases, títulos, aforismas que organizam as ideias do escritor visando um exercício de comunicação comparada entre a prosa do livro e a imagética do cinema. Rezende optou pelo uso moderado do verbo e apostou na imagem como significação do filme, mas há falas originais do livro que saem pela boca dos atores (e da narradora Zezé Mota). É impossível escapar da teia em prosa poética de Hugo Mãe. Apresentamos os

enunciados com a intenção de imaginá-los transportados para a prosa na tela. Notamos que a linguagem comum, da sabedoria popular e o modo de falar das pessoas simples têm grande poder de sedução, primeiro porque reforça a fé dos despossuídos, e depois pela forma de desabafo (quase ‘pirraça’) de seu discurso que entende (à sua maneira) o ‘trágico da existência’, mas não nega a beleza da vida e os breves instantes de felicidade. O êxito do filme consiste em capturar o ‘espírito comum’ que rege a prosódia popular e conferir-lhe uma aura semiótica na realização fílmica.

No livro, as ideias de Crisóstomo e as referências sobre este, declamadas pela narradora, articulam-se sob a forma de frases simples, quase “ingênuas” (como provérbios populares) e certamente verdadeiras, mostram traços de sua personalidade que deverão ser fisgados e reelaborados pelos olhos e ouvidos do cineasta:

“Confiar por instinto / confiar já é resposta”. (...) “Ser o que se pode é a felicidade” (...) Todos nascemos filhos de mil pais e de mais de mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo” (...) “Quem tem menos medo de sofrer, tem maiores possibilidades de ser feliz” (...) “Nunca cultivar a dor, mas lembrá-la com respeito, por ter sido indutora de uma melhoria, por melhorar quem se é”. (...) “O homem sonhava tão grande que cada impedimento era apenas um pequeno atraso, nunca uma desistência” (...) “Família pode ser a invenção que nós quisermos”. (...) Via-se metade no espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e silêncios como os precipícios e os poços fundos. (...) Para dentro do homem era um sem fim e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía”. (...) “Pensava que quando se sonha tão grande a realidade aprende” (...)

De chofre, encontramos aí ecos de Nietzsche: “Como tornar-se o que se é” (Ecce homo, 1908), em seguida, nos ocorre o título do filme das ceguinhas de Campina Grande, “A pessoa é para o que nasce” (2004), e enfim, o título que nomeia o livro do poeta Tiago de Melo: “Faz escuro, mas eu canto” (1965).

E aí há um nexos com a noção do “trágico” (presente em Nietzsche e Simmel, mas também em Ariano Suassuna), uma compreensão da vida como processo de tensão permanente, contradição e luta que não encontra a solução final, mas é um trágico que sobretudo afirma a vida. “Cair para dentro de si” (ou para fora de si) é uma questão ético-estética que as “imagens-ativas” do cinema (os olhos do cineasta e dos técnicos) terão de resolver, conjugando tecnicidade poética e sedutora visibilidade.

Logo, relembramos o “inconsciente ótico” (Benjamin, 1984) e a decupagem estética das imagens oníricas, sonhos e devaneios, um devir das ‘imagens-afetos’ e ‘imagens-ações’, que a tecnologia poética do audiovisual se empenha com esmero para realizar.

As falas ditas e vinculadas à Isaura, a “mulher desonrada”, sofrida, mas ainda ativa, que sobrevive a hostilidade dos ‘haters da aldeia’, deverão ser encarnadas pelas duas atrizes, Isaura jovem (Lívia Silva) e Isaura Madura (Rebeca Jamir). Ambas carregam a missão de conceder dignidade e visibilidade a essa mulher invisibilizada:

“Para dentro da Isaura a Isaura caía”. (...) “Era uma mulher carregada de ausências e silêncios. Para dentro da Isaura era um sem fim e pouco do que continha servia para a felicidade. Para dentro da Isaura a Isaura caía”. (...) “Ser o que se pode é a felicidade”. (...) “Pensou nisto a Isaura. Não adianta sonhar com o que é feito apenas de fantasia e querer aspirar ao impossível, a felicidade é a aceitação do que se é e se pode ser” (...).

Tudo assim, inscreve-se trágico como o destino da anã, descrito pelo narrador: “ (...) Porque usá-la assim já era dar-lhe o amor a que ela tinha direito. O único amor a que teria direito. O amor dos infelizes”. Francisca encarna o trágico, mas persevera até o fim na busca da realização de seus desejos. A sua aparição feliz junto ao filho Camilo, depois de morta, em meio à legião dos espíritos ancestrais, é uma epifania extraordinária.

Há um “lugar comum” em que se encontram todos esses “personagens infelizes”: a ‘bacia semântica’ em que se banham os espíritos caídos, despedaçados, ausentes do mundo. A convergência de seus atrozinhos destinos, verbalizada ou visualizada na tela, imprime relevância à obra pela ‘aparência de verdade’ que se irradia na ficcionalidade.

O êxito dessa representação cinematográfica consiste na captura de uma ‘verdade possível’, que emana do corpo dos artistas, quando estes recebem, assimilam e reelaboram o espírito trágico dos personagens, atravessados por grandes dores e pequenas alegrias.

3. Modos de ver, interpretar e sentir as imagens

Realizamos uma releitura do livro ‘O Filho de Mil Homens’, visando compreender sua transposição para o cinema. E estudamos o filme de Rezende buscando detectar como este reelabora os arquétipos, símbolos e alegorias do livro, como isso contribui para a ressignificação da obra. Logo, verificamos como o cinema recria a ambiência mitopoética, ético-política, místico-sensorial e lúdico-cognitiva que reanima o original.

