

**Universidade Federal de Alagoas
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**

José Allan Nogueira Cavalcante

GRACILIANO RAMOS E O CINEMA EM DUAS VIAS

Maceió
2014

José Allan Nogueira Cavalcante

GRACILIANO RAMOS E O CINEMA EM DUAS VIAS

Tese apresentada à Faculdade de Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e História, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Susana Souto Silva.

Maceió
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

C376g Cavalcante, José Allan Nogueira.
Graciliano Ramos e o cinema em duas vias / José Allan Nogueira
Cavalcante. – 2014.
207 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.
Tese (doutorado em Estudos literários) – Universidade Federal de
Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2014.

Bibliografia: f. 200-207.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. 2. Cinema e literatura. 3. Angústia –
Tradução e interpretação. 4. Literatura – Adaptações para cinema. I. Título.

CDU: 82.091



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ ALLAN NOGUEIRA CAVALCANTE

Título do trabalho: "GRACILIANO RAMOS E O CINEMA EM DUAS VIAS"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

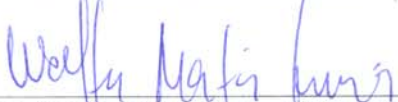
Examinadores:



Profa. Dra. Glida de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/UFAL)



Profa. Dra. Eliana Kefalás de Oliveira (PPGLL/UFAL)



Prof. Dr. Walter Matias Lima (PPGE/UFAL)



Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques (UFAL - Campus Arapiraca)

Maceió, 08 de agosto de 2014.

LISTA DE ABREVIATURAS

Para sistematizar e facilitar a menção aos livros de Graciliano Ramos, utilizamos como referência as iniciais ou abreviações dos títulos de suas obras, seguidas do ano de publicação e, quando preciso, a página. Nas referências finais da presente tese, as indicações dos livros desse autor seguem as normas padrões da ABNT.

Angústia, 2005: ANG.

Cartas, 1986: CAR.

Garranchos, 2012: GARR.

Linhas Tortas, 2005: LT.

Memórias do cárcere, 2008: MC.

S. Bernardo, 2008: SB.

Vidas secas, 2007: VS.

RESUMO

NOGUEIRA, Allan. **Graciliano Ramos e o cinema em duas vias**. Universidade Federal de Alagoas, Maceió - AL, 2014.

A presente tese de doutorado tem como objetivo refletir sobre as relações do escritor Graciliano Ramos com o cinema. Seu *corpus* de análise é constituído por textos do escritor sobre o cinema, as adaptações de seus romances para esse meio e a incorporação de recursos da linguagem cinematográfica em suas obras, em especial, seu romance *Angústia* (1936). Como referencial teórico, utiliza teorias contemporâneas sobre a tradução e adaptações da literatura ao cinema, fazendo, ainda um diálogo entre teorias e críticas literárias e cinematográficas (Jakobson, 2007; Campos, 2006; Plaza, 2003; Bakhtin, 2010; Eisenstein, 2002; Xavier, 2003; Machado, 2008; Aumont, 1995; Candido, 1992). A metodologia empregada é a pesquisa bibliográfica e documental, assim como as análises dos objetos sonoro-visuais, com o intuito de interligar esses dois meios e linguagens, literatura e cinema. Visa também observar a forma compositiva do romance *Angústia*, propondo tal ligação de sua linguagem com a cinematografia. Justifica a abordagem sobre Graciliano Ramos, e seu respectivo diálogo com o cinema, por conta de sua relevância para a literatura brasileira e como possibilidade de ampliação crítica sobre sua forma compositiva, propondo um diálogo entre suas obras e o cinema, no espaço de trocas que é a tradução intersemiótica.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, tradução, adaptação, cinema e literatura, *Angústia*.

ABSTRACT

NOGUEIRA, Allan. **Graciliano Ramos and the cinema in two ways**. Universidade Federal de Alagoas, Maceió-AL, 2014.

This PhD thesis aims to think over the relations of the writer Graciliano Ramos with the cinema. The analysis corpus is made up with texts of the writer about the cinema, the adaptations of his novels to this medium and the incorporation resources of film language in his works, especially in his novel *Angústia* (1936). As theoretical reference, uses contemporary theories of translation and adaptation from novels to film, making even a dialogue between literary and cinematographic theory and criticism (Jakobson, 2007; Campos, 2006; Plaza, 2003; Bakhtin, 2010; Eisenstein, 2002; Xavier, 2003; Machado, 2008; Aumont, 1995; Candido, 1992). The methodology is bibliographic and documentary research, as well as analyzes of sound-visual objects, in order to connect the two media in question, literature and cinema. Aims observe the composition of the novel *Angústia*, suggesting that there's a connection of it's language with the cinema. Justifies the approach on Graciliano Ramos, and his respective dialogue with the cinema, because of the relevance to the Brazilian literature and the possibility of critical expanding on his compositional form, proposing a dialogue between his works and the cinema, in the space of exchanges that is intersemiotic translation.

Key words: Graciliano Ramos, translation, adaptation, literature and cinema, *Angústia*.

RESUMEN

NOGUEIRA, Allan. **Graciliano Ramos y el cine en dos vías**. Universidade Federal de Alagoas, Maceió - AL, 2014.

La presente tesis de doctorado tiene como objetivo reflejar sobre las relaciones del escritor Graciliano Ramos con el cine, las adaptaciones de sus novelas para ese medio y la incorporación de recursos del lenguaje cinematográfico en sus obras, en especial, la novela *Angústia* (1936). Como referencial teórico, utiliza teorías contemporáneas sobre la traducción y adaptaciones de la literatura al cine, estableciendo, todavía, un diálogo entre teorías y críticas literarias y cinematográficas (Jakobson, 2007; Campos, 2006; Plaza, 2003; Bakhtin, 2010; Eisenstein, 2002; Xavier, 2003; Machado, 2008; Aumont, 1995; Candido, 1992). La metodología empleada es la investigación bibliográfica y documental, así como los análisis de los objetos sonoro-visuales, con el intuito de interconectar los dos medios y lenguajes, literatura y cine. Pretende también observar la forma compositiva de la novela *Angústia*, proponiendo tal conexión de su lenguaje con la cinematografía. Justifica el abordaje sobre Graciliano Ramos y su respectivo diálogo con el cine, por su relevancia para la literatura brasileña y como posibilidad de ampliación crítica sobre su forma compositiva, proponiendo un diálogo entre sus obras y el cine, en el espacio de cambios que es la traducción intersemiótica.

Palabras clave: Graciliano Ramos; traducción; adaptación; literatura y cine; Angustia.

*A Joana D'arc, minha mãe,
isso, o que foi e o que virá...*

Agradecimentos

Susana, pela amizade e companheirismo nesses anos de doutorado, por uma orientação certa e estimulante, ponderando quando preciso, instigando quando possível e intervindo quando necessário. Divido a alegria dessa tese contigo!

Gláucia, que me acolheu em momentos de trânsito de comunicação para letras, por todos os incentivos e diálogos construídos nos anos de orientação, reuniões do grupo, dias de estágio de docência e em todas as nossas festas.

Pedro, que será sempre lembrado por ser quem primeiro me incentivou e apontou caminhos na academia, sobretudo ao me apresentar possibilidades de pesquisa entre cinema e literatura, que existe como ponto fundamental em meu percurso.

Gilda, pelo breve período de orientação, mas sobretudo por ser uma das primeiras pessoas a ler e colaborar com o que é o capítulo principal da presente tese, sobre Angústia e sua relação com o cinema; Roberto, voz importante nos rumos tomados em minhas pesquisas, especialmente ao incentivar a busca por um 'cinematógrafo de letras' em Graciliano Ramos. E a parte do corpo docente do PPGLL que contribuiu direta ou indiretamente com minha formação.

Lica, de quem sempre fazia questão de ouvir a análise sobre meu texto e as palavras de incentivo proferidas no momento da qualificação; Walter, que, mesmo após a conversa da qualificação, enviou textos e força. Tentei ao máximo seguir as sugestões e estratégias de análise que vocês me ajudaram a construir.

Todos os amigos e amigas do grupo de pesquisa Poéticas Interartes: Marcelo, Tazio, Ari e Milton, pelos nossos cafés pós-aulas; Helenice, pelas noites compartilhadas em Teoria 1 e 2; Eliaquim, por nossa convergência poético-política; Duda, mí compañera quase-riojana, pelo incentivo e a composição do 'resumen'. Cristina e Gilvaneide, por todos os sorrisos partilhados. Aos colegas do PPGLL e da graduação em letras: \,/

Felipe, meu companheiro de percurso nessa história de transformar texto em tela, viver na prática a aflição e alegria de selecionar-modificar-renunciar que é a adaptação, por nossas discussões e descobertas em fazer cinema. A ele, e Analice, obrigado também pela força com o 'abstract'.

Wesslen, Inês e todos os funcionários do PPGLL, de quem sempre percebi a vontade em ajudar no funcionamento do programa.

CAPES, por me tranquilizar durante os últimos quatro anos e tornar possível a composição dessa tese de doutorado.

Almir, Hermano, Henrique e todos os colegas dos cursos de cinema e de cineclubes maceioenses, que em muito contribuíram para a construção dos meus interesses cinemáticos e do presente texto.

Povo de jornalismo, digo, do Ímpeto, em especial a Vitor, Gustavo, Nataska e Mário; Scrungers e Vida Lokas, amigos que tornam a vida mais leve ou fora do esquadro, quando precisamos.

Trotsky, Fifonho Dante e Dalila (em memória), minhas pequenas companhias cotidianas, que me ajudaram com seus latidos de sabedoria.

Isis, Bia e Sophia; Papudo, Anne, Carlos, Thayse; Rosivaldo; Mãe Joana, mais uma vez: foram eles quem me permitiram investir tempo e paciência, que seguraram a onda durante algumas dezenas de meses para que eu pudesse concluir esse percurso na pós-graduação. Obrigado, sempre.

É terrível de se ver, esse movimento de sombras, nada além de sombras, os espectros, esses fantasmas; pensa-se nas lendas em que um gênio malvado qualquer faz uma cidade inteira ser tomada de um sono eterno [...]. E enquanto enfeitiçou a cidade inteira, ele comprimiu os altos edifícios; do teto às fundações, eles são incluídos num espaço que parece medir um metro; as pessoas foram diminuídas em proporção, ao mesmo tempo em que se arrebatava seu poder de falar e que a terra e o céu foram despojados de sua pigmentação colorida e cobertos com o véu do mesmo cinzento monótono.

Essa criação grotesca, eles nos apresentam numa espécie de nicho no fundo de um restaurante. De repente, ouviu-se tilintar alguma coisa; tudo desaparece e um trem ocupa a tela. Ele investe diretamente sobre nós – atenção! Dir-se-ia que ele queria se precipitar sobre a escuridão em que estávamos, fazer de nós um monte infame de carnes rasgadas e de ossos esmigalhados e reduzir a pó aquela sala e todo aquele prédio cheio de vinho, de música, de mulheres, de vício.

Mas não! Nada mais é que um cortejo de sombras.

