



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A TRANSPOSIÇÃO DA ARIDEZ EM *VIDAS SECAS*: DO  
LIVRO AO FILME**

Maria Bevenuta Sales de Andrade  
João Pessoa – PB  
2011

MARIA BEVENUTA SALES DE ANDRADE

**A TRANSPOSIÇÃO DA ARIDEZ EM *VIDAS SECAS*: DO LIVRO  
AO FILME**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como pré-requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural.

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães.

João Pessoa – PB  
2011

*A553t Andrade, Maria Bevenuta Sales de.*

A transposição da aridez em Vidas Secas: do livro ao filme/ Maria Bevenuta Sales de Andrade. -- João Pessoa : [s.n.], 2011.

*126f.: il.*

*Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.*

*Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.*

*1.Literatura brasileira. 2.Literatura e cinema. 3.Vidas Secas- Adaptação fílmica. 4.Dialogismo.*

*UFPB/BC*

*CDU: 869.0(81)(043)*

Dissertação intitulada **A transposição da aridez em *Vidas secas*: do livro ao filme**, da mestranda Maria Bevenuta Sales de Andrade, defendida e aprovada em 21 de fevereiro de 2011, como condição para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba.

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB  
Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira – UFPB  
Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Edileuza da Costa – UERN  
Examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liane Schneider – UFPB  
Suplente

À minha família.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, que viabilizou este trabalho através do financiamento de bolsa de estudos.

Aos que fazem o PPGL, em especial as pessoas de Liane Schneider e Rosilene Marafon, pela disponibilidade e atenção.

Ao orientador Luiz Antonio Mousinho Magalhães, pelo aprendizado e principalmente pela gentileza mantida durante todo o processo de orientação. Foi gratificante e divertido. Obrigada.

Às professoras Elinês de Albuquerque, Maria Edileuza e Liane Schneider, que gentilmente aceitaram contribuir para a melhoria deste trabalho.

Aos amigos Vilian e Philio, pela companhia, dicas e risadas.

Ao Leontino Filho, por todo o seu incentivo que, sem dúvida, foi decisivo.

Ao Charles, por *tudo...* A sua participação foi e é fundamental. Muito obrigada.

A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se.

*Graciliano Ramos*

## RESUMO

O processo de adaptação permite a aproximação de duas artes distintas, a literatura e o cinema, possibilitando, assim, a verificação do sistema de permuta existente entre elas. Pensando em tal afirmativa, este trabalho é um estudo sobre o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e sua adaptação homônima para o cinema (1963), realizada por Nelson Pereira dos Santos, no qual investigaremos as questões referentes a seus diálogos, bem como às especificidades e peculiaridades que compõem a linguagem de cada arte. Nosso objetivo é analisar como se deu a transposição da aridez do texto literário para o fílmico, verificando como cada expressão artística conseguiu expor o aspecto da aridez, especificamente no que concerne a suas formas relacional e espacial, e a partir desse elemento em comum, assinalar quais são as relações dialógicas estabelecidas entre os textos. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin (1997; 1998; 1999; 2003), com o seu conceito de dialogismo, foi um dos teóricos que mais contribuíram para esta investigação, principalmente por nos proporcionar um maior escopo de relações possíveis entre as duas mídias, autorizando, portanto, um estudo dissociado da ideia de fidelidade. Buscando ampliar o nosso aporte, lançamos mão de outros teóricos de diversas áreas afins: no cinema nos apoiamos em teóricos que trabalham com adaptação, como Brian McFarlane (1996), Robert Stam (1992; 2003; 2006; 2008) e Ismail Xavier (1983; 2001; 2003), e também aqueles que direcionam sua atenção para a análise de imagens, como André Gaudreault e François Jost (2009) e Jacques Aumont (1995); na literatura, utilizamos estudos da teoria literária, como Gérard Genette (1995; 2006; 2008), Claudia Barbieri (2009) e Antonio Candido (2006), e da crítica referente a *Vidas secas*, como Rui Mourão (1971), Antonio Candido (1992), Luís Bueno (2006), Maria Izabel Brunacci (2008). Depois de realizadas as leituras teóricas e críticas e feitas as análises, constatamos que há uma série de diálogos entre as duas obras, tanto nas relações de denúncia e delimitação de uma identidade nacional, quanto na utilização dos componentes específicos de cada arte para realçar a realidade do indivíduo. Desse modo, concluímos que romance e filme se aproximam tanto na temática quanto na sua forma de abordagem.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; *Vidas secas*; Aridez; Dialogismo.

## ABSTRACT

The process of adaptation allows the approximating of two distinct areas, literature and cinema, making it possible, thus, the verification of the exchange system existing between them. Regarding such statement, this work is a study on the novel *Vidas secas* (1938), by Graciliano Ramos, and its homonymous film adaptation (1963), directed by Nelson Pereira dos Santos, in which questions concerning their dialogs, as well as the specificities and peculiarities that make up each artistic language, shall be scrutinized. The goal here is to analyze how the transposition of the literary text barrenness to the film took place, verifying how each artistic expression managed to expose the barren aspects in each narrative, especially concerning its relational and spatial forms, and, from this common element, emphasize which dialogic relations are established between the texts. For doing so, Mikhail Bakhtin (1997; 1998; 1999; 2003), and his concept of dialogism, is one of the theoreticians that contributed the most to this investigation, mainly for having provided a wider range of possible relations between both medias, entitling, thus, a study apart from the idea of fidelity. In order to widen the basis, several theoreticians from related areas have been employed: from film studies, the area of adaptation has been considered, in names such as Brian McFarlane (1996), Robert Stam (1992; 2003; 2006; 2008) and Ismail Xavier (1983; 2001; 2003), as well as those who have directed the attention to image analysis, such as André Gaudreault e François Jost (2009) and Jacques Aumont (1995); from literature, studies from literary theory have been used, as Gérard Genette (1995; 2006; 2008), Claudia Barbieri (2009) and Antonio Candido (2006), and also criticism referring to *Vidas secas*, such as Rui Mourão (1971), Antonio Candido (1992), Luís Bueno (2006), Maria Izabel Brunacci (2008). After conducting the theoretical and critical readings and the analysis, a series of dialogs has been found, both in the relationships of denouncing and the demarcation of a national identity, as well as the using of specific components of each art to highlight the reality of individuals. Therefore, it has been concluded that novel and film come together both in themes as well as in the form of narrative approach.

Keywords: Literature; Cinema; *Vidas secas*; Barrenness; Dialogism.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
CAPÍTULO 1.....	13
Adaptação: literatura, cinema e seus diálogos.....	13
1.1 – A relação literatura e cinema por um viés comparatista.....	13
1.2 – Literatura e Cinema: questões de adaptação.....	20
1.3 – Dialogismo: uma introdução.....	38
CAPÍTULO 2.....	43
A aridez na(s) obra(s) <i>Vidas secas</i> .....	43
2.1 – Textos em contextos.....	43
2.1.1 – <i>Vidas secas</i> e o Modernismo.....	46
2.1.2 – <i>Vidas secas</i> e o Cinema Novo.....	52
2.2 – Aridez relacional.....	62
2.3 – Aridez espacial.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	114

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No que diz respeito ao horizonte das criações artísticas, uma das características mais evidentes do século XX é a influência exercida pela literatura no âmbito das produções cinematográficas. Por preceder o cinema e ter com ele diversos vínculos de afinidade, esta forneceu-lhe consideráveis subsídios facilmente verificáveis pelo número de adaptações existentes. Obviamente estão incluídas nesse leque de contribuições questões relacionadas à temática e à estética. Na verdade, para a grande maioria dos estudiosos do tema, o principal tributo oferecido pela literatura ao cinema é o princípio da narratividade, traço considerado como sendo o aspecto de semelhança mais notável, compartilhado por estas duas artes.

Mesmo reconhecendo essa familiaridade, é necessário levar em conta as especificidades que individualizam tanto a criação literária quanto a fílmica. Sabemos que, enquanto no romance prevalece o signo verbal, no filme sobressai o signo visual. Sendo assim, cada meio tem a sua forma de expressão e apesar de serem ambas artes narrativas, cada uma expõe a história através de técnicas particulares, fazendo uso da sua própria gramática. É notável, porém, a possibilidade de uma analogia de sentido quando se analisa o mesmo quadro apresentado sob a estética dessas duas artes. Há, portanto uma relação de reciprocidade, uma sintonia que funciona como ponto de intersecção, no qual os dois discursos se encontram, evidenciando deste modo o diálogo existente entre eles.

Embora seja notório o crescente interesse pelo estudo das relações entre literatura e cinema, sobretudo no que se refere à adaptação, ainda há, principalmente aqui no Brasil, grande carência de material a esse respeito. De início, a maioria dos trabalhos que abordaram tal relação foi realizada por críticos literários<sup>1</sup> e teve como foco a investigação da fidelidade. Esse direcionamento acabou promovendo uma hierarquização dos dois meios, ideia considerada atualmente como um equívoco. Houve, porém, nas últimas décadas, uma reorganização de argumentos e chegou-se à conclusão de que a maneira mais acertada para se tratar esse encontro é analisar os dois textos como sendo, ambos, parte de um conjunto de produções formado por outros discursos. Desse modo, a adaptação fílmica foi afinal reconhecida como uma forma de expressão artística, passando a ser avaliada como produção estética e cultural.

---

<sup>1</sup> A esse respeito ver Naremore (2000) e Xavier (2003).

Por mais que tenha havido essa valorização da adaptação ainda faltam pesquisas, sobretudo no campo teórico, que tratem das especificidades do método pelo qual se dá a transposição dos aspectos de uma arte para a outra. Essa deficiência é extensiva inclusive à análise de obras que compõem o cânone e que, em muitos casos, já tiveram a sua narrativa adaptada em versões e contextos diferentes. Com isso, pensando na possibilidade de exploração desse campo, surgiu o objetivo central da nossa pesquisa que tenciona verificar os diálogos estabelecidos entre a obra literária *Vidas secas* e a sua adaptação fílmica homônima, dando ênfase na representação da aridez. Observaremos, em especial, as questões referentes aos dois tipos de aridez previamente identificados: a relacional<sup>2</sup> e a espacial. Analisaremos também a forma de representação desses aspectos nas duas artes, quais as relações dialógicas possíveis e os recursos usados no momento da sua transposição. Nesse sentido, daremos especial atenção à questão da linguagem e aos aspectos que convergem para a construção espacial, no romance, bem como a mise-en-scène e a fotografia, no filme.

Para que solidifiquemos o método pelo qual esse trabalho será norteado faz-se necessário delimitarmos alguns aspectos. Primeiramente, o nosso *corpus* é composto pelo romance *Vidas secas* (2000), de Graciliano Ramos, obra escrita em 1938 e que integra a segunda geração modernista, conhecida também como fase regionalista, período que teve como principal objetivo retratar a realidade social brasileira. Ao texto literário acrescentaremos a sua adaptação fílmica homônima dirigida por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, filme considerado como um dos marcos do Cinema Novo, movimento que definiu como uma das suas metas tratar criticamente a realidade a partir de questões relacionadas ao nacional e ao popular.

O fato de estarmos lidando com artes distintas nos leva ao uso de procedimentos que envolvem estudos das duas áreas, a literária e a cinematográfica. Desse modo, os princípios teóricos e metodológicos aqui propostos estarão pautados pela concepção de diálogo entre as artes, compreensão referendada por Mikhail Bakhtin. Segundo o autor, todo e qualquer discurso traz as marcas de outros, não há fala que não se estruture a partir de vozes alheias, da mesma forma, toda produção reflete uma ulterior. É a partir desse fundamento que averiguaremos as interseções existentes entre as obras em estudo, uma vez que é essa compreensão de diálogo que alicerçará as constatações responsivas pretendidas por nossa investigação.

---

<sup>2</sup> Aridez relacional diz respeito à ausência de aproximação, interação e afetividade entre as personagens.

Pensando nos possíveis encontros dos dois textos faremos uma análise centrada nos elementos mencionados, dando ênfase numa abordagem dialógica. Assim, com o intuito de explicitar os aspectos da aridez espacial no romance, usaremos o conceito de espaço proposto por Cláudia Barbieri (2009). Observaremos a influência exercida por ele no comportamento das personagens e no desenrolar da narrativa. Na obra fílmica, investigaremos a aridez espacial partindo das colocações feitas por André Gaudreault e François Jost (2009) e Aumont (1995) a respeito dos elementos constituintes da imagem como composição de plano, fotografia e montagem, e das possibilidades pelas quais eles podem ser interpretados na narrativa. É com base nesses conceitos que buscaremos, no encadeamento dos planos e composição dos quadros imagéticos, a influência do espaço e da ambientação no procedimento dos protagonistas.

Para evidenciarmos a aridez relacional no texto literário – tópico no qual enfatizaremos a questão da escassez de fala das personagens, participação do narrador e tipo de discurso prevalente. Para isso, usaremos o conceito de focalização de Gérard Genette (1995), que trata da escolha de um ponto de vista para “a representação da informação diegética”. No filme, a aridez relacional será escrutinada igualmente com base na focalização, tendo como referência teórica as concepções de Gaudreault e Jost (2009) e Genette (1995), daremos considerável atenção aos aspectos componentes da imagem.

Pensando nessas questões e procurando alcançar todos os objetivos traçados, nosso trabalho será organizado a partir de dois capítulos, cada um contendo três seções. O primeiro capítulo, intitulado *Adaptação: literatura, cinema e seus diálogos*, iniciará com uma revisão da Literatura Comparada, suas concepções primárias, mudanças de foco até a ampliação de seu campo de análise. Trataremos ainda da relação literatura e cinema com ênfase na narratividade. A segunda seção apresentará uma triagem da história da adaptação, as suas possíveis categorizações, adotando exemplos para cada uma delas. A partir dessas observações seguiremos as considerações feitas por Brian McFarlane (1996), que propõe uma distinção para os termos transferência e adaptação; além disso, citaremos estudos realizados por Robert Stam (2003; 2006; 2008) e Genette (2005) uma vez que ambos expõem uma visão dialógica sobre a prática da adaptação. Finalmente a terceira e última seção trará, de forma breve, uma amostra do pensamento bakhtiniano, no que se refere ao dialogismo e às questões alusivas ao tema.

O segundo capítulo, nomeado *A transposição da aridez em Vidas secas*, terá como primeira seção um exame da obra (literária e fílmica) em relação ao seu contexto

de produção. Pensando nessa analogia, trataremos o romance como parte da segunda fase modernista e o filme como produção cinemanovista. Verificaremos de que forma o contexto interfere nas escolhas feitas tanto pelo autor quanto pelo diretor e sua equipe. Na segunda e terceira seções realizaremos a análise do nosso *corpus*; nesse ponto investigaremos como os dois tipos de aridez, relacional e espacial, são representados pelas duas mídias, como são transpostos de uma arte para a outra, os efeitos conseguidos nessa mudança, quais são as relações dialógicas estabelecidas por esses discursos e seus possíveis pontos de tensão.

## **CAPÍTULO 1 – Adaptação: literatura, cinema e seus diálogos.**

### **1.1 - A relação literatura e cinema por um viés comparatista.**

O processo comparativo parece ter surgido junto com a humanidade, podendo ser considerado como primeiro método de análise utilizado para confirmar ou descartar determinadas suposições, referentes ao objeto estudado. De acordo com Hutcheson M. Posnett (1994, p. 15), o “método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar do nosso século XIX.” Nessa linha evolutiva surge, ainda no mesmo século, a Literatura Comparada que, influenciada pelo contexto em que predominava, nas ciências naturais, a comparação entre estruturas e/ou fenômenos, define como seu objeto o estudo das relações entre duas ou mais literaturas.

Na sua primeira fase, chamada posteriormente de “Escola Francesa”, a Literatura Comparada se denomina como disciplina e emprega o viés “científico” para a investigação de fontes e influências estrangeiras; tendo como foco o conceito de originalidade, interessa-se pelo acompanhamento do destino das obras e a sua fortuna crítica fora do país de origem e, para defesa desses preceitos, adota como critério-chave da sua análise o termo referência. Segundo Joseph Texte (1994, p. 26), o estudo comparativo desse período consistia em investigar as “relações das diversas literaturas entre elas, as ações e reações que elas exercem ou sofrem, as influências morais ou simplesmente estéticas que derivam dessas trocas [...]”; seguindo esse princípio, o cerne do comparativismo estava em analisar a presença de fatos comuns a duas literaturas distintas, ou melhor, buscava referências de fontes e traços de influências de obras em outras, para atribuir conceitos de “original” ou de “cópia”, o que dava um caráter valorativo hierárquico, no qual a obra anterior valeria mais do que a posterior. Com relação a essa postura adotada pelos estudiosos franceses, Sandra Nitrini (1997, p. 29) faz a seguinte colocação: “A escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas, enquanto a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos.”

No século XX, porém, houve um redimensionamento nos estudos literários que originou um olhar diferenciado sobre a literatura; a partir dessa nova percepção a cultura passa a ser compreendida como categoria-chave que conecta tanto a análise

literária quanto a investigação social. Nesse novo cenário pós-disciplinar, a Literatura Comparada enfatiza o cunho interdisciplinar e chega a sua segunda fase, conhecida como “Escola Americana”, na qual rompe com a ênfase nas relações entre autores e obras e dá prioridade à análise do texto literário, além de favorecer “o estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional, [...]”, como observa Nitrini (1997, p. 29); outro acréscimo aos estudos comparativos é a mudança de foco, o que antes se limitava às relações intrínsecas da literatura passa às relações extrínsecas, tornando possível a análise entre a literatura e outras formas de arte.

Desse modo, o comparativismo tradicional abre espaço para um modelo que envolve questões de gênero, orientação sexual, etnias, cultura popular e passa a considerar os produtos da indústria cultural. Deixa de ser uma disciplina centrada apenas nas relações literárias de duas nações para o estudo das relações entre as disciplinas das ciências humanas; portanto, o elemento central da Literatura Comparada, hoje, é o conceito de relação. Henry H. H. Remak, ao se pronunciar sobre as concepções defendidas pela “Escola Americana”, faz a seguinte colocação:

Literatura comparada é o estudo da literatura, além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimentos, e da crença, tais como as artes (ex.: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais, religião, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1971, p. 1 *apud* NITRINI, 1997, p. 28)

De acordo com Nitrini não faz mais sentido falar em “escolas”, na verdade por um longo período de tempo perdurou essa discussão acerca das tendências apresentadas pelos estudiosos franceses e americanos. Contudo, a partir da década de 1960 houve uma espécie de conciliação das duas vertentes que, até então, defendiam pensamentos divergentes com relação à definição do campo de análise da Literatura Comparada. É a partir dessa ampliação de escopo dos estudos comparativos que tornou-se possível, dentro dos estudos literários, a análise entre objetos pertencentes a duas artes diferentes, como por exemplo a literatura e o cinema; nesse caso podemos falar mais especificamente das adaptações de obras literárias para obras fílmicas.

Além dessa expansão do campo de pesquisa dos comparatistas, outro aspecto que contribuiu de forma significativa para a abordagem das relações entre literatura e cinema foi o caráter narrativo assumido por este último. De acordo com Jacques

Aumont (1995, p. 89), “[...] nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo”. Ou seja, o sistema narrativo, assim como o conhecemos hoje, não surge com o cinema, pelo contrário, demora certo tempo para que ele seja desenvolvido. Até aproximadamente a primeira década do século XX, a maioria dos filmes exibidos era dominada pela influência do universo circense e teatral; nesse período ainda prevalecia o interesse em desvendar as potencialidades do cinematógrafo e usá-lo como espetáculo, relegando a segundo plano à articulação de uma trama que envolvesse personagens em ações mais complexas. A esse respeito, Aumont (1995, p. 89) afirma ainda que o cinema nasce como um meio de registro, sem propensão para narrar histórias através de uma metodologia específica.

Apesar dessa não vocação narrativa inicial, o cinema traz no seu cerne a condição de contar algo. Isso ocorre graças a sua matéria de expressão que é a imagem figurativa em movimento. De acordo com Aumont, todo objeto ao ser retratado é passível de reconhecimento, pois integra determinado sistema social, e é essa identificação que o torna significativo, ou seja, implicitamente, a imagem vem impregnada de sentidos que podem ser inferidos e relacionados a outros pelos receptores, esse princípio referencial inerente ao objeto fotografado já indicia a intenção em se dizer alguma coisa, logo, tudo aquilo que é mostrado conta, direta ou indiretamente, uma história. Com base nessas constatações, Aumont (1995, p. 90) conclui que “qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo que embrionária, [...] basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas.”

Desse modo, o cinema é, desde o início, uma arte narrativa mesmo não tendo, a princípio, um método desenvolvido e complexo como o apresentado pelo teatro e pela literatura. Entre os anos de 1908 e 1915, a cinematografia passa por um processo de crescente narratividade e busca, durante esse período, suprir tal carência com a criação de uma gramática cinematográfica<sup>3</sup> que responda satisfatoriamente às suas necessidades. É com D. W. Griffith que a linguagem do cinema toma forma e os elementos constituintes dessa gramática começam a ser manipulados e se encaminham para a constituição de uma estética narrativa própria; a partir de então, os procedimentos

---

<sup>3</sup> Aumont (1995, p. 167) cita a definição de gramática cinematográfica elaborada por Robert Bataille: “A gramática cinematográfica estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente ideias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme.”

expressivos, empregados na produção fílmica, são determinados e focam-se no objetivo de contar uma história que se mostre interessante para o público<sup>4</sup>.

Com o filme *O Nascimento de Uma Nação*, Griffith marca o início das inovações narrativas no cinema. A partir dessa produção fica estabelecido um conjunto de códigos que compõem a estrutura da linguagem cinematográfica. De acordo com Luiz Carlos Merten (2007, p. 26), nos trabalhos precedentes a este, que é o ponto referencial de sua criação, Griffith já havia mostrado que o seu objetivo era contar histórias, mas sabia que para isso precisava conhecer a linguagem e, principalmente, propor novidades para seduzir os espectadores. Ainda segundo Merten, a contribuição de Griffith pode ser, grosso modo, elencada na seguinte ordem: criou o *flashback* em *The Aventures of Dolly* (1908), introduziu o plano americano com *For Love of Gola* (1908), desenvolveu o princípio de montagem paralela em *The Lonely Villa* (1909), e em *O Nascimento de Uma Nação* (1915) apresentou a primeira panorâmica da história do cinema, usou profundidade de campo além de antecipar questões referentes a tempo e memória, que só seriam desenvolvidas nos anos de 1950 e 60 por Alain Resnais. Feitas essas considerações, Merten (2007, p. 26), conclui com a seguinte afirmativa: “Com *O Nascimento de Uma Nação*, ele criou o que não deixa de ser uma metáfora do nascimento do cinema. Consolidou a revolução que já vinha desenvolvendo e estabeleceu um padrão de narrativa.”

No período que antecede *O Nascimento de Uma Nação*, os filmes eram, em sua grande maioria, compostos por um único plano e a técnica empregada em sua feitura proporcionava aos espectadores a condição de olhar para uma história, que se desenrolava na tela, sem que houvesse um encadeamento dramático entre as imagens; geralmente, a câmera permanecia parada e os objetos e pessoas se movimentavam diante dela, o que dava a impressão de se estar assistindo a uma apresentação de teatro filmado. No entanto, é preciso mencionar que, antes de 1915, já haviam sido feitos alguns avanços isolados, no que concerne à narrativa cinematográfica, como é o caso do

---

<sup>4</sup> Para alcançar a sua legitimidade, o cinema precisava evoluir de um simples espetáculo, que se justificava apenas pela inovação técnica, para a condição de arte capaz de narrar histórias que atraíssem o público das “artes nobres”, posto até então ocupado pelo teatro e o romance. Com a aquisição desse novo status o cinema desperta o interesse da indústria que passa a fazer grandes investimentos, como por exemplo, contratar atores famosos do teatro para atuarem em adaptações de obras literárias; surgem assim as empresas produtoras que dispunham de financiamento e estrutura adequada para fazer grandes filmes, garantindo o retorno do capital aplicado. Dessa forma, o cinema foi transformado pela indústria numa força considerável e altamente influente para o mundo moderno; atualmente ele encontra-se entre os meios de comunicação de massa de maior alcance. É inegável, portanto, que o apelo comercial contribuiu de modo significativo para o empenho do cinema em desenvolver as suas potencialidades de arte narrativa.

primeiro plano, usado por Edwin S. Potter no seu famoso *western*, *O assalto ao trem pagador*, em 1903; mas é Griffith quem orquestra e aprimora os elementos dessas primeiras descobertas e inicia um cinema com ações montadas paralelamente, produzindo assim um clima de suspense para a narrativa. De acordo com João Batista de Brito (1995, p. 181), “foi Griffith quem sistematizou, na prática, o uso do que chamamos hoje planificação, angulação e enquadramento.”

Esse modelo criado por Griffith ficou conhecido como narrativo clássico americano; a partir dele criou-se um tipo de diegese única, linear e substancial que promove a identificação entre espectador e personagem, fazendo com que esse primeiro se envolva com o desenrolar da história. Um dos seus objetivos é fazer com que o público experimente emoções intensas e extremas, que seguem uma escala crescente de tensão, até culminar com a solução dos conflitos, promovendo assim uma espécie de efeito catártico no espectador. Na narrativa clássica o tempo e o espaço são construídos de forma lógica, sem rupturas ou a inserção de elementos que contradigam a verossimilhança do enredo; nesse processo a continuidade das ações é um requisito importante para assegurar a ideia das relações de causa e efeito.

Segundo Brito (1995, p. 197), “o cinema clássico americano seria, em princípio, *comunicável, previsível e fechado*” (grifos do autor). Nesse contexto, o ser *comunicável* teria a ver com o fato de o espectador, por conhecer todos os códigos ali dispostos, não precisar fazer nenhum esforço decodificador, logo a comunicabilidade da mensagem acontece sem que haja nenhuma dificuldade no ato recepional uma vez que o repertório de signos usados é “culturalmente limitado”. Já a condição de *previsível* estaria relacionada à linearidade das ações que se estrutura a partir da repetição desses códigos e signos, resultando em combinações também limitadas, o que significa dizer que o resultado final não será surpresa, pois o público tem um modelo preestabelecido dessa sequência. Por último, seria *fechado* em consequência dessa não mutabilidade de signos e códigos, ou seja, o fato de o modelo sempre se repetir em um sistema integral, acaba determinando a interpretação que já fora desenhada sem deixar dúvidas ou lacunas que venham promover o desconforto do espectador.

É importante mencionar que ao caracterizar o cinema clássico americano, Brito usa como modelo “opositor” o cinema de arte europeu, presumidamente *incomunicável, imprevisível e aberto* (grifos do autor). Ponderadamente, ele faz a ressalva de que nenhum dos dois modelos, aqui apresentados, deve ser entendido como extremo absoluto e que é preciso perceber as suas diferenças em termos de graus. Brito (1995, p.

198) destaca com veemência o fato de nem todo cinema clássico americano produzir filmes totalmente comunicáveis em sua recepção, com estruturas tão previsíveis e fechados em sua significação, “do mesmo modo que nem todo cinema de arte europeu tem sido tão incomunicável, imprevisível e aberto.”

Com base nessa definição, pode-se dizer que o cinema clássico americano tem, predominantemente, uma narrativa com começo, meio e fim. Desse modo, a sua estrutura torna-se, em certo sentido, análoga a estrutura do enredo aristotélico, no qual, de acordo com Paul Ricoeur (1993, p. 17), “a intriga só podia ser concebida como uma forma facilmente legível, fechada sobre si mesma, simetricamente disposta de um lado a outro de um ponto culminante, apoiando-se sobre uma ligação causal fácil de identificar entre o enlace e o desenlace [...]”. Pode-se dizer, portanto, que a linearidade e a causalidade são os princípios narrativos mais acentuados nas duas artes, tornando-se assim os pontos similares entre elas. Vale lembrar que nos referimos aqui à literatura que segue o modelo tradicional, no qual prevalece a estética aristotélica, e ao cinema clássico americano.

Pensando na proximidade estrutural existente entre literatura e cinema Sergei Eisenstein, no seu artigo “Dickens, Griffith e nós”, elabora uma triagem da influência exercida pela obra do romancista Charles Dickens na produção de Griffith. O autor destaca a montagem como sendo o recurso que mais aproxima os dois estilos de criação: “Griffith chegou à montagem através do método da ação paralela, e foi levado à ideia de ação paralela por – Dickens!” (EISENSTEIN, 2002, p. 183). Essa técnica consiste basicamente em um “corte” no fluxo narrativo, promovendo a substituição de um determinado grupo de personagens por outro. Segundo Eisenstein, além do procedimento de construção em comum, Dickens e Griffith partilham outros segmentos e os pontua usando trechos do livro *Oliver Twist*. Partindo da análise desses fragmentos, o autor destaca a presença constante de aspectos como: acumulação e aceleração temporal, a transição de elementos visuais a um inter-relacionamento com elementos sonoros e os inesperados rasgos de benevolência de personagens supostamente corrompidos e degradados.

Eisenstein, com base nessas observações, ressalta o fato de a estrutura básica da montagem ter origem na obra de Dickens e o desenvolvimento consolidado através dos recursos empregados por Griffith em sua produção cinematográfica. Pode-se dizer, portanto, que os indícios cinematográficos do romancista foram revelados na criação do cineasta que, inspirado na técnica do escritor, amplia o seu modelo de composição.

Desse modo, Eisenstein conclui que “[...] Griffith tem tudo isto, uma clareza e agudeza dickensiana, enquanto Dickens, por sua vez, tinha ‘qualidade ótica’, ‘composição de quadro’, ‘primeiro plano’ e a alteração de ênfase com lentes especiais.” (2002, p. 189).

Essa acentuada influência da narrativa literária verificada na estrutura diegética do cinema, observada aqui por Eisenstein, vem justificar as relações de semelhança existentes entre os modos de narrar usados pelas duas artes, guardando-se, obviamente, as particularidades de cada meio. A respeito de tais analogias, McFarlane (1996, p. 12) faz um comentário que, a nosso vê, funciona como um resumo das ideias que se propõe a tratar do referido aspecto: “Se o cinema não nasceu *a partir* deste último [o romance], ele com certeza cresceu *em direção* a ele; e o que romances e filmes têm mais marcantemente em comum é o potencial e a propensão para a narrativa.”<sup>5</sup> (grifos do autor). McFarlane acrescenta ainda que a fábula não é apenas o principal fator partilhado pelos romances e suas adaptações fílmicas, mas é também o principal aspecto a ser transferido de uma arte a outra.

---

<sup>5</sup> No original, “If film did not grow *out* of the latter, it grew *towards* it; and what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative.”