Empiricamente, fizemos uma captura de artigos jornalísticos, *sites*, *lives* e comentários sobre o objeto de estudo, um mapeamento dos conteúdos em rede, *insights* e clarivências que podem viabilizar uma análise dos objetos culturais, como vetores de conhecimento nas interfaces da arte, mídia, linguagem e tecnologia.

Como bases interpretativas elegemos algumas imagens-conceituais no domínio da Filosofia e Ciência do Imaginário que nos inspiraram no trajeto investigativo. Assim, as noções de ‘arquétipos e símbolos’, e ‘sincronicidade’ (Jung, 2016); ‘poética do espaço’ e ‘imaginação simbólica’ (Bachelard, 1984); ‘regime diurno’, ‘regime noturno’ da imagem e “mística do imaginário” (Durand, 1997); ética-estética do ‘estar-junto’, ‘mistério da conjunção’ (Maffesoli, 1997) e ‘lógica da razão sensível’ (Maffesoli, 2001), e ‘tecnomagia, êxtase e encantamento’ (Susca, 2024) – dentre outras – são aqui ‘alavancas metodológicas’ que se mostram pertinentes na interpretação.

Simultaneamente, recorreremos a algumas formulações – em nível politécnico e interdisciplinar – sobre os nexos midiático-comunicacionais, para avaliar as dimensões mitopoéticas, linguísticas, tecnológicas e socioculturais. Logo, as noções de ‘aura’, ‘reprodutibilidade técnica’, ‘montagem’, ‘mosaico’ e ‘inconsciente ótico’ (Benjamin, 1984) nos parecem pertinentes para orientar um percurso analítico.

Os termos como ‘imagem-tempo’, ‘imagem-percepção’ e ‘imagem-ação’ (e seus derivados), como dispositivos de análise do cinema (Deleuze, 1985) são instigantes para examinarmos a qualidade do roteiro adaptado, o enquadramento sensível do diretor, a iluminação fotográfica, a montagem e decupagem do editor, ou seja, os modos como uma filosofia da técnica (e do sentido) estrutura a *imagerie* cinematográfica³.

Trata-se de reunir elementos epistemológicos, analíticos e compreensivos que possam contribuir para um ‘conhecimento aproximado’ da forma e sentido da narrativa.

Em última instância, almejamos capturar o significado da recente produção do ‘cinema brasileiro’, configurada em filmes como “... Mil homens”, ‘O Último Azul’ (Gabriel Mascaro), ‘e ‘Ainda estou aqui’ (Walter Salles), orientados para a construção de uma nova identidade do masculino, do feminino e da família, através da ‘sensibilidade cinematográfica’ voltada para a representação da condição humana, as formas do poder, os estilos de subjetividade, laços afetivo-amorosos, memória das influências ancestrais.

³ Em tempo, relembremos a leitura cuidadosa que o filósofo Roberto Machado fez sobre o trabalho de Deleuze, o que ajuda na compreensão do seu jargão filosófico complexo: ‘Deleuze, a arte e a filosofia’ (2010).

SINOPSE: Crisóstomo, um pescador de 40 anos que cresceu isolado da sociedade, sonha em ter um filho. Convencido de que ‘quando se sonha grande, a realidade aprende’, ele parte em busca de relações verdadeiras, inventa uma família atípica e reúne personagens tão excêntricos quanto humanos. Entrelaçando histórias não lineares em uma trama múltipla e delicada, o pescador conhece Camilo, garoto de 12 anos, filho órfão de Francisca, uma mulher com nanismo. Camilo o incentiva a achar uma companheira, assim o pescador encontra Isaura, mulher desonrada, casada com Antonino, homem sensível e frágil. (Catálogo da 49ª Mostra de Cinema de S. Paulo, 2025).

O grande desafio do cinema aqui será observar a ressignificação do livro, através dos códigos imagético-sonoros, a circunstância das perdas e danos, a solidão, os espectros dos sonhos e frustrações, os ‘afetos tristes e os afetos nobres’, breves lampejos de felicidade descritos minuciosamente e poeticamente no livro.

4. O Auto de Fé do pescador solitário



FIGURA 3 – Pescador esparramado na praia.
FONTE - Google Imagens, 21.02.2026.



FIGURA 4 – Pescador escutando o búzio.
FONTE - Google Imagens, 21.02.2026.

Crisóstomo, o personagem de ficção literária, transmutado aqui pelo ‘sujeito na tela’, deseja visceralmente se tornar pai e daí vai fundar um novo estilo de família. Ele assistiu a trágica morte da mãe, enforcada, daí o trauma, sofrimento, uma sensibilidade intimista e um modo de ser introspectivo que se evidenciam no livro por meio de palavras.

No filme, enquanto Crisóstomo/Rodrigo Santoro quase não fala, a narradora – na voz da atriz Zezé Mota – fala por ele. Em cena, os olhares, gestos, posturas, atitudes, silêncios e escutas desvelam ao espectador seus traumas, desejos, expectativas, aspirações, suas táticas de aproximação e distanciamento dos outros homens e mulheres habitantes da aldeia. Em princípio, seu único companheiro é um boneco de pano, o qual ele abraça e com quem chora nos dias de crise (FIG. 5). Ele mantém uma conexão visceral com a natureza, mas em contrapartida, quase nenhuma conexão com os humanos.



FIGURA 5 – Pescador chorando.

FONTE - Reprodução (Autor), 22.02.2026.