(Máximo Gorki, julho de 1896)

Sumário

Introdução	12
1. Traduttore, traditore	19
1.1. <i>Graciliano tradutor, traidor</i>	24
1.2. <i>Tensões nas relações entre literatura e cinema</i>	30
1.3. <i>Narrativa como ponte: romance, filme e história</i>	38
1.3.1. <i>Roteiro: uma forma passageira</i>	43
1.4. <i>Dialogismos e incorporações do cinema pela literatura</i>	47
2. Graciliano Ramos e o cinema	57
2.1. <i>O escritor na vitrine</i>	58
2.2. <i>Montagens: do texto, do filme</i>	65
2.3. <i>O cineasta como leitor</i>	77
2.3.1. <i>Vidas secas em tradução</i>	81
2.3.2. <i>Um tempo em S. Bernardo</i>	91
2.4. <i>O escritor contaminado</i>	101
2.4.1. <i>Graciliano espectador</i>	107
3. Nas telas de Angústia	118
3.1. <i>“Casamento é buraco”: o cinema como argumento</i>	122
3.2. <i>Presença e incorporação da linguagem cinematográfica</i>	131
3.2.1. <i>Montagem de Marina</i>	132
3.2.2. <i>A construção do olhar na “tela” do romance</i>	140
3.3. <i>Exibições de Angústia</i>	151
3.3.1. <i>Angústia decupada: o olhar e a consciência cinematográfica</i>	154
3.3.2. <i>Desenho de som por signos verbais</i>	167
3.4. <i>Memória, metáfora, montagem: um crime de cinema</i>	174
4. Considerações finais	193
Referências	200

Introdução

Quando eu era criança, minha casa tinha um quartinho no quintal. Ignorava, nesta época, o que havia sido em anos anteriores – depois descobri que o tal ambiente foi um estúdio de fotografia, pertencente ao seu Balbino, antigo morador que dá o nome à Rua Balbino Lopes, no Vergel do Lago. Provavelmente isso aconteceu na década de 1950. Todas as informações me foram passadas por Amélia de Gusmão Cavalcante, minha avó. Acima deste cômodo, uma caixa d'água, que, com o tempo, tornou o ambiente úmido e insalubre, por conta das infiltrações. Mas por volta de dez anos, talvez entre 1987 e 1997, este pequeno espaço acomodou uma biblioteca. A maior parte dos livros era de matemática, pois meu pai optou por trabalhar com números, em sala de aula. Mas havia enciclopédias e um ou outro livro que cruzou o tempo e hoje sobrevive em uma das prateleiras que sustentam outros livros, mais novos ou mais velhos. Um Victor Hugo aqui, um Érico Veríssimo ali, muitos de Ágatha Cristie, o **Brasil Nunca Mais**, além de Mário Puzo e, obviamente, Malba Tahan.

Meu pai estudou na Ufal e deixou o cabelo crescer em uma época em que agir dessa forma poderia trazer algum perigo, na década de 1970. **O advogado do diabo**, de Morris West, metia medo em mim e em meus irmãos, mas isso não foi suficiente para impedir a importância que toda essa convivência com livros, ainda que à distância, sem lê-los, nos causaria mais tarde. Não tinha livro de Graciliano Ramos.

Meu primeiro contato com este nome foi por conta de um **Livro de bolso dos contos russos**, que ainda existe. Nele, Graciliano havia trabalhado na “super-visão” (*sic*). Apenas nos idos de 2000 tive contato com **S. Bernardo** – de segunda mão, já que o colégio exibiu o filme de Leon Hirszman. Em 2002 entrei na Ufal – também com cabelos longos, fato que nunca me trouxe qualquer perigo –, e li **Caetés**, **Vidas secas**, **S. Bernardo** e **Angústia**, nessa ordem. No ano seguinte, já era do Diretório Central dos Estudantes, o que mudaria também a minha percepção de mundo e arte.

Entre 2005 e 2006 precisei elaborar um Trabalho de Conclusão de Curso. Nada mais lógico do que optar por Graciliano Ramos: alagoano e de esquerda, pensei. Além disso, fiz trabalhos de extensão na Assessoria de Comunicação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). A grande mídia não me

seduzia; o que me tocava, neste tempo, era o Cinema Novo. A ligação estava pronta: estudar cinema e literatura, **Vidas secas**. Terminaria o curso e contribuiria para a militância.

No meio do caminho houve a orientação de Pedro Nunes Filho, com quem já havia convivido em algumas disciplinas no curso de Comunicação Social, especialmente em Laboratório de Imagem, na qual atuei também como monitor. Tive um primeiro orientador atento. No meu plano de trabalho, espécie de pré-projeto de monografia, indicava Marx e Engels como *corpus* teórico para o estudo da adaptação cinematográfica. Não me foi vetada a possibilidade de trabalhar com estes pensadores, mas a conversa me fez perceber que estes não possibilitariam reflexões específicas, técnicas, sobre a relação entre literatura e cinema.

Este impulso inicial, de contribuir como militante, com reflexões a respeito do contexto histórico etc., pode ter sido repensado no caminho, pela noção de que uma pesquisa específica, no caso, um estudo a respeito do diálogo entre duas formas artísticas, também pode contribuir socialmente, ainda que não seja citada diretamente, nos objetivos do trabalho, a intenção de acabar com a desigualdade no país ou de instigar uma revolução socialista no mundo. O essencial é, talvez, termos consciência de que o que nos move enquanto seres humanos é o que nos moverá, também, como pesquisadores – apesar de, em alguns momentos, precisarmos superar a condição de ser humano, de ser apenas um e ter somente vinte e quatro horas em um dia, para dar conta de todas as demandas de uma pós-graduação.

Pedro Nunes, que também foi professor do PPGLL, sugeriu que uma professora de Letras participasse de minha banca. Minha hesitação venceu e a opção foi pela composição com professores do COS, apenas. A professora era Gláucia Vieira Machado. Minha defesa de monografia coincidiu com a saída de Pedro Nunes da Ufal, mas a indicação foi clara: procure a Gláucia.

Já em nossos primeiros contatos, Gláucia me apresentou a uma turma que tinha um ou outro rosto conhecido e que depois se tornou parceira de pesquisa e amiga. Nesta época o grupo atendia por ABZ da Poesia Alagoana, mas, com o rebatismo, tornou-se Poéticas Interartes. Participei da seleção e em 2007 iniciava o mestrado no PPGLL. A monografia, da graduação, tentava abranger a vida de Graciliano Ramos, a de Nelson Pereira dos Santos, o Modernismo e o Cinema Novo

e seus contextos de época, além de **Vidas secas** na literatura e no cinema. Na dissertação, a busca foi por questões específicas sobre a relação entre cinema e literatura, sendo **Vidas secas** o objeto de análise. Tal busca trouxe mais consistência – e menos ingenuidade – às análises, e Gláucia Vieira Machado foi fundamental neste direcionamento.

O início do doutorado foi em 2010, mesmo ano da conclusão do mestrado. O projeto inicial previa apenas a análise sobre as adaptações para o cinema e a televisão do romance **S. Bernardo**. Mas em uma das disciplinas do PPGLL, Expressão Literária Brasileira, foi possível realizar um ensaio com outro viés: tentar perceber o quanto o cinema já está presente na escrita de Graciliano Ramos – esta preocupação, inclusive, foi uma das demandas/cobranças durante o convívio em outras disciplinas do Programa. A possibilidade de trabalhar com esta nova abordagem sobre a relação entre literatura e cinema, unido ao amadurecimento adquirido com leituras específicas da teoria e crítica nos estudos literários, foi fundamental para a opção de continuar a estudar a obra de Graciliano Ramos, já que o debate não havia sido esgotado com as pesquisas iniciais e sua ampliação era uma realidade.

Nesse mesmo ano, Gláucia deixa o PPGLL e parte de seus orientandos foram acolhidos por Gilda Brandão Vilela e Susana Souto Silva. Durante alguns meses fui orientado por Gilda, que, apesar do período curto, mostrou-se solícita em colaborar, sendo possível incluir algumas de suas preocupações sobre literatura e cinema na presente tese, questão que também lhe interessa.

Susana Souto, que havia participado de minha experiência no mestrado, nas bancas de qualificação e de defesa da dissertação, passou a ser a minha orientadora no doutorado em meados de 2011, dado que é importante na medida em que o seu conhecimento sobre meu texto contribuiu para o planejamento do que veio em seguida. Para além da admiração que eu já havia construído a seu respeito, como pesquisadora e professora sempre disposta a compartilhar seus conhecimentos, Susana passou a ser companheira de discussões, indignações, alegrias. E se, enfim, pesquisamos o que gostamos, ao lado de pessoas que nos estimulam, acredito só haver ganhos.

Com isso, o presente trabalho, tese de doutorado, propõe-se a dar continuidade às observações sobre literatura e cinema, realizados entre 2005 e 2010 e em constante amadurecimento. O objetivo é analisar as relações de Graciliano Ramos com o cinema, tanto a partir do viés mais abordado pela crítica e teoria da literatura e do cinema, que é o estudo da adaptação cinematográfica do texto literário, como também é nosso objetivo discorrer sobre as relações deste autor com o cinema de forma inversa, isto é, o refletindo sobre quanto o cinema lhe afetou, sobretudo, enquanto escritor, ou seja, como a cinematografia está presente em sua obra, seja como tema, seja como procedimento de construção da narrativa, em seus diversos elementos. Assim, o título do trabalho, desde a comunicação que apresentei no seminário discente em 2012, passou a ser **Graciliano Ramos e o cinema em duas vias**, indicando esta mudança de rumo – mudança esta que foi corroborada pela banca de qualificação e pela orientadora, ao sugerir um maior enfoque nas várias formas de apresentação do cinema nos textos do autor alagoano.

O capítulo inicial apresenta alguns diálogos entre literatura e cinema em âmbitos diversos, como as adaptações, roteirizações e incorporações do cinema pela literatura. Para chegar a tais discussões, tratamos da noção de *tradução* e algumas de suas implicações teóricas, como as possibilidades e impossibilidades de “exatidão” no exercício da tradução, tendo Graciliano Ramos como um ponto de observação, já que ele tanto atuou traduzindo textos como foi um autor traduzido – além da própria ideia da escrita como tradução, isto é, de transformação de determinados dados em texto, a partir de teóricos referenciais na área e também de reflexões registradas por Graciliano em **Memórias do cárcere** (1953).

No segundo capítulo, ainda dialogando com os preceitos abordados no primeiro capítulo, traçamos um panorama das relações de Graciliano Ramos com o cinema de forma mais direta. Interessou-nos observar: 1. como esses diálogos se construíram; 2. reflexões sobre as motivações dos realizadores pela busca deste escritor; e 3. o diálogo com a crítica literária, a partir de opiniões diretas de cineastas a respeito da obra de Graciliano Ramos, assim como um momento específico sobre as *leituras* de Nelson Pereira dos Santos para o romance **Vidas secas** (1938) e de Leon Hirszman para **S. Bernardo** (1934), realizados respectivamente em 1963 e 1972. Também nos interessou, neste capítulo, pensar a propósito de Graciliano

Ramos como espectador e de que forma esse dado aparece em suas obras, em seu estilo de escrita e como objeto para seus enredos e suas opiniões sobre o cinema, presentes em crônicas, cartas, notas e escritos ficcionais.

Já no terceiro capítulo, apresentamos uma reflexão mais detida sobre o romance **Angústia** (1936) e a relação deste com o cinema. Como se sabe, até o momento, esse livro não foi abordado diretamente pela cinematografia, isto é, ainda não foi adaptado para os meios sonoro-visuais. Esse dado, por si só, já seria um ponto de partida importante para a reflexão, uma vez que as outras abordagens de livros de Graciliano Ramos pelo cinema obtiveram sucesso, de público e de crítica, sobretudo. Iniciamos a abordagem, no caso, com as relações constituídas entre **Angústia** e outros artistas, cineastas ou não. Um dos momentos é dedicado a pensar como o cinema está presente no romance enquanto matéria para o enredo, isto é, o cinema como argumento em **Angústia**. Depois refletimos sobre o quanto a linguagem cinematográfica foi incorporada a este romance, em sua composição, na combinação de seus elementos, em sua trama narrativa (seu processo de montagem), não com imagens e sons, mas com signos linguísticos – ou melhor, como tais signos linguísticos constroem, através da leitura, imagens e sons. Indicamos, para tal, trechos do romance, momentos que possibilitam a reflexão de **Angústia** através de um viés interartístico, propondo que a presença do som, da imagem e, sobretudo, do movimento, neste romance, fazem parte de uma estrutura de reflexão, também, sobre o cinema.

Este momento da pesquisa não foi realizado sem dificuldades. Uma busca rápida no *website* Google, feita em fins de maio de 2014, esclarece: inserindo a frase "literatura através do cinema" aparecem 49800 resultados, enquanto que a busca por "cinema através da literatura" exhibe 1040 resultados. Se a pesquisa for um pouco mais específica, inserindo o artigo antes do substantivo, "a literatura..." ou "o cinema...", o resultado baixa um pouco para ambas. Para o primeiro caso surgem 13400 resultados, para o outro, apenas 6.