## 1.2 – Literatura e Cinema: questões de adaptação

O processo de adaptação possibilita o acercamento de dois meios distintos, o literário e o fílmico, e nos permite verificar as trocas estabelecidas entre eles. Partindo desse sistema de permutas forma-se uma teia de interseções, na qual é possível observar o enriquecimento recíproco dos textos. Essas relações são, inegavelmente, complexas e amplas, pois mesmo se tratando de duas artes que têm como base uma estrutura narrativa, cada uma apresenta, em seu bojo, particularidades e especificidades que devem ser consideradas no momento da análise, uma vez que todos esses elementos são de fundamental relevância para a construção da significação narrativa. Conseqüentemente, tanto a literatura quanto o cinema são meios que, principalmente, contam histórias, mas em cada um prevalecem códigos diferentes: enquanto no primeiro temos a predominância do signo verbal, no segundo sobressai o visual. Essa diferença básica denota a impossibilidade de equivalência e com isso mudanças são inevitáveis no momento de se transpor uma mensagem de uma mídia para a outra. Com essa constatação prévia, pode-se dizer que a literatura e o cinema são artes narrativas, premissa que as torna artes irmãs, mas que dá origem a uma considerável percentagem da tensão que existe entre os dois meios.

É essa irrefutável aproximação de estruturas um dos motivos que fez surgir, com os primeiros estudos sobre adaptação, a noção de dívida e a investigação ferrenha dos traços de fidelidade do texto fílmico para com o texto literário, questão que é indubitavelmente enfatizada pelo fato de o cinema, desde a sua origem no século XIX, ter encontrado na literatura uma rica fonte de criação. Na realidade, “cineastas bebem de fontes literárias, e especialmente [em] romances de vários graus de prestígio cultural, desde que o cinema se estabeleceu proeminentemente como uma mídia narrativa”<sup>6</sup> (MCFARLANE, 1996, p. 3).

Sendo a literatura uma arte já consagrada, coube ao cinema assumir a sua herança técnica<sup>7</sup> e seguir, da forma mais próxima possível, o modelo estabelecido por sua predecessora. Quanto a isso, Anelise Reich Corseuil (2003, p. 295) observa que: “Dentro dessa perspectiva, tende-se a definir a complexidade e validade do filme a

<sup>6</sup> No original, “film-make [...] have been drawing on literary source, and especially novels of varying degrees of cultural prestige, since film first established itself as pre-eminently a narrative medium”.

<sup>7</sup> Termo retirado de: BRITO, J. B. de. *Literatura, Cinema, Adaptação*. Revista Graphos, João Pessoa – PB, Vol. 1 nº 2. Junho de 1996. Disponível em: [http://www.revistagraphos.com.br/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=62](http://www.revistagraphos.com.br/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=62) Acesso em: 20 de abril de 2010.

partir da forma como ele vai representar certos temas, significados e questões formais que já se apresentavam na obra literária.” É esse suposto débito atribuído ao cinema que vai inicialmente ladear os estudos sobre a sua relação com a literatura, resultando em um equívoco que só será percebido posteriormente. Por longa data, tal imprecisão fez com que se exigisse do filme adaptado a representação da “cópia fiel” do texto fonte, sem levar em conta as peculiaridades de técnicas e de linguagem envolvidas em cada produção.

Fazendo uma triagem sucinta da história da adaptação, constatam-se vários estágios da sua recepção crítica. De acordo com Mylene F. Garcia e Thais Flores N. Diniz (2007, p. 18-19)<sup>8</sup> merecem destaque as seguintes fases: entre os anos de 1900 e 1920, os críticos literários, em nome desse legado romanesco, repudiaram categoricamente o meio cinematográfico, mesmo tendo sido produzidas nesse ínterim adaptações respeitáveis, como é o caso de *Robson Crusoe*<sup>9</sup>. No entanto, ainda durante a década de 1920, houve um abrandamento por parte dos críticos, que começam a considerar o cinema como uma forma de arte, passando a reconhecer as suas qualidades estéticas e sociais. Posteriormente, nos anos de 1930, com a assimilação do advento da sonoridade, intensifica-se o processo de troca entre literatura e cinema, conferindo à época o título de período áureo das adaptações literárias em Hollywood. No intervalo que compreende os anos de 1940 a 1960, tempo em que prevalece a censura e outros inúmeros percalços promovidos pelo Macartismo e pela Segunda Guerra Mundial<sup>10</sup>, surgem os chamados cineastas autores, que passam a considerar não só as obras clássicas, mas também a chamada cultura pop como motivo de inspiração. As duas décadas subsequentes concedem ao cinema e à literatura o reconhecimento de serem estas duas artes distintas, dotadas de linguagens diferentes, ambas capazes de instituir diálogos e reflexões. Dissertando a respeito das ligações estabelecidas entre esses dois meios artísticos, Brito (2006, p. 143) chega à conclusão de que: “Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação,

---

<sup>8</sup> Ver: *Transtextualidade e dialogismo em Admirável Mundo Novo e Matrix*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-6ZFGTA> Acesso em: 23 de abril de 2010.

<sup>9</sup> Robinson Crusoe é considerado o romance mais importante do inglês Daniel Defoe, lançado em 1719; a sua primeira adaptação para o cinema é do francês Georges Méliès e data de 1902.

<sup>10</sup> Os autores citados atestam esse comentário, mas acreditamos ser necessário acrescentar que a censura é uma resposta à permissividade excessiva da década de 1930, período seguinte à quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, quando alguns filmes exploravam cenas de sexo e violência para atrair o público das classes mais baixas; além disso, a prática da censura não foi iniciada pelo macartismo, na verdade o seu objetivo principal era excluir os valores comunistas.

ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem.”

Pensando na reação primeva esboçada pela crítica com relação às adaptações de obras literárias para o cinema, na qual o texto fonte é visto como superior em detrimento do seu “descendente”, Stam (2006, p. 20-21) elenca os possíveis motivos para o que ele chama de raízes do preconceito, usando para tanto os seguintes termos: a – antiguidade, b – pensamento dicotômico, c – iconofobia, d – logofilia, e – anti-corporalidade, e f – carga de parasitismo. Nessa linha causal, parte-se do princípio de que as artes antigas trazem em si o estigma da perfeição e são por natureza melhores, conseqüentemente, superiores, levando à crença de que todos os ganhos obtidos pelas novas manifestações artísticas constituem prejuízo para elas, fazendo predominar assim a ideia de artes rivais. Seguindo a trilha das colocações do autor temos de um lado, a aversão à imagem e de outro a supervalorização daquilo que Bakhtin nomeia de “palavra sagrada” dos textos escritos; para Stam, a consolidação desses dois opostos recebe influência religiosa. Ele assinala ainda “um desgosto pela ‘incorporação’ imprópria do texto fílmico, com personagens de carne e osso, [...]”; essa condição tornaria o cinema muito imediato, o que é visto como valor negativo. Uma interpretação possível para justificar esse ponto de vista é a noção de que o corpo descrito em palavras pertence ao mundo das ideias<sup>11</sup>, por conseguinte é ideal, perfeito, enquanto o iconográfico faz parte do mundo sensível, é real, logo inferior. Por último, menciona a dupla inferioridade atribuída às adaptações, qualidade advinda do fato de o cinema ser “menos do que o romance porque [é] uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’”. Para Stam, estes seriam os fatores que embasaram o “senso intuitivo da inferioridade da adaptação [...]”, preceito reforçado por concepções preexistentes, fundadas em preconceitos moralistas que defendem o aspecto aural da obra de arte (cf. Benjamin, 1996, p. 167-170), acreditando ser esta intocável e fazê-lo, por sua vez, seria um ato de profanação. Foi em nome desse exagero que a crítica se sobrecarregou de termos sugerindo que o cinema prestou “um desserviço à literatura.” (STAM, 2006, p. 19)

Continuando a nossa abordagem sobre os estudos da adaptação, consideramos relevante a colocação apresentada por José Carlos Felix (2004, p. 13-14) acerca do livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, publicado em 1957. Segundo o pesquisador, este pode ser qualificado como o primeiro

---

<sup>11</sup> A esse respeito ver Platão (2009).

escrito bem sucedido a tratar das relações entre texto verbal e texto visual. O comentador faz uma explanação relevante dos pontos sublinhados por Bluestone, dos quais interessa-nos em especial a distinção entre mídia literária e fílmica, feita pelo referido teórico. Essa diferenciação organiza-se a partir de cinco seções que ressaltam os seguintes elementos: o signo predominante, o público receptor, o modelo de produção, a liberdade de criação e a forma.

São esses dados que, de acordo com Bluestone, marcam as fronteiras das duas artes em questão. No que se refere ao signo, ambos os meios se diferenciam pelo fato de que no romance predomina a palavra, enquanto o cinema tem como característica primordial a imagem. A segunda distinção é pontuada na relação com o público; partindo de um parâmetro comparativo, a obra romanesca tem um grupo de consumidores bem pequeno, quando confrontado ao do filme que pode atingir bilheterias exorbitantes. Quanto ao modelo de produção, que constitui aqui a terceira distinção, temos de um lado a produção individual do romance e do outro a necessidade do cinema de ter vários profissionais trabalhando juntos, de acordo com suas especialidades, mas todos imbuídos de um mesmo projeto. A quarta diferença diz respeito à liberdade de criação, na qual, supostamente, o escritor do romance<sup>12</sup> sofre menos com a censura, já que foi instituído, previamente, ao cinema um Código de Produção<sup>13</sup> que restringe a sua realização. Para a formulação da quinta e última distinção, o autor ressalta os aspectos referentes à forma, esta que no romance seria conceitual e discursiva, em oposição à forma sensorial e representacional da obra cinematográfica.

Outro ponto considerado como relevante por Bluestone e explorado por Felix (2004, p. 14) é a separação dos conceitos referentes à “imagem mental” e “imagem visual”. De acordo com o autor, existem duas formas de se ver o texto e estas estão relacionadas diretamente com o meio pelo qual ele está sendo veiculado. Assim sendo, a maneira como o leitor do texto literário cria, a partir da imaginação, as imagens concernentes com as descrições feitas por meio das palavras, é distinta do modo como o leitor da narrativa visual processa as imagens recebidas na tela. É importante mencionar que as duas formas imagéticas, tanto a mental quanto a visual, trazem graus diferentes

---

<sup>12</sup> Na verdade isso é meio falacioso, já que o romance também foi alvo de grande censura chegando a ser julgado por tribunais e se fosse considerado pornográfico e não arte os seus autores poderiam ser banidos do país; além disso, tivemos casos de queima de livros na Alemanha e em outros países totalitários.

<sup>13</sup> Também conhecido como Código Hays, foi criado pela associação de produtores de cinema dos Estados Unidos (MPAA), em 1934, e determinava aquilo que seria moralmente aceito; manteve-se até 1967, quando os filmes passam a ser classificados por faixa etária.

de opacidade e cabe ao leitor completar os hiatos significativos no momento da sua interpretação.

Podemos usar como exemplo elucidativo para esse quesito a célebre descrição: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” aferida à Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899 e adaptado em 1968, pelo diretor Paulo Cezar Saraceni. No romance, o leitor precisa construir, partindo dessa adjetivação, a imagem que, segundo as suas escolhas, contemplarão a ideia da figura Capitu, enquanto no filme<sup>14</sup> ele recebe uma imagem física, correspondente à “fantasia de outra pessoa”<sup>15</sup> que é representada por uma atriz, nesse caso Isabella Cerqueira Campos, e vai buscar nela indícios que a aproximem da sua criação imaginária, construída durante a leitura da narrativa literária (vale ressaltar, que esse exemplo está para a análise comparativa das duas obras, logo, o desconhecimento de um dos dois textos invalida seu propósito). Temos, portanto procedimentos díspares, pois “cada mídia força um diferente modo de percepção, e inevitavelmente requer diferentes habilidades para lê-los”<sup>16</sup>. (FELIX, 2004, p. 14). Com essas observações, Bluestone conclui que “entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental reside a diferença básica entre as duas mídias”<sup>17</sup>. Tal distinção tem, inegavelmente, o seu valor, mas é indispensável que haja ponderação quanto ao seu emprego para que a análise não seja guiada pela procura incessante da imagem ideal, pois o filme, assim como o livro, oferece várias possibilidades de leituras.

No domínio dos estudos que têm como foco a relação entre literatura e cinema, é notável a variedade de formas pelas quais se estabelece o processo de adaptação. Diante desse fato, alguns teóricos elaboraram categorias para tentar classificar e sistematizar esse evento tão amplo e complexo. É com tal propósito que Geoffrey Wagner elabora, em 1975, o seu modelo classificatório; empregando como base o grau de proximidade do texto fílmico para com o romance, ele passa a considerar a existência de três tipos de adaptações: transposição, comentário e analogia. A transposição daria conta dos casos em que o romance é oferecido na tela com um nível mínimo de interferência, pelo

---

<sup>14</sup> Gomes observa que as personagens cinematográficas são encarnadas em pessoas e que essa “circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores”.

<sup>15</sup> Expressão de Cristian Metz, citada por McFarlane (1996, p. 7). No original, “somebody else’s phantasy”.

<sup>16</sup> No original, “[...] each medium forces a different mode of perception, and inevitably requires different skills to read them”.

<sup>17</sup> No original, “between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media”. (BLUESTONE, 1957 *apud* MCFARLANE, 1996, p. 4)

menos não aparente; seria, portanto, o caso das adaptações de maior proximidade com a obra na qual se baseia (WAGNER, 1975, p. 222 *apud* MCFARLANE, 1996, p. 10). É o que acontece, por exemplo, no filme *LavourArcaica* (2001), adaptação homônima do romance de Raduan Nassar (1975), dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Nesse caso temos “fidelidade” em nível de fábula. Além disso, são mantidas a narrativa em primeira pessoa, a escassez de diálogos, a forte marca poética e os acontecimentos são apresentados em uma temporalidade que oscila entre passado e presente, conservando a estrutura literária que é entrecortada por várias lembranças. Todos esses elementos aproximam as duas obras, de modo que as poucas interferências feitas mal são percebidas.

O segundo modelo proposto por Wagner é intitulado comentário. Nele encontram-se as ocorrências em que o texto “original” é alterado, com ou sem propósito (WAGNER, 1975, 224 *apud* MCFARLANE, 1996, p. 10-11). Essas modificações, feitas tanto no campo do enunciado quanto no campo da enunciação, dão ao filme a marca do diretor, ou seja, a obra cinematográfica passa a ter como foco os elementos escolhidos pelo realizador, ressaltando assim as suas intenções. Podemos citar o filme *Estômago* (2007), de Marcos Jorge, baseado no conto *Presos pelo estômago* de Lusa Silvestre (do livro *Pólvora, gorgonzola & alecrim: contos gastronômicos*, de 2005). Aqui, Jorge optou por criar uma história paralela para justificar o motivo da prisão de Nonato/Alecrim, personagem vivida por João Miguel, já que no conto a única referência ao fato é feita na seguinte frase: “Alecrim pretende ficar muito na miúda, não se meter em briga de faca de novo. Não basta a que botou ele dentro deste puteiro aqui? Vai mais é ficar na dele.” (SILVESTRE, 2005, p. 28). Com essa escolha o diretor amplia o texto e desenvolve outras personagens, entre elas a da prostituta que é causa do crime cometido por Nonato. Dessa forma, o filme conta duas histórias que se intercalam e se complementam: de um lado temos a vida na cadeia e de outro os acontecimentos que resultam nessa punição. Vale lembrar que as duas narrativas são apresentadas simultaneamente, enquanto no conto só nos é participada a permanência da personagem na cadeia, sem informações sobre episódios anteriores. São essas alterações e os acréscimos necessários em sua construção que evidenciam as marcas do diretor (bem como da sua equipe) na composição da obra fílmica. Obviamente estão incluídas aqui, as escolhas de como se deseja mostrar essas informações no nível da construção fílmica.

Por fim, Wagner apresenta a categoria denominada de analogia, na qual a adaptação afasta-se de tal modo do texto literário que oferece ao espectador uma outra

obra, temos assim o mais alto nível de distanciamento (WAGNER, 1975, p. 226 *apud* MCFARLANE, 1996, p. 11). Podemos usar como exemplo, para esse tipo de adaptação, o filme *Abril despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles e baseado no romance homônimo de Ismail Kadaré (1982). Nesse caso, o diretor faz um recorte no texto literário e toma como base os dois primeiros capítulos (as 50 páginas iniciais) e escreve, a partir daí, a sua história. Para esboçar um mapeamento das mudanças feitas no texto, selecionamos três aspectos: o ambiente, o motivo das mortes e o desfecho.

O enredo romanesco se desenvolve nas montanhas albanesas enquanto o filme é ambientado no sertão nordestino. A cobrança de sangue na obra de Kadaré é justificada pela morte de um forasteiro que torna-se amigo da família Berish, ao pedir abrigo em sua casa, passando assim a ser sua responsabilidade, pois, de acordo com o costume dessa região, o hóspede é sagrado e o dono da casa deve agir como seu guardião; logo, em caso de morte cabe ao anfitrião vingá-lo. Já no filme, as mortes são motivadas pela disputa de terras, realidade recorrente nesse contexto. O romance termina com o assassinato de Gjorg Berish, morto por um integrante do clã Kryeqyq que cobra o sangue de um irmão. No filme, a personagem de Tonho (Rodrigo Santoro) continua viva, quem é morto em seu lugar, por engano, é o irmão mais novo Pacu (Ravi Ramos Lacerda), personagem inexistente no romance. As interferências feitas no plano da história são tantas e tão significativas que o distanciamento entre os dois textos os torna, de certa forma, obras autônomas, ou seja, de acordo com o proposto por Wagner, a criação de Salles é uma nova história se comparada com a de Kadaré.

Seguindo o intento de Wagner, porém com limites menos rígidos, Dudley Andrew publica, em 1984, a sua categorização para particularizar filmes adaptados. Ele usa para isso os termos: empréstimo, interseção e fidelidade de transformação. De acordo com Andrew (2000, p. 30) na “história das artes, certamente o ‘empréstimo’ é o modo mais usado de adaptação. Nele, o artista emprega, mais ou menos extensivamente, o material, ideia, ou forma de um texto anterior e geralmente bem sucedido.”<sup>18</sup>. Temos, assim, uma ampliação da referida categoria uma vez que o procedimento de empréstimo pode variar em graus diversos; o autor menciona que, no campo dessas variações, em alguns casos mantêm-se somente o título do original e em outros o diretor apropria-se apenas do objeto do texto de origem. Para exemplificar essa categoria podemos citar o

---

<sup>18</sup> No original, “In the history of the arts, surely ‘borrowing’ is the most frequently used mode of adaptation. Here the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form of an earlier, generally successful, text.”

filme *Dom* (2003), dirigido por Moacyr Góes e baseado no romance *Dom Casmurro* (ASSIS, 2008). Aqui, Góes apresenta uma história situada na contemporaneidade, mas que resgata de forma perceptível o texto de Machado, detalhe que se concretiza pelo recurso da metalinguagem, já que o dado de semelhança entre as duas narrativas é reconhecido e comentado pelas personagens na obra fílmica. Temos, portanto um enredo que se desenvolve (como uma “nova história”, composta por elementos não referendados no texto anterior) e que ao mesmo tempo é comparado a outro, sem a “intenção” de reencená-lo.

Com relação à sua segunda categoria, denominada interseção, Andrew (2000, p. 30) faz o seguinte comentário: “Aqui a singularidade do texto original está preservada a tal ponto que é intencionalmente deixada sem assimilação na adaptação.”<sup>19</sup> Isso significa que, dentro do processo de adaptação, são mantidas intactas as particularidades do texto fonte, ou seja, mesmo considerando as especificidades de cada arte, pelo método interseccional, o texto literário é adaptado de forma que seja possível reconhecer as suas características no discurso fílmico. Desse modo, de acordo com o autor, no estudo da tipologia interseção, exige-se que o analista atente para a “especificidade do original dentro da especificidade do cinema.” Andrew (2000, p. 31) menciona uma consideração feita por André Bazin, a respeito dessa categoria, na qual ele comenta que “nessa instância somos presenteados não com uma adaptação, mas antes com uma *refração do original*”<sup>20</sup> (grifo nosso). Pensando nesse modelo, consideramos como um bom exemplar para tal, o filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, baseado no romance de Machado de Assis (2009). Klotzel conserva no filme as marcas do romance que o caracterizam como obra diferenciada: a ironia do narrador, a excentricidade de se ter um defunto autor, a não linearidade temporal e principalmente a quebra da quarta parede. Todos esses aspectos confirmam a ideia de a obra fílmica apresentar uma refração do original, em outras palavras, o filme pode ser considerado como o romance visto através das técnicas cinematográficas, uma vez que os elementos literários mantidos são expostos por outra forma de arte.

Por último, Andrew fala sobre a fidelidade de transposição, argumentando que nessa instância “é admitido que a tarefa da adaptação é a reprodução no cinema de algo

---

<sup>19</sup> No original, “Here the uniqueness of the original text is preserved to such an extent that it is intentionally left unassimilated in adaptation.”

<sup>20</sup> No original, “[...] in this instance we are presented not with an adaptation so much as a refraction of the original.”

essencial sobre um texto original”<sup>21</sup> (2000, p. 31). Segundo ele, é convencionalmente difundido que para ser fiel à obra primeva é necessário obedecer a dois critérios, um referente à “letra” e o outro ao “espírito”. Ser fiel à “letra” corresponde a manter a estrutura da obra literária, ou seja, conservar os aspectos de ficção como: “os personagens e sua inter-relação, as informações geográficas, sociológicas e culturais provendo o contexto ficcional; e os aspectos narracionais básicos que determinam o ponto-de-vista do narrador”<sup>22</sup> (ANDREW, 2000, p. 31-32). Todos esses elementos encontram-se ao alcance do cinema, pois podem ser reproduzidos; desse modo, de posse das informações contidas no texto fonte, o diretor pode mantê-las, de forma que essa estrutura torne-se também a estrutura do filme adaptado, sem oferecer maiores dificuldades. O que Andrew aponta como uma tarefa realmente difícil de ser realizada é “manter a fidelidade ao espírito do texto de origem, ao seu tom, valores, imagens e ritmo, pois encontrar equivalentes estilísticos em filmes para esses aspectos intangíveis é o oposto de um processo mecânico”<sup>23</sup> (2000, p. 32). Por se tratar de dois meios distintos, literatura e cinema empregam métodos particulares para, dentro da sua estética, concretizar determinados efeitos; daí a dificuldade em adaptar aspectos que têm uma alta carga de subjetividade.

Como ilustração para esse modelo tão intrincado, podemos citar a adaptação do conto *O corpo*, de Clarice Lispector (do livro *A via crucis do corpo*, de 1998) realizada por Antônio Garcia (1991). Em Clarice, todos os acontecimentos que destoam dos padrões convencionais são narrados com grande naturalidade, como é o caso da bigamia, da relação homossexual e do assassinato. No entanto, quando são transferidos para o filme perdem essa brandura e passam a ser, de certa forma, censurados; há um olhar diferenciado sobre eles que é percebido por comentários, feitos pelas próprias personagens em cena, e por escolhas de imagens, seja através da ênfase ou da omissão de detalhes. Além disso, consideramos que a caracterização da personagem Xavier (Antônio Fagundes) como um estereótipo da malandragem, subtraiu a ideia de “coisa comum”, presente em Clarice, uma vez que direciona o comportamento de Xavier a um grupo específico. Esse recorte superficial pretende mostrar que o diretor manteve a

---

<sup>21</sup> No original, “[...] is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text.”

<sup>22</sup> No original, “[...] the characters and their interrelation, the geographical, sociological, and cultural information providing the fiction’s context; and the basic narrational aspects that determine the point of view of the narrator.”

<sup>23</sup> No original, “[...] difficult is fidelity to the spirit, to the original’s tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process.”

estrutura do conto, no que se refere àquilo que Andrew denomina por “letra”, mas o “espírito” foi modificado, de modo que o texto cinematográfico ganha outra conotação, outra tonalidade. Vale salientar que não temos, aqui, a pretensão de atribuir juízo de valor, apenas assinalar as mudanças ocorridas no momento de transposição.

É importante fazer uma ressalva a respeito de todas as categorias, tanto as de Wagner quando as de Andrew. Faz-se necessário atentar para o fato de que nenhuma delas dá conta de um filme na sua totalidade, pelo menos não no que diz respeito a todos os seus componentes. Desse modo, é possível que uma determinada adaptação possa ser citada como exemplo de diferentes tipos de categorias, se for analisada obviamente por linhas distintas, ou seja, dependendo do enfoque abordado pela pesquisa, é plausível classificá-la como pertencente, em termos de gradação, a mais de uma das tipologias aqui mencionadas. Na verdade, o que parece acontecer é uma repetição das mesmas ideias em níveis diferentes, pois, se analisarmos toda a categorização apresentada por Wagner e Andrew é possível traçar entre elas vários paralelos que as configuram como uma refração do mesmo pensamento; sem dúvida que essas analogias devem ser pensadas em termos de graus, levando em conta as particularidades de estilo de cada autor. Entretanto, essa “limitação” não as invalida, é preciso apenas tomar cuidado com relação à escolha e ao propósito com o qual se pretende usá-las; acreditamos que um bom momento para fazer uso delas seria na análise comparativa de várias adaptações de um mesmo texto fonte. Contudo, todas essas questões tornam ainda mais abstruso o estudo sobre o processo da adaptação, já que em uma mesma obra o diretor pode ser capaz de transpor a fábula e deixar escapar, por exemplo, o tom predominante da sua fonte.

A respeito dessas categorizações, McFarlane (1996, p. 11) ressalta o fato de não haver nada definido sobre elas, porém reconhece a importância de tal viés, pois este oferece uma ampliação da visão crítica que abre espaço para desafios relevantes, promovendo assim o descentramento da ideia de fidelidade, ponto considerado, até então, como cerne dos trabalhos dedicados ao tema. Ele observa que a obstinação dos estudos em focar a fidelidade acaba suprimindo a possibilidade de abordagens mais profícuas para o fenômeno e, com essa postura, a crítica tende a ignorar a adaptação como um diálogo entre as artes. Segundo o autor, essa tendência não leva em conta o que pode ser transferido do romance para o filme, nem atenta para os elementos distintos que vão demandar de um processo mais complexo de adaptação. As referidas considerações levam McFarlane (1996, p. 11) à seguinte afirmativa: “Existem várias

formas de relações que podem existir entre o cinema e a literatura, e a fidelidade é apenas uma delas – e raramente a mais interessante.”<sup>24</sup>

Partindo desse princípio, McFarlane (1996, p. 23) propõe que se estabeleça uma distinção entre os termos transferência e adaptação propriamente dita<sup>25</sup>: o primeiro corresponde a um processo relativamente fácil, através do qual, elementos de um determinado texto literário podem ser deslocados para dentro de um filme, enquanto o segundo, por sua vez, oferece mais resistência, pois compõe-se de dados que não se prestam a simples transposição. Para embasar a sua proposição, McFarlane recorre a Roland Barthes e usa a sua teoria sobre as funções da narrativa, dando destaque aos dois principais grupos definidos pelo autor: distribucional e integracional. De acordo com McFarlane (1996, p. 13), Barthes atribui às funções distribucionais o termo *função*, por estas se referirem especificamente a ações e eventos, além disso, elas “são de natureza ‘horizontal’, e ligam-se linearmente através do texto; e são relacionadas à ‘operações’, a uma funcionalidade do *agir*.”<sup>26</sup> As funções integracionais Barthes chama de índices, conceito mais complexo e abrangente que engloba informações psicológicas sobre as personagens, noção de identidade, atmosfera e caracterização de ambientes. São, portanto, “de natureza ‘vertical’, influenciando a nossa leitura de uma narrativa de maneira difusa ao invés de linear; eles não se referem a operações, mas a uma funcionalidade de *ser*.”<sup>27</sup>

Havendo, portanto, dentro das narrativas romanescas, esses dois grupos de funções que se apresentam de maneira divergente, no que diz respeito a sua transposição para outro meio artístico, é necessário que o estudioso dessa prática dê importância a esse detalhe, uma vez que ele influencia diretamente no processo de adaptação. A partir dessas constatações, McFarlane sugere que o critério da “fidelidade” seja avaliado levando em conta as especificidades de cada modo narrativo, considerando em especial aquilo que pode ou não ser mantido na estrutura da outra mídia, na qual passa a ser veiculada a obra.

Além dos pontos já mencionados, McFarlane chama atenção para o fato de a ênfase na fidelidade ao texto fonte marginalizar elementos importantes como, por

---

<sup>24</sup> No original, “There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting.”

<sup>25</sup> No original, “transfer and adaptation proper.”

<sup>26</sup> No original, “[...] they are ‘horizontal’ in nature, and they are strung together linearly throughout the text; they have to do with ‘operations’; they refer to a functionality of *doing*.”

<sup>27</sup> No original, “[...] ‘vertical’ in nature, influencing our reading of narrative in a pervasive rather than a linear way; they do not refer to operation but to a functionality of *being*.”

exemplo, as influências não literárias relacionadas às “Condições internas à indústria fílmica e o ambiente social e cultural predominante à época da produção do filme”<sup>28</sup> (MCFARLANE, 1996, p. 21). No rol das condições internas à indústria cultural ele inclui, como fatores relevantes, implicações relacionadas ao estrelismo, o estilo particular de determinado estúdio, as preferências de gênero ou de convenções defendidas por alguns diretores, e principalmente os parâmetros da prática cinematográfica vigentes na época da produção, como é o caso dos efeitos especiais por computador, usados a partir da década de 1990. Uma boa demonstração de tal prática são as transformações do Satanás, em *O Auto da Compadecida*, filme de Guel Arraes (2000) baseado na obra homônima de Ariano Suassuna<sup>29</sup> (2001); aqui, a personagem se metamorfoseia e assume formas diferentes, o que é favorecido pelas técnicas desenvolvidas com o advento do computador. Para explicitar o outro ponto, McFarlane (1996, p. 21) reconhece quão difícil é a tarefa de se organizar uma metodologia para essa investigação, mas destaca a importância de se observar questões sociais, como os períodos de guerra ou mudanças relacionadas a temas sexuais, que indubitavelmente influenciam na natureza das adaptações.

Com essas constatações, McFarlane (1996) conclui que existem duas linhas de investigação válidas para a análise das adaptações e as expõe resumidamente nos termos: “(a) no processo de transposição, apenas o que é *possível* de transferir ou adaptar de um romance para um filme; e (b) que fatores além do romance fonte exerceram influência na versão fílmica?”<sup>30</sup> (1996, p. 22). Na verdade, McFarlane parece ter condensado o que há de mais relevante para a análise do processo de adaptação: por um lado, ele atenta para as especificidades de cada arte, quando sugere a diferenciação entre o que pode ser transferido e o que requer uma adequação mais elaborada; por outro, assinala a importância das questões contextuais. Tal proposta apresenta-se como a mais apropriada aos estudos das relações entre as duas formas artísticas em questão, pois promove um exame livre dos preconceitos que ligavam a crítica ao equívoco da “fidelidade” e à primazia de uma arte em detrimento da outra. Assim, pensando nas prerrogativas acima elencadas, tentaremos adotar, nesse trabalho, as duas linhas de

<sup>28</sup> No original, “Conditions within the film industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film’s making [...]”