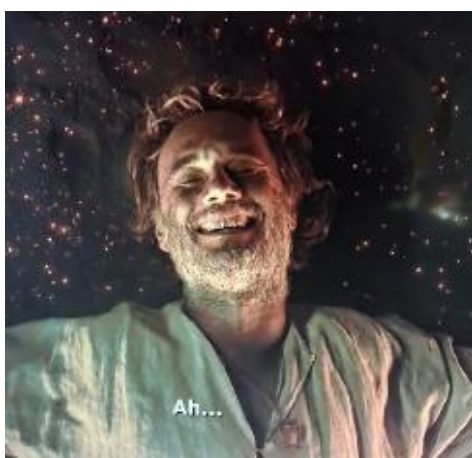


FIGURA 6 – Pescador sorrindo.

FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

A riqueza da narrativa repousa na sua relação com o mar, os peixes, a areia da praia (FIG. 3), na arte da escuta através dos búzios (FIG. 4), na contemplação das estrelas, fruição dos sonhos e devaneios que realiza nos mergulhos, na fragilidade de um homem viril que se orienta pelos cinco sentidos: mantém olhos abertos para entender, fica calado para ouvir melhor, Tateia suavemente a pele da mulher desejada, busca sentir o cheiro e o sabor de tudo.

O esmero da fotografia (de Azul Serra) nos revela um ser humano que mergulha em profundidade nas águas minadas por cadeados, correntes, âncoras, gaiolas, signos do peso, aprisionamento, fechadura, mas as tomadas subaquáticas o exibem livre, leve, solto; driblando os obstáculos, nadando à vontade em meio à fauna e flora marinha.

Ao mesmo tempo, sendo um eremita, misantropo, solitário, cultiva seus próprios valores acerca do certo e errado, do bem e do mal, diferentemente dos outros habitantes do vilarejo, imersos numa pesada codificação social. Os aldeões portam uma moralidade tóxica: são misóginos, homofóbicos, xenófobos. Como as vizinhas beatas (FIG. 7), capacitistas, como o padre da paróquia (FIG. 9), que só faz sermões cruéis, fatalistas e adora o bezerro de ouro, como os barraqueiros da aldeia (FIG. 8), a maioria homofóbicos e misóginos, cruéis como as mães superprotetoras que sufocam suas crias “tentando preservá-las”, como a Tradicional Família de Proprietários que tudo destrói em nome da pureza e ética dos negócios.

Esses personagens vão saltar do livro direto às telas e o cineasta terá de imaginar uma semiose, um simbolismo que traduza sua presença maléfica, intolerante e violenta.



FIGURA 7 – Anã com as vizinhas.

FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.



FIGURA 8 – Anã na feira.

FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

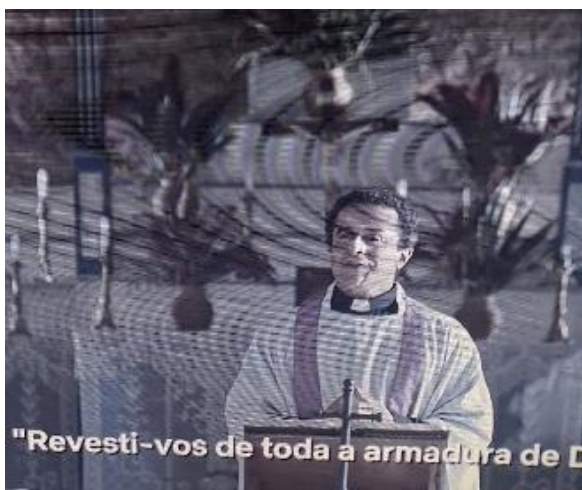


FIGURA 9 – Padre na missa.

FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

Crisóstomo parece inadequado, um “anormal” (para a ordem moral vigente). Ao longo da história, ele vai superar o medo, interagir, reunir-se e se agregar a outros tipos sociais, outros “anormais”, vistos socialmente como párias, *outsiders*, marginais.

O fio condutor da narrativa se fará atravessado por tensões e conflitos, encontros-confrontos, discórdias e dissabores que causam o ‘mal estar’ do indivíduo na comunidade. Há tristeza, desolação e infelicidade por parte daqueles que não se adaptam ao sistema. E tudo parece causado pela moralidade ancestral, que rege a vida dos que experimentam um estilo de vida codificado, asfixiante, sem consciência dos grilhões que os prendem, da existência sem sentido que levam, como as ‘imagens-tempo’ do cinema nos mostram.

5. Um perfil dos personagens e o simbolismo que norteia a trama



FIGURA 10 – O pescador e o menino.
FONTE - Google Imagens, 22.02.2026.



FIGURA 11 – Diretor, pescador e menino.
FONTE - Google Imagens, 22.02.2026.

O pescador Crisóstomo escreve um bilhete e o distribui na feira: “Pai sem filho procura filho sem pai”. A mitopoética da narrativa (no filme) capta bem a forma e o sentido dessa declaração. Incidem aí (talvez) as leis do destino, ou antes, uma ‘sincronicidade’, um ‘mistério das conjunções’ que gera o improvável encontro do futuro “pai” com o menino-órfão (FIG. 10), Camilo, filho de (Francisca) uma mulher com nanismo que morre ao dar à luz, o qual será

adotado pela velha parteira, a médica Carmina (Tuna Dwek) e seu marido, o velho Alfredo (Marcello Escorel).

Após a morte de Carmina, Alfredo lhe será uma espécie de avô, que o educará na cultura livresca, mas cuja pedagogia é orientada pelos valores conservadores, machistas, patriarcais. O título que abre a sexta parte do filme, ‘O menino contaminado’, denuncia o espectro dessa educação dogmática, tóxica, contaminada, sem amor ao próximo, sem os sentimentos afetivos da empatia, afeto e solidariedade.

Uma das chaves na trama de “... Mil homens” é a tessitura da mutação de valores que se realiza, desde o ‘imaginário conservador’ do pequeno órfão (sob as ordens do avô), até o ‘imaginário liberto’, livre dos preconceitos (sob a guarda do pescador Crisóstomo).