Como a pesquisa envolve duas formas de expressões artísticas distintas, a partir de dois vieses, ou duas vias, de abordagem (adaptação para o cinema e incorporação do cinema pela literatura), a metodologia utilizada foi a leitura e a análise interpretativa das obras, tendo como fundamentação os estudos que levam

em conta as especificidades de cada linguagem (a verbal, por se tratar de um romance e a sonoro-visual, por se tratar de obras ficcionais cinematográficas ou fílmicas), mas também as aproximações e diálogos entre as formas. Foi realizada, também, pesquisa documental e bibliográfica, com o objetivo de contextualizar e tornar mais específica a análise das características estéticas de cada obra. O nosso objetivo, assim, foi executar uma pesquisa qualitativa, sem o anseio de esgotar a reflexão sobre os temas propostos ou de alcançar uma conclusão fechada sobre as questões abordadas.

Para cada uma das questões tratadas, determinados críticos e teóricos foram convidados ao diálogo. A respeito das relações entre cinema e literatura, ou certas características isoladas de cada um dos suportes analisados, mas que contribuem para a compreensão desta relação, alguns nomes ainda se fazem presente, já que acompanham o trajeto desde o mestrado – alguns, desde a graduação. No contexto internacional, Sergei Eisenstein (2002), com reflexões gerais sobre a montagem e a relações do cinema com a literatura; Jean-Claude Carrière (2008), para discussão a respeito do roteiro; Marcel Martin (2005) e Jacques Aumont (1995), com apontamentos sobre a linguagem cinematográfica; Mikhail Bakhtin (2010), sobre o dialogismo/intertextualidade, assim como a respeito do gênero romanesco; Umberto Eco (1994), em discussão/sugestão de um pré-cinema na literatura; Roman Jakobson (2007) e Walter Benjamin (2008), em discussão detida sobre a tradução, assim como Júlio Plaza (1987), em reflexões sobre a tradução intersemiótica; Randal Johnson (1982) a respeito da adaptação cinematográfica; e pesquisadores brasileiros, como Haroldo de Campos (2006), Flora Süssekind (1987), Arlindo Machado (2008), Thais Flores Nogueira Diniz (1999), João Manuel dos Santos Cunha (2011), Ismail Xavier (1984), Marília da Silva Franco (1984), José Carlos Avellar (2007), Helena Salem (1997), dentre outros, fazendo essa ponte entre tradução, adaptação e observações críticas sobre tais questões.

Como a pesquisa é realizada em um Programa de Letras e Linguística, sendo o direcionamento principal refletir sobre o escritor Graciliano Ramos, utilizamos críticos como Antônio Candido (1992), Alfredo Bosi (2004), Otto Maria Carpeaux (2000), Raul Lima (1978), Leônidas Câmara (1978), Rui Mourão (1971), dentre

outros, para análise e compreensão da linguagem do escritor alagoano e de seus métodos de composição.

Para todos os efeitos, é nosso objetivo, também, a busca pela crítica literária e até mesmo reflexões teóricas sobre o fazer literário (e cinematográfico) a partir dos próprios textos de Graciliano Ramos, que são fontes importantes dessas colocações, na medida em que incorporam muitos questionamentos metanarrativos. Por tal motivo, procuramos sempre relacionar nossas análises às reflexões do próprio escritor a respeito dos tópicos abordados, tentando priorizar a observação intrínseca e dar relevo ao fato de que a literatura já traz em reflexão sobre si mesma, isto é, a observação sobre a atividade literária.

A conclusão retoma questões propostas e enfrentadas ao longo desta tese, que remete a um longo percurso, iniciado ainda na graduação, e agora assume uma forma, se não definitiva, ao menos mais delimitada, composta por leituras, reflexões, angústias e alegrias advindas do contato sempre instigante com a literatura e com o cinema.

1. Traduttore, traditore

Afinal esta coisa impossível – Moscou, terra encrocada, de nomes impronunciáveis, grafados de maneira absurda. Traduzido em russo, no passaporte, transformei-me em Pamoc. Que hei de fazer? (Graciliano Ramos, em 1952. **Cartas**, 1986).

O longa-metragem **O desprezo** – lançado por Jean-Luc Godard em 1963, que tem parte de sua narrativa baseada no romance homônimo de Alberto Moravia (1954) – apresenta um diálogo inicial que é simbólico a respeito da discussão sobre a tradução. Francesca Vanini (Giorgia Moll) é uma intérprete, encarregada de traduzir os diálogos entre o roteirista Paul Javal (Michel Piccoli) e o produtor Jeremy Prokosch (Jack Palance). Enquanto acontece o diálogo entre as duas personagens masculinas, no entanto, Francesca intervém no que é dito, seja omitindo informações, modificando algumas falas, acrescentando dados ou, quando lhe é conveniente, e possível entre as línguas, traduzindo de forma direta. Essa cena é bastante significativa do processo tradutório e foi escolhida para abrir este capítulo para destacar o caráter subjetivo da tradução, bem como a sua dimensão contextual, na medida em que sempre se dá em um contexto específico e é orientado por um olhar, por uma escuta. A escolha da cena também condiz com o universo no qual esta tese transita: o das relações entre cinema e literatura.

Podemos pensar na cena acima descrita de muitos modos e, na nossa montagem da discussão aqui proposta, ela será inicialmente relacionada a um estudo importante sobre tradução, feito por Roman Jakobson. O procedimento realizado nesse caso, segundo a tipificação feita por Jakobson (2007, p. 65), é uma *tradução interlingual*, isto é, faz parte do suporte verbal, tendo as estruturas linguísticas de cada um dos idiomas como elementos a serem interpretados e convertidos. O teórico destaca que essa forma é a “tradução propriamente dita”, por isso, quando alguém fala em tradução, geralmente está se referindo à substituição de signos verbais de uma língua pelos signos de outra.

Os métodos utilizados pela personagem Francesca Vanini não podem ser vistos como necessariamente equivocados ou corretos, já que, como nos informa Jakobson, a tradução é uma atividade flexível, na qual as experiências cognitivas

podem ser traduzidas e classificadas em qualquer língua. Ele atesta a maleabilidade da tradução ao afirmar que “onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (JAKOBSON, 2007, p. 67).

A todo o momento, estamos nós mesmos traduzindo informações, seja ao interpretar um escrito, um som ou uma imagem, seja ao fazer associações e interpretações entre o que vemos, ouvimos, sentimos, de acordo com nosso repertório sógnico. Se levarmos em conta as possibilidades elencadas por Jakobson para o processo de tradução ou a inviabilidade do projeto de traduzir a totalidade dos fatos e acontecimentos com exatidão, percebemos o quanto a cobrança por uma fidelidade perde força. Apesar de admitir certa complicação, ao se tentar traduzir os signos estéticos – para Jakobson, esses são intraduzíveis ou só são possivelmente conversíveis através da *tradução criativa* (2007, p. 72) –, o teórico afirma que toda informação cognitiva exige a atividade tradutória.

A *tradução interlingual* é, no entanto, apenas um dos tipos de tradução. Jakobson indica a existência da *tradução intralingual*, realizada dentro de um mesmo idioma e meio expressivo. Quando nos deparamos com um texto antigo, mas versado em linguagem atual, temos um exemplo de *tradução intralingual*. O português falado e escrito no momento da realização da **Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal**, escrita em “primo dia de mayo de 1500”, era substancialmente diferente do que utilizamos atualmente, por isso se faz necessária a tradução em uma linguagem que leve em conta as renovações da língua para que os leitores contemporâneos possam compreender esse texto sem grandes dificuldades.

Jakobson indica, ainda, a existência da *tradução intersemiótica*, ou *transmutação* – outro termo empregado pelo teórico, no mesmo sentido. Essa “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2007, p. 65). O pesquisador espanhol Julio Plaza, que, na década de 1980 produziu o primeiro trabalho teórico consistente a respeito dessa forma de tradução, a partir da pesquisa sobre as traduções intra e interlinguais, além do conhecimento de experiências anteriores de teóricos artistas a propósito da atividade tradutora (a saber, Walter Benjamin, Ezra Pound, Octavio Paz, Haroldo de Campos, dentre outros), afirma, sobre a proposição de Roman Jakobson: “ou vice-versa, poderíamos

acrescentar” (PLAZA, 2003, p. XI). Ou seja, Julio Plaza indica que a tradução intersemiótica está além da interpretação do verbal apenas para outros meios, pois, para ele, quaisquer outros diálogos e reinterpretações entre diferentes linguagens e suportes artísticos também são traduções intersemióticas.

No caso dessa forma de tradução, a relação se radicaliza ainda mais, visto que se trata de duas concepções de linguagem que, por mais que apresentem pontos de encontro, trabalham com elementos específicos dentro de seus respectivos suportes. Em adaptações de romances para o cinema, por exemplo, isto se dá porque, além de observar a obra a ser adaptada, suas características, críticas relacionadas, o desenvolvimento de sua forma de expressão enquanto arte etc., leva-se em consideração que o cinema também tem o seu próprio desenvolvimento de recursos técnicos para construção da linguagem, já que a relação em questão “sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (PLAZA, 2003, p. 10). Ou seja, é necessário ter em vista que, além do enredo e dos elementos narrativos, outros fatores estão em jogo, estão jogando entre si no processo tradutório, estão, continuamente, aceitando, ampliando ou redefinindo as “regras” desse jogo chamado arte ou, mais especificamente no caso deste trabalho, narrativa.

Tanto a *tradução intersemiótica*, como as demais formas de tradução citadas por Jakobson, podem ser vistas como leitura e recriação de signos. A intersemiose, então, depende da interpretação e ação do tradutor e, posteriormente, da resignificação por parte do leitor para se efetivar. A noção de fidelidade, assim, mostra-se imprópria e é rejeitada pelos que se ocupam em pensar este aspecto dialógico das artes na contemporaneidade, como afirma Júlio Plaza: “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos” (2003, p.1). No trecho citado, vale destacar a expressão “relação fortemente tramada”, trama que se faz e desfaz nos processos tradutórios também dos receptores dessas obras, jogo que continua na leitura. A própria noção de *fidelidade* se mostra fluida, subjetiva, se começarmos a investigar o que cada um associa a ela, no momento que a utiliza ou cobra fidelidade de um artista, de uma obra.

No caso da *tradução intersemiótica*, admitir uma possibilidade única de transmutação de determinada obra seria, por um lado, diminuí-la como obra de arte e, por outro lado, negar ao intérprete o livre exercício da tradução, e parar, portanto, jogo da significação. Se as traduções são interpretações, dentro daquilo que o texto inicial possibilita, tais colocações podem ser compreendidas de forma análoga às diferentes leituras realizadas pela crítica literária que se ocuparam da obra de Graciliano Ramos. Embora a leitura da crítica não se enquadre nos modos de tradução elencados por Jakobson, ela também se ocupa em ler, interpretar e produzir (operações correlatas) um outro texto de acordo com o que se leu, e esse caminho é similar à atividade da tradução, assim como na chamada adaptação cinematográfica.

Além disso, embora a crítica não seja vista necessariamente como forma de tradução, temos em escritos de Haroldo de Campos, em especial no ensaio “Da tradução como crítica e criação” (2006), a noção de tradução das obras de arte como uma maneira de lançar um olhar atento ao texto a ser traduzido.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela se equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para traduzi-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. Paulo Rónai cita uma frase de J Salas Subirat, o tradutor para o espanhol do *Ulysses* de Joyce, que diz tudo a esse propósito: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler” (CAMPOS, 2006, p. 43).