<sup>29</sup> Ao *Auto da Compadecida* são acrescidos elementos das obras *O santo e a porca* e *Torturas do coração*, ambas do mesmo autor.

<sup>30</sup> No original, “[...] (a) in the transposition process, just what is it *possible* to transfer or adapt from novel to film; and (b) what key factors other than the source novel exercised an influence on the film version of the novel?”

investigação aqui propostas, uma vez que estas estão de acordo com o que consideramos fulcral na nossa pesquisa. Em uma abordagem similar a de McFarlane, James Naremore (2000, p. 15) faz uma nota que consideramos como complementar, na qual ele se coloca, a respeito da questão em debate, com as seguintes observações:

O estudo de adaptação precisa ser unido ao estudo de reciclagem, remaking e até de cada uma das outras formas de re-contar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Desta maneira, a adaptação se tornará parte de uma teoria geral da repetição e o estudo de adaptação se moverá das margens para o centro dos estudos contemporâneos de mídia.<sup>31</sup>

Para completar o nosso escrutínio, mas na certeza de não esgotá-lo, faremos uma breve exposição das ideias apresentadas por Stam (2006), sobre as questões que envolvem a relação literatura e cinema, mais especificamente, a fidelidade da adaptação. Segundo o autor, o seu objetivo com esse trabalho é “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o *status* subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) *vis-à-vis* os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas alternativas” (2006, p. 20). Com tal intento, ele realiza uma triagem da contundente influência exercida pelas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas no referido fenômeno. Partindo da listagem oferecida por Stam (2006), fizemos um recorte e selecionamos aquelas teorias que, de acordo com o nosso propósito, figuram com maior relevância, como é o caso da desconstrução derridiana, da transtextualidade genettiana e do dialogismo bakhtiniano.

A importância atribuída à desconstrução de Derrida está centrada no seu princípio fundante que é o de desfazer binarismos passando a favorecer a noção de “mútua investigação” (*cf.* Stam, 2006, p. 22). Grosso modo, a desconstrução faz ruir a hierarquia do “original” e da “cópia”. Assim, de acordo com o pensamento derridiano, e ao contrário do que se pensava, o valor do original não é maculado pela cópia e sim criado por ela. Dessa forma a sua importância é reiterada pelo processo de repetição, de modo que sem essa prática a ideia de originalidade ficaria sem propósito. Seguindo esse raciocínio, a obra fílmica enquanto “cópia” pode ser considerada como “original” se comparada a “cópias” subsequentes, ou seja, um texto adaptado seria, por sua vez, o texto fonte em relação a um *remake*. Stam (2006, p. 22) afirma que uma “adaptação

---

<sup>31</sup> No original, “The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of general theory of reception, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies.”

cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. [Assim sendo] A crítica derridiana é literalmente verdadeira em relação à adaptação”. A principal contribuição do pensamento derridiano para a teoria da adaptação é a anulação do par opositor original/cópia, essa premissa é reforçada com uma observação de Stam, na qual ele afirma que o “ ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior;” Como exemplos comprobatórios para essa assertiva, ele cita o caso da *Odisséia* que tem origem nas narrativas orais, *Don Quixote* nos romances de cavalaria e *Robinson Crusoe* no jornalismo de viagem; segundo Stam, esse vínculo com o já existente segue *ad infinitum*; assim, torna-se lícito dizer que o “novo”, na verdade, nunca acontece plenamente pela primeira vez. No livro *Literatura através do cinema*, Stam (2008, p. 21) retoma a teoria da desconstrução e, com sutil ironia, enfatiza o seu posicionamento na seguinte argumentação: “A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a ‘originalidade’ já não é tão valorizada, a ‘ofensa’ de se ‘trair’ um original, por exemplo, através de uma adaptação ‘infiel’, é um pecado ainda menor.”

Parece-nos oportuno, aqui, fazer um adendo com relação à via de mão dupla que se estabeleceu entre literatura e cinema, novidade que, a nosso ver, veio minar ainda mais a suposta primazia do texto literário. A inovação, a que nos referimos, é o processo inverso que vem sendo realizado, no qual filmes são adaptados e passam à condição de obras romanescas, tornando-se assim fonte para a criação literária<sup>32</sup>. Obviamente que o interesse de mercado, fortalecido pelo consumismo, tem contribuído para essa prática, pois a grande maioria das obras cinematográficas transformadas em livros é sucesso de público, pode-se acreditar que essa garantia prévia de êxito é levada em conta na hora da escolha<sup>33</sup>. De fato, um bom percentual dessa seleção é norteado pela diretriz capitalista de utilizar marcas conhecidas para vender produtos semelhantes, mas não iguais; o modelo mais recente dessa tendência é o crescente interesse em fazer filmes baseados em *Best Sellers*. É evidente que o capitalismo não é o único fator a influenciar esse movimento de adaptações; devemos pensar também nas mudanças de diretrizes ocorridas no âmbito dos estudos teóricos, no alargamento dos campos de análise que acabou favorecendo uma convergência entre as mídias.

---

<sup>32</sup> A revista *Istoé* traz uma lista com vários exemplos, dentre os quais, destacamos: *Em busca do ouro*, *Indiana Jones* e *Piratas do Caribe*. Ver: *Istoé* 10/02/2010, ano 34, nº 2100, Seção Em Cartaz, por Ivan Claudio.

<sup>33</sup> A esse respeito ver Johnson (1982).

Outro ponto considerável desse processo de inovação que vale ser mencionado tem a ver com os casos de produção em colaboração, quando os dois textos são feitos praticamente em paralelo; podemos citar aqui o exemplo de *O Invasor* que configura, no âmbito nacional, como uma raridade. O diretor Beto Brant interessou-se pelo rascunho da narrativa de Marçal Aquino, que foi deixada de lado, enquanto os dois trabalhavam juntos no roteiro; só depois de lançado o filme em 2001 é que Aquino retoma o livro e o conclui em 2002, de modo que o texto cinematográfico, em sua totalidade, antecedeu o literário.

Retomando o estudo de Stam, tencionamos resgatar suas considerações a respeito da transtextualidade genettiana<sup>34</sup>. A noção de transtextualidade, segundo o próprio Genette (2006, p. 8), pode ser definida, “grosso modo, como ‘tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos’”. Stam (2006, p. 29) reconhece que, mesmo não sendo direcionados ao cinema, os conceitos de Genette podem servir a esse fim e principalmente à análise das adaptações. De acordo com Genette (2006, p. 8-12) existem cinco tipos de relações transtextuais, que ele enumera numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade: intertextualidade, considerada como a mais óbvia das categorias, é “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”; é o que podemos observar no filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) de Sérgio Bianchi, obra que faz menção ao conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis (2009); paratextualidade, menos óbvia e mais distante, constitui-se “pela relação [...] que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o [...] seu paratexto”; um exemplo apropriado seria o material extra que acompanha o filme, como no caso do segundo DVD de *LavourArcaica* (2001), que fornece informações sobre a sua produção, entrevistas e pesquisa de campo; metatextualidade “é a relação [...] que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo [...]”; no processo de adaptação esse fenômeno poderia ser exemplificado, de acordo com Stam (2006), a partir da realização de uma versão de *Dom Casmurro*, apresentada pela visão da personagem Capitu; arquitextualidade é “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual [...] de caráter puramente taxonômico”, a escolha do diretor Marcos Jorge em reduzir o título do conto *Presos pelo estômago* (2005), de Lusa Silvestre, e usar no filme apenas *Estômago* (2007), ilustra, de modo satisfatório, essa relação.

---

<sup>34</sup> Stam, no seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, faz uma revisão das relações transtextuais, propostas por Genette, e as relaciona com os estudos sobre adaptação.

O quinto e último tipo de relação transtextual é a hipertextualidade entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2006, p. 12). Aqui, acreditamos ser relevante trazer à baila um trecho do filme *O Auto da Compadecida*, (que é, na verdade, retirado de outra obra de Suassuna (2007), chamada *O santo e a porca*), no qual a personagem Chicó (Selton Melo) promete, como garantia de um empréstimo cedido por seu pretendido sogro, o Major Antônio Morais (Paulo Goulart), uma tira do seu couro; esse episódio resgata uma cena análoga de *O Mercador de Veneza* (2004), de Michael Radford, adaptação homônima da peça teatral de William Shakespeare, escrita aproximadamente entre os anos de 1594 e 1597 e que provavelmente tenha a sua origem baseada na tradição oral popular. Para Stam (2006, p. 33) esse lastro de adaptações pode ser entendido como variações de leituras hipertextuais desencadeadas pelo mesmo hipotexto. Vale lembrar que todos os exemplos aqui mencionados, têm como objetivo a tentativa de explicitar a presença dessas categorias transtextuais em obras cinematográficas.

Stam (2006, p. 33-34) afirma que todas essas relações articuladas por Genette podem ser alargadas e empregadas com considerável rendimento nas investigações que envolvem literatura e cinema. No entanto, ele acredita que a hipertextualidade seja o tipo mais explicitamente relevante para esse propósito, pois, de acordo com as referências de Genette, sobre hipertexto e hipotexto, pode-se ultimar que as “Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p. 33). Partindo dessas constatações, Stam conclui que adaptações fílmicas são, portanto, inseridas nesse conglomerado de referências intertextuais e transformações de textos que dão início a outros textos em um processo contínuo de reciclagem, transformação e transmutação, sem que se possa definir o ponto exato de origem. Com isso, o autor sugere que as obras adaptadas deixem de ser percebidas como tentativas de ressuscitação do texto original para serem compreendidas como elementos integrantes dessa rede de influências (STAM, 2006, p. 34). Sendo assim, a ideia de fidelidade torna-se obsoleta e em seu lugar passa a figurar a noção de troca, de modo que todo processo de criação traz vínculo com o passado e dá início, mesmo que de forma indireta, a inúmeras criações futuras. Essa continuação de um texto em um outro posterior pode ser entendida a partir de vários fatores, entre eles a lógica pragmática baseada no lucro de repetir aquilo que já é sucesso, acrescido da

certeza de que não mais causará estranhamento ao público, mais uma garantia de boa receptividade.

Seguindo os apontamentos de Stam, chegamos ao dialogismo de Mikhail Bakhtin, teoria que vem crescer substancialmente ao processo de ruptura com a crítica que usava a fidelidade como princípio metodológico para a análise da adaptação. O cerne do dialogismo é a preocupação na ênfase de que nenhum discurso se constrói sobre si mesmo, mas sim a partir de outros discursos. De acordo com Stam (2006, p. 28), o dialogismo bakhtiniano alude, em sentido vasto, às inúmeras e amplas possibilidades suscitadas pelas práticas discursivas culturais, “a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual.” Dessa forma, as noções instauradas pelo dialogismo corroboram para a superação das contradições indissolutas que envolvem a “fidelidade” de um texto adaptado para com o seu anterior, bem como “de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador.” (STAM, 2006, p. 28).

Ismail Xavier (2003, p. 61) endossa esse posicionamento e, seguindo o mesmo viés de Stam, aprova o foco nas relações dialógicas que se estabelecem entre os textos, como sendo a alternativa mais viável para o estudo das adaptações, substituindo assim o equívoco da rígida e inócua busca pela fidelidade, por uma visão mais fluida na qual “[...] passou-se a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido [...]”. Respaldados pelo princípio de que toda produção é perpassada por discursos já proferidos e que, ao mesmo tempo, fornecerá material para novos, a criação artística é, portanto, uma “construção híbrida” como acredita Bakhtin. Desse modo, acreditamos ser impossível precisar a origem de uma obra. Tal constatação acaba por reiterar a não validade da investigação do “ser fiel ao original.”

A contribuição do dialogismo bakhtiniano para com os estudos sobre adaptação está, principalmente, em favorecer o deslocamento da análise, antes voltada exclusivamente para a “fidelidade”, e que passa a enfatizar a “interminável permutação de traços textuais [...], o que facilitou uma abordagem menos discriminatória.” (STAM, 2008, p. 21). A esse respeito, Stam (2008, p. 21) conclui que o “dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade’”. Logo, todas as considerações anteriores abriram caminho para a aplicação do dialogismo às pesquisas

que abordam o fenômeno da adaptação, assunto que será enfatizado na próxima seção desse trabalho.

### 1.3 – Dialogismo: uma introdução

Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina.

Bakhtin

Mikhail Bakhtin é um dos teóricos russos que continuam despertando o interesse dos estudiosos, sendo reconhecido pelo amplo trabalho desenvolvido e pelas contribuições para áreas como teoria e crítica literária, sociolinguística, análise do discurso e semiótica. Por tamanha abrangência, Bakhtin é considerado como um filósofo da linguagem. Na verdade ele construiu uma parcela considerável da sua obra partindo da concepção dialógica desta e assim defende que a linguagem possui duas naturezas básicas: uma é a alteridade e a outra a interdiscursividade<sup>35</sup> (v. FIORIN, 2006). Na acepção dessa primeira esfera, ele desloca o *eu* do centro e o coloca em contato com o *outro*; tal descentramento tem como princípio a ideia de que nenhum homem é capaz de entender a si mesmo sem a projeção especular promovida pelo olhar do seu interlocutor. É essa imagem, projetada pelo outro, o único meio possível de autorreconhecimento, de estabelecer os sentidos e de construir uma identidade. Dessa forma, o *eu* precisa da colaboração do *outro* para se definir e ter a capacidade de ser “autor de si”. De fato, para Bakhtin não há consciências individuais; somos o resultado da somatória de várias vozes, já que uma “só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.” (BAKHTIN, 1997, p. 257).

Diana Barros, no seu artigo “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”, faz um comentário bastante esclarecedor acerca dessa questão, no qual observa o fato de Bakhtin entender a linguagem como sendo dialógica e defender que tanto o método quanto o objeto das ciências humanas também o são (2007, p. 25). Desse modo, nada parece mais evidente do que a confirmação de suas opiniões a respeito do homem e da vida serem igualmente balizadas por esse mesmo princípio. A autora conclui dizendo que a “alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para a sua concepção: *é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro.*” (grifo nosso). Com essa compreensão, torna-se válido pensarmos a visão bakhtiniana de mundo a partir do ponto de vista de que o homem é um ser totalmente social, reflexão que implica na sua inserção no sistema interacional, espaço

<sup>35</sup> Fiorin fala acerca da não presença do termo interdiscursividade na obra bakhtiniana, no entanto o autor observa que o seu sentido aparece sob outras nomenclaturas, entre elas estão o dialogismo e a polifonia.

dotado de abrangência ainda indefinível. De acordo com Carlos A. Faraco (2007, p. 101) tudo isso tem a ver com a maneira pela qual o homem é percebido e tal apreensão, segundo ele, deve ser a de que este é constituído “na e pela interação”.

O segundo elemento que funciona como base da linguagem, quando esta é percebida na condição de instância dialógica, é a interdiscursividade. Ela consiste na relação que uma obra (discurso) estabelece com outras obras (discursos), e esse discurso pode agir de forma responsiva ou referencial para com o outro. Temos, portanto, o permanente e complexo diálogo que existe entre os diversos discursos; vale lembrar ainda que esse diálogo acontece em perspectivas e graus diferentes. Essa ideia é uma constante para Bakhtin, pois, segundo ele, nenhum ato discursivo pode ser considerado como original, pois

*O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. (BAKHTIN, 2003, p. 299-30). (grifo nosso).*

Com isso, afirma-se que todo e qualquer ato de enunciação é partilhado e tem no mínimo uma estrutura dupla. Logo, não há discurso autônomo, pois tudo o que é dito vem sombreado por vozes proferidas em tempos anteriores. Assim sendo, uma fala é um elo que compõe a intrincada cadeia da comunicação, de modo que as obras (que em última análise também são falas) estabelecem um diálogo entre si, levando-nos à intertextualidade do processo produtivo literário, a partir do qual constata-se que todo texto é o resultado da absorção e transformação de outro texto. Essa assimilação é um procedimento contínuo de reescritura das obras, onde uma produção resgata outra ou outras. Há, dessa forma, uma heterogeneidade constitutiva que compõe todo discurso já proferido e que embasa os futuros.

É importante abrimos um parêntese para uma colocação que evite o equívoco de se entender a forma de composição do discurso, acima mencionada, como uma ideia puramente evolutiva. Indiscutivelmente um discurso é formado por anteriores e fornece material para próximas criações, mas essa relação não acontece apenas no fluxo linear. Os textos não são entidades estanques, concluídas e imutáveis, logo, estão sempre sendo

influenciados, de modo que uma obra “passada” tem o seu sentido alterado a partir do diálogo que estabelece com outras posteriores a sua escrita. Com essa observação podemos dizer que a influência entre os discursos é atemporal, ou seja, os textos “futuros” também alteram o entendimento dos seus precedentes. Essa interferência é, portanto um movimento que acontece por via dupla.

Depois de considerar a linguagem a partir dos dois aspectos citados anteriormente, Bakhtin, segundo a leitura feita por Barros (2007), direciona a sua abordagem propondo a definição entre as possibilidades de “uso” do *diálogo*. De acordo com sua exposição este pode acontecer de duas formas: a) entre interlocutores e b) entre discursos<sup>36</sup>. A primeira ocorrência seria o modo mais simples, uma dialogização interacional, na qual os sentidos vão estar atrelados a relação existente entre os sujeitos e destes com o meio social, incluindo aí traços históricos e ideológicos. Desse modo, “os falantes no diálogo se constroem e constroem juntos o texto e seus sentidos” (BARROS, 2007, p. 29). No segundo caso, acontece um alargamento e, a partir dele, são estabelecidos os diálogos entre discursos, obras e “imagens de outras artes”. Assim, forma-se um grande tecido discursivo composto pela coletividade; a ideia de coletividade é tomada aqui pelo viés bakhtiniano, que promulga a não existência da originalidade, já que toda criação é perpassada por uma herança e será referendada posteriormente. Existe, pois, uma “iluminação recíproca”<sup>37</sup> entre as produções.

Baseado nestas constatações, Bakhtin estabelece um dos seus conceitos mais difundidos: o dialogismo. Para ele esse fenômeno pode ser observado tanto internamente, no tecido textual, quanto externamente, na relação entre os textos. A partir de agora nos deteremos a pensar o dialogismo através da segunda situação, ou seja, como um acontecimento externo que se situa entre os enunciados, independentemente do meio pelo qual estes sejam expressos. De acordo com Bakhtin (2003, p. 297) “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva.” Sendo assim, o dialogismo é a categoria funcional da comunicação, na qual se entrecruzam inúmeras instâncias dialógicas que se articulam para formar a totalidade discursiva da obra; é a “ciência das relações.”

---

<sup>36</sup> Na verdade, Bakhtin não emprega esses termos, mas é possível identificar a ideia a eles correspondentes em vários momentos de sua obra. Para melhor situarmos o leitor, selecionamos os textos, *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997, p. 42) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (p. 117).

<sup>37</sup> Expressão usada por Stam (2003, 1996, p. 76).

Barros (2007, p. 31) reafirma o posicionamento de Bakhtin, no que se refere ao dialogismo como sendo “o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso”. Além disso, ela acrescenta a observação bakhtiniana feita sobre a impossibilidade de o discurso ser um ato individual; primeiramente não é individual por se construir a partir do contato de no mínimo dois interlocutores, uma vez que até o monólogo traz uma articulação de vozes, nem que seja do tipo “eu comigo mesmo”, e, no segundo sentido, não pode sê-lo “porque se constrói como ‘diálogo entre discursos’, ou seja, porque mantém relações com outros discursos” (BARROS, 2007, p. 31)

Definido o sentido de dialogismo bakhtiniano, enriquecido pela observação feita por Stam (1992, p. 74) na qual ele afirma ser possível aplicá-lo “tanto ao discurso cotidiano como à tradição literária e artística”, podemos passar à investigação das relações dialógicas. Para Bakhtin estas são mais abrangentes do que as relações estabelecidas em um diálogo concreto, já que este figura como a sua forma mais simples e mais perceptível. Desse modo, ele as considera como “um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.” (BAKHTIN, 1997, p. 42). Essas relações são possíveis, de acordo com o autor, em diversas situações: a) a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, b) entre estilos de linguagem, os dialetos sociais, c) na sua própria enunciação como um todo, com partes separadas desse todo e com um vocábulo separado nele. Para concluir ele afirma que

[...] numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes [...]. (BAKHTIN, 1997, p. 184).

Pensando nessa ampliação, objetivamos verificar como se estabelecem essas relações dialógicas na prática da adaptação de obras literárias em obras fílmicas. Para isso seguiremos as colocações feitas por Stam (2000, p. 225-26) nas quais ele aduz que, de acordo com o conceito de dialogismo, toda produção textual se constitui através do entrecruzamento de outros textos. Desse modo, uma obra é sempre composta sob a colaboração de autores anônimos, essa coletividade vai muito além da ideia de influência no sentido de original e cópia; ela tem a ver com a tessitura da obra, de forma que as suas marcas podem ser conscientes ou não e abre espaço para a releitura, ou seja, diferentes combinações desses textos preexistentes. Segundo Stam, o dialogismo

intertextual diz respeito ao vasto leque de possibilidades criado pela soma das práticas discursivas de uma cultura. Estas podem atingir o texto de forma explícita ou podem atuar por meio de um processo sutil de disseminação. Stam (2000, p. 230) conclui afirmando que:

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. *O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc. (grifo nosso).*

Sendo esse também o nosso entendimento do conceito bakhtiniano, defendemos que toda obra é plural e se refrata em várias direções, quebrando assim a ilusão errônea de qualquer possibilidade de originalidade. Não há, portanto, uma definição de limite entre as produções, logo, todas devem ser vistas como uma prática ativa, infundável e interativa. No entanto, vale uma ressalva com relação ao grau de interferência – se é que podemos chamar assim – recebido por autores e obras. Parece-nos relevante pensar que a intensidade desse processo interativo pode variar de acordo com o tipo de produção e o reconhecimento do escritor; incluindo ainda as intenções pretendidas e o contexto de criação e recepção. Mesmo levando em conta tais colocações, podemos dizer que o cinema é um herdeiro da tradição literária e ao mesmo tempo é a inspiração para novos escritos. De certo, existe uma troca intensa e constante entre as formas artísticas, um enriquecimento mútuo que envolve tema, estética e elementos contextuais.

Feitas essas breves considerações, acreditamos ser de extrema valia o uso das ideias bakhtinianas na análise de adaptações fílmicas. Em vista disso, retornaremos aos conceitos do autor, aqui elencados, na ocasião do nosso segundo capítulo, momento em que analisaremos o *corpus* desta pesquisa. Tais apontamentos serão melhor explorados, uma vez que estarão sendo empregados de modo mais objetivo e em relação direta com o objeto. Esse pragmatismo servirá para explicitar melhor o que fora apresentado anteriormente. Para isso, observaremos como são estabelecidas as relações dialógicas entre os dois discursos, o literário e o fílmico; além do mais, procuraremos identificar os pontos de tensão que possivelmente venham a surgir no encontro das duas obras.

## 2º CAPÍTULO – A ARIDEZ NA(S) OBRA(S) VIDAS SECAS.

### 2.1 – Textos em contextos.

A produção artística de um período pode ser vista como uma refração da sociedade na qual está inserida, uma vez que há um nítido diálogo da obra com o seu contexto. Partindo dessa consideração, é possível dizer que a obra não é um fenômeno isolado, nem é originária apenas da *imaginação* do artista. Na verdade, ela é “criada dentro de um contexto; numa determinada língua, dentro de um determinado país e numa determinada época, onde se pensa de uma certa maneira; [...]” (SILVA, 2003, p. 123). Logo, a obra traz marcas dessas influências contextuais, podendo ser uma fonte de conhecimento histórico-cultural da época em que foi produzida. Desse modo, é estabelecido um enriquecimento mútuo, de um lado o contexto alimenta a arte e em contrapartida esta modifica o público receptor através de suas criações. Com isso, “percebe-se o movimento dialético que engloba arte e sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.” (CANDIDO, 2006, p. 34).

Segundo Antonio Candido, essas influências podem ser verificadas a partir da investigação de alguns fatores socioculturais. O autor considera como sendo os mais decisivos aqueles relacionados à estrutura social, aos valores ideológicos e às técnicas de comunicação. Essa relevância se justifica pelo fato de eles marcarem todo o processo de produção e recepção. Assim, o primeiro grupo tem a ver com a posição social do artista e a caracterização do público, o segundo interfere na forma e conteúdo da obra e o terceiro na sua fatura e propagação (*cf.* CANDIDO, 2006, p. 31). Todos esses aspectos contribuem para a criação de uma determinada obra, tornando-se, por conseguinte, forças significativas dentro dos processos de elaboração e acolhida. Dessa forma, é importante que se considere, durante a análise, os diálogos estabelecidos entre texto e contexto.

A obra é, certamente, uma atividade social, e como tal recebe interferência do espaço no qual se encontra. De acordo com Stam (1992, p. 23), a arte refrange o conjunto de ideologias do horizonte que integra, além disso, refrata “os discursos” próximos e incide sobre estes. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Stam (1992, p. 23) acrescenta ainda que o “fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora (extrinsecamente) e de dentro (intrinsecamente).” Segundo o autor, a influência intrínseca deve-se à linguagem e à

própria literatura, enquanto a extrínseca tem a ver com outros elementos da vida social. Na verdade, é importante lembrar que esses dois lugares, *dentro e fora*, não são definitivos em termos de posicionamentos, podendo assim trocar de lado em um processo dialético (cf. STAM, 1992, p. 26). A respeito dessa relação entre obra e contexto, Bakhtin (1997, p. 203) comenta que

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. *Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou.* (grifo nosso)

De acordo com a fala de Bakhtin, podemos reafirmar que para haver uma interpretação adequada, o objeto deve ser analisado levando-se em conta todos esses elementos pontuados pelo autor. É necessário, portanto, considerar que um texto é uma instância mutável e que a sua construção é contínua, ou seja, o seu significado nunca estará pronto. É no decorrer do tempo que a ele vão se somando novos sentidos, estes atribuídos pelas diversas leituras e contextos aos quais vai sendo posto em contato. Precisa-se ainda levar em consideração o fato de não haver substituição de horizontes e sim uma agregação, de modo que o texto não perde as marcas de uma determinada época, o que ocorre é uma soma. Assim, através de suas leituras, a obra absorve as influências de todos os espaços sociais em que transita.

Essa importância atribuída ao contexto é referendada também nos estudos sobre adaptação. Diante dessa relevância, Stam (2006, p. 42) defende que um “importante conjunto de questões relativas às adaptações tem a ver com o contexto. [...] já que texto e contexto são inseparáveis em última instância.” Guiado pelos mesmos princípios, Andrew (2000, p. 33) chama atenção para a necessidade de se pensar o estudo da adaptação incluindo a investigação das duas formas de arte, ou seja, texto literário e fílmico, dentro dos seus respectivos contextos. Essa inclusão tem grande valor, uma vez que essas obras normalmente encontram-se distanciadas no tempo, de modo que a adaptação deve ser percebida como uma nova produção, dotada de forma e sentidos próprios.

Vale ressaltar que, “escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto [...]” (XAVIER, 2003, p. 62).

Esse diálogo com o contexto é essencial para se entender a necessidade de fazer certas modificações no texto de origem. Xavier (2003, p. 23) menciona o fato de algumas vezes ser indispensável atualizar “a pauta do livro”, mesmo que o cineasta deseje manter uma identificação com os valores nele defendidos. Segundo Stam (2006, p. 43), “o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos.” Logo, a grande maioria dessas mudanças ocorridas entre o romance e a adaptação tem a ver com as ideologias e os discursos sociais de cada época. Assim, ainda de acordo com Stam, podemos chamar esses procedimentos de inovação de “adequação estética às tendências dominantes” (2006, p. 45). Na verdade, tal processo dá ao cineasta a liberdade de elaborar a sua leitura da obra literária e tentar aproximá-la do seu novo contexto.

Pensando no valor dessas ligações e nas suas implicações, esta seção tem como cerne a questão do contexto. Vale lembrar que, por estarmos trabalhando com dois objetos, o romance *Vidas secas* (1938) e a sua adaptação homônima (1963), torna-se imperativa a abordagem simultânea de dois momentos: o Modernismo e o Cinema Novo. O primeiro por ser o movimento literário do qual faz parte o romance de Graciliano Ramos e o segundo por corresponder ao período em que Nelson Pereira dos Santos produz a sua adaptação para o cinema. Com isso, pretendemos verificar em cada texto os traços referentes aos seus contextos, observando, a partir destas marcas, os possíveis diálogos estabelecidos entre as obras.

### 2.1.1 – *Vidas secas* e o Modernismo

Para otimizar a nossa pesquisa, acreditamos ser necessário uma revisão do Modernismo, fazendo um rastreamento das suas principais características. De início chamou a nossa atenção um comentário de Francisco Iglésias (2002, p. 13), no qual ele afirma que o “modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, como orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual.” Desse modo, a principal proposta do Modernismo é a adesão às questões referentes ao nacional, o que inclui pensar a temática dos problemas e a sua abordagem em um código acessível. É o momento de ruptura com a estética passadista que primava pela linguagem bacharelesca, artificial e idealizante (cf. JOHNSON, 1982, p. 89). Este foi um dos vieses norteadores da crítica feita pelos modernistas aos estilos literários que os antecederam e que atualmente soa um tanto quanto radical. Evidentemente não perdeu a sua validade, porém é preciso um pouco de ponderação no momento de interpretar tais posicionamentos, devendo-se, por exemplo, considerar questões referentes à história literária e à sua formação.

Em contrapartida a esse padrão *ultrapassado*, os modernistas sugerem a estabilização de uma consciência criadora nacional, onde se instale o uso de uma língua brasileira capaz de refletir a realidade local. De acordo com Randal Johnson (1982, p. 57), a revolta do Modernismo a esse modelo academicista se deu em dois planos: o do código e o da mensagem, e tinha o objetivo de abalar a ideologia dominante para finalmente democratizar a arte. Johnson (1982, p. 52) chama a atenção também para o cenário histórico, pois

[...] o período em questão era de extrema agitação política e social e caracterizado pela industrialização, urbanização e altos níveis de imigração, o que levaria inevitavelmente a transformações na estrutura econômica e política do país. Em outras palavras, o período caracterizou-se pela ascendência da burguesia urbana e a implantação definitiva do capitalismo no Brasil.