FIGURA 12 – Mulher-Flor caminha na rua.

FONTE - Google Imagens, 21.02.2026.



FIGURA 13 – Espectro do bebê recém nascido.

FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

A anã Francisca (Juliana Caldas), a “flor mulher” (FIG. 12), era tratada pelas comadres com piedade e misericórdia, vista antes como uma “coitadinha”, menina velha e não como mulher. Levavam-lhe mantimentos, visitavam-na frequentemente e de maneira invasiva. Empenhavam-se em enquadrá-la no quadro de valores da “sagrada família”. Mas quando a anã engravidou, foi execrada, excluída, destrutada, como uma *outsider* criminosa. Depois a anã morrerá de parto, o bebê vai vingar (FIG. 13) e será adotado pelo casal de velhos.

A personagem Isaura (Rebeca Jamir) é filha de Maria (Grace Passô), mãe superprotetora que faz simpatias esquisitas para casá-la (come ‘caca’ de coelho, urtiga e lama), e é acometida de uma patologia que a leva a falar com um “inexplicável” sotaque francês. Após ser “desonrada” e abandonada, Isaura será estigmatizada, excluída da vida social, e sua mãe fará de tudo para lhe arranjar casamento. Tal projeto será realizado contra a sua vontade: Maria conseguirá realizar o matrimônio de Isaura com Antonino.



FIGURA 14 – Pescador com Isaura na praia.
FONTE - Google Imagens, 22.02.2026.

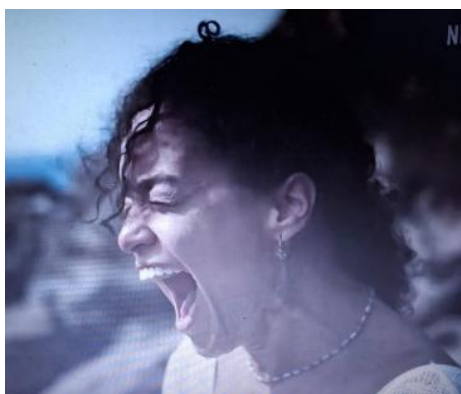


FIGURA 15 – Isaura grita na praia.
FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

Antonino é um rapaz gay (Antonio Haddad, jovem / Jhonny Massaro, maduro) que sofre repressão social, religiosa e familiar, pois sua mãe deseja um neto e irá forçá-lo a se casar com uma mulher. O enlace se constituirá em um ‘desencontro marcado’ pois devido às circunstâncias, o matrimônio não se consumará e ambos serão infelizes. O moço é perseguido pela comunidade e desprezado pela mãe, numa relação de amor e ódio.

Antonino some na noite de núpcias. Isaura então desce à praia para contemplar o mar, e conversando sozinha, atrairá a atenção do pescador Crisóstomo (FIG. 14), que percebe sua aflição e muito gentilmente sugere que ela grite com força, pois ele assim o faz quando está mal e logo libera suas energias reprimidas. Ela então emite um grito ensurdecido, como quem precisa exorcizar seus demônios, através do berro libertador (FIG. 15). O vento leva o som do seu berro para o mar, num dos momentos mais catárticos do filme; depois Crisóstomo também “ensinará” Antonino a gritar, contribuindo para sua libertação (FIG. 17).

Convém ressaltar como a tecnologia audiovisual (de Daniel Rezende) realizou as cenas mais extáticas (e memoráveis) do cinema nacional, através dos gritos de Crisóstomo (Rodrigo Santoro), Isaura (Rebeca Jamir) e Antonino (Johnny Massaro).

6. O cinema e o equilíbrio da vida mental e corporal

Em entrevista à psicóloga (Carol Tikian), o diretor revela suas pesquisas e *workshop* sobre a Filosofia Oriental Tântrica, seu envolvimento com a Filosofia de Krishnamurti. Durante a elaboração do trabalho, Rezende elevou sensivelmente sua percepção para um outro viés de consciência, buscando integrar as dimensões física, mental e espiritual. Diz que buscou compartilhar a experiência com toda a equipe, através de conversas, exercícios e distribuição de livros.

Um estudo do filme na perspectiva da produção técnica deveria considerar esse treinamento como um exercício de ‘tecnologia do espírito’, que influi na ‘preparação do ator’, perceptível nas atuações de Santoro, Massaro, Rebeca e do ator Miguel Martinez.

Após o grito, a catarse e a liberação, Isaura permanece em silêncio ao lado do pescador e depois vai embora. Mas um dia ela volta, visita a cabana e após o início de uma conversação tímida, aceita aceitar provar seu doce, a geleia de jabuticaba que Crisóstomo aprendeu a preparar. Então o menino Camilo chega, e em princípio se mostra enciumado pelo fato de o pai ter

oferecido sua guloseima à visita, mas aos poucos vai se abrindo, aproximando-se e criando uma certa empatia com Isaura.

O olho cinematográfico ajuda a percebermos algumas mudanças na visibilidade das cenas, na ‘partilha dos afetos’ entre os personagens: o espaço da casa vai se ampliando, as cores se tornam mais vivas, calorosas, os tons mais amenos, as modulações mais claras e harmoniosas. Quanto melhor interagem mais o ambiente fica aconchegante, e a fotografia (de Azul Serra) tem um papel fundamental nessa transmutação.



FIGURA 16 – Antonino deprimido.
FONTE - Google Imagens, 23.02.2026.



FIGURA 17 – O grito de Antonino.
FONTE - Google Imagens, 23.02.2026.