Campos pensa a tradução de poesia, ou de textos com informação estética que ultrapassam o meramente informativo, como uma ação complexa, que exigirá do agente tradutor uma vivência crítica do objeto a ser traduzido. Tal vivência prevê, inclusive, conhecimentos específicos com relação aos procedimentos técnicos da matéria a ser transposta. Por isso mesmo ele utiliza os termos “desmontar” e “remontar”, sendo que tal operação de desmonte/montagem se dá em uma estrutura estranha, isto é, em outra língua, para ser reconstituída em outra língua. É uma leitura mais atenta a que Haroldo de Campos propõe. A leitura atenta que propicia, no entanto, liberdade crítica e criativa, dialogando com as referências do tradutor e

aquelas possibilitadas pelo texto traduzido. O melhor leitor, seria, nessa perspectiva, o tradutor, aquele que assume explicitamente o lugar de autoria, que reivindica participação direta (e pública, na medida em que *tornará pública* a sua leitura/tradução).

Observe-se que Haroldo de Campos enfatiza o dado imutável dessa relação (em tradução interlingual, mas aplicável às demais formas de tradução, guardadas as devidas singularidades): a existência da obra em uma língua, tendo sido trabalhada nesta e constituindo-se como forma artística dentro desse corpo linguístico, que será lida e terá seus elementos realocados em outra estrutura lingual. O fato é que, sendo a língua um elemento social, com possibilidades de mudança pela dinâmica da vida em sociedade, isto é, intervenções na organização linguística por conta das mudanças sociais, graduais ou abruptas – além de existirem variações dentro de grupos específicos em uma comunidade de falantes –, as obras escritas em um momento histórico e, por isso, inseridas dentro de um campo de referência específico, serão absorvidas diferentemente pelo público leitor de outra época. Seguindo o processo de montagem desta tese, podemos colocar esta ideia em diálogo direto com a noção indicada por Walter Benjamin (2008) em seu ensaio escrito em 1921, “A tarefa do tradutor”. Nesse texto, o filósofo alemão afirma que:

[...] a tonalidade e o significado das grandes obras literárias mudam por completo com os séculos, assim também muda a língua materna do tradutor. Precisando: enquanto a palavra do poeta permanece na própria língua, mesmo a melhor tradução está destinada a integrar-se no crescimento da sua, está destinada a perecer na sua renovação. (BENJAMIN, 2008, p. 55 e 56)

Com essa afirmação – e levando em consideração ainda que a tradução “faz com que nela ressoe o original; e isso apenas ali onde o eco em sua própria língua pode dar a ouvir a obra escrita em língua estrangeira” (BENJAMIN, 2008, p. 59) – podemos notar em Walter Benjamin a preocupação em dar relevo ao caráter mutável da língua e, por conseguinte, a limitação e parcialidade de uma tradução, por melhor que essa se apresente e seja considerada pelos leitores. Ao mesmo tempo em que a tradução pode contribuir para o crescimento de sua língua nativa, através dessa espécie de “contaminação” com a língua estrangeira, a “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2006, 43) a que se referiu Haroldo de Campos, e

com o provimento de material artístico produzido em línguas diversas – ou sistemas sógnicos diversos, no caso da tradução intersemiótica –, ela pode vir a ser considerada uma tradução não adequada para contextos futuros. Ou, já que é possível tratá-la como crítica, dialogará com críticas de outros momentos e poderá, ela própria, vir a ser criticada.

1.1. Graciliano tradutor, traidor

É possível pensar essa ideia de crítica e recriação da obra artística e da relativa liberdade nessa atividade nas realizações tradutórias de Graciliano Ramos. No conjunto de suas atividades, o escritor alagoano traduziu dois romances para o português, entre as décadas de 40 e 50 do século passado: **Memórias de um negro** (Booker T. Washington, 1901) e **A peste** (Albert Camus, 1947). Ramos não era tradutor profissional e aprendeu as línguas estrangeiras de forma autodidata, o que fez com que o seu método de tradução não seguisse o mesmo caráter de outras traduções realizadas na época, por não ser construído com base em estudos sistemáticos.

Em um ensaio sobre o método de tradução de Graciliano Ramos para o romance **A Peste**, intitulado **O Brasil em Oran** (2008), Germana Henriques Pereira de Sousa aponta alguns elementos que fizeram com que tal tradução caminhasse na contramão de outras traduções do período citado:

Graciliano Ramos faz uma tradução que traz para perto do leitor brasileiro, de ontem e de hoje, a obra consagrada de Camus, que trazia para o Brasil, em sua travessia do Atlântico, uma representação dos tristes eventos da Segunda Guerra. [...] Aqui, Graciliano traduz os nomes próprios (os pré-nomes) para o português, quando convém, e adapta várias referências culturais. A liberdade que toma com relação ao texto advém certamente do fato de não ser um tradutor profissional. (SOUSA, 2008, p. 8)

Para exemplificar essa adaptação de referências culturais, Germana Henriques Pereira de Sousa utiliza o trecho *“les associations de boulomanes”*

(CAMUS *apud* SOUSA, 2008, p. 9), traduzido por Graciliano Ramos como as *associações de futebol*. Por ser um esporte bastante popular na Argélia, mas pouco conhecido no Brasil, o tradutor opta não pela tradução literal do que seria *boulomanes*¹, e escolhe o termo futebol, por este já ser um esporte popular no País. Dessa maneira justifica-se o título do estudo ser **O Brasil em Oran**, já que Oran (ou Orã) é a localidade onde o romance é ambientado. Além disso, Graciliano Ramos excluiu trechos dos romances que traduziu, por não se sentir satisfeito como ou com o que estava escrito. Isto é, realizou uma atividade eminentemente crítica em relação ao material, pois parte não de um trabalho aparentemente mecânico, mas de uma avaliação do texto traduzido, permitindo-se, inclusive, eliminar partes desse texto. Se levarmos em conta ainda que uma das características do método do autor de **Memórias do Cárcere** era justamente a criteriosa revisão de seus escritos, eliminando o que considerava excesso em seu texto, já que sua concepção de escrita valoriza, como se pode observar em seus livros, a ideia de contenção, de linguagem exata, com períodos curtos, ordem direta, ausência de elementos considerados tidos como acessórios, temos também, como indica Campos (2006), uma atividade crítica e recriadora, sem se prender a uma tradução estrita e literal do texto de origem e utilizando os métodos que empregava na feitura de seus próprios textos. Assim, Graciliano Ramos, de acordo com sua própria concepção de escrita, desmonta e remonta o romance de Camus, e, nessa remontagem, tanto ressignifica passagens, como elimina peças, corta partes. O texto afinal produzido é o texto da leitura de Graciliano, como não poderia deixar de ser; lemos, nessa tradução, um híbrido que une a linguagem de um escritor argelino, de língua francesa, e a de um escritor brasileiro, de língua portuguesa; entre duas línguas, dois países, duas concepções de narrativa, joga-se o jogo tradutório da leitura, da autoria.

Discussão similar, sobre a liberdade de criação, pode ser realizada a respeito dos textos autobiográficos e de memória, tendo como parâmetro os relatos de Graciliano Ramos – nesse caso, a recriação do mundo real, vivido pelo seu autor empírico, um ficcionista. O escritor revela a preocupação em encarar histórias reais

¹ O *boulomane* foi um esporte bastante popular em países de língua francesa, sendo praticado ainda hoje. Um esporte atual que se assemelha ao *boulamane* seria a bocha, já que ambos utilizam o jogo de bolas sobre outras bolas dispostas em um terreno. Outras informações no site **Association Sportive du Cercle des Boulomanes de Monte-Cristo – Marseille**, disponível em <<http://www.cerclledesboulomanes.com/>>.

e convertê-las em texto: como lidar com a memória, com as lembranças, as lacunas e os esquecimentos, com as (re)criações (im)possíveis?

Os primeiros capítulos de **Memórias do cárcere**, livro em que se imbricam autor empírico, narrador (autor ficcionalmente construído) e protagonista, são utilizados pelo autor para explicar o procedimento que seguiu (principalmente os iniciais, mas vale lembrar que em todo o livro o autor se questiona sobre o processo de escrita e os dilemas da memória e do esquecimento) e problematizar as condições e impossibilidades em recriar histórias realmente vividas por ele e outras pessoas. Uma das maiores questões enfrentadas diz respeito à alteridade, pois Graciliano Ramos irá narrar não só a sua história, mas a de outras pessoas, que passam a ser, então, personagens de um livro. Sobre essa questão específica, o autor revela um impasse inicial, que o fez, por algum tempo, hesitar em contar as histórias da prisão: narrar acontecimentos indicando as pessoas por seus nomes reais ou utilizar pseudônimos e transformar o texto, segundo suas palavras, “em uma espécie de romance” (MC, 2008, p 11). Graciliano Ramos, então, questiona-se: “teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira?” (MC, 2008, p. 11). O desenvolvimento da consciência sobre uma narrativa “presumivelmente verdadeira”, que estaria no limiar entre o documento e a criação ficcional, mas que não se colocaria categoricamente como um ou outro, faz o escritor vencer o receio e julgar a limitação como um método que muito mais liberta seu processo de escrita e o encoraja a admitir as limitações do trabalho a que se dedicaria:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente. (MC, 2008, p. 14)

O escritor angustia-se com a consciência aguda da distância intransponível que existe entre o *vivido* e o *narrado*. Essa percepção da impraticabilidade de reprodução do mundo de forma inequívoca, contudo, não o impede de criar. O efeito parece ser o inverso, ou seja, a dificuldade o leva a criar, já que ele reafirma os

limites, mas indica que há meios de lidar com esses: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (MC, 2008, p. 12). É justamente a conjunção adversativa “mas” que torna possível uma aproximação do que afirma Graciliano Ramos com as ideias dos tradutores, através de uma analogia de seu método e suas opiniões com aquilo que propõem os teóricos da tradução que tratamos anteriormente (Roman Jakobson, 2007; Haroldo de Campo, 2006; Walter Benjamin, 2008), que, por sua vez, também já admitiam a impossibilidade de reproduzir fielmente, via tradução, os objetos de origem.

Em nossa montagem, vamos deixar que ocupe toda a tela, em *close-up*, este trecho do texto de Graciliano Ramos. O escritor alagoano usa o signo do *vagabundo*, daquele que caminha sem destinos pré-definidos, para esboçar a sua liberdade; indica a imagem do binóculo como objeto a representar o seu método de traduzir o mundo: é um artefato utilizado pelo olhar que, através de suas lentes, amplia ou diminui as imagens, que pode ou não facilitar a observação de determinadas ocasiões e que recorta, limitando a visão em relação aos objetos focalizados. E mais: não há objetos focalizados em um sentido restrito, pois os objetos não são estáveis, são construídos pelo olhar que tenta retê-los, fixá-los.

Em sentido semelhante, Leyla Perrone-Moisés afirma que “dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las” (2006, p. 105), ou seja, não há como um texto ser um referente perfeito e único do objeto referido, já que contará, sempre, com as limitações inerentes às linguagens e aos suportes, além dos filtros tradutórios de quem conduz o processo de dizer/escrever. Por isso é necessário, tanto da parte do escritor, ao recriar os elementos de sua vivência no mundo, como do tradutor, intérprete ou crítico, a consciência de que, continua a pesquisadora, “a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 105). Portanto, o que há no material elaborado não é mais o mundo evocado ou aludido, mas signos desse mundo, que em um suporte diferente e em outra textualidade funcionam com outras regras e funções, podendo, inclusive, desvendar “um mundo

mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102), isto é, ampliar as significações do que é selecionado e combinado na elaboração textual, processo similar ao da montagem cinematográfica, ou, vindo de outra direção, podemos dizer que a montagem é análoga ao processo de elaboração de um texto escrito.