Comumente, o movimento modernista brasileiro é dividido em três fases que, de acordo com Afrânio Coutinho (1988, p. 277), estão assim datadas: a primeira, de 1922 a

1930; a segunda, de 1930 a 1945; e a terceira, de 1945 em diante<sup>38</sup>. A primeira fase, ainda de acordo com o autor, tem um caráter heróico, aventureiro, romântico, polêmico, destruidor e caótico. Essa conjunção de características conduziu os modernistas na busca de um estilo próprio, fortalecendo, assim, o interesse pela “pesquisa estética e criadora”. Há também aqui, o predomínio da produção poética, na qual foram instituídas as principais modificações formais, como é o caso do uso do verso livre, da incorporação do inconsciente, da libertação do ritmo e da assimilação de neologismos. Um bom exemplo para esse *novo* estilo é o livro *Carnaval* (1924), de Manuel Bandeira. É com ele que Bandeira faz uma crítica explícita aos poetas parnasianos, especialmente no poema “Os sapos”.

Na segunda fase, o foco passa a ser a prosa com interesse por temas até então inusitados, como a política, o social e a economia. Surge assim, um grupo preocupado com o futuro do homem e com os problemas do mundo, buscando investigar as questões referentes ao brasileiro e a sua relação com o natural e o social. Tais aspectos configuram uma escrita de delação, na qual são reveladas as condições de sobrevivência a que são submetidos esses indivíduos flagelados. Nesse momento, o romance regionalista torna-se o centro das atenções e se desenvolve como uma produção marcada pelo tom da denúncia. Uma obra que representa bem este período é *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz.

Na terceira fase, ao contrário da anterior em que o romance estava em alta, o conto passa a ser o gênero mais explorado, com um direcionamento introspectivo e psicológico. Diante dessa mudança de tendência, surgem vários experimentos no campo da linguagem e, conseqüentemente, no estilo ao qual são incorporados alguns aspectos da técnica expressionista, como o fluxo de consciência, a propensão intimista, a valorização do idílico, o hermetismo entre outros. Nesta senda, *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector, figura como um bom exemplo. De acordo com Coutinho (1988, p. 279), a terceira fase modernista assiste a um apuramento formal mais acentuado, contenção emocional e severidade no trato com a linguagem.

A partir desse breve resumo, vale ressaltar que interessa-nos em especial o período de 1930 a 1945, onde a atenção está voltada para a narrativa regionalista. Mais especificamente o que Alfredo Bosi (1994, p. 392) nomeia como romance de tensão

---

<sup>38</sup> Essas datas devem ser consideradas como uma dinâmica metodológica, no sentido de organizar os estudos. No entanto, não podem ser entendidas como um dado de extrema precisão, uma vez que não é possível estabelecer esse tipo de referência.

crítica, onde o “herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanece.” É esse romance regionalista de teor crítico, focado na preocupação sobre os problemas sociais, que predomina na segunda fase modernista. É uma literatura participativa que interfere nas discussões políticas. Nesse período, os principais temas abordados foram a seca, a miséria, a fome, o arcaísmo das relações de trabalho, a exploração do camponês, a opressão do coronelismo e a reação dos cangaceiros. A respeito da caracterização desse tipo de obra, Alfredo Bosi (1994, p. 393) observa que

Nos romances em que a tensão atingiu o nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menos proliferação de tipos secundários e pitorescos: *as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica [...]*. (grifo nosso).

Dessa forma, o regionalismo apresenta um mapeamento das dificuldades enfrentadas pelo sertanejo. Essa figura desvalida, que sobrevive à margem da sociedade na condição de exilado social, sofrendo com o semi-árido, com os descasos e a exploração das autoridades, é agora a personagem principal. Para uma maior aproximação com esse universo, os escritores adotam um estilo objetivo, enxuto e fazem uso frequente de uma linguagem coloquial sem adornos ou embustes; com isso dá-se a contextualização do homem em seu ambiente. Todos esses elementos convergem para a transcrição da realidade brasileira, isso devido em parte à agregação de tipos normais, fato que proporciona um alto grau de verossimilhança, e a descrição quase documental da vivência dessas personagens (reais). Assim, as personagens são mostradas da maneira mais natural possível, encarando os problemas oriundos da seca e das questões econômicas, culturais e políticas. Desse modo, o romance regionalista pode ser considerado como uma ficção de caráter social.

Graciliano Ramos traz em *Vidas secas* uma espécie de síntese das características que particularizam a segunda fase modernista. Com um método de escrita direto e objetivo consegue aproximar a sua obra da realidade das personagens que acompanha. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1977, p. 67), há, nesse romance, uma total adesão à realidade, conseguida a partir “de uma extraordinária economia de termos: o vocábulo exato, a frase seca, curta, direta, revelando apenas o essencial.” Esse trato especial com

o estilo torna-se uma marca que, além de diferenciar o texto, reflete bem os traços estéticos idealizados neste período que rejeita a ideia de uma linguagem artificial. A respeito dessa defesa por uma “língua nacional”, Maria Izabel Brunacci (2008, p. 131) ressalta que Graciliano não recusa de todo a herança do português de Portugal, mas na verdade busca a autenticidade da linguagem nacional na riqueza lexical existente na fala popular e procura transpor essas especificidades para sua arte. Graciliano opta pelo uso do substantivo, reduzindo a presença da camada adjetivante (cf. MOURÃO, 1971, p. 141), com isso sua narrativa passa a ser considerada concisa. Tal combinação faz com que ele seja visto como o “escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio” (CANDIDO, 1999, p. 102). Essa precisão e economia vocabular acentuaram o caráter da aridez em *Vidas secas*, tornando-a um relato quase documental<sup>39</sup> da vida dos retirantes nordestinos. Analisando os aspectos relacionados à linguagem e ao estilo do referido autor, Rui Mourão (1971, p. 135) considera que

A estilização pela palavra, aqui, é ato extremamente sério no sentido de que não pretende ser mero fenômeno isolado, antes busca se inserir no processo global da realidade, como concretização que se constitui em elemento válido para a compreensão de determinado período histórico.

*Vidas secas* é o único dos romances de Graciliano escrito em terceira pessoa, e totalmente voltado para o problema geográfico e social da região nordeste. Aqui, a obra apresenta a parca condição de vida do homem sertanejo e, com incrível exatidão de termos, relata sem disfarce a miséria e o descaso a que são submetidos esses indivíduos. Com relação a esse aspecto, Candido (1999, p. 87) observa que nesse livro Graciliano não se contenta em estudar apenas o homem, ele vai além e o relaciona diretamente com a paisagem. Desse modo, estabelece entre eles, indivíduo e ambiente, uma ligação poderosa, “que é a própria lei da vida naquela região.” Temos nessa escolha mais uma marca da estética modernista, segundo a qual o homem precisa ser visto em contato imediato com o meio natural e social que o cerca. Nesse sentido, a personagem Fabiano configura um excelente representante desse tipo de herói, “é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro.” (CANDIDO, 1999, p. 45).

---

<sup>39</sup> Avellar (2007, p. 402-403) chama atenção para essa característica da escrita de Graciliano Ramos. Segundo Avellar, Graciliano “escreveu como quem faz um documentário.”

A esse código tão característico soma-se a parte mais cara de *Vidas secas*, que é a sua abordagem pontual e desvelada. Pois, ao tratar da história de uma família de retirantes sertanejos que vaga sem destino pelas veredas da catinga, Graciliano toca no cerne da denuncia social, propósito defendido pelo Modernismo, mais especificamente pelo romance regionalista de 30. Assim, *Vidas secas* é um relato do descaso das autoridades e da marginalização sofrida pelo homem comum. Desse modo, as suas personagens são diminuídas pelas esferas de poder e sofrem com os desmandos dos seus representantes, como é o caso explícito do patrão, do soldado amarelo e do fiscal da prefeitura. Todas essas vertentes cobram obediência e não oferecem proteção nem possibilidades de melhoria para a situação lastimosa em que se encontram Fabiano e sua família. Temos assim uma mostra concreta dos problemas existentes no cenário agrário nacional:

[...] a exploração social, a solidão dos personagens, a consciência contraditória (entre passividade e revolta) do camponês brasileiro, a frustração das suas mais ínfimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de transcender a situação de miséria, etc. (COUTINHO, 1977, p. 106).

É essa organização social baseada no latifúndio, ou melhor, no domínio da posse da terra que encarcera os tipos como Fabiano. Segundo Coutinho (1977, p. 106), o latifúndio é o principal motivo da exploração e, conseqüentemente, da miséria que assola os campos brasileiros nesse período. Pensando por esse princípio pode-se dizer que, em *Vidas secas*, Graciliano faz uma descrição muito acurada desse regime, mostrando o esmagamento da família de retirantes submetida à marginalização social e econômica. Para Mourão (1971, p. 138), esse romance expõe de maneira objetiva a estrutura social vigente no meio rural e o faz a partir de um ponto de vista interno. Essa condição de desamparo é imperativa e revela que

*Fabiano e a família são seres que vegetam no fundo da clausura feudal, inteiramente abandonados na luta contra o meio físico adverso. A falta de comunicação humana acaba resultando no seu drama principal porque, contribuindo com o trabalho para o enriquecimento daqueles que o cercam, de lá de fora não lhes chega qualquer benefício. [...] A marginalização econômica do personagem mostra-se absoluta quando o vemos fabricar a sua própria alpercata: para obter aquela utilidade, ele que não é ajudado por ninguém tem de criar o boi, abatê-lo, esfolá-lo, curtir o couro, fazer o calçado. (MOURÃO, 1971, p. 138, grifo nosso).*

Ao desenvolver um enredo tão carregado de marcas sociais, políticas e econômicas, Graciliano contribui com o *anseio* de denúncia do Modernismo e “se enquadra no movimento do romance nordestino de 30” (MOURÃO, 1971, p. 143). De acordo com o que foi exposto até aqui, podemos dizer que *Vidas secas* traz um diálogo explícito com o seu contexto de produção e que este pode ser observado tanto no código, quanto na temática. Partindo dessas premissas, *Vidas secas* é, sim, um livro que denuncia a precariedade das relações agrárias no Brasil e “aponta para a urgência da reforma agrária no país” (CASTRO, 2001, p. 90). Desse modo, Graciliano atende, por assim dizer, a perspectiva fulcral do projeto modernista, pois apresenta o homem simples em seus diversos aspectos, em contato com o seu meio natural e social, utilizando em sua descrição um vocabulário propriamente brasileiro.<sup>40</sup> Há, portanto, uma perfeita harmonização entre forma e conteúdo, endossando a ideia de se produzir uma obra voltada para a temática nacional com uma linguagem acessível.

---

<sup>40</sup> Expressão usada por Brunacci (2008, p. 131).

### 2.1.2 – *Vidas secas* e o Cinema Novo

Com a instauração do Estado Novo, em 1937, o cinema nacional passa a ser direcionado para fins educativos e propagandísticos, tendo que obedecer às normas estabelecidas pelo poder estatal. Essa interferência significou basicamente uma limitação de abordagem que foi extensiva tanto a forma quanto a temática (cf. LEITE, 2005, p. 38). Além dessa intervenção do Estado sobre a produção cinematográfica nacional, outro entrave vem somar a dificuldade de crescimento do nosso cinema. Tal obstáculo é agora representado pela invasão das produções norte-americanas, ou mais especificamente hollywoodianas, que depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918)<sup>41</sup> ocuparam as salas de cinema e estabeleceram o modelo estético a ser seguido. Desse modo, a produção nacional fica atrelada de um lado à função pedagógica, seguindo os interesses do Estado Novo, e de outro ao padrão exterior fortemente representado pelas chanchadas, gênero que constituía a fórmula de sucesso em vigor até meados da década de 1950.

É nesse panorama nada favorável que surge o movimento denominado Cinema Novo. Influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neo-realismo italiano, os cinemanovistas buscam estruturar o seu projeto. Tal programa tem como cerne o desejo de fazer um cinema nacional, no sentido de criar filmes com uma abordagem voltada para a realidade brasileira, buscando contribuir para a melhoria do país, ou seja, desejava-se alcançar, através destas obras, uma conscientização das necessidades e urgências da população. Segundo Johnson (1982, p. 78), o Cinema Novo nasce com a proposta de produção independente, pois se coloca contra o modelo existente no período de 1940 a 1950. Nessas duas décadas predominou uma cinematografia “desligada”, sem um tratamento crítico da situação local e tinha como meta a comercialização, pautando-se nos moldes importados de Hollywood. Diante disso, o Cinema Novo traz como primeiro objetivo “tratar criticamente a realidade brasileira, sem compromissos com os produtores já estabelecidos.” (JOHNSON, 1982, p. 82). Ainda de acordo com Johnson este movimento

caracterizou-se desde o início por filmes de produção independente e de baixo custo e por um interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas

---

<sup>41</sup> Ver Leite (2005, p. 27).

nacionais, uma visão engajada da realidade brasileira, e a criação de uma linguagem cinematográfica descolonizada. (1982, p. 77).

Seguindo esses parâmetros, o novo cinema brasileiro toma parte nas questões sociais e passa a pontuar os problemas do país, tentando se adequar à realidade sócio-cultural e apresentando como prioridade a temática social, a partir de uma atitude politizada. Para Flávio Moreira da Costa (1966, p.173) essas duas preocupações funcionam como um sintoma de coerência histórica, expressos tanto na forma quanto no conteúdo, promovendo, assim, uma aproximação maior entre a arte nacional e a vida do seu público. Xavier (2001, p. 47) observa que, inserido na luta política e ideológica deflagrada no período, o Cinema Novo define os seus *parâmetros*: “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade de terra, a revolução.” Segundo Xavier (2001, p. 57), nos primeiros anos da década de 1960 o novo cinema nacional expôs a sua relação direta com o momento político, sendo assim, os diretores acreditavam que a

[...] atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na ‘estética da fome’, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas.

Os cinemanovistas enfrentaram alguns problemas ao rejeitar os modelos comerciais, especialmente com relação às condições de produção e à reação do público, diante dos quais precisavam desenvolver um meio de continuar produzindo sem ter que renunciar a seus ideais. Assim, sem a ajuda das grandes produtoras e com orçamentos cada vez mais reduzidos, as condições de filmagem eram sempre muito restritas e implicavam diretamente na qualidade técnica, o que acabava dificultando o bom acabamento dos filmes. No entanto, esse quadro *desperançoso* acabou por fortalecer os objetivos do movimento. Segundo Glauber Rocha (2004, p. 52), os cineastas queriam mesmo era fazer um cinema antiindustrial, um cinema nacional e de autoria. Diante de uma certeza tão firme esses empecilhos acabavam sendo minorados e superados. Um bom exemplo disso é o filme *Aruanda* (1961), de Linduarte Noronha, no qual “a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade” (*cf.* BERNARDET, 2007, p. 38). Para Glauber Rocha

[...] A técnica é um *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (GLAUBER ROCHA, 2004, p. 52)

Partindo dessa declaração feita por Glauber Rocha, é possível perceber que as limitações econômicas, naturais de um país subdesenvolvido, e as dificuldades técnicas advindas dessa realidade, atrapalharam, sim, os cineastas. Porém, tal obstáculo não os atingiu a ponto de impedi-los de realizar a sua arte, dentro dos moldes que se propunham. A grande ambição era a denúncia social e essa acabava por se evidenciar na precariedade dos meios de realização dos filmes. Desse modo, a forma acabava entrando em conjunção com a temática. Glauber Rocha (2004, p. 65) comenta muito bem essa relação quando diz que o “cinema novo é um projeto que se realiza na estética da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.”

O outro problema enfrentado pelo Cinema Novo foi a resistência do público. Ao propor uma abordagem realista da situação social do homem brasileiro, os cinemanovistas se distanciaram muito do cinema norte-americano, um dos principais fatores responsáveis pelo estranhamento do público que, acostumado com as fórmulas do cinema importado, queria encontrar nos filmes nacionais os mesmos níveis de entretenimento e acabava se frustrando. Assim, diante de um novo estilo cinematográfico que expõe a sua realidade social, política e econômica e que tem por cenário o seu espaço geográfico, o espectador se sente provocado. Para Jean-Claude Bernardet (2007, p. 32-33), tal reação dá-se “porque aquilo que está acontecendo na tela é ele [o espectador] ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não.” Esse contato direto com a realidade faz com que o público reaja e essa quebra de passividade incomoda, principalmente porque o coloca diante da representação de alguns aspectos da sua vida (e estes quase sempre são desagradáveis).

Ademais, assistir a um filme que traz para tela situações concretas da vida é, de certo modo, desconfortável para a plateia. Logo, o hábito de ir ao cinema para se distanciar da dura realidade e fantasiar uma existência mais cômoda não encontrava acolhida no novo cinema brasileiro. Essa distância entre os objetivos cinemanovistas e o gosto popular se configurou como um dos principais obstáculos para o movimento. Era

necessário, portanto, encontrar um ponto de equilíbrio, pois ser um cinema independente da indústria exige uma bilheteria capaz de garantir, no mínimo, o custeio da produção. Sendo assim, a conquista do público passa a ser uma preocupação e uma prioridade para os cinemanovistas. Nesse sentido, Bernardet (2007, p. 33) ressalta a importância do espectador e afirma que

[...] esse diálogo do público com o cinema que o expresse, é fundamental para a constituição de uma cinematografia, pois um filme não é tão-somente o trabalho do autor e da sua equipe: é também aquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar. [...] Por isso, a conquista do mercado pelo cinema brasileiro não é exclusivamente assunto comercial: é também assunto cultural artístico.

É possível dizer que o público chegou a ser o ponto fraco do Cinema Novo. Enquanto os diretores buscavam mostrar com o máximo de verossimilhança possível a realidade do povo brasileiro, esse mesmo povo, cansado das suas dificuldades, procurava as salas de cinema para esquecer tal realidade. O impasse está formado: os filmes nacionais continuam com bilheterias ínfimas e ceder ao modelo industrial seria adotar a linha do entretenimento gratuito, na qual os filmes deveriam ser assimilados sem a menor dificuldade pelos “clientes” (cf. LEITE, 2005, p. 104). Na verdade, essa resistência ao cinema nacional ainda não é um obstáculo vencido. Embora tenha havido uma série de mudanças, como a forma de fazer cinema, a melhoria das técnicas de produção e distribuição, a realidade do país e, conseqüentemente, a temática abordada, o fato é que os filmes importados continuam exercendo muito fascínio sobre o público brasileiro. É importante sublinhar que esses problemas aconteceram [e acontecem] com intensidades variadas, dependendo muito dos contextos e das propostas dos cineastas.

Pensando a partir dessas variações, Sidney Ferreira Leite (2005) acredita que o movimento cinemanovista pode ser dividido em três fases: a primeira corresponde aos anos de 1962 a 1964, a segunda de 1965 a 1966 e a terceira de 1967 a 1969.<sup>42</sup> Esse momento inicial é denominado nacionalista-crítico e os filmes realizados no decorrer dessa fase são marcados pela temática nacional e popular. O ambiente predominante é o rural, um universo arcaico, místico e alienado. Diante dessa realidade, as produções

---

<sup>42</sup> Mais uma vez essas datas têm mais uma função didática que uma força de lei histórica. Na verdade, Johnson (1982), fala da existência de três fases no Cinema Novo, mas as define com outras datas. Segundo ele a primeira fase compreende os anos de 1960 a 1964, a segunda de 1964 a 1968 e terceira seria a partir de 68. Optamos pela divisão feita por Leite, mas não desconsideramos as observações de Johnson, de modo que faremos uso simultâneo dos dois autores.

evidenciaram o cenário de miséria das populações rurais, massacradas pela violência, pelos desmandos políticos, a exclusão econômica e o total abandono do Estado (cf. LEITE, 2005, p. 98). Um dos filmes que melhor ilustram esse período é *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha. A esta produção são acrescentados mais dois títulos *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Os fuzis* (1964), de Rui Guerra, juntos são considerados como as obras mais representativas desse início. Para Johnson (1982, p. 83), essa fase é caracterizada especialmente pelo compromisso com o realismo, traço que endossa a influência do Neo-realismo italiano. Sendo assim, os “filmes dessa fase tentam refletir o que os seus diretores entendiam por realidade brasileira, isto é, a miséria e exploração resultantes do subdesenvolvimento do país” (JOHNSON, 1982, p. 83).

O segundo momento (1965 a 1966) traz nitidamente um diálogo com o contexto histórico, e, em especial, as consequências do golpe militar de 1964 (cf. LEITE, 2005, p.101). O cenário agora é o urbano, espaço que, diante de um processo acelerado de urbanização, passa a sofrer com uma realidade de contradições e injustiças. De acordo com Leite (2005, p. 101) essa retomada favorece a autocrítica e principalmente uma reavaliação dos papéis desempenhados pelas esquerdas e pelos intelectuais nesse novo panorama nacional. O autor cita como exemplo dessa fase o filme *São Paulo S/A* (1965), dirigido por Luís Sérgio Person, que traz como pauta uma amostragem do ambiente de alienação e prosperidade do milagre brasileiro<sup>43</sup>. Esta é a primeira obra cinematográfica que faz uma abordagem das questões relacionada ao golpe de 1964.

A terceira e última fase (1967 a 1969) é, segundo Leite (2005, p. 101), caracterizada especialmente pelo sentimento da autocrítica. Nesse período não somente o posicionamento adotado pelos movimentos de esquerda e pelos intelectuais, mas a própria postura do Cinema Novo passa por uma espécie de revisão. Surge aqui um elemento complicador, relacionado às técnicas narrativas usadas, pois estas tornavam os filmes, em sua grande maioria, herméticos. Esse dado expôs com bastante clareza “a distância abissal entre a linguagem cinematográfica contida nas produções cinemanovistas e os espectadores brasileiros [...]” (LEITE, 2005, p. 102). Um exemplo dessa complexidade é *Terra em transe* (1967), do diretor Glauber Rocha.

Depois dessa breve revisão contextual sobre o Cinema Novo, vale ressaltar que interessa-nos em especial a sua primeira fase, durante a qual Nelson Pereira dos Santos

---

<sup>43</sup> Termo usado por Ridenti (2000, p. 42).

fez a adaptação fílmica de *Vidas Secas*. Para Bernardet (2007, p. 82), essa obra pode ser considerada como o passo principal na luta pela exposição de temas nacionais, pois é um “verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil.” Na verdade, o filme *Vidas secas* é a produção que mais se aproxima da real situação em que se encontra a sociedade brasileira, principalmente o sertanejo nordestino. Nelson Pereira dos Santos conseguiu, com muito êxito, atingir um grau elevado de equilíbrio entre a observação da realidade e a sua organização reflexiva (cf. PONTES, 1966, p. 111). Sendo assim, “*Vidas secas* representa um verdadeiro estudo sociológico, no terreno da criação cinematográfica.” (PONTES, 1966, p. 112).

A participação de Nelson Pereira dos Santos no projeto cinemanovista começa antes mesmo de *Vidas secas*. Na verdade, é com *Rio, 40 graus* (1955) que o diretor desperta admiração dos cineastas, passando a ser considerado como uma referência para o movimento<sup>44</sup>. No filme *Rio, 40 graus* há uma exposição quase completa das principais ideias que regiam o Cinema Novo: “a produção foi fortemente influenciada pelo neo-realismo italiano, teve poucos recursos de produção, foi [realizada] à margem dos esquemas dos grandes estúdios e contou com vários atores não-profissionais” (LEITE, 2005, p. 95). Mas é com *Vidas secas* que o diretor tem a sua importância consolidada para esse novo modelo de cinema que estava surgindo. A respeito dessa contribuição Johnson (1982, p. 82) destaca a relevância de Nelson ter inaugurado, no cinema nacional, a discussão sobre a necessidade e urgência de uma reforma agrária no país.

Glauber Rocha (2004, p. 60) diz que o filme *Vidas secas* é uma síntese do movimento cinemanovista, no sentido de que coloca e significa toda a problemática da época. O autor considera ainda que a obra aconteceu no cinema com uma consistência revolucionária maior do que foi o romance de Graciliano Ramos na literatura. Por sua vez, José Carlos Avellar (2007, p. 231), defende que o filme *Vidas secas* representa uma das marcas iniciais do momento no qual os nossos cineastas descobriram como fazer filmes a partir de um diálogo com a obra literária; não era simplesmente a adaptação de livros para o cinema, mas o diálogo entre texto literário e fílmico. A respeito dessa relação estabelecida entre os dois textos de *Vidas secas*, Johnson (2003, p. 45) considera que a leitura feita por Nelson Pereira dos Santos do romance de Graciliano Ramos definitivamente extrapola os limites de uma simples adaptação e tem um objetivo muito mais amplo. Segundo ele o filme “queria também ser uma intervenção na conjuntura

---

<sup>44</sup> Ver Johnson (1982, p. 78).

política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira” (JOHNSON, 2003, p. 45). Esse objetivo foi alcançado e é um dos motivos que mantém a obra *Vidas secas* tão atual, seja no campo da literatura ou do cinema. Johnson (2003, p. 57), conclui que

[...] o filme de Nelson Pereira dos Santos, com seu sóbrio realismo crítico e seu otimismo implícito, representa o melhor do Cinema Novo na sua primeira fase, encontrando o perfeito estilo para trabalhar a temática explorada.

O diálogo entre a obra de Graciliano Ramos e a de Nelson Pereira dos Santos vai além da questão da atualidade. Um dos traços mais acentuados, presente nos dois textos, parece ser a denúncia da realidade social. Esse empenho politizado e crítico acentua as marcas da influência dos contextos aos quais pertencem as produções, pois ambos têm como proposta central expor as reais condições do país. Avellar (2007, p. 44) observa que tanto o livro, quanto o filme tratam de uma situação concreta, a temática de ambos é a desigualdade social do Brasil. É essa desigualdade a grande causadora da fome e, conseqüentemente, da miséria que impera nas regiões secas do nordeste. Conscientes dessa realidade, romancista e diretor, “tratam de representá-la e criticá-la por meio de uma história contada de modo a ser percebida como algo acontecido de verdade” (AVELLAR, 2007, p. 44). A intenção de ser uma narrativa de veracidade fica explícita no filme já na sua primeira legenda, pois de forma objetiva e direta nos é anunciada uma de suas finalidades:

Este filme não é apenas a transcrição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira.

*É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.* (grifo nosso)

É possível dizer ainda que as duas obras dialoguem também na estética. Assim como o texto de Graciliano Ramos é marcado pela economia de palavras, o roteiro de Nelson Pereira dos Santos traz segura e objetividade na descrição dos planos (cf. AVELLAR, 2007, p. 215), parecendo traduzir na exatidão das imagens a precisão do romance. Todas as cenas são simultaneamente simples e complexas; simples por apresentar uma narrativa tão próxima do real, palpável, sem nenhum efeito, nem alegorias, e complexa pela riqueza de significação e principalmente por expor com tanta

exatidão a vida do homem nordestino. É esse tema comum e a forma como ele é relatado que garantem a sua profundidade. Para esse resultado, as escolhas de Nelson Pereira dos Santos foram muito assertivas, seja o uso da luz estourada na fotografia, a ausência de um tema musical e de cores, o cenário natural da catinga, ou a permanência da escassez de diálogos. A verdade é que todos esses elementos garantiram uma aproximação com a linguagem do romance, não no sentido de uma imitação, mas sim no sentido de partilhar o mesmo olhar. A esse respeito Avellar (2007, p. 46) comenta o seguinte:

No livro, Graciliano tira proveito da palavra assim como Sinhá Vitória do beijo. No filme, Nelson tira proveito da imagem. Seu modo de mostrar imagens como *esfregar as pálpebras para afastar pedaços de sonhos*, ou *lamber o sangue para tirar proveito do beijo*, é um bom exemplo da relação que se estabelece entre a escrita do livro e o filme [...]. Não se trata de ilustrar o que está escrito nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu (como se a imaginação fosse um filme) [...]. (grifo do autor)

Partindo dessas considerações é possível dizer que o *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos dialoga com o *Vidas secas* de Graciliano Ramos em vários aspectos. Dentre eles ressaltamos a intenção de denúncia social que se evidencia na temática e na estética, ou seja, a maneira como os dois autores tratam o assunto abordado. Evidenciado esse traço dialógico e por ser *Vidas secas* um dos filmes mais importantes do movimento cinemanovista, podemos pensar no Cinema Novo como um desdobramento do Modernismo. Obviamente que devemos levar em conta as suas particularidades e especificidades, principalmente por estarmos lidando com duas artes distintas, mas, de modo geral, os dois movimentos defendem objetivos muito parecidos e que por vezes até se complementam, posto que ambos procuram por uma forma capaz de descrever e expor a realidade nacional e têm como mensagem a denúncia da situação social do país. De acordo com Glauber Rocha (2004, p. 65):

O que fez o Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; *foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.* (grifo nosso).

Ao falar dessa relação entre Cinema Novo e Modernismo, Xavier (2001, p. 18), chama a atenção para o fato de tal diálogo não se restringir à prática de adaptar

romances da fase modernista. Na verdade, as relações dialógicas que ligam os dois momentos têm como princípio o debate de temas pertencentes a “uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19). Houve também no Cinema Novo, a exemplo do Modernismo, um enfrentamento dos modelos estabelecidos. Nesse aspecto os cinemanovistas “problematizaram a sua inserção na esfera da cultura de massa, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação [...]” (XAVIER, 2001, p. 23). É com a recusa dos modelos importados, do interesse cego e puramente comercial que os cinemanovistas seguiam, em parte, a postura adotada pelo Modernismo na década de 1920. Este que foi um “movimento de atualização da arte brasileira [e] que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas” (XAVIER, 2001, p. 23). Para Xavier (2001, p. 23), “o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos de 1960 em sua resposta aos desafios do seu tempo.”

No que diz respeito à linguagem, o Cinema Novo também buscou uma forma que fosse capaz de representar o que pretendia a sua proposta. Enquanto os modernistas lutaram contra o uso de uma *linguagem academicista e bacharelesca*, os cinemanovistas, além de recusarem o modelo hollywoodiano, precisavam de uma técnica de produção que se ajustasse a “uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido” (BERNARDET, 2007, p. 38). Assim, a escassez de recursos acabou funcionando como uma metáfora dos temas abordados. Segundo Xavier (2001, p. 57-58) com essa negação do mito da técnica e da burocracia da produção, o Cinema Novo pretendia fazer um cinema de autoria, um cinema autenticamente nacional, dotado de estética própria. Sendo assim, embora por motivos distintos, tanto os modernistas quanto os cinemanovistas lutaram por uma linguagem apropriada e que conseguisse, sem desvios, representar a realidade do homem brasileiro. Há, inquestionavelmente, uma série de características partilhadas por cinemanovistas e modernistas.

A esse respeito Johnson (1982, p. 89) faz um comentário bastante conclusivo, no qual ele atesta a existência de vários paralelos entre os dois movimentos. Ele pontua o fato de ambos terem sido reações contrárias aos modelos dominantes em seus respectivos campos de significação. Johnson observa ainda que, enquanto o Modernismo se opunha ao modelo parnasiano que primava por uma “linguagem bacharelesca, artificial e idealizante”; o Cinema Novo, por sua vez, foi contra as

chanchadas e “os filmes ‘sérios’ produzidos em São Paulo [...], os quais refletiam, ambos, uma visão colonizada, idealista e inconsequente da realidade brasileira.” Desse modo, os “dois movimentos foram tentativas de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico” (JOHNSON, 1982, p. 89). Assim sendo, podemos reafirmar que tanto o romance *Vidas secas* quanto a sua adaptação fílmica trazem marcas explícitas dos seus contextos e estas acentuam as relações dialógicas estabelecidas entre as duas obras.