Talvez aí pudéssemos recorrer à noção de “inconsciente ótico” (Benjamin, 1985):

referindo-se à capacidade da fotografia e do cinema de revelarem, através de recursos técnicos (ampliação, câmera lenta, cortes), aspectos da realidade invisíveis ao olho humano comum, similar ao que a psicanálise faz com o inconsciente. (...) A câmera como agente de transformação: A câmera não apenas registra, mas transforma o olhar. Ela penetra na realidade de forma profunda, como um bisturi, captando movimentos sutis e detalhes fragmentados que passam despercebidos (Benjamin, 1985, p.189).

Por esse prisma, a rotação das imagens em movimento vai capturar e liberar as rotinas dos personagens, as lentes vão ler os seus modos de pensar, falar e agir, suas histórias de vida vão ser fixadas nos celuloides, vão compor uma *imagerie* poética, às vezes de forma transtornada, às vezes agraciada pelas migalhas felizes do destino.

Paulatinamente, Isaura melhora também o seu relacionamento com o “esposo” Antonino, que começa a cuidar dela, melhorando sua aparência, com belas vestes, cosméticos e penteados; aos poucos vão estreitando suas fronteiras. Ambos irão à casa do pescador e as visitas se tornarão assíduas. Crisóstomo vai ensinar Antonino a gritar também, a espantar seus males, realizar a catarse, e assim ganhará a confiança deste.

Certo dia, ocorrerá uma indisposição: Camilo reclamará da aliança usada por Antonino, alegando que o pai não deve namorar com mulher casada, mesmo sem aliança. E usa uma expressão de baixo calão para agredir Antonino. O clima fica tenso e Crisóstomo diz que não se fala assim naquela casa, e pergunta quem lhe ensinou isso. O garoto responde que foi o avô. “Que bom ele não estar mais aqui”, diz Crisóstomo. As visitas vão embora, após a discussão entre pai e filho, e o silêncio paira sobre a casa.

A câmara mostra o pescador triste outra vez, que sobe no alto de um rochedo e emite um lancinante grito contra o vento forte que emana do mar. Depois o menino demonstra ter aprendido que estava errado. Sem violência, castigo ou repressão, a relação entre ambos será um aprendizado mútuo, lento e paciente. Tudo isso será exibido na tela em tons claros, iluminados, límpidos e transparentes indicando os ‘pontos de mutação’.

Ao nascer do sol, Camilo pede desculpas a Antonino e o abraça estendendo uma onda calorosa de abraços (FIG. 19) entre os quatro personagens; daí formarão uma comunidade afetiva, nova forma de família (FIG. 18), não de sangue, mas amorosa e de grande vigor sentimental.



FIGURA 18 – Nova família no sofá.

FONTE - Google Imagens, 22.02.2026.



FIGURA 19 – Nova família abraçada e feliz.

FONTE - Google Imagens, 22.02.2026.

7. Realidade sonhada e ficção realizada na era do *streaming*

Na primeira cena do filme, uma mulher entra em uma casa de pedra, cujo interior é escuro, mal iluminado, claustrofóbico e de maneira distante e quase desfocada, ela vê um menino amedrontado, encolhido num canto e ao seu lado há um homem morto. Em volta do menino há muitas latas de atum, indicando a dieta que aplacou sua fome.

Como no livro, a narrativa fílmica se faz a-linear, montagem assincrônica sob a forma de ‘mosaicos’ (Benjamin, 1984), alternando a ordem de sua diegese, em múltiplos *plots*, elipses e *flashbacks*. São fluxos diversos que enquadram o universo de cada um dos personagens

marginalizados separadamente, em cortes e sequências que se alternam retornando e avançando – num fluxo narrativo sem lugar e tempo determinados.

Camilo, Crisóstomo, Francisca, Antonino (e sua mãe Matilde), Isaura (e sua mãe Maria) são flagrados – desde o princípio - através das ‘imagens-afetos’ fragmentadas, exibindo seus traumas, dores, solidões, sensações de inadequação, fracasso e despertencimento, algo que será filtrado pela câmera, assim como sua superação.

Os coadjuvantes Camilo, Isaura e Antonino, através de um longo processo em que se aproximam e interagem afetivamente com Crisóstomo, habitam espaços que se ampliam, ganham luz, cor, vivacidade, pois começam a experimentar o convívio, a empatia, o amor, onde antes só havia medo, mágoa, sentimento de perda e desprezo por parte dos aldeões. Mas isso só é possível pela maestria da câmera que desnuda seus semblantes, brilho do olhar, sorrisos, gestos, movimentos de corpo e poucas palavras.

O estudo de Bachelard, em ‘A poética do espaço’ (1984, p.199), sobre “a casa” nos anima a contemplar uma ‘fenomenologia da intimidade’. A captura da imagem dos personagens através das janelas, pelo prisma do telespectador mostrava solidão, tristeza e desamparo, o que se revela nas expressões textuais que referem uma imagem depressiva dos “sujeitos caídos para dentro de si”, indivíduos pela metade, com autoestima baixa e cujas referências para os outros são estigmatizadas, sem dignidade, sem valor algum.

Posteriormente, a luz do filme nos mostrará capturas, planos e enquadramentos, em que os espaços se ampliam, os semblantes se iluminam; eles agora sorriem e sem falar muito demonstram uma mudança no estado de espírito: Crisóstomo que se queixava, como quem sente que lhe está ‘faltando uma parte’, aparecerá na tela por inteiro, completo e até duplicado por efeito de um jogo de espelhos (forjado pelos técnicos), uma “tecnomagia” (Susca, 2024), que ampliará sua imagem, mostrando um semblante feliz, emanção sincera da vontade de viver, gozar a vida e o sentimento do amor recíproco.