Graciliano Ramos evoca, ainda, a relatividade do texto memorialista enquanto relato único, já que as impressões sobre os fatos não obedecem sempre a critérios bem definidos de verdade. O escritor questiona a exatidão demandada nesse tipo de texto e afirma que a sua construção se dá muito mais a partir da parcialidade e de critérios que muitas vezes fogem do controle do autor: escreve-se a partir da dúvida, da vivência e da verdade própria, mas também da omissão, da reinvenção por conta da preocupação com a verossimilhança interna do texto, a construção do discurso. Nenhum desses aspectos, porém, é considerado absoluto:

Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las-ei no esquecimento: valem pouco, pelo menos imagino que valem pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade. Em conversa ouvida na rua, a ausência de algumas sílabas me levou a conclusão falsa – e involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece e é possível que esses sons tenham sido eliminados por brigarem com o resto do discurso. Quem sabe se eles aí não se encaixaram com intuito de logro? Nesse caso havia conveniência em suprimi-los, distinguir além deles uma verdade superior a outra verdade convencional e aparente, uma verdade expressa de relance nas fisionomias. Um sentido recusou a percepção de outro, substituiu-a. Onde estará o erro? Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. (MC, 2008, p. 14 e 15)

Para Graciliano Ramos, portanto, a história contada não se apresenta como uma verdade absoluta e nem poderia existir dessa forma, mesmo em outros textos que não os ficcionais. Ele aceita os condicionantes da memória e a possibilidade de outras pessoas informarem fatos diversos e com outros métodos em suas narrativas,

que podem coincidir ou não com os fatos descritos em **Memórias do cárcere**. A parcialidade dos fatos ganha importância, na medida em que o autor afirma que mesmo ocasiões verdadeiras podem parecer inverossímeis, a julgar pela maneira com que o relato seria escrito ou através do que ele lembrava.

Vale fazer um paralelo entre o que coloca Graciliano Ramos nesse trecho a respeito da recriação de fatos através da memória, lembranças e esquecimentos, com o que Walter Benjamin aponta como processo comparável à tradução:

Para apreender a relação autêntica entre o original e a tradução é necessário proceder a um exame, cujo raciocínio é análogo ao curso do pensamento, pelo qual a crítica do conhecimento há de mostrar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Por esta crítica se comprova que não há objetividade no conhecimento, nem sequer a pretensão de alcançá-la, se esta consistisse em cópias do real; deste modo pode-se provar que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. (BENJAMIN, 2008, p. 55)

A afirmação sobre a *parcialidade da escrita* e a impossibilidade de uma recriação total dos signos do real, conforme nos recomendam Graciliano Ramos ou Walter Benjamin, pode ser aplicada inclusive, na relação entre cinema e literatura, mais especificamente na adaptação de textos em prosa para filmes narrativos, já que, como veremos à frente, trata-se de duas formas de apreensão de material estético que também contam em seu processo de diálogo, sobretudo em adaptações cinematográficas de textos literários, com seleções de trechos ou omissões e exclusões de passagens, intervenções por parte do realizador cinematográfico, além das diversas maneiras de concepção entre cineastas.

Pode-se observar que algumas colocações de Leyla Perrone-Moisés coincidem com o entendimento do autor alagoano, ao afirmar que a mesma ocasião nunca é vista estritamente do mesmo modo por pessoas diferentes. Para a crítica, “a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a real” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 105), aludindo, como se vê, aos elementos do real que são selecionados, ao modo de combinação e organização textual e aos leitores, sendo cada um desses, elementos

ativos e complexos na cadeia da criação do texto literário. Há o limite da própria língua. Os sujeitos não são neutros, a palavra é ideológica, como nos ensina Mikhail Bakhtin (1981), seguindo a lição de muitos que os precederam, inclusive e principalmente dos escritores de ficção.

Roman Jakobson finaliza a discussão em seu ensaio sobre a tradução versando sobre os conceitos de *tradução*, *fidelidade* e *traição*, questionando: “tradutor de que mensagens? traidor de que valores?” (JAKOBSON, 2007, p. 72). Ao longo desse debate, que não se esgota, muitos cuidados foram construídos, também, nos estudos da adaptação e das relações interartísticas, especialmente entre áreas/linguagens/artes que estão entre nossas preocupações fundamentais: a literatura e o cinema.

1.2. Tensões nas relações entre literatura e cinema

É comum observar comparações feitas entre obras que são adaptadas de um meio de expressão artística para outro. Na relação entre cinema e literatura, os comentários sobre uma suposta fidelidade ou infidelidade entre a obra adaptada e a de origem são ainda mais corriqueiras, se comparados aos outros níveis de tradução, sobretudo, por parte de quem tem contato com ambas as obras envolvidas no processo de tradução, mas não faz parte de um público especializado, isto é, não faz suas leituras com critérios aprofundados ou minimamente acadêmicos.

Muitas vezes os leitores do texto adaptado para o cinema se dizem insatisfeitos, mas existem casos em que os filmes são elogiados por um suposto bom trabalho que realizou em relação ao livro. Um desses casos é **Vidas secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos, baseado em romance homônimo de Graciliano Ramos (1938); ambos, o romance e o filme, são obras de referência no Brasil em suas respectivas áreas.

Também existem opiniões hoje que colocam os filmes como superiores ao livro em reconhecimento ou importância artística. Talvez o mais notório exemplo

desse último caso seja o filme **Psycho** (ou *Psicose*, de 1960), de Alfred Hitchcock, que é baseado em romance publicado um ano antes por Robert Bloch. Essa obra audiovisual é constantemente referida como ponto fundamental do cinema de autor, com ênfase para seu uso do desenho de som na construção dramática do filme, mas o romance, mesmo com o suporte da popularidade adquirida pelo filme, não é classificado como uma obra basilar da literatura estadunidense². Mas casos como esses não são os mais comuns, já que o número de adaptações de escritores canônicos é alto, o que acaba atraindo os olhos da crítica e do público para si, nem sempre com opiniões positivas.

São mais comuns as opiniões que consideram os romances como superiores aos filmes, sendo o desapontamento com a adaptação ainda maior quando esse julgamento é feito por algum leitor cativo de um determinado autor e/ou se esse for um autor consagrado pelos cânones literários. Vemos ainda que a noção de fidelidade é empregada, sobretudo por parte da crítica não especializada como recurso para adjetivar uma obra – assim como aconteceu em estudos iniciais sobre adaptações cinematográficas de textos da literatura; dizer que uma obra é fiel é um meio encontrado por essa crítica para elogiar uma adaptação, assim como o contrário acontece, quando se afirma que uma obra é infiel.

Dialogando com os estudos contemporâneos sobre a relação entre as duas formas de expressão artística, Ismail Xavier explica que “fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62). Xavier, portanto, enfatiza a necessidade de o leitor conhecer a linguagem cinematográfica, para, então, ser capaz de avaliá-la em sua especificidade.

Se por um lado temos o questionamento levantado por Roman Jakobson, como vimos, sobre qual seria a preocupação do tradutor no momento de efetuar a sua tradução e, nesse sentido, a quais princípios e procedimentos ele estaria sendo fiel ou infiel, também notamos que os conceitos denotativos de fidelidade nem sempre se equivalem. Em alguns casos, a caracterização do que seria “fidelidade”

² Para dado de comparação, apenas em 2013 foi lançada uma reedição do livro no Brasil, pela editora Darkside Books, cinquenta anos após a última edição (que, até então, era a única) publicada.

ou “fiel” contraria os princípios de tradução, vistos no início desse texto, fazendo com que a formulação da suposta “tradução fiel” seja uma contradição em termos.

O dicionário pode ser um espaço interessante para pensarmos os sentidos partilhados. A partir de um levantamento realizado em três títulos, temos os seguintes conceitos:

Aurélio (FERREIRA, 1994, p. 296):

fidelidade: *s.f.* 1. Qualidade de fiel; lealdade, firmeza. 2. Constância, firmeza, nas afeições, nos sentimentos; perseverança. 3. Observância rigorosa da verdade; 4. Exatidão.

fiel: *Adj.* 1. Que é digno de fé; que cumpre aquilo a que se obriga; leal; honrado, íntegro; probo. 2. Que não falha; seguro, certo. 3. Que não muda; firme, constante, perseverante. [...] 9. Exato, verídico, verdadeiro.

Silveira Bueno (BUENO, 1995, p. 294 e 295):

fidelidade: *s.f.* Lealdade; probidade.

fiel: *adj.* Verídico; verdadeiro; leal; que não trai.

Luft (LUFT, 2000, p. 328):

fidelidade: *s.f.* 1. Qualidade de fiel. 2. Lealdade. 3. Exatidão; pontualidade.

fiel: *adj. 2g.* 1. Que cumpre o que prometeu. 2. Exato; pontual. 3. Verdadeiro; verídico. 4. Que não engana o cônjuge.

Para o conceito de *fidelidade*, vemos que o termo *lealdade* está presente na sinonímia dos três dicionários. Tal expressão ainda está em um campo semântico muito próximo ao que sugere a ideia de fidelidade, permanecendo, dessa forma, as mesmas problemáticas e possibilidades permitidas por essa primeira, já que a ideia de *lealdade* também remete a questões subjetivas. Temos, porém, outros termos que, tanto para a sinonímia de *fidelidade* como de *fiel*, exigem dos objetos e procedimentos comparados – em nosso caso, a tradução – uma ligação que indica pouca liberdade na tradução e interpretação. O uso de adjetivos como “verdadeiro”, “exato” ou “íntegro” para qualificar uma tradução, indiretamente através do termo “tradução fiel”, não apenas limita as possibilidades dessa tradução, como se mostra, assim, inadequada. Ou seja, a ligação entre a tradução e a obra de origem é uma leitura do realizador, que fatalmente passará pela ação interpretativa de outros

leitores e espectadores das obras e tais leituras, pela própria natureza do ato de ler/interpretar, não permitem a ideia de uma compreensão única, exata, verdadeira.

Além disso, a literatura e o cinema, ou mais especificamente, o romance e o filme de ficção, apesar de seus vários pontos de encontro e formas de diálogo, apresentam especificidades em relação aos suportes, método de produção e peculiaridades na natureza dos signos com os quais trabalham. Para esse caso, então, como indica Domingos (2005, *online*): “em caso de existir fidelidade, o realizador julgará ser uma transposição intersemiótica fiel daquilo que leu, entendido sobre o ponto de vista individual e pessoal”. O uso desses termos, como já problematizado para os outros níveis tradutórios, deve ser revisto com cautela, já que tais opiniões, de certa forma, ignoram o fato de que o romance ou o filme precisam funcionar e serem analisados a partir dos aspectos das mídias para as quais foram construídas.

Algumas observações pioneiras sobre as relações entre literatura e cinema tentavam encontrar equivalências diretas entre elementos próprios de cada meio de expressão, grosso modo, diziam essas, entre as letras e as imagens. Os pontos levantados para a análise tentavam encontrar paralelos exatos entre filmes de ficção e textos narrativos (romances ou contos), sem considerar algumas de suas especificidades e as possibilidades de contaminação entre as diferentes formas de arte. Tentavam delimitar e estreitar os conceitos do que seria específico e exclusivo em cada um desses suportes, no entanto, esse esforço serviu pra revelar a *limitação* dessa *delimitação*, tornando contestável boa parte das colocações a respeito do que seria característico em cada meio.

A pesquisadora Thaïs Flores Nogueira Diniz, em seu livro **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem** (2005), comenta, citando o livro de George Bluestone, **Novels into Film: The metamorphosis of Fiction into Film** (1957), como a primeira obra teórica dedicada a observar adaptações da literatura ao cinema: “O autor defendia a possibilidade da metamorfose de romances em outro meio, cada um com seus recursos narratológicos. Estudos como os de Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984) se seguiram, adotando ambos o critério de fidelidade” (2005, p. 13 e 14). No livro da Coleção Fortuna Crítica dedicada a Graciliano Ramos há um estudo realizado por Neusa Pinsard Cacesse com o título “Vidas secas: Romance e

Fita”, que segue basicamente a mesma proposição de análise: verificar o quanto da ficção escrita o filme conseguiu captar, utilizando-se de colocações como “quando o diretor dispensa o nexo lógico entre uma sequência e outra, o filme falha” (CACESSE, 1979, p. 159), “prejudica essa visão global da obra” (*idem*, p. 160), “considero um erro de estrutura tal momento” (*idem*, p. 162). Os elogios de Cacesse acontecem justamente quando, em seu ponto de vista, “a intenção de Graciliano Ramos é fielmente interpretada” (*idem*, p. 160). Apesar disso, a crítica ressalta, no início de seu texto, que é “leiga em matéria cinematográfica” (*idem*, p. 159) e que tem a consciência de que seria um erro primário querer visualizar o livro sendo seguido à risca pelo filme.