## 2.2. – Aridez relacional

Para tratarmos da aridez relacional torna-se necessário pensarmos no conceito de focalização, o que nos leva às mudanças narrativas iniciadas no final do século XIX. No início do século XX, os movimentos de vanguarda rompem com os modelos vigentes e promovem um efeito revolucionário no campo das artes, principalmente pela utilização de novos procedimentos artísticos, aspecto que pode ser observado, por exemplo, na estrutura composicional do romance moderno. Com isso, muitas modificações aconteceram no uso das técnicas narrativas, dentre elas a que parece ter acarretado maiores alterações foi o rompimento com a visão realista, segundo a qual “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos” (BENVENISTE, 1966, p. 241 *apud* GENETTE, 2008, p. 279) sem a interferência da figura do narrador. Esta concepção realista entra em crise no século XX junto com o romance, ou mais especificamente com o modelo clássico de romance. A partir de então a narrativa passa a ser fragmentada<sup>45</sup>, refratando-se em diversas direções, o que se pode chamar de descentramento da narrativa; nesse ponto há uma quebra da distância anteriormente imposta entre o fato narrado e a narração, substituindo-se com isso o princípio da objetividade por uma visão subjetiva do mundo. Assim, nessa nova forma dada ao romance, o narrador passa a ser envolvido na situação narrada, sendo forçado “a deslocar-se de sua perspectiva – ou seja, de seu ângulo de abordagem antes distanciado dos personagens – para assumir uma posição cada vez mais híbrida [...]” (GOUVEIA, 2004, p. 16). Dessa forma, o enredo não é mais uma história externa e o narrador é agora parte constituinte dele. Com isso, modificam-se os princípios de linearidade, causalidade e cronologia que até então compunham a base da narrativa.

No âmbito dessas mudanças observadas na estrutura da narrativa, há, entre alguns estudiosos do tema, uma opinião que soa unânime, na qual todos fazem referência à absorção, realizada pelo romance, das técnicas cinematográficas, tais como simultaneidade e montagem. Além disso, vale mencionar o momento social e a relação do homem com um mundo de transformações cada vez mais rápidas, que o coloca em contato com movimentos coletivos e muitos progressos tecnológicos, tudo isso corroborado por uma situação caótica que vem dialogar com as artes de maneira

---

<sup>45</sup> A esse respeito ver Bürger (2008).

amplamente observável<sup>46</sup>. Todas essas mudanças acabam sendo refletidas nas obras, tornando possível a alusão de que as produções artísticas são como uma representação histórico-social do seu tempo. Desse modo, estas parecem ser as principais influências para as inovações, já mencionadas, das técnicas narrativas do século XX.

Partindo das considerações apresentadas, essa seção traz como ponto central a questão da focalização que é um procedimento decisivo dentro das estratégias narrativas, pois condiciona a quantidade e a qualidade da informação transmitida (v. REIS; LOPES, 1998, p. 246-247). Com base nessa constatação, investigaremos quatro aspectos fulcrais para a análise da presença da aridez relacional na obra *Vidas secas*, livro e filme, que são: ponto de vista, isolamento das personagens, distância do narrador e escassez de diálogos. Essa discussão será norteadada pela ideia de que a presença da aridez relacional se explicita no texto, tanto literário quanto fílmico, a partir da exploração das estratégias de focalização.

Com relação às possibilidades do narrador, a teoria da narrativa sistematiza as possibilidades de um texto, oferecendo um leque abrangente de prováveis situações. No entanto, em meio a esse inventário aparece uma série de discordâncias referentes às nomenclaturas relacionadas ao tema e tais divergências acabam gerando, muitas vezes, certa confusão no que se refere à posição do narrador. Considerando essas constatações, optamos aqui por usar o termo focalização na acepção proposta por Genette (1995). Segundo o autor, a focalização compreende a questão mais discutida depois do século XIX e a que causou uma verdadeira proliferação conceitual. Diante dessa variedade de conceitos, Genette preocupa-se em criar uma conceituação-síntese que recupere e dialogue com as anteriores. Essa preocupação traz, entre seus objetivos, a necessidade de desfazer a confusão estabelecida entre o modo, instância relacionada à escolha ou não de um ponto de vista, e a voz, que tem a ver com a identidade do narrador. Ainda, de acordo com Genette, essa confusão entre pessoa focal e narrador, seria o principal problema das propostas de categorização até então elaboradas<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Sobre as influências sociais na estética das artes ver Antonio Candido – *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

<sup>47</sup> Genette faz uma triagem dos estudos sobre a narrativa a partir dos principais teóricos do foco narrativo, começa pela distinção entre *mimese* e *diegese* proposta por Platão que vem, segundo ele, ser retomada no fim do século XIX e início do século XX nos termos *showing* e *telling*, com a rubrica de Henry James na crítica anglo-saxônica e *Ormuzd* e *Ahriman* com Percy Lubbock com a estética romanesca. Cita ainda os teóricos Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Georges Blin, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Norman Friedman, entre outros. Partindo das observações pontuadas nos estudos desses teóricos, Genette propõe uma nova tipologia resumindo as anteriores em três termos, dos quais falaremos ao longo desse trabalho.

Após revisar os principais teóricos de foco narrativo, dos quais descarta certos posicionamentos e lança mão de outros como base para seu estudo, o autor chega ao termo focalização, que no *Dicionário de teoria da narrativa* (REIS, C. e LOPES, C. M. 1987, p. 246) vem descrito da seguinte maneira: “[...] a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história quer o do narrador heterodiegético; [...]”. De acordo com Genette, a focalização pode aparecer na narrativa de três formas: não-focalização ou focalização zero, focalização externa e focalização interna.

Na narrativa não-focalizada ou focalização zero, temos o correspondente à figura do narrador onisciente ou “visão por trás”<sup>48</sup>, onde o narrador sabe tudo sobre as personagens e suas emoções, conhece o enredo na totalidade incluindo os fatos passados e progressões futuras, como se ele fosse capaz de estar em todos os lugares em todos os tempos. Reis e Lopes (1987, p. 255) optam pelo termo *focalização onisciente* e o descrevem nos seguintes termos: “[...] o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc.”. Com relação à focalização externa, o narrador passa à condição de observador e os acontecimentos são narrados a partir da sua percepção, ou seja, o seu conhecimento é limitado ao que é observável do exterior. Nos romances onde predomina essa “visão de fora”<sup>49</sup> temos a descrição das personagens feita apenas na superficialidade da fisionomia, vestuário, hábitos, gestos e atos, sem que se faça nenhum exame ou elucidação de suas motivações subjetivas.

Segundo Genette (1995, p. 187), na focalização interna o narrador diz apenas aquilo que certa personagem sabe, os fatos são narrados a partir do ponto de vista de uma determinada personagem inserida na história. Desse modo, a quantidade e qualidade dos elementos informativos será limitada ao conhecimento da personagem que detém a função de focalizador. O autor pontua ainda que essa categoria de focalização pode se apresentar de três formas: fixa, quando é adotado apenas um ponto de vista; variável, quando a história é contada por diversos pontos de vista; e múltipla que seriam as narrativas dos romances epistolares, onde o mesmo fato pode ser relatado “várias vezes segundo o ponto de vista de vários personagens-epistológrafas”. Genette

---

<sup>48</sup> Ver Jean Pouillon. Os Modos da Compreensão. In: *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix, s/d.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 74.

(1995, p. 188) cita o filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, como exemplo para esse tipo de focalização; obedecendo aos mesmos princípios, poderíamos acrescentar ainda *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé. Já para os dois primeiros tipos, interna fixa e interna variável, podemos usar *Vidas secas* como exemplo. Assim, quando o romance é analisado por capítulos, separadamente, tem-se a predominância da focalização interna fixa, mas analisado no todo prevalece a variável, uma vez que a narrativa dos episódios acontece por muitos pontos de vista. É importante frisar que, independente da escolha, o tipo de focalização pode não aparecer na totalidade da obra, ou seja, a “fórmula da focalização nem sempre se aplica ao conjunto da obra, [...] mas antes a um segmento narrativo determinado [...]” (GENETTE, 1995, p. 189). Pensando nessa ressalva feita pelo autor, com relação a não aplicabilidade de uma das categorias à totalidade de uma obra, empregaremos aqui o termo focalização sem que haja uma preocupação com a sua classificação, isso por acreditarmos que esse procedimento inviabilizaria o seu uso de modo satisfatório.

Ao contrário da literatura, onde o tópico narrador já foi bastante explorado e, por conseguinte, encontra-se com conceito assentado, no cinema a situação é um pouco mais complexa. A verdade é que o narrador cinematográfico ainda não tem uma definição tão clara. Sendo assim, vários dos estudos referentes à focalização no cinema tomam Genette como modelo e usam suas considerações como base para investigar as questões referentes ao foco narrativo, ou mais especificamente, as diferentes perspectivas do narrador (*cf.* GAUDREULT; JOST, 2009, p. 166). Embora a tipologia genettiana dê conta de boa parte do quesito focalização cinematográfica, Gaudreault e Jost (2009) chamam a atenção para a necessidade de se pensar na diferença entre o *saber* e o *ver*<sup>50</sup>, uma vez que na literatura essas duas instâncias acomodam-se, por assim dizer, sob o termo focalização. No entanto, por ser o cinema uma arte predominantemente visual, essa junção acaba sendo inconveniente; é esse incômodo que leva os autores a proporem que se faça a separação entre o ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo.

Diante dessa diferenciação, o ponto de vista visual, que se refere à instância do *ver*, recebe o nome de ocularização. A ocularização “caracteriza a relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 168), ou seja, é pela ocularização que o espectador poderá identificar que aquilo que está

---

<sup>50</sup> Vale mencionar que Genette não é indiferente a essa distinção.

sendo mostrado é de fato o ponto de vista da personagem. De acordo com os autores, a ocularização pode ser de três tipos: a interna primária, quando “o plano está ancorado no olhar de uma instância interna à diegese” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 169). Nesse caso, a identificação se dá por várias estratégias, seja pela deformação da imagem, na qual o objeto visto está intencionalmente desfocado, sugerindo que a personagem que o observa está sob efeito de álcool, por exemplo; outra possibilidade é usar a interposição de uma máscara, como um buraco de fechadura, aludindo à presença de um olho; pode se perceber ainda pelo uso da câmera subjetiva, que dar a entender, seja pelo tremido, brusquidão ou posição em relação ao objeto olhado, a presença de um observador (*cf.* GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 169).

No segundo tipo de ocularização, a interna secundária, a subjetividade é marcada através do uso do *raccord*<sup>51</sup>, como é o caso, por exemplo, de uma sequência filmada em campo-contracampo, na qual duas ou mais personagens dialogam. Aqui, o posicionamento da câmera cria a sensação de que as personagens estão frente a frente, esse efeito se dá pelo fato de que a câmera ora assume o ponto de vista de uma das personagens, ora assume o ponto de vista da outra, dando a entender que existe uma contextualização da situação. De modo que, “Qualquer imagem que faz *raccord* com um olhar mostrado na tela [...], estará ancorada nesse olhar”. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 171). Por último, temos a ocularização zero que, segundo os autores acontece quando a imagem não corresponde a nenhum ponto de vista intradieético, estaríamos assim diante de uma “tomada de ninguém”<sup>52</sup>, de modo que o “plano remete então ao grande imagista [...]” (2009, p. 172).

Quanto ao termo focalização, Gaudreault e Jost (2009, p. 168) defendem que ele “continua a designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa”. Assim, enquanto a ocularização diz respeito à instância do *ver*, a focalização refere-se a instância do *saber*. Os autores elencam três tipos de focalização: a interna, que tem como característica o fato de a narrativa estar delimitada pelo que pode saber a personagem. No entanto, tal restrição não significa necessariamente que partilhemos sempre do olhar dessa personagem. Na verdade, “se o filme for de ocularização interna primária, existe pelo menos uma coisa que não conhecemos e que o personagem supostamente sabe: sua aparência física, sua identidade” (GAUDREAULT; JOST,

---

<sup>51</sup> Palavra francesa que significa ligação. No cinema, o termo *raccord* designa a coerência entre dois planos. Ver: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord\\_\(cin%C3%A9ma\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Raccord_(cin%C3%A9ma)).

<sup>52</sup> No original, *nobody's shot*.

2009, p. 177-178). No segundo tipo, a focalização externa, a personagem sabe mais do que o espectador, ou seja, há uma restrição do nosso saber em relação ao que sabe a personagem, produzindo “efeitos narrativos”. Um bom exemplo para se entender esses efeitos é a criação do enigma dentro da narrativa, uma vez que este nasce a partir do nosso desconhecimento dos fatos (cf. GAUDREULT; JOST, 2009, p. 179). Por último, os autores falam da focalização espectral<sup>53</sup> que, segundo eles, acontece sempre que o narrador fornece mais informações ao espectador em detrimento do que conhece a personagem, de modo que este primeiro ganha uma vantagem cognitiva sobre o segundo. A esse respeito os autores concluem que “Não se trata, pois, de uma ausência de focalização, redutível a uma focalização zero, porém de uma organização da narrativa tal que o espectador se encontra numa posição privilegiada” (2009, p. 182).

Pensando nessas considerações acerca da focalização, vamos ao nosso objeto de análise. Com efeito, no caso de *Vidas secas*, o fato de a estrutura da obra romanesca ser composta por capítulos com formato de contos que, lidos em separado, apresentam sentido completo, pode ser entendida como uma maneira de concretizar a segregação das personagens que são apartadas e organizadas em narrativas seccionadas. Desse modo, cada núcleo narrativo é apresentado segundo um ponto de vista isolado, isolamento esse que se dá em parte pela escassez de diálogos e a incapacidade de articulação linguística. A esse respeito Mourão (1971, p. 121) faz o seguinte comentário:

*Esse cuidado de focalizar as personagens, não em conjunto, mas cada um por sua vez, fazendo questão de situar estruturalmente o seu afastamento, tem significação que não se esgota num simples rigor de perspectiva narrativa. Com uma fôrça (sic) vizinha da representação concreta, é a solidão daquela gente que vai sendo reproduzida. Vidas Secas, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. [...] por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, de uma economia comum e de uma afeição aprofundada, cada qual permanece do lado de cá de si, entregue a um desgarrado abandono [...]. (grifo nosso).*

Cada personagem assume, por determinado tempo, a condição de focalizador e dentro do seu insulamento apresenta uma visão dos fatos. A impossibilidade de

---

<sup>53</sup> De acordo com os autores, esse tipo de focalização se dá sempre que o espectador obtém uma informação antes da personagem; essa vantagem acontece graças à sua posição, que é atribuída pela câmera. Desse modo, a câmera mostra ao espectador dados do enredo que a personagem ainda desconhece. Como exemplo, eles citam o filme *Pacto sinistro*, de Alfred Hitchcock (1951). (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 180-81).

comunhão é advinda desse constante *não dito*, desses espaços de silêncio que minam as possibilidades de aproximação entre os indivíduos. Logo, essa passa a ser mais uma forma de explicitar a aridez relacional presente na obra e que se faz mais ampla pela aridez de sentimento que acaba proporcionando. Como exemplo dessa presença que entrava as relações familiares, sublinhamos uma passagem do capítulo *Inverno* (RAMOS, 2000, p. 63-64)<sup>54</sup>, um dos poucos momentos em que a família se reúne. Estão sentados perto do fogo quando Fabiano se arrisca a começar uma conversa, mas, por falta de domínio da linguagem, não obtém êxito. Diante desse impasse, cada um formata as suas próprias imagens como se uma personagem não tivesse conhecimento das demais, impedindo que haja interação e, mesmo diante dessa tentativa de unicidade pelo diálogo, mantém-se o afastamento pela ineficiência dos meios de sociabilidade aos quais estão submetidos, promovendo assim a fluidez<sup>55</sup> total da focalização.

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados tentavam remediar a deficiência falando alto.

Na sua transposição para o cinema *Vidas secas* mantém, de certa forma, níveis análogos de significação. São conservadas as características centrais, como o cerne do enredo, as personagens, os objetivos, as dificuldades e a marca da aridez. Encontramos algumas mudanças, o que não é surpresa em se tratando de um texto que é apresentado por duas artes distintas, de gramáticas próprias. De imediato o que se observa, em termos de modificação, está no nível estrutural, e se explicita a partir da junção (os capítulos 3 *Cadeia* e 8 *Festa* são agrupados) e troca da ordem de alguns capítulos (o capítulo 11 *O soldado amarelo* antecede o 9 *Baleia*), o que, segundo Johnson (2003, p. 46), torna o material fílmico mais linear se comparado com o romance. Ademais, há sim, a introdução de uma linha temporal, evidenciada principalmente pelas datas expostas na tela (1940 e 1941), mas essa cronologia não implica em uma modificação

---

<sup>54</sup> As referências pertencentes a este romance serão seguidas apenas pelo número da página. Desde já, apresentamos as informações da edição utilizada. RAMOS, G. *Vidas secas*. 80ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>55</sup> Candido (1992, p. 103) ressalta esta singularidade na obra de Graciliano Ramos comparando-a com os outros romances do autor, nos seguintes termos: “[...] É o único em terceira pessoa e o único a não ser organizado em torno de um protagonista absorvente, como João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo*, Luís da Silva em *Angústia*.”

de focalização com relação ao romance, nem influencia na criação de uma *intimidade*, de modo que as personagens continuam com uma visão individualizada dos acontecimentos.

Essa reorganização de quadros e/ou a alternância na ordem dos eventos não significa necessariamente uma unicidade narracional, nem garante exatamente um sentido de causa e efeito. Feita a observação de que as mudanças ocorridas na estrutura do romance, no momento de sua transposição para o cinema, não resultam em uma relação de causalidade entre os acontecimentos, é que discordamos parcialmente de uma afirmativa formulada por Brito, na qual ele se coloca nos seguintes termos: “Certamente no intento de *alcançar essa causalidade diegética*, o roteiro do filme opera várias modificações sobre o texto literário” (2006, p. 63, grifo nosso). O nosso desacordo com a consideração de Brito tem a ver com a escolha que ele faz das mudanças realizadas por Nelson Pereira dos Santos e a suposta ligação destas com a ideia de causalidade. É justamente nesse ponto que enxergamos o equívoco, quando o autor menciona o fato de os capítulos *Cadeia* e *Festa* se fundirem no filme, implicando em uma relação causal entre eles. Não entendemos essa opção como uma garantia de se aferir ao texto cinematográfico “um sentido de causalidade bastante marcado” (BRITO, 2006, p. 63), visto que o motivo da prisão de Fabiano é, superficialmente, a sua participação no jogo de carteados e não a sua ida à festa. Brito pensa em termos de causa e efeito<sup>56</sup>, nós vemos mais como um aproveitamento do local, ou seja, usar o espaço comum aos dois acontecimentos, evitando uma repetição, mesmo que estes continuem com as suas consequências e significados demarcados em cena. Inegavelmente, os dois capítulos se encaixam, mas um não depende do outro, nem funcionam como sequências responsivas.

Analisando os dois textos, é notável o fato de a particularidade individual se manter como uma constante na leitura de mundo feita pelo grupo. No filme, a exemplo do romance, as personagens têm os seus universos particulares, com objetivos e empenhos bastante distintos. Selecionamos cenas de dois momentos em que os aspectos da separação de interesse e ponto de vista estão em maior evidência. Primeiro temos o *Menino mais novo* como o protagonista: a sequência começa com a imagem dele brincando com um boneco de barro. Há um primeiro plano (figura 1) em que ele se levanta, sai correndo e percebe que o pai se prepara para montar uma égua. Nisso, Fabiano caminha em direção da câmera parada, essa ação faz com que ele se agigante

---

<sup>56</sup> Talvez porque, desde sua origem, o cinema tenha investido forte na causalidade de seus enredos, o que não acontece no Cinema Novo.

diante do menino (figura 2) que o olha com grande admiração, pois, nesse ângulo, o pai visto em contra-plongée é percebido como um ser superior (figura 3). Começa, então, a peleja de Fabiano com o animal e os dois desaparecem no mato. Aqui, a imagem que nos é fornecida vem através do olhar do menino que assiste a tudo de cima de uma cerca (figura 4), temos uma panorâmica em subjetiva, o movimento da câmera simula a agitação do menino na busca que ele faz pela imagem do pai. Fabiano retorna do mato e leva a égua para o curral. Encaminha-se então para casa e o menino o segue imitando os seus modos (figura 5). Em seguida, Fabiano começa a se despir da roupa de couro e é observado pelo olhar atento do pequeno. Depois de examinar detidamente os gestos do pai, o menino se empenha em acompanhar o animal. De novo ele aparece em primeiro plano, está observando a égua por trás da cerca (figura 6) e é por esse espaço que nós vemos o animal agitado (figura 7). Finalmente, a sequência é concluída por mais um primeiro plano do menino (figura 8). Pela descrição é inegável que essa personagem é o focalizador dessa sequência, e fica claro que aquilo que é mostrado equivale ao que é visto. Nesse desenvolvimento é o seu entendimento que guia o espectador e é a partir das suas escolhas que conhecemos os acontecimentos.



**Figuras 1 a 8 – A focalização do menino mais novo.**

O mesmo acontece com o trecho correspondente ao que é descrito no capítulo intitulado *Menino mais velho*. A sequência inicia com o garoto observando sinha Terta rezar nas costas de Fabiano (figura 9). O que desperta o seu interesse é a palavra inferno, proferida pela rezadeira em um fragmento da oração: “Pro inferno! Pro inferno!” Concluído o rito de cura, o menino vai até sinha Vitória e pergunta o que é inferno (figura 10), como a resposta obtida não o satisfaz, ele vai até o pai e repete a

mesma indagação (figura 11), mas Fabiano se mantém calado. É interessante observar que nas duas cenas as personagens estão uma em frente da outra, mas são fotografadas de perfil, desse modo só podemos ver um lado do rosto. Essa incompletude se assemelha ao tipo de diálogo: ora pergunta com resposta insatisfatória, ora pergunta sem resposta. Além disso, se compararmos as posições é possível notar que sinha Vitória olha o menino de cima pra baixo, enquanto Fabiano faz o inverso. Essa diferença de ângulo pode ser interpretada a partir das atitudes de cada um. Sinha Vitória responde ao menino, o que a torna, de certa forma, superior. Já Fabiano se cala, atitude que o diminui. Diante do mutismo do pai, o menino volta à mãe e repete a pergunta pedindo detalhes: “Como é? Você já esteve lá?” Sinha Vitória perde a paciência e o castiga com um cocorote, assim como faz no romance (p. 54). Desolado, sai chorando e vai sentar-se sob uma árvore (figura 12), onde é pseudo consolado por Baleia. Ele começa a repetir a palavra inferno intercalando com as respostas vagas que recebera de sinha Vitória. Olha em várias direções com expressão de questionamento, como se buscando a solução para o enigma da palavra desconhecida (figura 13). Nesse ponto nos é dado ver os lugares a partir do seu olhar, como no instante que ele deita-se no chão (figura 14) e aparece a imagem da casa em posição análoga a dos seus olhos (figura 15); as duas imagens são feitas, com relação ao ângulo da filmagem, em plano oblíquo, o que, especificamente nesse caso, suscitou em um efeito especular entre quem olha e o objeto olhado. Depois de muito se questionar e aparentemente não chegar a nenhuma conclusão, ele se esconde parcialmente, por trás do tronco da árvore e fica repetindo: “Inferno! Inferno!” (figura 16).



**Figuras 9 a 16 – A focalização do menino mais velho.**

De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 169-70) temos aqui um bom exemplo de ocularização interna primária, que é, segundo os autores, quando a imagem é construída a partir de indícios que levam o espectador a associá-la diretamente à percepção da personagem. As principais características para que se estabeleça esse reconhecimento, entre a imagem e o ponto de vista, são: deformação intencional da imagem, no caso da figura “7”, as margens desfocadas sugerindo “a interposição de uma máscara” (GAUDREAULT E JOST, 2009, p. 170), ou seja, o menino olha através do espaço da cerca. E “o movimento de câmera subjetiva, que remete a um corpo, seja por causa do ‘tremido’, da ‘brusquidão’ ou da sua posição em relação ao objeto olhado” (GAUDREAULT E JOST, 2009, p. 170). Na figura “4” temos uma panorâmica vista do ângulo que corresponde ao lugar ocupado pela personagem no alto de uma cerca e, na figura “15”, a imagem é mostrada de acordo com a posição do menino em relação à casa. Além disso, as duas sequências começam (figuras 1 e 9) e terminam (figuras 8 e 16) com as referidas personagens em destaque, reforçando o entendimento de que o que está sendo contado se organiza a partir do recorte feito pelas duas personagens em questão.

Nas duas cenas acima descritas temos de modo bem demarcado, o desejo de cada um dos meninos e é esse querer que ocupa o centro dos acontecimentos. As personagens, embora compartilhem o mesmo ambiente, têm anseios bastante diferentes: o mais novo tenciona ser igual ao pai, uma figura rústica, dando sequência à tradição familiar, pois, segundo relato feito por Fabiano no romance, o “pai vivera assim, o avô também” (p. 96); enquanto o outro aproxima-se mais da mãe e mostra-se interessado em aprender coisas novas, descobrir o significado das palavras e quem sabe romper com o círculo da ignorância. Embora seja evidente o desejo dos meninos em assumir, cada um, uma atitude diferenciada, ambas as tentativas são frustradas, assim esse não espelhamento enfatiza ainda mais a lacuna que se instaura entre os indivíduos. Essas duas posturas comprovam a nossa ideia de que, em *Vidas secas*, há uma distância considerável entre os mundos das personagens e que cada um elabora a própria história de acordo com a sua percepção. Assim, vemos todos os fatos através da ótica do protagonista que assume a narrativa naquele determinado momento.

Esse descompasso que se instala entre as personagens parece uma extensão da hostilidade existente entre eles e o espaço físico (e social, aspecto que será tratado na próxima seção). Sem dúvida as relações humanas em *Vidas secas* (livro e filme) são extremamente áridas, já que, mesmo mantendo-se próximos pelo sofrimento partilhado,

eles tornam-se distantes pela falta de diálogo que se resume a palavras soltas e, nas poucas vezes que são proferidas, configuram xingamentos ou repreensões. Desse modo, as manifestações de afeto quase inexistem, evidenciando o embrutecimento do homem pelo amortecimento dos seus sentidos. Essa não afetividade acaba promovendo o alargamento da escassez dos elos familiares, não só através da ausência de contato, mas também pelas aspirações individuais. Com isso, é possível observar a individualidade de expectativas das personagens principalmente nas especulações do casal sobre o futuro dos filhos: enquanto Fabiano deseja que os meninos sejam vaqueiros assim como ele, sinha Vitória quer que eles esqueçam a caatinga e frequentem a escola.

[...] Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

– Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! [...].  
(p. 122)

Tudo isso vem corroborar para que a solidão se instaure em toda a sua espessura, desagregando e individualizando os valores; temos aqui, de modo bastante delineado, a marca dos espaços pertencentes a cada personagem, no sentido de que esses sujeitos figuram no mesmo ambiente, mas estão enclausurados numa espécie de “autismo”, entregues ao seu próprio abandono onde o partilhado está restrito a uma instância externa e nada, além disso, pode ser entendido como universo comum.

No filme essa solidão se acentua principalmente pela ausência de “um quadro familiar”. Raramente o grupo aparece unido e nas vezes que isso acontece temos a sensação de estarmos diante de um mosaico composto por peças que até se encaixam, mas que não se completam. Para verificarmos essas possibilidades, escolhemos quatro momentos que chamaremos de reuniões familiares, ocasiões em que as personagens formam um agrupamento, mas, mesmo assim, é perceptível a desarmonia que existe entre eles.

A primeira reunião acontece logo no início do filme, quando a família interrompe a caminhada no leito do rio seco e faz uma parca refeição. A cena começa com a imagem de sinha Vitória entregando uma cuia com farinha para o marido (figura 17), em seguida corta para Fabiano (figura 18) e termina com ele e os dois meninos (figura 19). O que chama a atenção nas duas imagens iniciais é o enquadramento: sinha Vitória à esquerda e Fabiano à direita, ninguém ocupando o centro. Dessa forma,

mesmo se juntássemos os planos (figuras 17 e 18) as personagens continuariam afastadas; assim, a paisagem seca que preenche o meio da imagem, funciona como um abismo que os mantém distantes, ampliando a presença da aridez também para a esfera do convívio. Não há uma aproximação entre eles e essa empatia negativa fica ainda mais manifesta na última figura, pois mesmo estando reunidos, o pai e os dois filhos, cada um deles está virado para uma direção diferente (e, ao mesmo tempo, não um para o outro). Essa circunstância pode ser entendida como um não reconhecimento mútuo, o que enfatiza a falta de sincronia predominante no grupo.



**Figuras 17 a 19 – A primeira reunião da família.**

A segunda reunião acontece no pátio da fazenda, embaixo de um juazeiro, onde, esgotados pela caminhada e sem nada para comer, acomodam-se da melhor forma possível. O primeiro quadro da sequência é composto por sinha Vitória e Fabiano, observando-se mais uma vez a não centralidade das personagens em cena (figura 20). Temos aqui três linhas traçadas em sentidos diferentes, formadas pela cerca que serve de pano de fundo, a posição das personagens e a direção para onde olham. Esse desencontro triplo pode ser lido como uma metáfora da impossibilidade de interseção existente entre os interesses desses indivíduos, pois, apesar de olharem no mesmo rumo, eles não partilham as suas impressões ou preocupações, de modo que esse pequeno ato afim não indica traços de comunhão. Na segunda imagem falta o menino mais novo (figura 21) que aparece na última (figura 22), substituindo, se é que podemos considerar assim, sinha Vitória. Embora estas duas últimas cenas apresentem uma formatação similar, no que se refere à quantidade de pessoas presentes e a sua disposição no espaço, elas reproduzem um aspecto bastante relevante que é a ausência do núcleo familiar, pois, embora saibamos que a família está reunida, esse painel, em nenhum momento está completo. Na verdade, o que há é uma dispersão, na qual a presença de um implica na ausência do outro, é uma questão de constante permuta e nunca de agregação. Essa

constatação fortalece a interpretação de sempre haver uma marca de exclusão, assegurando assim a escassez de contato.