Efeitos especiais são usados na construção da imagem do pescador. Ao escutar o búzio, o objeto se ilumina, ganha um brilho incandescente. Elipses e metáforas felizes se realizam. Mesclam-se as chamas do fogão à lenha, o fogo doméstico e o fogo erotizado na relação amorosa entre o pescador e a namorada, que serão envoltos numa luz mística, maravilhosa. O iluminador do filme constrói uma espécie de ‘aura’ em torno do casal (FIG. 21).

A dimensão mística na *imagerie* cinematográfica de ‘O Filho de Mil Homens’ incide intensamente em uma cena na areia da praia, onde Crisóstomo tem uma espécie de orgasmo

cósmico (na linguagem da filosofia tântrica). Comunica-se com as estrelas, e a sua genitália, o ventre, a ‘kundaline’ irradia luz para todos os lados; o seu corpo inteiro se ilumina e *flashes* luminosos emanam para o alto (FIG. 20). Na mediação cinematográfica tudo isso ganha contornos mitopoéticos, místicos, transcendentais, que emanam evidências sensíveis por meio da competência tecnológica audiovisual na captura do invisível.

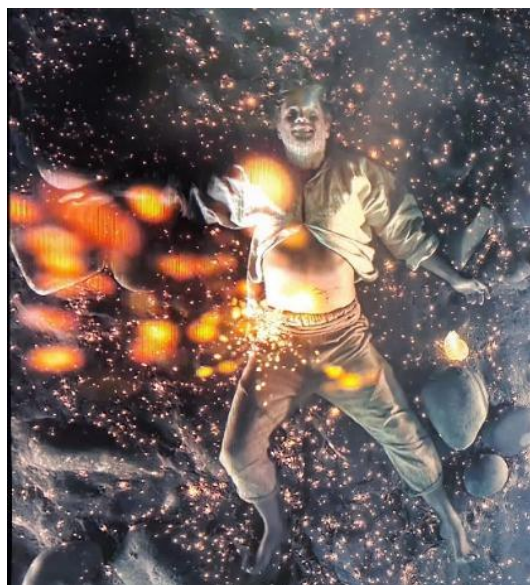


FIGURA 20 – Êxtase místico do pescador.
FONTE - Reprodução (Autor), 22.02.2026.



FIGURA 21 – A aura dos enamorados.
FONTE - Reprodução (Autor), 22.02.2026.

A fotografia, filmagem e registro sonoro das marés se alternam igualmente em sintonia com as sensações, sentimentos e estados de espírito dos humanos. O mar antes era ruidoso, com fortes ondas, bravio e ameaçador, mas após o clima de harmonia da ‘nova família’ recém formada, o mar se torna plácido, calmo, sereno, sincronizado na convivência tranquila dos personagens. Expertise, sensibilidade e sabedoria do diretor.



FIGURA 22 – Fantasmas dos ancestrais na praia.
FONTE - Reprodução (Autor), 22.02.2026.

8. Sonhadores, visionários, olhares místico-tecnológicos

Para uma compreensão da ‘partilha do sensível’ que envolve o conjunto da obra, seria importante indicar os profissionais cujas atividades são vitais na realização. Para além de um mero fichamento técnico, deveríamos mostrar como a direção de arte (Taísa Malouf) tem um papel fundamental na escolha das locações. A cidade de Igatu, na Chapada Diamantina e a praia de José Gonçalves (Búzios) destacam-se pela construção poética e delicada, no modo como a escolha certa torna exitosa a criação de cenários que emanam imagens da beleza, verdade e transcendência na simplicidade.

Há algumas passagens na narrativa literária que exigem astúcia e sagacidade por parte da equipe, na construção do filme. Entretanto, a convergência das habilidades e competências do fotógrafo (Azul Serra), do maquiador (Martim Macias Trujilo) da figurinista (Manuela

Mello), e profissionais em sintonia com a engenhosidade do diretor, resulta em efeitos notáveis. Ficará indelével na imaginação do público a caracterização do ator Rodrigo Santoro, com bronzeado de sol intenso, traços de envelhecimento, denunciando uma vivência sempre exposta ao sol e ao sal do mar. Seus trajes revelam tristeza, melancolia, a vida dura, a busca de afeto e pertencimento nos cenários rústicos de Búzios e Chapada Diamantina. Uma metamorfose radical para um ex-galã da poderosa TV Globo, jovem, bonito e triunfante no mercado internacional.

A trilha sonora assinada por Fábio Goes, envolvente e poética, reveste a obra numa camada acústica com o som do mar e música incidental. Destacáramos a inserção da canção ‘Volta’ (composta por Tim Bernardes e cantada por Graça Cunha), uma das marcas na paisagem sonora, principalmente ao criar o efeito do disco arranhado, como um indício do tempo que se arrasta, tédio e repetição enfadonha dos fatos ancestrais.

O ambiente é a mensagem. A descrição da casa de pedra onde jaz o menino e o avô morto, ao som do disco arranhado na vitrola é preciosa. Significa um tempo morto, o peso de uma ambiência de luto e melancolia, uma ‘imagem-tempo’ obscura, carregada de negatividade. E a própria casa do pescador, em princípio, mostrada em cores pálidas, escuras e matizes claustrofóbicos, *pari passu* vai se tornando clara, colorida, iluminada e alegre, devido ao estado de espírito dos ‘novos moradores’, algo que a produção técnica soube tratar com perícia, paciência e obstinação.

A aposta consistiu em iluminar as zonas de sombra, dissipar as ‘imagens obsedantes’, transcender a ‘pulsão de morte’, transformar as “imagens-afetos” em “imagens ações” (Deleuze, 1985), afirmando um sentido trágico da existência que se regozija no “instante-eterno” (Maffesoli, 2003) da descoberta de si e do outro, do encontro com a luminosa alteridade que dá sentido à existência.