Se todo o processo de adaptação é, em maior ou menor grau, uma crítica, interpretação ou recriação do que é traduzido, como discutimos a partir de Jakobson (2007), Campos (2006) e Benjamin (2008), é necessário compreender a independência entre os suportes. Porém, é igualmente necessário ter atenção para não criar uma cisão completa entre as formas artísticas envolvidas nesse complexo, contraditório e dinâmico processo. Randal Johnson, que discute essa noção da fidelidade, enfatizando as diferenças entre os meios, afirma que:

A literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou sequência de palavras comunica principalmente através de uma relação simbólica com sua referente; uma imagem, principalmente através de uma relação icônica e analógica. Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias (JOHNSON, 1982, p. 28).

Ainda que questione a ideia da fidelidade, Randal Johnson tenta indicar o que é específico de cada área de uma maneira que ignora, por um lado, as contaminações e diálogos entre os meios de expressão e, por outro lado, as produções poéticas (literárias, mas também audiovisuais), que não se limitam aos conceitos tradicionais dessas formas artísticas.

Nem toda literatura trabalha apenas com signos verbais, assim como a imagem, mesmo no cinema, nem sempre é icônica, sobretudo levando em consideração que o que permite a existência do cinema enquanto suporte artístico é a montagem, e na montagem as imagens são sempre transformadas de seus sentidos iniciais pelas outras imagens com as quais se relacionam em uma obra. O tratamento dessa relação de forma parcial e automática, desconsiderando que cada obra e cada diálogo intersemiótico merece uma abordagem específica, limita as análises sobre a tradução criativa. Com isso, discutindo os aspectos que são destacados no momento das adaptações, vemos que as potencialidades e as limitações das linguagens romanescas e do filme de ficção e, sendo ainda mais específico, as características de cada uma das obras em apreço, não mais o tratamento genérico do que seria literatura ou cinema, são questões que devem ser enfatizadas, pois dessa forma conseguimos compreender de maneira mais efetiva as escolhas dos realizadores em cada obra, ampliando as possibilidades de análise.

Os romances, sobretudo os que são escolhidos para adaptações no cinema, comunicam-se principalmente a partir de signos verbais, e esse dado é apenas o princípio de uma cadeia complexa de relações. A percepção dessa comunicação literária engloba uma multiplicidade de condicionantes, sendo uma dessas condicionantes a necessidade do diálogo sígnico entre quem elabora o texto, aqueles que irão interpretá-lo e a própria materialidade do texto. A subjetividade do leitor é decisiva para a (re)elaboração desses signos verbais, a partir dos quais irá fazer sua consecutiva interpretação, sempre provisória; uma entre tantas possíveis. Com efeito, essa concretização por parte do leitor deve ser pertinente à estrutura da obra, mas não é possível admitir uma leitura definitiva ou mais acertada, tendo em vista a pluralidade do público e a ambiguidade da obra de arte. Assim, o leitor participa ativamente do processo de construção da obra, utilizando-se de signos adquiridos em suas experiências, mas suas ações se dão em diálogo com a obra e com as questões que ela propõe – questões essas que podem ser ou não inquietantes, a depender, como afirma a estética da recepção, de como cada contexto social recebe determinada obra e a elege como maior ou menor, considerando que a popularidade de uma obra literária pode ser fator de elegibilidade para adaptações cinematográficas.

Já na cinematografia, a estruturação dos planos e sequências é feita a partir de uma diversidade de signos visuais e sonoros. As imagens e os sons, incluindo ruídos e silêncios, são organizados à maneira dos realizadores para composição das obras, que são, via de regra, emitidas ao espectador para um tempo de recepção pré-determinado. Ainda que o espectador tenha, atualmente, controle no tempo de apreciação, com a possibilidade de pausar, retroceder ou adiantar passagens, o tempo do filme não será modificado – a leitura dele, sim, pode sofrer interferência, mas não o modo como esses signos chegarão ao espectador.

A esse respeito, temos uma passagem no segundo romance de Graciliano Ramos, **S. Bernardo** (1934), que, apesar da brevidade, possibilita alguma discussão sobre a recepção da literatura e do cinema, a partir da obra do seu autor:

– Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor demasiado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de S. Bernardo.

Madalena balançava a cabeça:

– Perfeitamente. O que há é que não estamos acostumados a pensar assim. Assisti um dia destes a uma fita no cinema, e creio que aprendi mais que se visse aquilo escrito. Sem contar que se gasta menos tempo.

– E não se enche o quengo com estopadas, acrescentei. Vocês engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas.

Dona Glória estava quase dormindo. Azevedo Gondim, aturdido, agastado, ergueu os ombros:

– Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá as suas razões.

– Você vê que me refiro às histórias fiadas do Grêmio.

– O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena (SB, 2008, p. 105).

Isso se dá em um momento da narrativa em que o protagonista Paulo Honório está conversando com a personagem Madalena, com participação no diálogo também da personagem Gondim. Antes de tudo, podemos notar que Graciliano Ramos, se não tem necessariamente opiniões que coincidem com as de suas personagens, ao menos demonstra dar importância a essa forma artística, que na época da publicação do livro encontrava-se no início de seu desenvolvimento no Brasil (veremos um pouco mais a esse respeito no capítulo seguinte).

Nesse fragmento, as personagens debatem a questão do tempo de leitura em cada um dos suportes, momento em que suas falas convergem com as informações do parágrafo anterior. A ênfase dada por Madalena é ao fato de o tempo fílmico ser menor do que o de um livro e, mais do que isso, opina sobre a possibilidade de o cinema ser utilizado como meio possível de aprender, obter informações. É importante observar que há, nessa passagem, três pontos de vistas diversos sobre a temática da leitura: Paulo Honório e Azevedo Gondim divergem de forma mais abrupta, sendo o primeiro leitor de manuais técnicos em seu ofício e o segundo um jornalista e participante de grupos de leitura (o Grêmio Literário). Madalena participa, então, como um ponto de equilíbrio entre essa divergência já que é alguém que também é leitora, mas que vê no cinema a possibilidade de existir também como suporte para conhecimento, com a vantagem de ter sua decodificação dos dados realizada em um tempo mais curto e pré-determinado, além de lhe parecer mais eficiente do que um material escrito, quando afirma que acredita ter aprendido mais “mais que se visse aquilo escrito” (SB, 2008, p. 105).

Por muito tempo, admitiu-se que a natureza do signo sonoro-visual propicia uma experiência mais direta e de participação do espectador, se comparada a outras formas artísticas. Porém, estabeleceu-se a consciência de que o que é exibido em tela não se constitui como uma mostra da realidade ou algo mais ou menos real do que o romance nos apresenta por usar imagens e criar a ilusão de movimento. A literatura tem a possibilidade de suscitar sentidos variados através da ação da leitura, o que pode ser visto como uma indicação de que a literatura, entendida como interação entre escritor, o texto e o leitor, não se prende apenas ao verbal, ainda que esteja em um suporte escrito (no papel, tela de computador ou quaisquer outros meios que possibilitem essa ação).

No cinema, por mais que se filmem elementos reais ou do cotidiano, a natureza do meio – ser um jogo de luz e sombra –, a manipulação e organização fílmica excluem essa classificação, afastam o filme da noção de cópia ou representação fiel do mundo. Mesmo filmes do gênero documental são apenas impressões/interpretações de tal realidade, visto que são signos do que foi filmado, além do fato de haver manipulação nos momentos de captação dos sons e imagens e em instantes posteriores, com a montagem e a pós-produção. Christian Metz

afirma que o cinema “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ [...], conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas muito mais forte do que em outras áreas” (METZ, 1972, p. 16), porém, é possível enfatizar as potencialidades da literatura, que, em alguns casos, dependendo do gênero e do estilo da escrita da obra literária, também pode ter essa capacidade de confiabilidade e/ou efetividade, similares aos que são verificados em alguns filmes, sobretudo nas literaturas de vertentes mais realistas. Além disso, por conta de seus elementos internos, o cinema pode perder tal credibilidade. Só para exemplificar, podemos citar o trabalho do ator: uma atuação não convincente, diálogos artificiais ou ações que desviem do viés da verossimilhança partilhado pelo público receptor podem prejudicar em muito, nesse sentido, a “credibilidade”, para utilizar um dos termos citados por Metz, de um filme.

Romance e filme, portanto, não são iguais, de fato, no que diz respeito à materialidade dos elementos que tradicionalmente utilizam, porém, podem ser bastante eficazes nos meios em que atuam, assim como podem interagir e intervir em frentes diversificadas. A escrita é a substância principal da arte literária, mas esses textos, incluindo os romances, também dialogam com essas outras informações sensoriais a partir de sua decodificação, corroborando com a ideia de que a delimitação sectária, por parte da crítica, é prejudicial às potencialidades dessa forma de arte e de quem se propõe a dialogar com ela.

1.3. Narrativa como ponte: romance, filme e história

Podemos observar um ponto de encontro importante entre cinema e literatura, no caso específico do diálogo proposto entre o filme de ficção e o romance: ambos apresentam-se como formas narrativas. Sendo ficção, ambos (re)elaboram uma realidade utilizando recursos e procedimentos próprios à sua natureza material para a construção dos elementos da narrativa e sua consecutiva interação nos textos. A literatura em prosa, sendo narrativa, pode suscitar vários momentos em sua

execução que se aproximam da maneira de narrar dos meios audiovisuais, por conter elementos comuns aos utilizados na criação de narrativas cinematográficas.

A literatura foi essencial para o desenvolvimento do cinema, nos moldes em que este é conhecido atualmente. A partir de gêneros narrativos da literatura, cineastas pioneiros buscaram caminhos que transformaram o cinema em um importante veículo de entretenimento e comunicação, deixando de ser apenas um projetor de imagens da vida cotidiana para fixar a atenção do espectador com a projeção de imagens em movimento de histórias e personagens que já eram conhecidas pelo público da leitura dos livros. Sabemos que, em seus primeiros anos, o cinema existia apenas como uma tela para mostras de cenas do cotidiano, sem ter, ainda, o pleno papel de máquina de entretenimento, meio de informação e, muito menos, obra de arte³, como nos informa Marc Vernet (1995), em seu texto “Cinema e narração”:

Nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. (VERNET, 1995, p. 89)

Algumas questões merecem ser destacadas nesse ponto, a partir das discussões empreendidas. Ainda que reconheçamos hoje o cinema como um suporte comunicacional com a capacidade, principalmente, de contar histórias (mesmo quando não se trata exatamente de uma narrativa ficcional, um documentário, por exemplo, geralmente emite informações referenciais com procedimentos próximos ao cinema narrativo), a sua origem é bem menos pretensiosa: Louis Lumière chegou a classificá-la como uma “invenção sem futuro” (AUMONT, 2004, p. 26), muito por conta do seu real interesse, que era na evolução

³ Os Irmãos Auguste e Louis Lumière criaram o Cinematógrafo em 1895, a partir de experimentos anteriores de Thomas Edison. No Brasil, os primeiros anos do cinema são denominados de pioneiros, e compreende basicamente a produção do cinema mudo, assim como as experiências iniciais dos irmãos Lumière (BILHARINHO, 1997). Tais primeiras experiências não devem ser tratadas, no entanto, como mero primitivismo, pois além de possibilitarem as primeiras observações em relação aos ângulos e enquadramentos de câmera, suas filmagens iniciais – de fatos do cotidiano e eventos relacionados com o momento em que viviam – instigaram a produção do gênero documental no cinema.

da fotografia, e do pouco conhecimento sobre suas capacidades narrativas. Assim, e essa é também uma das preocupações de Vernet, cinema e narrativa não devem ser vistos como signos intrínsecos, já que, tanto em suas produções de origem, como em criações de caráter mais experimentais, existe um cinema que se coloca como não-narrativo.