**Figuras 20 a 22 – A segunda reunião da família.**

Na terceira reunião o grupo está indo à festa na cidade. Assim como acontece no livro, param “na beira do riacho, à entrada da rua” (p. 72) e começam a reorganização, uma vez que Fabiano tinha se livrado da gravata e todos haviam se despedido dos sapatos e dos demais itens da vestimenta que os incomodavam. Toda essa indumentária dificultava os gestos naturais, em especial a caminhada estava sendo comprometida. Nos três recortes escolhidos temos a repetição de uma postura oposta à adotada nos clássicos retratos de família. O costumeiro é que todos os participantes do retrato se aproximem ao máximo e façam uma pose, na qual sejam igualmente percebidos e captados pela câmera, de modo que, no resultado final, se tenha uma fotografia completa do grupo. O que observamos, em especial, nessa sequência foi a postura das personagens: no primeiro quadro temos Fabiano sentado de costas para os dois meninos, encobrindo-os quase que totalmente (figura 23); no segundo é a imagem de sinha Vitória que se sobrepõe a de Fabiano (figura 24).

A atitude de sentar-se/ficar de costas para alguém remete a certa falta de interesse por essa pessoa, ausência de intimidade ou pode significar ainda desrespeito; nas cenas em questão, podemos pensar nessa recorrência como uma representação da lacuna que se interpõe entre esses indivíduos e entre eles e seus interesses. Finalmente, no terceiro momento, a família está completa (figura 25), porém há um desnivelamento de planos. Essa irregularidade é notada a partir da localização das personagens, uma vez que Fabiano aparece à esquerda, enquanto os outros estão à direita e, em meio aos dois grupos, abre-se um espaço ocupado apenas pela paisagem. Com base nessa observação, podemos dizer que existem aqui três blocos independentes: Fabiano, a paisagem e sinha Vitória com os meninos. Assim, ao invés de uniformidade temos uma tríade. Além disso, se atentarmos para o ângulo de posicionamento das personagens (no caso

Fabiano, Sinha vitória e Fabiano), é notável que foram filmadas ocupando uma posição de primeiro plano, criando assim uma noção de perspectiva. Dessa forma, Fabiano, em primeiro plano, está em contraste com o restante do grupo que aparece em segundo plano, de modo que essa construção em profundidade de campo<sup>57</sup> acentua a distância existente entre os membros da família. Esse efeito de afastamento também pode ser aferido pela gradação de nitidez em que aparecem as personagens, uma vez que sinha Vitória e os meninos estão em segundo plano e fora de foco, enquanto Fabiano está em destaque.



**Figuras 23 a 25 – A terceira reunião da família.**

O quarto momento do que estamos chamando de reunião familiar começa com o grupo reunido próximo ao fogão, tentando se proteger do frio. Embora a família apareça completa nas duas primeiras figuras é possível observar, em ambas, traços indicativos do isolamento que permanece entre as personagens. O detalhe mais evidente é o desencontro entre os olhares, sugerindo a falta de uma direção compartilhada. Além disso, a noção de perspectiva, dando profundidade à imagem, mais uma vez marca a distância que as personagens mantêm umas das outras (figura 26). Essa não coesão é nítida também na tentativa de sinha Vitória em esboçar uma conversa a partir de três frases curtas, sem relação de subordinação nem de coordenação: “- A casa é forte. O pasto é bom. *Vamu* tudo engordar.” Desse modo, a organização frasal marcada pela omissão de elementos formais, ou seja, dos conectivos que assegurariam o vínculo entre as partes, inviabilizando assim a ideia de sequência, pode ser entendida como um reflexo da não proximidade dos integrantes do grupo. Logo, é mais um indício de que a aridez relacional, de fato, prevalece e é extensiva a muitas esferas.

No segundo fragmento (figura 27), a família continua agrupada, no entanto, muitos são os detalhes que os colocam em condição de insulamento. Começamos por

<sup>57</sup> A esse respeito ver Martin (2007).

Fabiano e sinha Vitória. A analisar as posições em que se encontram, notamos claramente que eles assumem posturas opostas: Fabiano está sentado com braços e pernas encolhidos, enquanto sinha Vitória se coloca de maneira a deixar os membros relaxados, estendidos ao longo do corpo. Podemos observar aqui a ausência total de *rapport*<sup>58</sup> e tal constatação explicita a falta de empatia entre as personagens, de modo que essa inexistência de sincronia subtrai as chances de inclusão desses indivíduos em um círculo de comunicação. Sendo assim, esse não espelhamento corporal evidencia a escassez de interação, mantendo as personagens isoladas, no sentido de que elas não conseguem estabelecer um contexto de afinidade que favoreça o entendimento mútuo.

Além desses aspectos mencionados, é interessante considerar (ainda na figura 27) as linhas formadas pelas paredes nas quais as personagens estão apoiadas. Elas funcionam, combinadas com a iluminação, como uma moldura individual sob a qual se apresentam as personagens. Ambos estão igualmente entocados no canto da parede em uma espécie de metáfora visual para a ideia de bicho acuado que perpassa toda a narrativa. No entanto, eles estão divididos em termos de intenção pela iluminação. Assim, de acordo com o que cada um sabe de si, ou deseja, a luz aumenta ou diminui sua incidência sobre a personagem. Essa interpretação nos permite as seguintes conjecturas: Fabiano parece ser o mais consciente da sua condição de “vagabundo empurrado pela seca” (p. 19). Conforme declarado por ele no romance, é sabedor das suas limitações e se reconhece como bicho; por todo esse realismo a luz é mais intensa sobre ele. O mesmo acontece com o menino mais novo que, como dito anteriormente, deseja ser como o pai. Por outro lado, sinha Vitória é iluminada parcialmente, pois, embora entenda as suas dificuldades, ela ainda fantasia sobre o futuro e deseja ter posses inviáveis à vida nômade que leva, como é o exemplo da cama de couro que tanto a seduz: “Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (p. 46), assim como está no livro.

O menino mais velho é o menos iluminado, o que pode ter, de acordo com as inferências esboçadas anteriormente, relação direta com o seu desejo de saber o significado das palavras, um querer impossível para quem vive em um ambiente de mutismo e isolamento. Na terceira figura (28), os meninos estão em posições similares e

---

<sup>58</sup> De acordo com os estudos da PNL (Programação Neurolinguística), o *rapport* consiste basicamente em se estabelecer uma relação, ou melhor, “acompanhar” a pessoa com a qual falamos, tendo como finalidade estabelecer empatia para facilitar a comunicação e o entendimento. As principais técnicas para se estabelecer o *rapport* são: espelhamento corporal, sintonização da voz e ajuste da linguagem. A esse respeito ver O'Connor e Seymour (1995).

são igualmente iluminados, essa analogia pode ser entendida a partir da informação dada no romance, segundo a qual não havia propriamente uma conversa e cada um ia formulando suas imagens, de modo que dependiam da própria imaginação para completar a narrativa que era oferecida. Assim, os pequenos partilham dos mesmos artifícios para dar sentido à história fragmentada, são eles os “autores” da pseudo-fábula que os anima, cada um imaginando o herói desejado; é isso que os coloca em situação de igualdade dentro das suas fantasias.



**Figuras 26 a 28 – Primeira parte da quarta reunião.**

A cena continua com a alternância de quadros, nos quais aparecem ora sinha Vitória (figura 29), ora Fabiano (figura 30). Nesse momento as personagens falam simultaneamente, enquanto a câmera mostra um deles, ouvimos a voz em *off* do outro, de modo que as vozes se sobrepõem, tornando ainda mais confusa a suposta conversa. Pois, embora o tema abordado por ambos seja seu Tomás da bolandeira, cada personagem enfatiza um aspecto em particular: sinha Vitória relembra a cama de couro e Fabiano ressalta o fato de seu Tomás ter sido, assim como eles, esmagado pela seca. Tanto a sobreposição de vozes como o fato de tratarem o mesmo assunto por ângulos diferentes, sem a menor preocupação de se fazerem entender, mostram quão inglória é a tentativa de estabelecer um diálogo. Além disso, destacam como são diminutos os vínculos existentes entre eles; essa ausência de sintonia pode ser associada ainda ao aspecto infecundo que têm a textura das paredes e do chão. Há, na verdade, um ambiente de aspereza e isolamento que os separa em nichos estritamente demarcados, fortalecendo a ideia de que, embora estejam juntos, cada personagem ocupa um espaço subjetivo que não interage com os demais. Finalmente, a sequência é concluída (figura 31) com a imagem da cadela Baleia em um bocejo que remete à descrição de enfado, feita no livro: “Baleia se enjoava, cochilava e não podia dormir.” (p. 69). Todos os pontos, aqui elencados, mostram que as relações foram definitivamente escasseadas, essas pessoas estão agrupadas, mas antes de qualquer coisa elas partilham da sua própria

solidão, de modo que impossibilita a existência, ou a exteriorização, de um afeto recíproco.



**Figuras 29 a 31 – Segunda parte da quarta reunião.**

Além dessa focalização por pontos de vista isolados, outro recurso empregado em *Vidas secas* que reitera a inabilidade relacional e a não proficiência linguística das personagens é o uso do discurso indireto livre, no qual “o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*,” (GENETTE, 1995, p. 172-173). De acordo com Dácio Antônio de Castro (2001, p. 52-53), essa *confusão* “cria uma convergência solidária entre a expressão do narrador e a da personagem”. É essa solidariedade, da qual fala Castro, que vem preencher as lacunas deixadas pela presença insólita de falas; é esse método discursivo que permite ao narrador dizer pelas personagens aquilo que elas sozinhas não seriam capazes de fazê-lo. Com isso, estabelece de modo imbricado a voz do narrador com a voz das personagens, dessa forma o narrador passa a ser uma espécie de tradutor do pensamento desses indivíduos encarcerados pelo mutismo quase absoluto. A esse respeito Candido (1992, p. 106-107) faz a seguinte observação:

Ele [Graciliano Ramos] trabalhou com uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade sugere a dele.

Há, de fato, em *Vidas secas* uma voz narrativa que norteia o olhar do leitor, mas não é delineada com fixidez, o que a faz oscilar entre o discurso indireto e o indireto livre. Desse modo o narrador ora fala por si ora dá voz à personagem, mas com o cuidado de não promover uma estilização das partes, ou seja, para evitar o efeito de alegoria, a opção do autor foi descrever o mínimo possível a fala “inculta” das

personagens, da mesma forma que não atribui a este um discurso culto o que seria inverossímil. Na verdade é possível observar a predominância do modo indireto livre, técnica que se “caracteriza pela ambiguidade resultante da fusão entre o discurso do narrador e as falas ou pensamentos da personagem” (CASTRO, 2001, p. 104) funcionando assim como suporte ofertado pela figura do narrador à do personagem, para que esta possa se expressar e se fazer entender, o que é de extrema importância levando em conta o não-domínio da linguagem<sup>59</sup>, limitação que dificulta todas as relações dentro da obra. Fernando Alves Cristóvão (1975, p. 34-35) faz uma consideração bastante pertinente sobre a participação do narrador e o uso do discurso indireto livre, na qual ele observa que

[...] o narrador encarna, à sua vez cada uma das cinco personagens, analisando as reações do seu psiquismo em função das circunstâncias. Só porque quer dizer melhor o que elas não seriam capazes de exprimir sozinhas, dados os limites de seu desenvolvimento intelectual e de linguagem, [...]. Assim se realiza uma espécie de compromisso entre a terceira e a primeira pessoas gramaticais, possível através, principalmente, do emprego do monólogo interior indireto e do discurso indireto livre.

Vale ressaltar que, mesmo havendo essa alternância de vozes, o narrador se conserva imparcial e não demonstra nenhum tipo de sentimento diante das agruras sofridas pelas personagens, de modo que, estas são mantidas à distância em seus “casulos de vida”; a ele cabe a função de selecionar o que melhor atender à necessidade linguística do momento, sem emitir opinião acerca do episódio ou da personagem que se faz presente em determinada cena, logo, este empresta a sua fala, mas não estabelece vínculos afetivos. A esse respeito Luís Bueno diz que:

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha *íntegro*, se misture a um outro, que também permaneça *isolado* e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2006, p. 661, grifo nosso).

---

<sup>59</sup> Termo usado por Magalhães no seu ensaio O foco narrativo em Vidas Secas. In: *100 anos de Graciliano Ramos*. AZEVEDO, N. P. de, (org.). 1ª. Ed. João Pessoa: CCHLA/idéia, 1992. Onde ele considera este como sendo o traço mais tematizado no romance.

Portanto, essa voz condutora da narrativa não esboça traços de condolências nem elabora possíveis soluções para a miséria na qual se configura o drama. São vozes que se intercalam e quase se confundem, mas se mantêm neutras; esse traço de neutralidade e indiferença garante a condição de isolamento dos indivíduos dentro do romance. Para uma visualização do que fora proferido, acerca do discurso indireto livre e do afastamento do narrador em relação às personagens, fizemos alguns recortes para ilustrar a permanência das personagens no seu desamparo pessoal. Observemos um trecho do capítulo *O Soldado Amarelo* (p. 101), quando Fabiano reencontra o soldado perdido na caatinga:

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. *Sim senhor.* Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. *Estava certo?* O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mais feio que um focinho. *Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém.* Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa. (grifo nosso).

Temos aqui a interseção das vozes do narrador e da personagem. Os dois discursos estão postos, mas não há intervenção de nenhuma das partes na fala do outro, o que os mantém em lados separados; o narrador limita-se a registrar o acontecimento sem esboçar considerações que venham a influenciar o comportamento da personagem, ou melhor, ele não faz inferências de valores acerca do posicionamento de Fabiano, não o encoraja nem o censura, de modo que este permanece desvalido diante do representante do poder, continuando assim, no mesmo isolamento opressivo do primeiro encontro quando fora surrado e preso.

O mesmo pode ser verificado no capítulo intitulado *Fabiano* (p. 18), onde a personagem faz uma avaliação da sua condição e se considera ora homem ora bicho; aqui mais uma vez não há interferência da figura do narrador no sentido de fazer qualquer intromissão nos questionamentos de Fabiano, não expõe nenhum tipo de argumento. Desse modo a sua fala restringe-se a auxiliar a personagem na explicitação do seu pensamento; é um narrador procurador que “se coloca de forma a dar vazão ao discurso do outro ao invés de atribuir-lhe um discurso” (Bueno, 2006, p. 660) e que conserva a distância para garantir a sua objetividade evitando uma relação paternalista com demonstrações de piedade. É possível com isso dizer que o isolamento existente

entre os membros da família se repete, metaforicamente, entre as personagens e o narrador intensificando a marca da sequidade nas relações humanas.

Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, pôs-se a fumar regalado.

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. [...]

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isso para ele era motivo de orgulho. *Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.* (grifo nosso).

Brunacci (2008, p. 117) considera como uma das prováveis causas para o afastamento entre narrador e personagem os espaços aos quais pertencem esses indivíduos, e os divide em dois pólos: a) de um lado os iletrados, onde estão confinadas as personagens; b) do outro o letrado, representado pelo narrador que domina a linguagem e por isso detém o poder. Mais uma vez a incapacidade linguística aparece como fronteira que separa Fabiano e sua família do espaço social, mantendo-os na condição de exilados. Mas a mesma autora faz uma observação bastante pertinente e aponta que esses dois pólos acabam perdendo um pouco do seu contorno devido a “[...] um processo de contaminação do discurso do narrador pelo discurso-silêncio de Fabiano; [...]” uma vez que se permite invadir pelo silêncio das personagens, o que pode ser atestado pela falta de adornos na fala do narrador, logo se o único ponto que figura uma interseção entre os dois mundos (iletrado x letrado) é a absorção da economia verbal, podemos concluir que a principal característica do discurso em *Vidas secas* é realmente o “não dito”, a abstenção quase absoluta da fala; essa constatação vem reiterar a presença da esterilidade verbal no romance como sintoma da marginalização das personagens.

Nelson Pereira dos Santos conseguiu, na adaptação de *Vidas secas*, um efeito bastante interessante e que, dentro do âmbito das especificidades de cada arte, funciona de maneira análoga ao uso do discurso indireto livre no romance. Essa analogia pode ser verificada, por exemplo, na passagem em que Fabiano vai à cidade acertar as contas com o patrão (capítulo intitulado *Contas*). A sequência começa com uma tomada de Fabiano dentro da casa (figura 32). A imagem está dividida ao meio, de um lado temos a personagem olhando para baixo, em uma postura que expressa servidão, e do outro

temos a filha do patrão com o professor de violino. Aqui, o conjunto desses dois quadros opostos, em termos de marcas sociais, denota a distância dos mundos aos quais pertencem essas personagens: Fabiano, um flagelado humilde, e a menina, uma estudante de violino, instrumento de uso mais comum ao gênero de música erudita. Essas marcas sociais, expostas na organização da cena, podem ser uma espécie de comentário de um narrador implícito, mas também podem ser lidas como uma representação da consciência que tem Fabiano da sua condição de inferioridade. Na continuação, Fabiano que é convidado a entrar na sala onde está o patrão, aparece em *mise-en-abîme*, em duplo enquadramento (figura 33), ao fundo de um corredor que está dividido pelo efeito da luz. O fato de a personagem estar ladeada pelas paredes do corredor e ao mesmo tempo diminuída ao fundo do quadro dá a sensação de aprisionamento. É como se a ela fosse reafirmado que não há saída para o seu confinamento. Esse enclausuramento é uma metáfora do sentimento de Fabiano e pode ser construída tanto por ele como pelo grande imagista<sup>60</sup>, ou seja, por uma instância extradiegética.

Depois de percorrer todo o corredor, Fabiano encontra o patrão que está sentado à mesa (figura 34) e este, ao ver o vaqueiro entrar, manda-o pegar o caderno de contas. Nessa imagem a figura do patrão ocupa a maior parte da tela e está mais iluminada que Fabiano, demonstrando quem detém o poder. O reconhecimento dessa hierarquia pode ser inferido à personagem e ao mesmo tempo ao narrador, pois as escolhas expostas na disposição da cena são cabíveis a ambos. Ao receber o que o patrão considera ser o seu justo pagamento, Fabiano percebe que há uma diferença de valor com relação aos cálculos feitos por sinha Vitória. Ele tenta argumentar, nesse momento patrão e empregado ocupam a mesma proporção de espaço na imagem (figura 35). Essa igualdade tem relação com a tentativa de reação esboçada por Fabiano, que se exaspera diante de mais uma injustiça. No entanto, sua reação dura pouco tempo e ele é logo vencido pela explicação do patrão que atribuiu a diferença de valores aos juros, ao que Fabiano dá-se por convencido. A sequência termina com ele recuando humildemente em direção a saída e pedindo desculpas por ter duvidado do patrão e acreditado em sinha Vitória; em meio a todo esse embaraço garante que isso não se repetirá (figura 35). Assim, o vaqueiro se retira da sala caminhando pra trás, sem dar as costas ao patrão, em sinal de respeito e obediência. A atitude de Fabiano ao recuar reafirma a sua

---

<sup>60</sup> De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 68), o grande imagista é um correspondente do narrador implícito.

impotência. É interessante observar ainda que o seu recuo acontece em direção ao canto menos iluminado da tela, de modo que ele vai se tornando cada vez menos perceptível.



**Figuras 32 a 36 – Fabiano acertando contas com o patrão.**

Todas as inferências relacionadas às possíveis interpretações da sequência em análise podem ser atribuídas tanto a uma instância narrativa diegética, no caso a personagem Fabiano, quanto ao grande imagista, ou seja, ao narrador implícito. Essa dupla narração acontece principalmente pelo fato de o cinema fazer uso de várias matérias de expressão – imagens, falas, barulhos, música e menções escritas – que ampliam a dificuldade de se precisar a instância narrativa (cf. GAUDREALT; JOST, 2009, p. 69). Esse caráter *múltiplo* do cinema favorece o entrelaçamento desses focalizadores entre os níveis da narrativa, tornando o discurso dúbio, no sentido de não ser possível definir a qual ponto de vista ele está ancorado. Desse modo, constrói-se, no mesmo plano narrativo, uma representação simultânea de duas subjetividades. No caso de *Vidas secas* essa marca é ainda mais forte, devido à predominância de imagens sem discurso verbal.

Outro aspecto que deve ser considerado na construção dessa narrativa fílmica é a recorrência de tomadas em que a câmera “abandona” as personagens. Pensamos no termo abandono para designar as ocorrências em que a câmera fica parada enquanto as personagens se movimentam sem que ela os acompanhe, indicando não haver traços solidários entre o “meganarrador”<sup>61</sup> e a família de retirantes. Esse abandono pode ser

<sup>61</sup> Termo usado por Gaudreault e Jost (2009) como sinônimo de narrador implícito.

visto como um afastamento da instância narrativa, atitude comparável a postura adotada pelo narrador literário (nos referimos especificamente à obra em estudo). Configura-se assim, mais um ato de indiferença para com o sofrimento das personagens. Com essa opção o diretor mantém o efeito de desamparo, uma vez que os indivíduos são, na maioria das vezes, apenas observados e não seguidos pelo narrador. Esse “não seguir” da câmera denota uma atitude imparcial, garantindo a objetividade de mostrar os fatos sem demonstrar nenhum tipo de envolvimento. Temos nessa análise mais um traço da expansão da aridez relacional dentro da obra, assim fica claro que ela perpassa todas as esferas, internas e externas a diegese, constatação que enfatiza a condição de isolamento das personagens.

É indispensável que se ressalte ainda a importância exercida pela banda sonora em *Vidas secas*. Inegavelmente, todo o conjunto sonoro do filme contribui para a projeção da presença da aridez, no entanto selecionamos aqui três passagens que consideramos como cruciais: o som do carro de boi, o violino e o barulho dos passos das personagens. A primeira ocorrência é extradiegética e acontece logo na sequência inicial do filme, quando as personagens estão andando em meio à caatinga seca e são acompanhadas pelo ruído de um carro de boi em movimento. Esse acompanhamento torna a cena ainda mais angustiante, uma vez que o *lamento*<sup>62</sup> emitido dá a sensação de esmagamento, intensificando o sentimento de pesar que a imagem nos causa. Vale lembrar que o mesmo episódio, com toda a carga emocional, se repete na última sequência do filme, dando a entender que o sofrimento dessa jornada é, lamentavelmente, um processo contínuo.

O segundo episódio em que a presença do som merece atenção acontece durante a ida de Fabiano à cidade, ocasião em que ele acerta as contas com o patrão. A cena começa com a chegada de Fabiano, de carona em um carro de boi, e logo em seguida ouvimos o som de um violino vindo de um dos cômodos da casa, onde uma aula está sendo ministrada. Nesse caso, temos uma música diegética que traz como marca uma melodia desenvolvida em tons agudos evocando certa tristeza, sentimento que é visivelmente refletido na fisionomia de Fabiano. Tal efeito não é exclusivo à personagem, essa angústia é percebida, ou melhor, sentida também pelo público, comprovando sumariamente a afirmativa de que a “música da narrativa fílmica investe sobre a percepção emocional e afetiva do receptor” (SARAIVA, 2003, p. 24). Por

---

<sup>62</sup> Um dos nomes dados ao som produzido pelo carro de boi.

último temos o chiado áspero dos passos das personagens, som que acentua a aridez e a esterilidade dessas vidas. É um ruído ininterrupto e incômodo que funciona como uma comprovação do cansaço, da desesperança e do desânimo; é com esse arrastar-se sem fim que a narrativa torna-se cada vez mais “miserável”.

Todos esses sons acentuam a condição de aridez em que vivem esses indivíduos. O desconforto dos tons agudos, a aspereza da fricção e do atrito, advindos de suas origens, funcionam como elementos desagregadores e em nenhum momento esses efeitos sonoros trazem alento, pelo contrário, eles não são aprazíveis e agem como intensificadores da carga aflitiva no sentido de amplificarem a angústia das personagens. Por esses motivos podem ser entendidos como desarmônicos, uma vez que não desenvolvem uma sucessão agradável de tons que resultem em um estado de acalanto e bem estar. Desse modo, a banda sonora favorece as marcas da quebra de um eixo relacional por não apresentar tons conciliadores, mas sim estridentes e agressivos.

De acordo com os apontamentos feitos, pode-se dizer que a aridez relacional se concretiza em *Vidas secas*, livro e filme, a partir de alguns elementos pontuais como a estrutura, os vários focalizadores, o distanciamento entre as personagens e o narrador e principalmente pela dificuldade de interação configurada, sobretudo, pela escassez de diálogos verbais. Obviamente esses recursos são tratados de acordo com as características discursivas de cada arte, sendo, portanto, fundamental levar em conta as suas especificidades. Entretanto, mesmo com essa ressalva, é possível considerar que a alternância de focalização e o não domínio da linguagem verbal são, de fato, os pilares sobre os quais se fundamenta o isolamento dessas personagens. Assim, partindo dessas constatações, consideramos que a aridez relacional, por ser uma característica bastante evidente e comum aos dois textos, acaba reforçando as relações dialógicas estabelecidas entre a obra literária e a fílmica.

### 2.3. – Aridez espacial

Nesta última seção trataremos prioritariamente de questões relacionadas ao espaço, este que é, dentro da obra, seja ela literária ou fílmica, um dos elementos mais ricos em termos de geração de significados. Desse modo, a construção espacial em uma narrativa pode ser considerada um agente ativo, pois o espaço é, de fato, um articulador da história e é a partir de sua representação, percepção e influência que se ampliam as possibilidades de sentidos em um determinado texto (cf. BARBIERE, 2009 p.105). Sendo assim, o leque das possibilidades de articulação e relações estabelecidas pelo elemento espacial dentro de uma produção artística é imenso, de modo que “o espaço em relação à obra pode originar ao mesmo tempo referências geográficas, sociais ou históricas, ou, ainda, contemplar diferentes instâncias existenciais ou ontológicas” (BARBIERE, 2009 p. 107). Seguindo estas observações, verificaremos alguns aspectos importantes para a análise da presença da aridez espacial em *Vidas secas*, romance e filme, dando destaque à sua representação e influência em relação às personagens. Consideraremos assim, as esferas geográfica e social.

A narrativa romanesca de *Vidas secas* estrutura-se de forma cíclica, na qual não há alternativa para as personagens; a elas cabe apenas esperar por definições que independem de sua vontade. Temos uma história que expõe, com absoluta crueza e sem nenhum volteio, as impossibilidades desses indivíduos que sobrevivem exilados, à margem da sociedade e a mercê dos sinais da natureza. É notório que o desvalimento em que eles se encontram é uma combinação de circunstâncias, de modo que não pode ser atribuído somente aos descasos sociais e políticos. Com isso, torna-se necessário considerar também a ambientação, o cenário natural que os cerca, uma vez que as personagens são mortificadas do mesmo modo pelas forças da natureza. Nesse contexto, o espaço funciona como uma espécie de antagonista é uma instância opositora que castiga e subtrai as expectativas dos retirantes. Dessa forma, [...] “o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem.” (CANDIDO, 1992, p. 47).

O primeiro ponto que nos chama a atenção a esse respeito é a forma como o espaço geográfico é caracterizado. Já no parágrafo que inicia a narrativa temos uma descrição do que poderíamos chamar situação-limite, pois nela as personagens

perambulam em meio a uma natureza ofensiva, de uma aspereza agressiva que se explicita, de imediato, pela escolha dos adjetivos:

Na planície *avermelhada* os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio *seco*, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos *pelados* da catinga *rala*. (p. 09, grifo nosso).

A hostilidade que os rodeia se consolida através dos recursos empregados pelo narrador, dando ênfase à situação de miséria e tornando o cenário ainda mais coerente em relação ao contexto. Tal coerência, ou adequação, é evidenciada principalmente pela opção em fazer a alternância entre a caracterização do espaço e o estado das personagens. Essa escolha faz o espaço avultar de importância, uma vez que ele assume papel diferenciável na configuração dos indivíduos (*cf.* MOISÉS, p. 179). Assim, o narrador orchestra uma correlação entre o espaço, que aparece como enfatizador dos sentimentos, e a condição dos indivíduos que por ele se deslocam. Considerando-se, portanto, o que é dito a respeito de ambos, podemos pensar na representação de um contra-espaço<sup>63</sup>, ou seja, o sítio ocupado por esses viventes é constituído de elementos que os bloqueiam de modo implacável, tornando-se um dos principais adversários na luta pela sobrevivência. Sendo assim, as personagens têm que travar um confronto, no mínimo desigual, com a natureza, pois estão entregues a própria miséria, como ressalta Coelho (1977, p. 67):

Graciliano nos dá em *Vidas Secas* um retrato pungente do homem nordestino, homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do braseiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como “condenado do inferno” à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel.

É relevante que se mencione quão escasseadas são as descrições da paisagem, o que pode ser entendido como uma metáfora representativa da própria condição do meio natural em que se desenvolve a narrativa. Embora haja essa minimização do espaço, em termos de exposição, ele figura como sendo de extrema importância, já que

---

<sup>63</sup> Ver Castro (2001).

contextualiza e emoldura as personagens em um cenário angustiante. Apesar da pouca descrição, a paisagem é essencial, “pois a obra exprime a luta heróica [porém improfícua] do homem contra a natureza. Assim sendo, uma atmosfera densa, carregada envolve os protagonistas.” (CACESSE, 1977, p. 163). Este cenário se constrói a partir da repetição de termos e estes explicitam a imutabilidade da situação que mantém as personagens encarceradas pela imposição de uma natureza infausta. Assim, Fabiano e sua família “são submetidos à tirania do meio” (SAVIOLI & FIORIN, 2003, p. 198).

A catinga estendia-se, de um *vermelho* indolente [...] (p. 09). [...] quebrada apenas pelas *vermelhidões* do poente. (p. 13). Olhou a catinga *amarela*, que o poente *avermelhava*. (p. 23) Chegou à porta, olhou as folhas *amarelas* das catingueiras. (p. 43). A catinga *amarelecera*, *avermelhara-se* [...]. (p. 65). [...] a campina se estendia, *seca* e dura. (p. 95). Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa *seca*, torrada [...]. (p. 99). E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a *vermelhidão* sinistra das tarde. (p. 112). [...] Fabiano espiava a catinga *amarela*, onde as folhas *secas* se pulverizavam [...]. (p. 116, grifo nosso).

A repetição dos adjetivos *vermelho*, *amarelo* e *seca* (bem como dos seus derivados) intensifica a ideia de uniformidade de tons, no sentido de que essa tríade converge para a mesma acepção: a miséria abrasadora. Se tomarmos cada um desses termos para análise, considerando o seu contexto, é possível observar a predominância da carga negativa que os acompanha. O vermelho, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007, p. 944), embora seja considerado universalmente como símbolo do princípio da vida, encerra em si a ambivalência de um significado fúnebre, podendo ser relacionado com a morte. Ademais, por ser tomada como uma analogia ao sangue, a cor vermelha é um duplo, ou melhor, um par opositor significando, se escondida, condição de vida e, se espalhada, presença da morte. É mais ou menos o que acontece com o sangue que encoberto dentro do corpo é vida, mas fora dele corresponde a morte. Em *Vidas secas*, especificamente, prevalece a conotação negativa visto que o horizonte é a tela sobre a qual se derrama o tom fatídico, espalhando as nuances do mau augúrio iminente.