A apresentação do pescador, na intimidade da casa, esparramado na areia, sua experiência místico-sensorial e iluminação orgástica, a cena submarina em que ele nada entre âncoras, correntes e cadeados, a visão onírica dos garotos em nado sincronizado, a captura sonora do grito dos personagens, a encenação sublime do encontro amoroso e a aparição fantasmagórica dos ancestrais, na cena derradeira (FIG. 22), funcionam como grandes árias mitopoéticas no universo do cinema. Este amplo repertório de imagens constitui a ‘ossatura simbólica’ da realização fílmica e solicitam rotas viáveis para uma decifração.

9. Para concluir

Com simplicidade e ternura, Crisóstomo desconstrói a nossa visão de masculinidade ao reunir personagens que sofreram e foram rejeitados pela vila litorânea fictícia, em uma ode àqueles que resistem e conseguem se conectar verdadeiramente sem se prender às convenções sociais nem às crenças limitantes da sociedade (Catálogo da 49ª Mostra de Cinema de S. Paulo, 2025).

O simbolismo das relações entre os gêneros masculino e feminino se faz com ênfase na sensível elaboração de uma imagem do masculino que transcende o contexto machista e patriarcal. Isto plasticamente se faz na mediação dos princípios ‘diurno’ e ‘noturno’, que norteiam a imaginação do masculino e feminino na representação. Essa é uma tônica que atravessa a espessura da obra, sinalizando uma nova construção do masculino.

A potência da imaginação criadora, irrigada pelo simbolismo dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) e mediada pelo olhar tecnossensorial do cinema, orienta novos modos de ver, escutar, sentir, e instiga sobretudo ‘a coragem de criar’.

A oscilação sem fim das marés, a imensidão das areias da praia, o fogo quente dos corpos e o céu agitado por estrelas cadentes são expressões das forças da natureza, que consistem em uma substância simbólica vital para imaginação da obra. O filme, que se anuncia como “dirigido, roteirizado e sonhado” por Daniel Rezende, exerce com excelência ‘O Direito de Sonhar’ e o faz sobretudo despertando a força de vontade, o entusiasmo e a persistência, numa obra de Iniciação.

O olhar da câmera transforma a paisagem física e irradia mudanças também no estado de espírito (dos personagens e dos leitores-telespectadores). Elabora uma nova visão (e experiência) do mundo vivido, um novo modo de ser ancestral da humanidade.



FIGURA 23 – Janela com vista para o exterior da casa.
FONTE - Reprodução (Autor), 23.02.2026.

A cena final com a enorme janela aberta, mirando o exterior (FIG. 23), enxergada no ponto de vista de quem está do ‘lado de dentro’ da casa é um golpe de sorte e genialidade do diretor. ‘Imagem-ação’ que agrega tecnicidade, astúcia e sagacidade. A câmera nos instala na sala de estar e nos convida a jogarmos nosso olhar para fora. Uma ode à liberdade.

A narrativa ganha janelas interpretativas à luz da psicologia de Deleuze e Guattari, desde a leitura da obra ‘Mil Platôs’ (1980). As imagens das metamorfoses do ‘devir-homem’, ‘devir-criança’, ‘devir mulher’ são sintomas das permanentes mutações mentais, psíquicas e afetivas por que passa o *sapiens* no seu longo trajeto antropológico.

A obra nos afeta ao mostrar os ‘plurais de psiquê’ (a alma) sem travas ideológicas ou morais. Consiste num aprendizado ético-político necessário nos dias que correm.

A dor da perda, o trauma, a depressão, as afecções da alma são explícitas na expressão ‘cair para dentro de si’, reveladora do ‘desencantamento’ de cada um. O filme deverá inverter o sentido da ‘queda’, mostrando a “imagem-ação” engajada no ato de ‘cair para fora’, em catarse e reencantamento. O desejo, a falta, a busca de reconhecimento, os afetos mútuos e a vontade de autorrealização são instâncias revisitadas pelas ‘ciências do espírito’, desde remotas eras e têm sido atualizadas nos estudos recentes do Imaginário.

Reencontramos suas (re)incidências na obra ‘Mediosfera – Meios, Imaginário e desencantamento do mundo’ (Contrera, 2010), trazendo *insights* e percepções instigantes, como o “neo-paganismo ou reencantamento do mundo”. O livro nos leva a refletir sobre o imaginário dos ‘encantados’, sobre o eterno retorno dos ancestrais.

Destarte, chegamos à ideia-chave no fio condutor da obra, o tema complexo da ancestralidade. Ocorre-nos relembrar o documentário ‘Nós que aqui estamos por vós esperamos’ (Marcelo Masagão, 1999), inspirado no livro ‘A Era dos Extremos’ (Hobsbawn, 1994), onde se subteende que os ancestrais aguardam a justiça aos vivos.

Por um lado, o fenômeno pode ser visto como um legado luminoso, herança imemorial e proteção dos vivos. Relembrando, Ailton Krenak (2022), “o futuro é ancestral”, ou seja, é preciso resgatar a memória dos antepassados para enfrentar a crise do ‘antropoceno’, a ação do predador humano na destruição da vida planetária. Mas por outro lado, há um arbítrio legiferante da ancestralidade que aprisiona o *sapiens* através de rígidos códigos morais,

retrógrados e ultrapassados que impedem a “degustação do presente” (Maffesoli, 2002), a fruição da vida verdadeira no ‘estar-junto’ sem preconceito.