Vale enfatizar, porém, que, embora os procedimentos específicos para narração no cinema tenham se desenvolvido posteriormente, através da fundamental aproximação com a narrativa literária e com a incorporação da consciência de uma comunicação visual anteriormente construída, através das artes plásticas e da fotografia, os signos imagéticos mostrados em tela já tinham capacidades representativas, pois “apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto” (VERNET, 1995, p. 90). Dessa maneira, a noção por parte do espectador de determinados signos e suas funções, permitia-lhe relacioná-los com outras narrativas.

Quando, enfim, o cinema começou a se consolidar como uma indústria, os produtores procuraram tirar proveito do aspecto comercial da relação entre este novo meio de comunicação e a literatura. Randal Johnson (1982, p. 9) afirma que “é possível dizer que o cinema se desenvolveu, e os filmes se desenvolveram em linhas narrativas, por motivos econômicos”. Assim, vários romances já conhecidos e consagrados na literatura universal começaram a ser adaptados, inclusive no Brasil, e ajudavam a levar o público para as salas de cinema. Essa não foi, porém, a única motivação para tal virada. Segundo informa Marc Vernet (1995, p. 91) “foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração”. A bifurcação definitiva dos caminhos do cinema aos métodos narrativos, a ponto de esses se tornarem dominantes, se deu também por conta de uma preocupação já com a linguagem possível de ser desenvolvida e a capacidade de transformar a nova invenção em suporte para criação artística.

A relação do cinema com a narração, porém, não se iniciou apenas com adaptações de romances para as telas. As experiências pioneiras de Georges Méliès foram idealizadas tendo em vista o entretenimento do público, ao se contar histórias. Essas experiências receberam o nome de *teatro filmado* e, embora

algumas delas tenham referências claras a romances como **Le voyage dans la lune** (1902), que tem parte de sua narrativa inspirada **De la terre à la lune** (1865), de Jules Verne, e **The first men in the moon** (1901), de H. G. Wells, suas narrativas eram majoritariamente originais e criadas visando à produção audiovisual. A denominação de *teatro filmado* aconteceu por conta do princípio da frontalidade das filmagens, para o qual as imagens nas telas deveriam obedecer ao mesmo padrão da totalidade de um palco teatral. Segundo Chiara Ferrari (2008, p. 20), essa obra de George Méliès “pode ser considerado o filme que estabelece a principal diferença entre ficção e não-ficção cinematográfica. Em um tempo em que o cinema retratava, na maioria das vezes, a vida cotidiana”.

Aos poucos a cinematografia foi criando suas próprias ferramentas de linguagem, até desaguar em David Wark Griffith, que foi pioneiro no uso de vários artifícios do cinema clássico estadunidense, tanto do ponto de vista específico, com planos e enquadramentos com funções narrativas e/ou descritivas, como na questão estrutural geral, sendo um dos primeiros cineastas a utilizar a montagem paralela em seus filmes e tornando-se um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem tradicional do cinema dos Estados Unidos, sobretudo em seu mais conhecido, e polêmico⁴, filme, **The birth of a nation** (1915).

Serguei Eisenstein, um dos principais teóricos do cinema e um dos nomes mais importantes do cinema soviético, também travou diálogos com Griffith em seus textos, ao pensar a ideia da montagem cinematográfica e vinculá-la à narrativa daquele cineasta e, também, da narrativa literária. O cineasta e teórico soviético aponta que Griffith e o cinema estadunidense foram responsáveis pela linha estilística a qual o cinema do período revolucionário seguiu, uma vez que, muito mais do que a cinematografia produzida por outros países, os filmes do cineasta norte-americano levaram os soviéticos “a meditar sobre as possibilidades de um uso profundo, inteligente, com sentido de classe, desse maravilhoso instrumento” (EISENSTEIN, 2002, p. 182), despertando a curiosidade pela construção de um

⁴ O filme **The birth of a nation** (no Brasil **O nascimento de uma nação**), embora sendo indicado como referência para a forma clássica do cinema americano, foi acusado, já em sua época de lançamento, de racismo e de apoiar os grupos intolerantes do Sul dos Estados Unidos, sobretudo a Ku Klux Klan. A saber, o filme é uma adaptação do romance **The clansman** (1905) e outros textos de Thomas Dixon Jr., que embora não se mostrasse favorável a ações violentas contra os negros, defendia a superioridade branca.

método de montagem cinematográfica que evoluísse a partir daquelas indicações e se fizesse um uso “total, completo e consciente” (*idem*, p. 183) de suas potencialidades. Se por um lado há essa vinculação entre o cinema soviético e Griffith, há também, segundo Eisenstein, a ligação entre as criações do cineasta americano e o método de escrita do romancista inglês do séc. XIX, Charles Dickens.

Através dessa união entre um cineasta pioneiro e criador de linguagem e um romancista anterior à invenção do cinema, Serguei Eisenstein defende tanto que a ideia da montagem é um atributo intrínseco das artes, como que a origem do cinema não se resume apenas às evoluções técnicas audiovisuais:

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam em um enorme passado cultural; cada parte desse passado em seu momento da história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e no mais importante: a arte de observar – não apenas *ver*, mas *observar* – com ambos os significados abarcados pelo termo (EISENSTEIN, 2002, p. 203).

Este comentário de Eisenstein, remetendo a supostos tratamentos arrogantes contra a literatura, faz parte de embates que ocorreram na União Soviética, nos momentos da construção da linguagem de seu cinema e que, em certo sentido, permanecem em algumas críticas ainda hoje. A própria discussão com a qual iniciamos o presente capítulo, sobre a ideia de uma tradução livre, assim como o diálogo sobre os conceitos de fidelidade em arte e nas adaptações, são espécies de herdeiras desse debate. O nome mais importante e difundido das teorias da montagem em cinema é o de Serguei Eisenstein, em um alcance de atuação em que se encontra, também, Lev Kuleshov, que desenvolveu seus experimentos com justaposição de imagens⁵ antes mesmo dos principais estudos da cine-dialética de Eisenstein.

⁵ Conhecido na teoria cinematográfica como Efeito Kuleshov, o experimento se deu com a justaposição de imagens em que uma era “neutra”, o rosto de um ator sem expressar qualquer

Por outro lado, nomes como o também soviético Dziga Vertov e o francês André Bazin, esse último bem posterior, pensam a câmera como um instrumento que deve ser utilizado para captar a realidade sem maiores artifícios – são as teorias conhecidas como cinema-verdade e a ideologia da transparência. Embora admitam que a montagem seja um elemento fundamental do filme, para esses teóricos, dependendo de como essa montagem for executada, ela pode ser vista como uma interferência externa e artificial aos eventos reais, tornando-os ambíguos.

1.3.1. Roteiro: uma forma passageira

Mais um ponto de encontro entre cinema e literatura, em forma de texto narrativo, pode ser percebido na reflexão sobre o roteiro cinematográfico. Apesar de ser composto por signos verbais, o roteiro não é considerado um gênero literário, a despeito de alguns serem publicados em livros e sem as indicações técnicas de decupagem, assim como não é, ainda, filme, pois é colocado apenas como possibilidade de se tornar um. Esse texto, criado para ser utilizado pelos cineastas com sua transformação em imagens e sons, é definido pelo roteirista Jean-Claude Carrière (2008, p. 31) como “apenas uma forma passageira, destinada a se tornar ‘outra coisa’”. Carrière defende a impossibilidade de se trabalhar com alguns termos que a literatura utiliza sem maiores dificuldades e, com isso, aponta diferenças entre o texto literário (romance e outras formas narrativas) e o roteiro cinematográfico:

O cinema não é literatura. Isto me parece muito importante. A literatura é talvez o maior perigo que ameaça o roteiro, o cinema: é preciso que desconfiemos das palavras muito bonitas que são utilizadas, das frases muito bem construídas: elas não têm equivalência na tela; elas se referem a um outro registro, o do estilo escrito e não à linguagem visual (CARRIÈRE, 2004, p. 100)

sentimento, e a outras remetiam a situações específicas. Assim, ao relacionar o semblante à imagem de um prato de comida, uma criança morta ou uma mulher sensual, o espectador interpretava que ele estava com fome, triste ou demonstrando interesse em relação à mulher, por conta de uma relação simbólica entre as imagens.

Ou seja, para ele, cada meio mantém suas capacidades e especificidades, mas a literatura surge na discussão como ameaça à efetividade do roteiro. Os diálogos só acontecem, assim, com a observação e segregação de cada uma das áreas. Diferentemente do pensamento sobre a tradução enunciado por Haroldo de Campos (2006) ou Roman Jakobson (2007), para Carrière, há impossibilidade da transposição de informações estéticas da literatura para o cinema, através do roteiro, por aquela trabalhar com algumas formações frasais peculiares, construídas com o que ele chama de “palavras muito bonitas” e “frases muito bem construídas”, que não permitem uma tradução direta do meio verbal para o sonoro-visual. Algumas questões apontadas por Carrière, no entanto, são problemáticas, já que, mesmo uma ação escrita de forma bem definida e sem maiores ornamentações passa pelo crivo dos tradutores e, sendo assim, as leituras sobre um mesmo texto podem não coincidir. Além disso, a informação estética é algo inerente ao suporte, por tal motivo, quando há a adaptação de um romance ou conto ao cinema, o processo se dá através dessa leitura do adaptador e o que o espectador terá acesso através do meio sonoro-visual é uma nova informação estética, que dialoga com o texto literário que lhe deu origem, mas que não pretende sê-lo. A ideia de uma tradução direta, verdadeira ou exata, assim, é algo que não se sustenta, que não resiste a um exame minucioso.

Além do mais, segundo os preceitos da tradução com os quais trabalhamos anteriormente, a partir da ação do tradutor, quaisquer literaturas, inclusive as do gênero lírico, podem ser traduzidas e podem instigar a cinematografia. Obviamente, como anunciou Jakobson (2007), o trabalho com signos estéticos acarreta certa complicação, mas isso não torna tal transposição um trabalho impossível de se realizar. Se a linguagem da obra tiver indicações herméticas, inexatas, oníricas ou “complicadas” – usando o termo jakobsoniano – para serem visualizadas ou transformadas em roteiro, elas podem ser levadas em conta no momento da tradução para a construção do discurso visual ou sonoro da obra. Podemos pensar a partir de um trecho do romance **Vidas secas**, que está presente na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos: “O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho” (VS, 2007, p.14). Na película aparece apenas o menino com a mão nos olhos, gesticulando e bocejando, inexistindo qualquer referência direta a “pedaços de sonhos”. Para a criação do roteiro cinematográfico o trecho da ação é priorizado (e era isso o que Carrière enfatizava), mas os realizadores vão além e não

ignoram a metáfora, já que construções de aclimatação e características psicológicas como essas são trabalhadas pelo cinema tanto pelas ações, como também com recursos de luz e cor, sombras, enquadramentos e angulações, o foco, trilha sonora, tempo de execução de cada *take* etc. A informação estética de Graciliano Ramos não foi anulada porque os “pedaços de sonhos” não foram materializados em uma suposta tradução direta, tampouco essa espécie de desvio ou estranhamento na linguagem, que beira o fantástico, está totalmente ausente da narrativa fílmica, pois, como é possível verificar nesse filme de Nelson Pereira dos Santos, algumas situações técnicas são criadas pelo cinema na tentativa de traduzir determinada atmosfera que o romance permite – sobretudo a partir da fotografia superexposta e dos elementos acústicos escolhidos para o desenho de som. Ou seja, como indica Campos (2006), conforme discutimos anteriormente, há a possibilidade, também, de se traduzir o tom do texto pelo cinema.