O amarelo “é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 40). Por ser a cor de transição entre o verão e o outono é considerada como “a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 41). Essa relação entre o amarelo e a

perca da expressão de vitalidade na natureza é percebida com extrema clareza pela família de Fabiano, de modo que esse passa a ser o tom inicial do seu quadro de miséria.

Por último, temos o adjetivo seca que, por si só, já apresenta fortes marcas de agressividade e dor, pois nos remete a sentidos como carência, esgotamento e aridez, ou ainda à ausência de vida. Aqui, o termo seca tem uma significação ainda mais forte, por estar relacionado ao fator climático. Desse modo, como é a natureza incontornável e superior quem determina as circunstâncias sem que haja formas de resistência, a recorrência do adjetivo amplia a aridez e, por conseguinte, a impotência desses indivíduos diante do espaço hostil em que se encontram.

As personagens reconhecem o alargamento dessa hostilidade e têm ciência da sua falta de condições para reagir. Há, no capítulo intitulado *Fabiano*, um trecho em que o reconhecimento dessas forças de opressão é evidenciado por uma comparação feita pela voz do narrador, que traduz, ou melhor, verbaliza o sentimento de Fabiano: “Tudo era seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru.” (p. 24). Aqui, fica óbvio que a personagem tem consciência de que, somado à seca, existem outros fatores que dificultam a sua situação, no entanto ele usa exatamente a estiagem, que é o seu maior medo, para caracterizar o seu alçoz, o patrão. Essa aproximação entre os dois dá a medida da sua carência, ele se sente refém de duas esferas superiores. A respeito desse entrecruzamento dos obstáculos naturais com os sociais, presentes de forma tão proeminente na narrativa, Célia Aparecida Ferreira Tolentino (2001, p. 168) faz um comentário bastante pertinente e elucidativo. A autora ressalta o fato de a abordagem do sertanejo como uma vítima dos caprichos da natureza ser um tema largamente explorado na literatura nacional, e a esse dado ela acrescenta a seguinte observação:

Entretanto, não se pode atribuir a Fabiano e sua família o exclusivo condicionamento da natureza. [...] E podemos dizer que seria um grande equívoco imaginar que os ciclos da natureza são o que, unicamente, regem a vida, permanência e sobrevivência da família de retirantes e também o cerne da narrativa. Entendemos que a seca é a forma pela qual os conflitos máximos da existência concreta dessas pessoas se explicitam.

No filme são mantidas, salvo as necessidades e peculiaridades concernentes à mídia, as características mais acentuadas da construção espacial, ou seja, são evidentes os traços dialógicos entre a descrição do ambiente no romance e a composição do

cenário onde se passa a narrativa fílmica. Esse diálogo estabelecido entre os dois textos, a partir da representação do espaço, reforça a importância desse elemento no aferimento de sentidos dado ao enredo. A exemplo do livro, o filme começa com a apresentação do espaço geográfico e o faz a partir de uma imagem ampla, na qual expõe todo o desolamento de uma natureza fenecida, já que tudo dentro do campo mostrado tem aparência inanimada. O quadro (figura 37) traz uma atmosfera de solidão relacionada com um traço de escassez, condição apontada pela presença de uma árvore seca e de um horizonte não paralelo ao céu, o que remonta à instabilidade das coisas. O fato de se ter um exemplar unitário, destoando dos outros elementos, remonta a esterilidade do lugar, a sua sequidade. Assim, com a primeira cena “o espectador do filme fica diante de imagens [...] cujos significados se multiplicam e se incrustam na unidade semântica da *carência* [...]” (CAÑIZAL, 2007, p. 190).



**Figura 37 – Imagem de abertura do filme.**

Um dos primeiros aspectos que se pode observar com relação à composição da imagem em *Vidas Secas* é a ausência de cores. Essa opção por não usar cores na fotografia reitera a condição de secura do espaço retratado na obra; tal espaço revela de forma crua a condição miserável em que vive esse grupo de retirantes nordestinos. Assim, em preto e branco, temos uma imagem que retrata com bastante objetividade tal situação. É, pois, sem adornos ou embustes fantasiosos que nos é revelada a desventura dessas personagens. Para chegar a esse efeito foi utilizada a técnica das lentes da câmera sem filtro, que resulta na chamada luz estourada<sup>64</sup>, onde o branco aparece de modo

<sup>64</sup> Ver: RIBEIRO, G. S. *Cenas da vida retirante: 40 anos do filme ‘Vidas secas’*. A Nova Democracia, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, nº 8, abril de 2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br>> Acesso em: 19 de fev. de 2009.

intensificado resultando em uma claridade extrema, quase incandescente, como é, de fato, a luz do sol causticante do Nordeste. Comentando sobre essa escolha, Tolentino (2001, p. 153) observa que a “falta de filtros especiais permite que o sol anule os contornos entre o céu e o chão, tornando difuso o horizonte, tal qual o da família que vamos acompanhar [...]”. Assim, podemos entender essa claridade como metáfora da aridez existente no ambiente retratado e que torna-se extensiva à vida das personagens. Logo, temos cenário e personagens igualmente áridos, de modo que a *secura* parece ser a única moldura apropriada para a narrativa.

Essa brancura, enfatizada pela fotografia, confere às imagens o caráter da aridez. A opção por não usar nenhuma tonalidade intermediária entre os limites do branco extremado e do preto, e uma vez limitada à paleta de tons da imagem, torna possível inferir que todo o resto tenha também sido escasseado. Desse modo, não há alternativas de superação, mantendo-se, assim, um padrão de agressividade como marca do espaço. Para especificar as nossas considerações a esse respeito, escolhemos três cenas que exemplificam bem a condição de *secura* do espaço geográfico.

Na primeira imagem, a família está caminhando ao longo do leito de um rio seco (figura 38), onde o terreno arenoso dificulta ainda mais a caminhada, como afirma o comentário feito por sinha Vitória: “Tô cansada de andar nesse areão.” A claridade excessiva aumenta o desconforto, o chão parece refletir o céu sem nuvens, passando a sensação de uma temperatura muito alta. Na verdade, a impressão que se tem é de que o horizonte está tremulando em decorrência do calor. Sendo assim, a “luminosidade intensifica o clima opressivo, sugerindo uma fatalidade que pesa sobre os pobres seres” (CACESSE, 1977, p. 163), de modo que as personagens parecem fazer parte da mesma natureza morta.

A segunda imagem (figura 39) é, sem dúvida, desoladora, pois mostra o caminho seguido pelo grupo, no qual o rio seco serve de estrada. As duas margens são ladeadas por uma paisagem de garranchos, as árvores são, aparentemente, tão estéreis quanto rio. Essa combinação acentua a falta de esperança, é um misto de agressividade e desamparo, os galhos secos e retorcidos parecem uma ameaça a mais. Além disso, essa passagem tem como remate um emaranhado confuso formado pelos tons gris das árvores, e o branco da areia e do céu, tornando o ambiente ainda mais hostil; aqui o espaço figura como um determinador de destinos e parece transformar a caminhada em uma “marcha vã, pois o caminho que procuram se fecha em si mesmo, não leva a parte alguma.” (CASTRO, 2001, p. 59). Todos esses elementos convergem para a incerteza

de se trilhar por um caminho adverso e podem ser entendidos como o prenúncio de mais dificuldades.

Na última cena (figura 40), o céu limita-se com o chão pela presença de uma cerca que também pode ser percebida como um obstáculo. Estas duas instâncias têm o aspecto de deserto, trazendo assim a mesma nulidade de expectativas. O fato de estes dois extremos estarem em contato nos leva a pensar na dupla opressão sofrida pelas personagens, uma vez que são igualmente castigadas pelo meio social e geográfico. Aqui, fica nítido como os indivíduos estão sujeitos a própria sorte e são acoçados por todos os lados, seja pela condição natural do sertão, seja pela estrutura social vigente, o certo é que tudo impõe adversidade. Desse modo, a secura envolve a todos e o cenário se assemelha a um grande braseiro; não há amenidade para essa escassez que se apresenta de forma absoluta e soberana, assim a natureza acaba funcionando como um cárcere para essas personagens.



**Figuras 38 a 40 – Caracterização do espaço geográfico.**

A representatividade dessas forças sociais e naturais pode ser verificada, também, a partir da observação das proporções em que aparecem o céu e a terra em algumas cenas. Em especial vemos essas marcas bem mais delineadas nos quadros de abertura e encerramento do filme. Pois, se traçarmos uma linha horizontal, especificamente nessas duas imagens, é possível observarmos que na primeira (figura 41) o céu ocupa maior parte, são as intempéries que se anunciam indicando a opressão da natureza, onde o divino é que se faz presente. O céu aparece como a representação das divindades, das forças superiores ao homem; aqui os entraves são providos por uma razão exterior, mítica e incontrolável. É a natureza que dita as condições de vida, determinando os ciclos, que oscilam entre os poucos períodos de chuva e o medo constante de uma nova seca. Observando a segunda imagem (figura 42) notamos que a terra predomina, tornando-se uma reprodução da opressão originária do sistema social,

não é mais o divino, ou melhor, não é apenas o divino que os condena a uma existência calcinante. O mítico cede lugar ao humano e o obstáculo é agora imposto pelo descaso das autoridades. Essa indiferença estabelece a marginalização social e passa a ser mais um elemento responsável pelo esmagamento desses seres. Logo, sua desventura não está centrada unicamente nos fatores climáticos, os poderes que ocupam os espaços sociais são igualmente responsáveis por essa inópia.



**Figuras 41 e 42 – Opressão dos meios sociais e naturais.**

A divisão entre céu e terra, mencionada acima, tem haver com o enquadramento. Este é um aspecto que deve ser considerado ao se pensar na representação do espaço em uma obra cinematográfica. A manipulação dessa técnica institui uma espécie de exclusão, uma vez que tudo aquilo situado espacialmente em seus lados é considerado fora de campo (*cf.* GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 113). Logo, tudo que é mostrado faz parte do quadro e compõe a imagem em exibição, de modo que o campo estabelece a medida espacial do enquadramento. Dito isso, podemos concluir resumidamente que

[...] como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*. (AUMONT, 1995, p. 21)

Partindo dessas considerações a respeito do enquadramento e daquilo que é selecionado para compor o campo, foi possível constatar que, em *Vidas secas*, o espaço geográfico está invariavelmente em cena. Por ser um filme predominantemente externo, o cenário natural passa a ser uma espécie de personagem que divide o campo com a família de retirantes. Dessa forma, temos uma unidade de escassez, onde ambos, espaço e personagens, são caracterizados pelos mesmos elementos ressequidos e se igualam

pela mesma estética. Essa uniformidade mostra ainda que homem e paisagem estão sendo aniquilados simultaneamente pela seca. Há certa horizontalidade na qual personagem e espaço são tratados sob a mesma atenção e, proporcionalmente, aparecem em cena o chão seco, o homem minguado e o céu sem nuvens.

Segundo Gaudreault e Jost (2009, p. 105), a imagem é a unidade básica da narrativa cinematográfica. Dessa forma “o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas.” Pensando nessa afirmativa feita pelos autores e com o objetivo de verificar as proporções de campo ocupadas pela família de Fabiano e o cenário, escolhemos três imagens que esclarecem bem essa divisão. A primeira cena acontece em baixo de um juazeiro, no momento da chegada do grupo ao pátio da fazenda abandonada. Fabiano e sinha Vitória estão sentados próximos, mas entre eles, como marca da aridez relacional e espacial, tem uma lacuna e por esta nos é dado a ver a paisagem que serve de fundo aos dois (figura 43). É interessante observar a composição dessa imagem a partir de duas linhas: uma vertical, formada pelo casal e as árvores, e uma horizontal, estabelecida pelo céu, a cerca e o solo; essas linhas dão certa harmonia ao quadro e ajudam a construir a noção de profundidade, ampliando assim, a sensação de distanciamento. Além disso, a presença das árvores funciona como uma espécie de grade, na verdade, parecem mais estacas fincadas no chão, demarcando o limite de aproximação entre os dois.

Na segunda cena, o campo está dividido entre o menino mais novo, Baleia e o chão coberto pelo resto da vegetação morta (figura 44). Pela disposição em que se encontram a criança e o animal, ambos parecem fazer parte dos gravetos que se perdem pelo solo e o fato de ocuparem um canto do quadro pode indicar a opressão. Eles aparecem como bichos, mesmo que não tenham a consciência disso. Essa simbiose é intensificada pela fotografia, tudo aqui assume o mesmo tom desbotado pela luz forte do sol, de modo que cenário e personagens têm importância comparável. Na última imagem temos uma cena parecida com a anterior em termos de participações, no entanto elas se diferenciam pela troca do menino mais novo pelo mais velho, que aparece recostado a um tronco de árvore, à paisagem soma-se uma fração do céu (figura 45). Aqui fica ainda mais nítida a aproximação entre cenário e personagens e esta se dá pelos tons, os contornos do corpo do menino quase se fundem com o chão e com a árvore, de modo que tudo parece ter a mesma textura. A diferença entre eles é que o menino tem partes escurecidas pela própria sombra. Assim, mais uma vez, o espaço físico e

personagens são percebidos e representados de forma análoga. Logo, o que nos chamou a atenção nesses três quadros foi a recorrência nítida e significativa do espaço natural e a sua participação na construção da narrativa.



**Figuras 43 a 45 – Espaço e personagens dividem o mesmo campo.**

É necessário, ao se tratar das questões referentes ao espaço na narrativa, mencionar o seu poder de influência. Na verdade, além de caracterizar e contextualizar tanto os acontecimentos quanto as personagens, o espaço pode “ainda esclarecer pontos sobre seu modo de ser, auxiliando no entendimento de suas atitudes e dos seus sentimentos.” (BARBIERI, 2009, p. 111). No romance *Vidas secas* essa influência fica evidente em diversas passagens, uma vez que são os sinais emitidos pela natureza que motivam as emoções da família. Dessa forma, se há vestígios de chuva crescem as esperanças das personagens, mas se há sinais de mais uma estiagem suas expectativas minguam e o medo toma conta de seus pensamentos. No capítulo *Mudança*, o primeiro do livro, tem um exemplo bem claro dessa oscilação de reações diante dos indícios observados no ambiente:

[...] Tocou o braço da mulher, *apontou o céu*, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. [...] conservaram-se encolhidos, *temendo que a nuvem se tivesse desfeito*, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.  
 [...] Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de enfrentar de novo a luz dura, *receosos de perder a esperança que os alentava*. (p. 13, grifo nosso)

Aqui, as personagens perscrutam o céu a procura de uma pista, de um fio de esperança que os ajude a suportar o peso das adversidades que os martirizam. A presença de uma nuvem traz um alento, mas não é o suficiente para que eles possam sentir segurança e ter certeza de uma melhoria; as marcas da seca ainda são muito fortes e todos temem que mais uma vez a aridez predomine. No entanto, mesmo não tendo garantias dessa desejada mudança, as personagens precisam manter a crença de que

alguma coisa vai acontecer e é em nome dessa fé que continuam observando o único mapa que poderá lhes mostrar uma saída, a natureza. “Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente iria chover.” (p. 15). São essas alterações no espaço que reforçam e dão coragem às personagens, é a partir desses sinais que eles elaboram planos e passam a acreditar em um futuro próspero:

[...] Uma, duas, três, cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente de gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (p. 15)

Diante da promessa de uma vida menos difícil, o grupo decide se instalar na fazenda. No entanto, é usando o mesmo critério, ou seja, seguindo as variações ocorridas no espaço geográfico, que a família futuramente vai reconhecer a necessidade de mais uma vez ter que fugir. É a natureza quem media os movimentos de chegada e saída, quem os acalma e também desperta neles o senso de perigo: “O Mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo.” (p. 108). Ao contrário dos índices de chuva, aqui o prenúncio da estiagem traz a garantia de miséria, instaurando a angústia pela necessidade da partida. Xavier (1983, p. 145) faz um comentário bastante pertinente, no qual ele ressalta a importância da natureza como um objeto de atenção, uma vez “que seu movimento deixa de ser mero espetáculo, para se afirmar como fator de produção, instância limite do desafio à sobrevivência.” Assim, depois de constatada a aproximação da seca, não lhes resta outra alternativa além de iniciar uma nova e sofrida caminhada.

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manjava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. [...] Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros torrados. [...] E Fabiano resistia pedindo a Deus um milagre.

Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, [...] Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. (p. 116)

Com esses trechos fica explícita a correspondência entre os aspectos do espaço geográfico e o comportamento das personagens. As reações ao ambiente são, portanto, coerentes com a condição cíclica da obra, de modo que a chuva ou a sua falta controlam

a marcha desses retirantes que seguem os mandos da natureza, sem condições de escolha própria. A esse respeito, Bosi no seu ensaio “Céu, inferno” (1988, p. 11), observa que o cotidiano desse homem pobre, sertanejo, funciona “em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro.” Logo, esses dois extremos figuram como as únicas estações consideráveis existentes no sertão nordestino. Deles dependem o estado físico e emocional de muitos indivíduos que, assim como Fabiano, são tangidos por esses *desertos sazonais*.

No filme, a alteração de sentimentos influenciada pela mudança de estação é bem evidente, principalmente no trecho que corresponde ao capítulo *Inverno*. A sequência começa com o som de um trovão e uma panorâmica da paisagem (figura 46). Aqui a imagem está dividida, na parte superior temos o céu nublado, reiterando a ideia de uma possível chuva anunciada pelo trovão, e na parte inferior temos a catinga seca. Fabiano aparece entre as árvores mortas e cava o solo procurando raízes para comer. A cadela Baleia vem se juntar a ele se sacudindo. Esse movimento indica que ela está molhada e, além disso, nos dá a impressão de certo contentamento. Baleia começa então a perseguir um preá, e tudo isso é acompanhado pelo ruído dos pingos da chuva.

Posteriormente a imagem corta para a casa em uma externa que mostra sinha Vitória recostada à porta, observando a água cair nas biqueiras (figura 47). Em seguida temos uma imagem interna, na qual aparece a família reunida. Sinha Vitória faz comentários sobre o pasto, a casa e diz que irão engordar<sup>65</sup>; felizes com a previsão todos riem (figura 48). É importante observar que esta previsão, na qual os problemas presentes são amenizados e possibilidades são oferecidas, é baseada no que se passa fora da casa, ou seja, é a chuva observada por sinha Vitória que lhe dá a segurança para arriscar essas afirmativas visionárias. Na continuação temos outra externa e mais uma vez aparece a água caindo na biqueira (figura 49). Essa opção por intercalar cenas internas das personagens felizes com externas da chuva, funciona como uma justificativa. É uma forma de explicitar o motivo da alegria sentida pelo grupo, deixando claro que ela está diretamente ligada ao fato de estar chovendo. A próxima cena traz um primeiro plano de sinha Vitória, no qual ela começa a falar sobre seu Tomás da bolandeira. Ao mesmo tempo Fabiano repete frases soltas que, embora se refiram também a seu Tomás, não têm o encadeamento necessário para estabelecer um

---

<sup>65</sup> Esses comentários de sinha Vitória foram transcritos na seção anterior. Ver página 76.

diálogo entre as duas personagens. Na verdade, interessa-nos aqui, especificamente, as considerações feitas por sinha Vitória (figura 50). Ela inicia a sua fala perguntando:

- Que fim levou seu Tomás?  
 [...] <sup>66</sup>  
 - Será que a cama de couro ele levou? Fazia gosto de ver. Macia, jeitosa, num canto da camarinha.  
 [...]   
 - Era só botá em riba um pano rendado. Ficava linda que nem um oratório.  
 [...]   
 - Um dia vamo ter uma cama de couro, igualzinha a de seu Tomás.

Sinha Vitória dá ênfase àquilo que configura o seu objeto de desejo, que é representado pela cama de couro. A aquisição dessa peça, tão cobiçada por ela, tem toda uma simbologia que extrapola a ideia de conforto. Ter uma cama é, para a personagem, uma forma de auto-afirmação e sinha Vitória quer se sentir civilizada, quer se sentir gente de verdade e ter o direito a bens. Bernardet (2007, p.83) observa que o *ser gente* “define-se inicialmente pela negativa, por oposição ao reino animal: ser gente é não dormir como os bichos, é dormir em cama de couro.” A posse da cama representa ainda a possibilidade de ter um lar, um pouso permanente, se estabelecer em um lugar seguro sem que haja a necessidade de fugas. Desse modo, é cabível que se faça a relação entre o momento em que a personagem exterioriza seu desejo e a situação do espaço geográfico, ou seja, o fato de estar chovendo dá a ela a liberdade de fazer esse tipo de consideração, de se permitir um querer quase utópico e de, acima de tudo, acreditar que com essa mudança da estiagem para o inverno, surge a oportunidade de um dia conseguir realizar sua vontade.

A última cena da sequência em análise é uma externa (figura 51) que parece inverter a primeira imagem (figura 46). Temos, na parte inferior, uma lagoa refletindo o céu, na superior uma faixa de terra e ao fundo os troncos das árvores. A presença da água aparentemente ilumina o quadro, o que pode ser lido como uma analogia ao sentimento das personagens. O que se tem agora é uma paisagem visivelmente diferente, viva, e a ela soma-se o canto dos pássaros. Esse é um detalhe bem significativo se considerarmos o fato de ele contrastar com os demais sons do filme, os passos das personagens e o ruído do carro de bois, todos incômodos, ele, pelo contrário, é bastante agradável e dá um tom bucólico à cena. Diante dessas observações podemos

---

<sup>66</sup> Indicam os momentos em que sinha Vitória e Fabiano falam ao mesmo tempo; como daremos ênfase ao discurso dela, decidimos suprimir esses trechos.

dizer que a mudança do espaço geográfico modifica todos os elementos da obra; seja o aspecto deprimido das personagens que muda para uma explícita vivacidade ou a paisagem que renasce. O certo é que a chuva traz uma nova roupagem para a história, influenciando assim o desdobramento do enredo.



**Figuras 46 a 51 – A chuva como um sinal de esperança.**

É necessário ainda mencionar a influência gerada pelo espaço social, uma vez que este exerce grande participação nos acontecimentos. Por esta ascendência desempenhada sobre as personagens, as marcas de poder impostas pelos grupos sociais ficam bastante evidentes em todo o enredo. Essas instâncias de poderes são explicitadas de acordo com a posição ocupada por cada indivíduo que as representam. Desse modo, temos o poder econômico do patrão, o poder civil presente na figura do fiscal da prefeitura, o poder religioso da Igreja e o poder militar do soldado; é este misto de ideologia e repressão que vai moldando o estilo das personagens no decorrer da narrativa. Assim, diante de cada um desses interesses, Fabiano e sua família, que constituem o grupo dos sem-poderes<sup>67</sup>, reagem de formas diferentes, pois reconhecem a necessidade de adequar a sua postura às exigências do espaço social no qual transitam.

A relação entre Fabiano e o patrão é bem esclarecedora dessa hierarquia estabelecida pelo poder, e, nesse caso, é o fator econômico a esfera predominante. De acordo com Johnson (2003, p. 48), o dono da fazenda ocupa uma posição que pode ser

<sup>67</sup> A esse respeito ver Johnson (2003, p. 47).

considerada como ambivalente, pois se por um lado ele permite que a família tenha a oportunidade de se instalar na fazenda e com isso conseguir um trabalho, por outro ele não oferece nenhum tipo de estabilidade para o grupo. Na verdade, a sua única preocupação está voltada para os possíveis lucros que obterá com o trabalho do vaqueiro. Esse contrato entre eles favorece apenas o lado do contratante, pois o fazendeiro paga pouco por muito trabalho e ainda cobra juros exorbitantes para os empréstimos concedidos a Fabiano. Conhecedor desses detalhes Fabiano decide, com a chegada da seca, ir embora “sem se despedir do amo. [Já que] Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada.” (p. 116). Essa questão dos juros é abordada no capítulo *Contas*<sup>68</sup>, no qual fica bem clara a situação da personagem diante de uma pessoa com poder aquisitivo superior ao dele. Quando Fabiano discorda das contas feitas pelo patrão, este logo se zanga e diz para ele ir procurar serviço em outro lugar. Diante dessa ameaça, o vaqueiro “baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. [...] Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar” (p. 93). De fato ele reconhece os lugares e sabe o poder exercido por seus ocupantes e, por não ter como revidar, se prostra perante a figura superior. O patrão age como possuidor e assume o papel de senhor da situação usando a cobrança de juros, um fator externo e desconhecido para o vaqueiro, como mais um mecanismo de controle<sup>69</sup>. Essa relação entre senhor e servo fica ainda mais óbvia no comentário feito por Fabiano, a respeito do comportamento do patrão:

[...] O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. *Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se.* [...] (p. 22-23, grifo nosso).

Situação semelhante acontece com o fiscal da prefeitura que exige de Fabiano o pagamento de impostos. Fabiano havia matado um porco e levado a carne para vender na cidade, quando é abordado pelo cobrador da prefeitura que explica a obrigatoriedade de pagar imposto para poder vender o porco que estava oferecendo. Ele tenta convencer o fiscal de que não entende daquelas leis, “era um bruto” (p. 94); além disso, argumenta que ali não tem porco, mas quartos de porco, apenas pedaços de carne. Com isso, o

<sup>68</sup> Capítulo já mencionado na seção 2.2. Ver página 82.

<sup>69</sup> A esse respeito ver Tolentino (2001, p. 157).

agente perde a paciência, se irrita e insulta Fabiano que “se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. [...] Não entendia de impostos” (p. 94-95). Fabiano ainda tenta se justificar usando um tom irônico, mas logo é vencido pela autoridade do funcionário:

Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. Pois ia voltar para casa e comer a carne. Podia comer a carne? Podia ou não podia? O funcionário bateu o pé agastado e Fabiano se desculpara, o chapéu de couro na mão, o espinhaço curvo:

- Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso. (p. 95)

Outro momento que mostra bem essa influência do espaço social na postura adotada pela família, diante de uma instância de poder, é o capítulo *Festa*. Nele temos a narrativa do episódio referente à ida do grupo à cidade, para participar da festa de Natal. Embora tenham permissão para tomar parte nas celebrações e sua entrada na igreja seja concedida, as personagens entendem a importância de uma mudança de atitude, que é efetivada na aparência, mais especificamente na vestimenta. Essa é a forma encontrada para tentar uma aproximação com o estilo de vida das pessoas da cidade, ou melhor, com o modo civilizado de comportamento. Para tanto, os meninos trocam a camisa de riscado por calça e paletó, sinha Vitória que “Teimava em calçar-se como as moças da cidade” (p. 71), sofre para se equilibrar nos sapatos de salto alto e Fabiano se aperta no paletó e na gravata, tentando erguer as costas para assumir uma posição diferente da habitual. Todos esses sacrifícios são feitos em nome da tradição, mas impõem uma maneira forçada, um estilo incomum. No entanto, são tidos como indispensáveis para que haja uma adaptação ao ambiente, afinal “Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito.” (p. 75).

Há, nitidamente, um reajuste de comportamento das personagens que buscam se encaixar no espaço social reservado aqui a representação do poder religioso. É um misto de respeito e medo de quebrar as regras que os obriga a uma série de procedimentos não costumeiros, é uma espécie de *sair do natural* para parecer igual aos “tipos da cidade” (p. 76) e, com essa imitação, atender às exigências de mais uma esfera de poder. Desse modo, a família procura seguir a tradição, mesmo que isso lhes cause desconforto e certo constrangimento. Logo, esse travestimento, buscando aparentar outra condição, evidencia mais um traço de sua submissão, uma vez que, para se sentirem parcialmente

aceitos têm a necessidade de disfarçar a sua condição natural e adotar uma nova postura. Fabiano justifica essa mudança de modos com uma afirmativa que reitera a sua obediência às regras sociais: “Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela. Supunha cumprir um dever, tentava aprumar-se” (p. 76).

Para fecharmos as nossas considerações acerca das influências exercidas pelo espaço social na conduta das personagens, escolhemos os dois episódios nos quais contracenam Fabiano e o soldado amarelo. Essa escolha se deve ao fato de serem esses os momentos em que a questão do controle pelo poder se torna mais evidente. Ademais é o acontecimento que recebe maior destaque dentro da narrativa, se comparado com os outros aqui elencados. Na verdade, nos casos anteriores, do patrão, do fiscal e da igreja, embora seja notável a superioridade de todos eles com relação à família de retirantes, ainda há uma espécie de liberdade de escolha, afinal eles podem mudar de fazenda, Fabiano pode decidir não criar mais porcos e nada além da crença os obriga a ir à festa. De modo que essas três esferas, mesmo sendo controladoras, não representam instrumentos de coerção explícita.

No entanto, a figura do soldado em oposição a Fabiano pontua bem essa ideia de controle, funcionando como um mecanismo de repressão. Os dois encontros entre estas personagens acontecem em lugares distintos, um na cidade e o outro na catinga. O primeiro encontro dar-se quando o vaqueiro vai à feira na cidade, lá ele é abordado pelo soldado que o chama para jogar: “- Como é camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?” (p. 27). Fabiano, ao perceber quem estava falando com ele, se atrapalha e começa a gaguejar, buscando as palavras para elaborar uma resposta satisfatória. No entanto, o que consegue é um amontoado sem sentido: “Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme”. (p. 27). O fato de ter identificado o poder de autoridade investido no fardamento do soldado o deixa ainda mais confuso, pois de imediato se reconhece inferior ao seu interlocutor e se sente no dever de obedecer sem questionar. “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. [...]” (p. 27).

Os dois seguem para o local onde algumas pessoas já estão jogando e passam então a fazer parte do grupo. Por falta de sorte ambos perdem rapidamente todo o dinheiro. Fabiano aborrecido e preocupado com a reação de sinha Vitória, levanta-se e sai sem se despedir dos outros jogadores. Essa atitude desagrade o soldado que vai atrás do vaqueiro para tomar satisfação pelo suposto insulto. Ao encontrá-lo embaixo de um pé de jatobá o empurra, Fabiano se apruma decidido a ir embora, mas recebe outro

empurrão que o desequilibra. Foi então que percebeu quem era seu agressor. Ainda pensa na possibilidade de revidar, pois sabe que basta “uma pancada certa do chapéu de couro, [para] aquele tico de gente ia [ir] ao barro”. (p. 29). No entanto, observa a situação em que se encontra e sente que, por estar em um espaço que lhe é totalmente hostil, é mais seguro se resignar e aceitar os agravos do soldado. “Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.” (p. 29). Já convencido de que não adianta se exaltar, ele tenta um entendimento com a autoridade dizendo que não ter culpa do seu prejuízo, mas o soldado, não satisfeito com essa justificativa, pisa propositadamente no pé de Fabiano que revida com um xingamento. Assim, o soldado sentindo-se novamente desacatado prende Fabiano e o leva para a cadeia, onde este é surrado e passa a noite.