Ainda com respeito a ‘alegoria da ancestralidade’, importaria especularmos em que medida a ‘imagem alegórica’ de retorno dos ancestrais (no filme) implica em um rito memorialístico. Se esta premissa faz sentido, deveríamos situá-lo num contexto ‘imaginal’ similar ao dos filmes ‘Ainda Estou Aqui’ (2024) e ‘O Agente Secreto’ (2025), cuja substância simbólica fundamental é a memória como estratégia de resistência.

A obra instigante ‘A imagem espectral – Comunicação, Cinema e fantasmagoria tecnológica’ (Felinto, 2008) apresenta a ideia de uma “fenomenologia da imagem fantasmagórica”. O autor estuda os filmes de horror, mas nos interessa pelo foco na matéria como parte do ‘imaginário simbólico’ sobre os fantasmas na vida cotidiana e na cultura cinematográfica. Ele fala dos fantasmas das imagens midiáticas e tecnológicas (cinema e TV) que assombram a nossa “irrealidade cotidiana”.

A parte que nos interessa diz respeito à ambiguidade dos fantasmas que flanam na praia do filme ‘O filho de mil homens’. Neste sentido, o alerta de Felinto é instigante: “Eliminar inteiramente a ambiguidade da imagem fantasmagórica é destruir seu poder de sedução, sua poesia e sua complexidade” (Felinto, 2008, p.125).

Concluindo, o filme ‘O Filho de Mil Homens’ é uma experiência de Iniciação, em vários sentidos. Epifaniza o mistério das conjunções, tornando o complexo de arte-mídia audiovisual o vetor de um novo espírito humanista. Elege o cinema como uma via privilegiada para a articulação das tecnologias do espírito, voltadas para a ‘soberania do sujeito’ e ‘emancipação da espécie’ norteadas pelos afetos nobres, sinceros e verdadeiros.

Referências

AMORES POSSÍVEIS. O FILHO DE MIL HOMENS e a psicanálise. Carol Tilkian entrevista Daniel Rezende. YouTube, 25 nov.2025. Disponível em: <https://youtu.be/mLRPeReAqls>

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: Bachelard, col. **Os Pensadores**. S. Paulo: Abril Cultural, 1984.

BALOGH, A.M. **Conjunções, disjunções, transmutações**. Da Literatura ao Cinema e TV. S. Paulo: Annablume, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. S. Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSCOV, Isabela. RODRIGO SANTORO toma café, fala da vida e de "O Filho de Mil Homens". Youtube, 18 nov.2025. Disponível em: https://youtu.be/pNFSKxur_yQ.

CONTRERA, M.S. **Mediosfera. Meios, Imaginário e desencantamento do mundo**. Annablume, 2010.

CORDEIRO, Ângelo. Daniel Rezende realiza o 'impossível' em adaptação de 'O Filho de Mil Homens', livro de Valter Hugo Mãe. **Rolling Stone Brasil**, 04 nov. 2025. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/cinema/o-filho-de-mil-homens-critica/>

DELEUZE, G. **Cinema Imagem-Movimento**. S. Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia. S. Paulo editora 34, 2017.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. S. Paulo: Martins Fontes, 1997.

FELINTO, E. **A imagem espectral**. Comunicação, Cinema e Fantasmagoria. Tecnológica. Ateliê Editorial. Cotia-SP, 2008.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos** - O Breve século XX, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JUNG, C.G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

KRENAK, A. **O Futuro Ancestral**. S. Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MACHADO DA SILVA, J. **Aura e Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2021.

MACHADO, R. Deleuze – **A arte e a Filosofia**. Rio: Zahar, 2010.

MAFFESOLI, M. 2021. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista Do Presente**. Editora Argos, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O Instante Eterno**: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Porto Alegre: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção**: Ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Editora Sulina, 1997.

MILANI, Robledo. O Filho de Mil Homens. **Papo De Cinema**, 08 out. 2025. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-filho-de-mil-homens/>

NICOLAU, Izabela. O Filho de Mil Homens é um abraço em forma de filme. **Observatório de Cinema**, 19 nov. 2025. Disponível em: <https://observatoriodocinema.com.br/filmes/critica-o-filho-de-mil-homens-e-um-abraco-em-forma-de-filme/>

PAIVA, C.C. O trágico, fantástico e maravilhoso no Imaginário de 'Cem anos de Solidão'. **Ambiente de Leitura Carlos Romero**, 2025. Disponível em: <https://www.carlosromero.com.br/2025/03/o-tragico-fantastico-e-maravilhoso-no.html>.

PAIVA, C.C. **Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie 'Hoje é dia de Maria'**. In: BOCC-UBI-PT, Covilhã, Portugal, 18.02.2026. Disponível: <https://www.arquivo.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>

ROCHA PITTA, D. **Iniciação à teoria do imaginário**. Rio: Atlântida Editora, 2005.

RUSSO, Victor. 'O Filho de Mil Homens' (2025) - Dir. Daniel Rezende. **Filmes e Filmes**, 2025. Disponível em: <https://filmesefilmes.com/Publicacao.aspx?id=631222>

SANTOS, PH. O FILHO DE MIL HOMENS - faz mais disso, netflix! Youtube, 19.nov.2025. Disponível em: <https://youtu.be/yNDUVVfwQhQ>.

SILVA, J.M. **Aura e Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2021.

SUSCA, V. **Êxtase, totem e encantamento na cultura digital**. Porto Alegre: Sulina, 2024.

VILELA, Ismael. O Filho de Mil Homens. Adaptando o impossível. **Plano Crítico**, 26 nov.2025. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-o-filho-de-mil-homens/>

ZAMBONI, Isabela. RESENHA: O Filho de Mil Homens, Valter Hugo Mãe. **Resenhas à la carte**, 27 set. 2025. Disponível em: <https://resenhasalacarte.com.br/resenhas/o-filho-de-mil-homens-valter-hugo-mae/>