O segundo embate, se é que podemos denominar assim, ocorre no meio da catinga. A seca já estava declarada e Fabiano sai à procura do bezerro com o intuito de transformá-lo em mantimentos para a viagem, quando percebe um barulho nos garranchos secos. Ao se virar nota a presença do soldado amarelo, o mesmo que o surrara e prendera sem motivos justos. “A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo.” (p. 110). O primeiro impulso de Fabiano foi efetuar sua vingança contra aquele que o havia humilhado, afinal estava no espaço que era de seu domínio, pelo menos em termos de conhecimento. No entanto, reconhece na figura indefesa do soldado o poder da autoridade: “De repente notou que aquilo era um homem *e, coisa mais grave, uma autoridade.*” (p. 100, grifo nosso). Fabiano trava então uma luta interior, de um lado a certeza de sua superioridade, garantida pelo porte físico e pelo ambiente e do outro o representante do governo, ou seja, um mecanismo de força a quem devia obediência. O vaqueiro sabe que pode dar cabo do soldado, na verdade “Podia matá-lo com as unhas” (p. 101) e o soldado, por sua vez, percebendo o perigo em que se encontra não consegue controlar o seu medo, por isso “encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore.” (p. 101).

Há aqui uma inversão de posturas, no primeiro encontro é Fabiano quem se encolhe e é maltratado pela autoridade; mudado o cenário, a situação também se altera e agora quem tem medo e se retrai é o soldado. Porém, essa mudança não dura muito tempo, pois mesmo estando em condição favorável Fabiano reconhece o poder do amarelo e passa a elaborar uma série de justificativas para as atitudes tomadas pelo soldado durante o primeiro encontro, e, por fim se convence de que “apanhar do governo não é desfeita.” (p. 105). Percebendo a alteração de conduta do vaqueiro, agora

nitidamente mais calmo, o soldado cria coragem, se recompõe e pergunta qual é o caminho. Fabiano já completamente ordeiro e cordato fornece a informação solicitada: “- Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.” (p. 107). Na verdade, fica claro que o poder delegado ao “polícia” (p. 105) ultrapassa os limites do rural e urbano, de modo que ele consegue sobrepor a Fabiano nos dois espaços. O soldado representa o mecanismo de controle do estado e funciona como forma de repressão. Sendo conhecedor dessa autoridade e até certo ponto acreditando nela, o vaqueiro aceita os exageros do amarelo, afinal ele está ali para exercer o papel do governo, é a “exteriorização da entidade remota, perfeita e necessária, temida e respeitada” (MOURÃO, 1971, p. 130).

A respeito dessa suposta aceitação de Fabiano, Tolentino (2001, p. 167) faz uma observação muito pertinente. Segundo a autora, o comportamento da personagem faz muito sentido, uma vez que, no período dos acontecimentos, os indivíduos do sertão ainda estavam presos ao coronelismo e por isso acreditavam na importância e necessidade de um governo. Tais circunstâncias podem ser entendidas como uma justificativa para o fato de o soldado amarelo representar a esfera de poder mais explícita na obra. Sobre isso, Tolentino (2001, p. 167) conclui que

O mundo circunscrito do sertão faz do homem sertanejo um ser pertencente a alguém: gente de coronel fulano. [...] não estamos falando do trabalhador livre e ciente do seu destino, como o sujeito do capitalismo clássico. Talvez pudéssemos dizer que, ao deixar o coronel para quem trabalha e converter-se novamente em retirante, Fabiano precisa acreditar na necessidade de governo, senhor, diretor de destinos, ainda que se materialize no soldado amarelo.

Essas diferenças de atitudes e posturas referentes tanto a Fabiano quanto ao soldado amarelo ficam claras também no filme. Para pontuar a nossa afirmativa selecionamos fragmentos das duas sequências para analisar tais alterações. O primeiro encontro das duas personagens, como já mencionado anteriormente, acontece na cidade. Fabiano está encostado na porta de uma bodega, quando o soldado amarelo o convida para jogar. Na verdade, não é bem um convite, pelos termos parece mais uma ordem, uma vez que o soldado cerca Fabiano com os dois braços e o conduz para a sala de jogos (figura 52). Vale observar que nessa imagem ambos aparentam a mesma altura, uma forma de acentuar a condição de autoridade do polícia que, de fato, é menor que o vaqueiro.

Durante o jogo o soldado administra as ações de Fabiano, ordenando como este deve proceder: “Apanha mais uma. Apanha.” Por estar perdendo e não ter mais dinheiro, Fabiano decide abandonar o jogo e mais uma vez o soldado lhe dirige uma ordem: “Espera aí, paisano.” No entanto, Fabiano não atende. Essa atitude é entendida como uma afronta e leva o soldado a tomar satisfações. Ele sai do jogo para encontrar Fabiano embaixo de uma árvore e o empurra (figura 53), ele não revida apenas tenta se explicar. Se sentindo desrespeitado com as explicações do vaqueiro, o soldado fica cercado-o e encarando-o (figura 54), a espera de uma reação para exercer sua autoridade, como Fabiano não reage, ele pisa no seu pé e é xingado. Nesse momento, só aparece o rosto do soldado, ele é filmado por cima do ombro de Fabiano. O fato de não termos acesso ao rosto do vaqueiro pode ser entendido como uma metáfora para a situação, já que a ele não será dado o direito de defesa, também lhe é subtraída a identidade. Mesmo Fabiano sendo maior é o soldado quem ocupa mais espaço no quadro, é ele que detém o poder, é dele a figura que tem rosto.

Na sequência, depois de ser xingado, o soldado chama seus pares e levam Fabiano preso. Diante do seu superior o polícia apresenta a justificativa da detenção: “*Desacatou a farda* e me ofendeu na frente de todo mundo. E merece uma lição para não se meter mais a besta diante das autoridades.” (grifo nosso) Esse “desacatou a farda” significa que toda a autoridade fora ofendida, percebendo a afronta dessas palavras o outro policial concorda e determina: “Faça lombo, paisano. Ande.” Fabiano permanece em silêncio e é surrado (figura 55). Fica nítida, nessa imagem, a sua condição de subjugado, ele está de joelhos e rodeado de policiais, o que os torna ainda mais superiores devido à posição de submissão do detento. É uma espécie de duplo aprisionamento. Depois da surra aparece uma imagem do soldado amarelo em contra-plongée, jogando as roupas de Fabiano no chão, esse ângulo vem reiterar a sua superioridade em relação à vítima. Na sequência temos Fabiano deitado no chão, com as costas marcadas pela lâmina do facão usado no espancamento.





**Figuras 52 a 57 – 1º encontro de Fabiano com o soldado amarelo.**

No segundo encontro, de acordo com a construção das imagens, é possível pensarmos em uma inversão: o ameaçador do passado sente-se agora ameaçado. Essa possibilidade se confirma, embora a sequência termine com Fabiano reassumindo a sua postura de submissão. A cena se passa no meio da catanga, o vaqueiro está procurando por um bezerro, quando dá de cara com o soldado amarelo. Este se surpreende com a chegada de Fabiano que impunha um facão (figura 58). Diante da figura ameaçadora, o soldado recua a procura de abrigo junto a um tronco seco de árvore (figura 59). Fabiano continua se agigantando na direção do amarelo que não consegue disfarçar o medo (figura 60); o vaqueiro está tão grande que mal cabe no quadro. Embora a pose de Fabiano indique um ataque iminente ele baixa o facão e se afasta um pouco. O soldado aproveita a ocasião para passar por baixo do tronco em que está encostado, buscando assim maior proteção (figura 61). Essa imagem parece inverter a figura 54, na qual eles estão frente a frente, sendo que agora quem tem rosto é Fabiano, é ele quem domina a situação. Há, no entanto, uma diferença considerável entre elas, enquanto na primeira o soldado tem livre acesso a Fabiano, nessa o tronco da árvore funciona como um muro de proteção, mantendo Fabiano a certa distância. Essa interposição pode ser entendida como uma maneira de assegurar que a autoridade não será atacada; é uma barreira que impõe o limite do respeito, ou melhor, da subordinação.

Nesse momento, eles olham simultaneamente para o sol e seguem circulando a árvore. O soldado continua recuando enquanto Fabiano o segue, ouve-se então o berro de uma rês e o vaqueiro para e, pela primeira vez na cena, ele começa a recuar. Fabiano guarda o facão na bainha, o som da rês é ouvido novamente, o vaqueiro coça a barba e se desfaz da postura agressiva. Diante dessa atitude, o soldado cria coragem, caminha na direção de Fabiano e pergunta: “Qual é o caminho da estrada, paisano?” (figura 62). Fabiano tira o chapéu da cabeça e resmunga: “Governo é governo.” O soldado, sem

entender pergunta: “Por onde?” Fabiano já completamente encolhido, com o chapéu na mão e a cabeça baixa (figura 63), ensina o caminho: “No fim da vereda, à direita?”



**Figuras 58 a 62 – 2º encontro de Fabiano com o soldado amarelo.**

Comparando as duas seqüências em análise, fica clara a mudança de postura das duas personagens em decorrência do espaço no qual acontecem às ações. De imediato, no primeiro encontro, percebemos que há uma espécie de achatamento gradativo da figura de Fabiano, ele começa de pé, em seguida é posto de joelhos e termina deitado no chão. A personagem vai decrescendo diante do poder do soldado amarelo que parece aumentar de tamanho. Com esse movimento contrário Fabiano atinge o ponto máximo de sua humilhação, é surrado e atirado ao chão, completamente inferiorizado. Ademais, os dois quadros nos quais Fabiano ocupa o centro da imagem (figuras 55 e 57), ressaltam a sua submissão, enquanto nas outras imagens é o soldado quem se destaca. Todas essas escolhas imprimem a marca do poder, o soldado manda e toma todas as decisões impondo sua vontade de autoridade.

A outra seqüência, porém, começa com Fabiano no controle. É ele quem ocupa mais espaço na imagem e se adianta, impondo sua força ao soldado. Essa superioridade pode ser notada na figura 59, onde a posição do olhar do soldado mostra que ele se encontra em uma posição inferior em relação a Fabiano. Outro detalhe que deve ser observado é que, ao contrário do primeiro encontro, Fabiano é mostrado sempre de frente, indicando que ele conduz a situação e adota uma postura de enfrentamento. Até aqui, a mudança do espaço promove a inversão dos dois encontros. No entanto, notamos

que essa alteração do urbano para o rural não garante a Fabiano o direito de revide, de exigir respeito. Por isso, ao ouvir o mugido do bezerro, ele parece se aperceber de que, na verdade, continua sendo um despossuído<sup>70</sup> e isso estabelece que ele siga obedecendo. É nesse ponto que o soldado retoma a sua altivez e, de acordo com o romance, “ganhou coragem, avançou, pisou forte” (p. 107) e passou a ser novamente senhor. Assim, mais uma vez Fabiano muda de postura e assume a sua inferioridade perante uma instância de poder.

Depois de todos esses apontamentos podemos dizer que, de fato, o espaço é um elemento ativo dentro da narrativa. Seja ele uma representação do ambiente geográfico, como é o caso específico da catinga, ou melhor, da predominância da escassez advinda da seca, ou seja na esfera social, aqui expressa nas figuras do patrão, do fiscal da prefeitura, da instituição religiosa e mais nitidamente no soldado amarelo, o certo é que o espaço influencia de forma direta o andamento da narrativa. Como vimos, as ações das personagens são norteadas pelos indicativos do espaço natural e suas posturas são modificadas pelas circunstâncias sociais. Na verdade, em *Vidas secas* parece haver um ajuste, no qual os meios geográfico e social são dotados de extrema aridez, ou seja, há uma acentuada hostilidade de ambos em relação à família de retirantes. Essa *combinação* não passa despercebida, de modo que Fabiano reconhece a extensão de suas dificuldades, e por isso “[...] sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. [Pois] Tudo na verdade era contra ele. [...]” (p. 95-6).

---

<sup>70</sup> Termo usado por Tolentino (2001, p. 150).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois textos de *Vidas secas* analisados nesta pesquisa apresentaram amplas possibilidades de diálogos. Tal condição pode ser explicada pelo fato de as escolhas feitas durante o processo de estudo oferecerem sempre vantagens e desvantagens, no sentido de direcionar o olhar para pontos específicos, excluindo automaticamente outros, o que é comum à natureza de um trabalho científico. Diante desta constatação, não pretendíamos com esse trabalho esgotar o assunto em questão, mas apresentar possíveis interpretações para determinados aspectos observados nas obras. Na verdade, fizemos uma seleção de tópicos que nos pareceram mais significativos e procuramos lançar uma luz sobre eles, de modo que são cabíveis ainda outras abordagens em exames posteriores.

Dentro do recorte proposto, priorizamos a investigação das relações dialógicas presentes entre o texto literário de *Vidas secas* e a sua adaptação cinematográfica. Para tanto, optamos por seguir os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, em especial o conceito de dialogismo. Essa escolha foi muito importante, pois o referido conceito permitiu a realização das observações desejadas com ampla variedade de possibilidades, sem que fosse necessário pensar nas questões relacionadas às noções de fonte e influência e, conseqüentemente nos autorizou a fazer uma análise dissociada da ideia de fidelidade. Além desse ponto, o dialogismo traz em si uma amplidão que favorece o enriquecimento do estudo, ou seja, ele pode ser aplicado a vários elementos, sejam eles internos ou externos ao texto.

No entanto, sabemos que esse alargamento de uso pode ser considerado dialeticamente, pois, se por um lado, é positivo, como mencionado anteriormente, por outro traz complicações ao pesquisador. Essa dualidade é resultado da grande abrangência que têm as relações dialógicas, uma vez que são possíveis a qualquer parte significativa de um enunciado, inclusive entre linguagens e artes distintas (cf. BAKHTIN, 1997, p. 184). Desse modo, o dialogismo torna-se um conceito cabível a toda forma de linguagem e com isso acaba perdendo a condição de ter instrumentais específicos, não oferecendo métodos particulares para o tratamento, por exemplo, da linguagem literária (escrita), nem da linguagem cinematográfica (visual). Contudo, cabe fazermos um adendo com relação a essa não especificidade do conceito bakhtiniano. De fato, tal ausência não pode ser considerada como uma falha no âmbito do dialogismo,

uma vez que essa preocupação com o estético, separado do social, não fazia parte do enfoque proposto pelo autor. Desse modo, o não tratar especificamente desses elementos está relacionado diretamente com o viés escolhido por Bakhtin.

O dialogismo tem uma aplicação muito vasta em relação à natureza social da linguagem, o que é bastante favorável, mas em contrapartida não contempla as peculiaridades concernentes a elaboração estética de cada arte. Desse modo, não trata diretamente dos elementos constituintes da obra, seja ela literária ou fílmica. Tal amplitude acaba dificultando que o pesquisador encontre um direcionamento, no sentido de escolher os recortes a serem privilegiados, tanto no objeto quanto na metodologia. A ausência dessa especificidade pode levar a uma seleção arbitrária, o que poderia resultar em prejuízos para o andamento da investigação. Contudo, mesmo constatando essa falta, o dialogismo foi certamente a melhor opção para essa pesquisa e, salvo as dificuldades, consideramos que houve um satisfatório ajustamento entre o material teórico e o *corpus* em análise.

Vale mencionar que essa adequação entre teoria e objeto foi possível por duas razões em especial: primeiramente, a grande abrangência do dialogismo que nos permite trabalhar com diversos tipos de manifestações artísticas; e, em segundo lugar, o fato de termos acoplado algumas categorias da narratologia, como é o caso da focalização, bem como o trabalho com elementos como espaço, no âmbito da teoria literária. Tal acoplamento foi ativado no sentido de potencializar o rendimento do conceito bakhtiniano, sanando dessa forma as necessidades relativas ao específico do discurso artístico.

Pensando a partir dessas considerações, esta pesquisa se propôs a analisar os diálogos estabelecidos entre a obra literária *Vidas secas* e sua adaptação fílmica homônima, tendo como foco a transposição da aridez. Para isso, começamos verificando o contexto de cada obra, de que forma esses dois momentos interferiram nos textos e quais os diálogos existentes entre eles; em seguida, passamos a investigar as questões referentes à aridez relacional, tomando como norte as estratégias de focalização usadas por cada arte; e, por último, observamos como a aridez espacial foi representada no romance, através das descrições e no filme, pela fotografia e montagem, e qual a sua influência sobre as personagens.

No que diz respeito ao contexto, pudemos notar que as duas obras trazem marcas bastante acentuadas dos seus referidos momentos de produção. Ao analisarmos o romance, foi possível identificar a ênfase dada à denúncia social, juntamente com a

renovação da linguagem, este que é o cerne do movimento Modernista, mais explicitamente exposto pelo romance regionalista de 30. Com relação a isso, *Vidas secas* narra as desgraças do homem sertanejo que vive relegado ao exílio social, sofrendo com os descasos das autoridades. A obra instaura um olhar vigoroso da miséria e dos diversos problemas existentes no cenário agrário nacional, apontando para a necessidade urgente de uma reforma. Assim, em *Vidas secas*, Graciliano Ramos faz um amoldamento da linguagem com a temática social e, a partir desse ajustamento, explicita a mísera condição em que vive o povo sertanejo, narrando com bastante sobriedade o vagar sem rumo de uma família de retirantes.

Quanto ao filme, os efeitos verificados são bastante semelhantes, uma vez que é mantido o mesmo viés crítico do livro, que é também uma das bases defendidas pelo Cinema Novo. Seguindo esse princípio, a narrativa fílmica busca desvelar a condição social e política em que se encontra o país, usando para tanto uma imagem carregada de objetividade. É, pois, com a precisão da fotografia em luz estourada, a ausência de um tema musical, a falta de cores, a escassez de diálogos, combinados ao cenário natural da catinga, que o filme consegue expor na construção dos planos uma linguagem concisa e particular, revelando assim a realidade brasileira (o que inclui as dificuldades enfrentadas pelos cineastas). Feitas essas observações concernentes à presença das marcas contextuais nas duas obras, concluímos que esse fator acentua as relações dialógicas existentes entre os textos, tanto no que se refere à temática quanto à estética.

Ao analisarmos a presença da aridez relacional, percebemos que essa característica se explicita nas duas obras a partir das estratégias de focalização adotadas por cada narrativa. Tomando por base essa diretriz, chegamos à conclusão de que os dois textos se valem dos mesmos elementos para concretizar esse aspecto. Sendo assim, consideramos que a estrutura, os vários focalizadores, o distanciamento entre as personagens e o narrador, e a dificuldade de interação configurada, sobretudo, pela escassez de diálogos verbais, são, indiscutivelmente, os pontos fulcrais para a consolidação desse tipo de aridez.

Vale ressaltar que os recursos mencionados recebem tratamentos diferenciados e têm o seu uso definido de acordo com as características discursivas de cada arte, sendo, portanto, necessário levar em conta as suas especificidades narrativas. No entanto, mesmo havendo essa diferença na forma de articulação dos referidos elementos, é lícito dizer que a alternância de focalização e o não domínio da linguagem verbal são, de fato, os pilares sobre os quais se fundamenta o isolamento das personagens. Assim,

reiteramos a ideia de que a aridez relacional é uma característica bastante evidente e comum aos dois textos, de modo que a sua presença passa a reforçar as possibilidades de diálogos entre a obra literária e a fílmica.

Com relação à aridez espacial, investigamos a interferência dos espaços geográfico e social e nos certificamos que ambos funcionam como elemento ativo nas duas narrativas e, como tal, atuam sobre as personagens de formas variadas. No que se refere ao espaço geográfico, ficou claro que este norteia as ações e decisões das personagens através dos sinais manifestados na natureza. Já o espaço social define como esses indivíduos devem se portar, ou seja, eles têm as posturas modificadas pelas circunstâncias e ambientes sociais em que se encontram. Na verdade, parece haver um ajuste, no qual os meios natural e social são dotados de extrema aridez, resultando em uma acentuada hostilidade de ambos com relação à família de retirantes.

Identificada essa condição, constatamos que tanto o romance quanto o filme denunciam a existência de uma aridez que se amplia do espaço geográfico ao social. Tal comprovação foi possível através da análise da descrição literária, feita no livro, e da composição da imagem visual, apresentada pelo filme. Sendo assim, mais uma vez percebemos que as duas obras se aproximam em termos de significação, pois, em ambas, as marcas da aridez espacial são explícitas e contribuem substancialmente para o sentido geral das narrativas.

Feitas essas constatações, esperamos contribuir para a ampliação dos estudos sobre *Vidas secas*, em especial aqueles que lidam com o romance e a sua adaptação fílmica. Vale ressaltar que, para nós, esse trabalho foi bastante proveitoso em termos de aquisição e aprimoramento do conhecimento, pois, além de termos realizado as investigações relacionadas aos recortes sugeridos, ainda tivemos a oportunidade de perceber outros caminhos viáveis. Sendo assim, embora a nossa atenção tenha sido dispensada à questão da transposição da aridez, a verdade é que as leituras realizadas durante esta pesquisa nos levaram também à certeza de que há muitas potencialidades dialógicas a serem exploradas na relação *Vidas secas*: livro e filme. É o caso, por exemplo, do enredo, opção que nos parece bastante promissora. Essa possibilidade de um novo estudo, baseado nos apontamentos aqui realizados, é certamente mais um ganho obtido com a presente dissertação e que deve ser desenvolvida em momentos futuros.

## REFERÊNCIAS

ANDREW, D. Adaptation. In: Naremore, J. (ed.) *Film adaptation*. London: Athlone Press, 2000.

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. Pai contra mãe. In: MORICONI, I. (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

AUMONT, J. [et. al.] *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, M. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Edição crítica preparada por Júlio Castaño Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARBIERE, C. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: FILHO, O. B. BARBOSA, S. (orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos-SP: Editora Claraluz, 2009.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A. TEZZA, C. CASTRO, G. de. (orgs.). BRAIT, B... [et al.]. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora da UFPR, 2007.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da Narrativa*. BARTHES, R. [et. al.] Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5ª. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempos de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BUENO, L. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

BÜRGER, P. *A teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRITO, J. B. de. *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura, Cinema, Adaptação*. Revista Graphos, João Pessoa – PB, Vol. 1 n° 2. Junho de 1996. Disponível em: <[http://www.revistagraphos.com.br/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=62](http://www.revistagraphos.com.br/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=32&Itemid=62)> Acesso em: 20 de abril de 2010.

BRUNACCI, M. I. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BLUESTONE, G. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1957.

CABRERA, J. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CACESSE, N. P. *Vidas Secas: romance e fita*. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna Crítica II - Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAÑIZAL, E. P. *Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo*. In: MACHADO Jr. R; SOARES, R. de L. e ARAÚJO, L. C. (Org.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007. (Estudos de Cinema – Socine, VIII).

CASTRO, D. A. de. *Roteiro de Leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 2001.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. [et al]. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, N. N. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna Crítica II - Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

COSTA, F. M. da. Introdução ao (nôvo) cinema brasileiro. In: COSTA, F. M. da. (Org.) *Cinema moderno: cinema nôvo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, editor S.A, 1966.

COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna Crítica II - Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

COUTINHO, I. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, J. BARROS, A. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.

CRISTÓVÃO, F. A. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Brasília: Ed. Brasília, INL, 1975.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARACO, C. A. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, C. A. TEZZA, C. CASTRO, G. de. (orgs.). BRAIT, B... [et al.]. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora da UFPR, 2007.

FELIX, J. C. *Film and television adaptation: a comparative analysis of A streetcar named desire adaptations for cinema and television*. 2004. 91 f. Dissertação (Mestrado

em Letras – Inglês e Literatura Correspondente) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. BARROS, D. L. (org.). – 2ª. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. Interdiscursividade e intertextualidade. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. BRAIT, B. (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

FRIEDMAN, N. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Seção Arquivo, n. 53, mar.-mai./02. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n.53/> Acesso em: 15 de novembro de 2009.

GARCIA, M. F. DINIZ, T. F. N. *Transtextualidade e dialogismo em Admirável Mundo Novo e Matrix*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-6ZFGTA> Acesso em: 28 de abril de 2010.

GAUDREAU, A. JOST, F. A narrativa cinematográfica. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (Extratos) Edição bilíngue. Cadernos Viva Voz, Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. [et. al.] Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. [et. al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOUVEIA, A. A epopéia negativa do século XX. In: GOUVEIA, A; MELO, A. C. de. *Dois ensaios frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia, 2004.

IGLÉSIAS, F. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: *O modernismo*. ÁVILA, A. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

JOHNSON, R. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

\_\_\_\_\_. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KADARÉ, I. *Abril despedaçado*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEITE, S. F. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2007.

McFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.

MERTEN, L. C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2ª Ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORSON, G. S. EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOURÃO, R. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Arquivo editora e distribuidora, 1971.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. In: Naremore, J. (ed.) *Film adaptation*. London: Athlone Press, 2000.

NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

O'CONNOR, J; SEYMOUR, J. *Introdução à programação neurolinguística*. Tradução de Heloísa Martins-Costa. São Paulo: Summus, 1995.

PELEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

PONTES, N. B. Cinema e realidade social. In: COSTA, F. M. da. (Org.) *Cinema moderno: cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, editor S.A, 1966.

POSNETT, H. M. O método comparativo e a literatura. Tradução de Sonia Zyngier. In: COUTINHO, E. F. CARVALHAL, T. F. (orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

QUEIROZ, R. de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RAMOS, G. *Vidas Secas*. 80ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

REIS, C. & LOPES, A. C. Focalização. In: *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, G. S. *Cenas da vida retirante: 40 anos do filme 'Vidas secas'*. A Nova Democracia, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, nº 8, abril de 2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br>> Acesso em: 19 de fev. de 2009.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 1995.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARAIVA, J. A. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: SARAIVA, J. A. (org.) [et. al.] *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2003.

SAVIOLI, F. P; FIORIN, J. L. Lições de texto: leitura e redação. São Paulo: Ática, 2003.

SHAKESPERARE, W. *O mercador de Veneza*. Tradução de Marília K. Borges. São Paulo: Clube do Livro, 1970.

SILVA, M, C. Crítica sociológica. In: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

SILVESTRE, L. *Pólvora, gorgonzola e alecrim: contos gastronômicos*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: *Ilha do Desterro*. Número 51. Jul./ Dez. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas – SP: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

\_\_\_\_\_. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TEXTE, J. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. Tradução de Maria Luiza Berwanger Silva. In: COUTINHO, E. F. CARVALHAL, T. F. (orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

## Filmografia

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont, Rodrigo Santoro, Ravi Ramos Lacerda e outros. Roteiro: Karim Ainouz. [s.i.]: Bac Films, Dan Vallery Film AG, 2001. (105 min.) DVD.

ARUANDA. Direção e Roteiro: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. [s.i.]: IBAC, 1960. (20 min.) Disponível em: <http://video.google.com/videoplay?docid=-2531992243254208946#>. Acesso em 25 de novembro de 2010.

CAPITU. Direção e produção: Paulo Cezar Saraceni. Intérpretes: Othon Bastos, Raul Cortez, Isabella Cerqueira Campos e outros. Roteiro: Paulo Cezar Saraceni. [s.i.]: Carlos Diegues Produções Cinematográficas, J. P. Produção e Administração Cinematográfica, 1968. (105 min.) DVD

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha. Intérpretes: Yoná Magalhães, Geraldo Del Rey, Othon Bastos e outros. Roteiro: Glauber Rocha. [s.i.]: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes e Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964. (115 min.) DVD

DOM. Direção e produção: Moacyr Góes. Intérpretes Marcos Palmeira, Bruno Garcia, Maria Fernanda Cândido e outros. Roteiro: Moacyr Góes. [s.i.]: Diler & Associados, Labo Cine do Brasil Ltda., 2003. (91 min.) DVD

ESTÔMAGO. Direção e produção: Marcos Jorge. Intérpretes João Miguel, Babu Santana, Fabíula Nascimento e outros. Roteiro: Fabrizio Donvito. [s.i.]: Zencrane Filmes, Indiana Production Company, 2007. (113 min.) DVD

LAVOURARCAICA. Direção e produção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes Selton Mello, Raul Cortez, Simone Spoladore e outros. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. [s.i.]: VideoFilmes, 2001. (163 min.) DVD

MEMÓRIAS Póstumas de Brás Cubas. Direção: André Klotzel. Produção e roteiro: André Klotzel, José Roberto Torero. Intérpretes: Reginaldo Faria, Marcos Caruso,

Petrônio Gontijo e outros. [s.i.]: Cinemate Material Cinematográfica, cinematográfica Brasileira, 2001. DVD

NARRADORS de Javé. Direção: Eliane Café. Roteiro: Luis Alberto de Almeida e Eliane Café. Intérpretes: José Dumont, Nelson Xavier, Rui Resende e outros. [s.i.]: Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Produções, 2003. (100 min.) DVD

O AUTO da Compadecida. Direção e produção: Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Rogério Cardoso e outros. Roteiro: Guel Arraes e Adriana Falcão. [s.i.]: Globo filmes, 2000. (104 min.) DVD.

O CORPO. Direção e produção: José Antônio Garcia. Intérpretes: Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez e outros. Roteiro: José Antônio Garcia. [s.i.]: Cinearte Produções Cinematográficas, Olympus Filmes, 1991. (80 min.) DVD

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Ruy Guerra, Pierre Pelegri e Miguel Torres. Intérpretes: Adélia Maria, Joel Barcellos, Leônidas Bayer, Átila Iório e outros. Roteiro: Ruy Guerra. [s.i.] Copacabana Filmes, Daga Filmes e Inbracine Filmes, 1964. (80 min.) DVD

O MERCADOR de Veneza. Direção e produção: Michael Radford. Intérpretes: Al Pacino, Jeremy Irons, Joseph Fiennes e outros. Roteiro: Michael Radford. [s.i.]: Mivision, Arclight Films, 2004. (138 min.) DVD

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. Intérpretes: Antonio Abujamra, Caio Blat, Herson Capri e outros. Roteiro: Sabina Azuategui e Eduardo Benain e Sérgio Bianchi. [s.i.]: Agravo Produções Cinematográficas, 2005. (104 min.) DVD

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Monoru Jingo. Intérpretes: Toshiro Mifune, Michiko Kyo, Masayuki Mori e outros. Roteiro: Ryunosuke Akutagawa, Akira Kurisawa e Shinobo Hashimoto. Japão: Ashita wa Kitto, 2001. (88 min.) DVD

SÃO Paulo S/A. Direção: Luís Sérgio Person. Produção: ? Intérpretes: Ana Esmeralda, Eva Wilma, Otelo Zelsoni, Walmor Chagas e outros. [s.i.] Socine Produções Cinematográficas, 1965. (107 min.) DVD

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Paulo Autran, Paulo Gracindo, Mário Lago, Jardel Filho e outros. [s.i.] Mapa Filmes, 1967. (106 min.) DVD

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto Intérpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Gilvan Lima, Genivaldo Lima e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [s.i.]: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes, 1963. (103 min.) DVD