Assim, admite-se que há algumas questões que devem ser priorizadas na escrita do roteiro, mas afirmar categoricamente que a literatura é inimiga do cinema é algo que não se sustenta, levando-se em consideração, sobretudo, todos os diálogos entre essas duas formas artísticas. No campo do roteiro, inclusive: sabe-se que quando o cinema se tornou uma indústria em ascensão, alguns escritores foram recrutados pelo cinema para atuarem como roteiristas e também se interessaram em colaborar com suas técnicas e histórias para roteirizar filmes. Tiveram que passar, eles também, por adaptações, já que o escritor de roteiro necessita dominar as técnicas e os elementos específicos do cinema. Obviamente, uma escrita clara e de fácil leitura ajuda na imaginação do que será realizado, mas é fundamental que o roteirista “pense cinematograficamente”. Nenhum desses dois aspectos, porém, inviabiliza o diálogo com autores e obras cujas linguagens sejam criativas, pois os preceitos da tradução desses textos e dos diálogos intersemióticos – e escrever um roteiro adaptado já é iniciar essa intersemiose – reconhecem suas dificuldades. A partir dessa consideração da semiose enquanto movimento e ação dos signos, temos também o conceito de Haroldo de Campos, que denomina o processo de tradução de textos criativos como recriação:

Parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer

Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006, p. 34).

Se a recriação existe como leitura crítica do original, os sentidos que ela terá em sua nova roupagem vão depender da ação direta do adaptador/tradutor. A base original será uma guia, pela qual quem está adaptando optará seguir ou não, de acordo com o que julga ser coerente com seu objetivo de se aproximar ou se afastar do que é proposto esteticamente pelo original. Nesse sentido, refletindo sobre os questionamentos feitos por Jakobson (2007) no final de seu texto a respeito da tradução, poderíamos sugerir que a procura por um diálogo com o texto original não é um fator totalmente refutado pelos tradutores, assim como pelos cineastas, no caso de adaptações cinematográficas. Tal busca, porém, acontece dentro de um limite de leituras do adaptador, assim como pelas peculiaridades do processo de tradução – incluindo as aproximações e especificidades dos suportes.

As reflexões aqui elencadas a respeito da tradução, como se viu até o presente momento, contemplam em maior ou menor grau parte dos estudos em níveis interlinguais, intralinguais e intersemióticos (no sentido indicado por Jakobson, de meios verbais a meios não verbais), assim como à ideia de tradução como crítica, abordada por Haroldo de Campos; sendo a ênfase maior no nosso trabalho pensar a relação entre literatura e cinema. O que se tem, porém, é um número relativamente extenso de estudos⁶ sobre adaptações da literatura ao cinema e pontos de vistas divergentes de abordagem, o que indica, sobretudo, um desenvolvimento na forma de encarar a matéria, mas raras abordagens sobre o movimento contrário, isto é, a propósito da incorporação do cinema pela literatura, sem maiores especificações.

Como um de nossos objetivos principais na presente pesquisa é indicar como **Angústia** (1936), de Graciliano Ramos, tem no cinema um aporte para construção

⁶ Basta que lembremos, aqui, de alguns dos trabalhos sobre adaptação cinematográfica de textos literários citados anteriormente, como George Bluestone (1957), indicado como uma das primeiras incursões no tema; Randal Jonhson (1982), que apesar de ser estadunidense, foi um dos primeiros estudiosos com texto publicado no Brasil sobre adaptação; Ana Maria Balogh (2005) e a reunião de textos de vários estudiosos, organizados por Tânia Pellegrini (2003), sendo esses dois últimos exemplos de experiências nacionais na questão. Além disso, há a constatação indicada na introdução da presente tese, em que, a partir de buscas na *web*, o número de referências à “literatura através do cinema” é bem maior do que “cinema através da literatura”.

de sua linguagem, utilizaremos as contribuições realizadas por esses estudiosos sobre a tradução e adaptação na tentativa de elaborar nosso método de abordagem sobre a relação entre literatura e cinema, buscando compreender como os meios narrativos verbais traduzem os signos sonoro-visuais.

1.4. Dialogismos e incorporações do cinema pela literatura

Se por um lado se admite que a relação entre cinema e literatura é mais difundida e reconhecida através das adaptações cinematográficas de textos literários, especialmente de romances e contos, mas também de outras contribuições poéticas escritas e, por isso mesmo, havendo maior busca por estudos a respeito desse trânsito sígnico, por outro temos o reconhecimento de que o cinema também interferiu em outras formas do fazer artístico nos momentos de sua descoberta, como técnica ou desenvolvimento de linguagem, inclusive na literatura, o que é especialmente verdade no caso do romance e continua sendo uma força ativa na construção da literatura contemporânea.

A ideia a respeito da incorporação do cinema pela narrativa romanesca encontra aporte indireto em Mikhail Bakhtin (2010). Segundo o teórico, ao relatar o desenvolvimento histórico do romance, esse gênero literário dialoga com gêneros anteriores para constituir a sua própria estrutura em um duplo movimento: por um lado faz a negação, já que propõe uma maneira diferente de narrar, mas, por outro lado, se apropria de tais gêneros para compor-se enquanto gênero novo. As colocações de Bakhtin se adequam à discussão quando ele afirma que o romance parodia tais gêneros e, com isso “revela o convencionalismo de suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom” (2010, p. 399). Mas, da mesma forma que dialoga com a história narrativa anterior, isto é, com narrativas pertencentes aos gêneros épico, dramático e lírico, o romance se coloca como gênero em construção:

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero agem sobre os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sobre a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 2010, p. 397).

Sendo o gênero romanesco um grande colecionador de referências, há interesse na investigação estética dos elementos cinematográficos por parte dos romancistas: perceber como essa linguagem se constitui, notar suas evoluções, captar a dicção do cinema e de que forma esses signos podem ser incorporados pela escrita verbal. Para os romancistas, tais pesquisas podem ser benéficas não apenas para a constituição de uma linguagem literária que tome o cinema como lição, mas que possa ir além, que não queira ser apenas uma sombra da cinematografia e possa, talvez, superá-lo, como afirmam Ana Cristina Lopes e Carlos Reis:

As relações entre narrativa literária e fílmica ressaltam de forma mais nítida desde que o romance, apercebendo-se da competição que o cinema narrativo podia fazer-lhe, tenta imitar os movimentos de uma câmara cinematográfica ou, pelo contrário, atingir domínios inacessíveis a essa mesma câmara, como são as manifestações mais íntimas da vida psicológica das personagens. (LOPES e REIS, 1998, p. 60)

É necessário, no entanto, abertura para a complexidade envolvida no tratamento desse diálogo e em como ele é encarado. Termos como *competição* ou *imitação* podem não ser os mais adequados para uma relação que acabou se tornando benéfica para ambas as formas artísticas e seus desenvolvimentos técnicos. Obviamente Lopes e Reis direcionam o olhar para um momento histórico específico, que é o do surgimento e início da popularização do cinema, porém, e por isso mesmo, é prudente observar que nem todas as pessoas ligadas à literatura o viam como um rival em potencial, ou tentavam imitá-lo apenas para não ficar aquém da linguagem do cinema. Além desses, que tinham o cinema como algo negativo, também houve quem se sentisse estimulado com a possibilidade daquela nova máquina e suas projeções e, posteriormente, sua linguagem pudessem colaborar

com a evolução da própria literatura⁷, assim como quem não teve qualquer relacionamento com o cinema.

Para verificar a questão do *inacabamento da forma romanesca*, como expressa por Bakhtin, é possível observar o uso do cinema também em casos de escritores brasileiros. A difusão do cinema, a então arte infante, serviu como fonte temática em um momento inicial, mas também foi utilizada na incorporação de elementos de sua linguagem nas narrativas, posteriormente, assim como na literatura em versos. Flora Süssekind afirma que essa relação se iniciou por meio de relatos e crônicas, noticiosos ou ficcionais, nas duas primeiras décadas do século XX, bem mais por encanto com a nova tecnologia do que necessariamente com o que era mostrado em tela, seja como assunto, seja como linguagem. Foi a partir da década de 1920 que a literatura incorporou a forma cinematográfica como mais uma possibilidade de construção:

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. [...] Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita o tempo todo o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48).

Uma das relações mais profícuas da literatura com o cinema no caso brasileiro, seguindo a indicação de Flora Süssekind, de fato se dá com o modernismo, porque é o momento inaugural do cinema no país, que está chegando e se consolidando, e também é um momento de abertura da arte para o novo. É significativo que a partir desse momento o cinema passe a fazer parte do cotidiano de cidades em desenvolvimento e, ainda que em número escasso (e sem qualquer relação com o movimento Modernista), comecem a ser produzidas as primeiras obras cinematográficas nacionais. Os modernistas brasileiros da década de 1920 destacam a sua importância, ao afirmar, em manifesto publicado na **Revista Klaxon**,

⁷ Para conhecimentos dos múltiplos olhares de literatos a respeito da cinematografia, desde tempos de seu invento até meados da década de 1930, ver relatos em: PRIEUR, Jérôme, org. **O espectador noturno**. Tradução de Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

que, dentre outros participantes, tinha Mário de Andrade como nome forte e atuante, que “cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (1922, p. 2).

A relação desses momentos iniciais do Modernismo com o cinema, especialmente em Mário de Andrade, é abordada por João Manuel dos Santos Cunha em seu estudo **A lição aproveitada** (2011), ao sugerir que o autor de Macunaíma, além de ter escrito sobre cinema em jornais e revistas, também esforçou-se para incorporar técnicas cinematográficas em suas obras, com uma consciência apurada da montagem do cinema de seu tempo, através dos cortes, da organização das sequências, da indicação de planos através das descrições, dos movimentos possibilitados pelo escrito.

Além disso, Cunha aborda as experiências literárias com o cinema, no Brasil e em outros países, ressaltando as pesquisas estéticas dos escritores notadas pela produção teórica da *avant-garde* francesa dos anos vinte, década que foi o auge da produção do cinema mudo no século passado, e a crítica comparatista da década seguinte, que teve um marco importante para a história da cinematografia, com a inserção do som nas narrativas. Dois aspectos são enfatizados, segundo o autor, pelos teóricos da *avant-garde*: a captação, por parte dos escritores, do movimento e da velocidade do cinema, da simultaneidade e das afinidades da cinematografia com a composição dos sonhos e, com isso, a aproximação com o surrealismo de uma escrita da literatura que se propunha cinematográfica. Já para as aproximações comparatistas a partir de 1930, sua pesquisa relata que a consciência dos críticos sobre o diálogo entre literatura e cinema, no sentido das contribuições dessa para aquela, começa a amadurecer e tais diálogos passam a ser mais notados pelos críticos, que passam a sugerir, inclusive, especificidades metodológicas na observação da incorporação do cinema pela literatura.

Um dado importante para o estudo das relações entre cinema e literatura, no âmbito das incorporações das técnicas audiovisuais pela escrita verbal, é que nem sempre há alusão de uma obra em particular, como acontece na maior parte dos casos das adaptações cinematográficas para o cinema. Existem, sim, romances que têm uma obra cinematográfica como referência direta, declaradamente adaptação de um filme específico, como é o caso do relatado por Micaela Ramon, em seu texto “O

cinema na literatura ou a literatura depois do cinema” (2001), ao relatar a tradução intersemiótica do filme **Inês de Portugal** para a literatura⁸. Nesse ensaio, Ramon afirma que tal fenômeno encontra justificção no fato da arte sonoro-visual ter maior propagação como cultura de massas, aumentando as possibilidades de um sucesso econômico por parte do livro, apoiado na difusão anterior do filme, havendo uma “ambição economicista de rentabilizar o objecto estético” (RAMON, 2001, p. 3), podendo haver, também, diálogos estéticos entre as obras em questão. É necessário observar, porém, que nossa proposta de trabalho nesse sentido se dá não com o estudo da adaptação específica de um filme, mas, de maneira geral, como a cinematografia e sua evolução afetou os procedimentos literários e, nesse sentido, nossa preocupação é em observar como os diálogos podem acontecer a partir de referências gerais da linguagem cinematográfica. Uma possibilidade, por exemplo, é observar os vários gêneros fílmicos, correntes teóricas e movimentos estéticos no campo de referência do cinema, suas características e como tais signos são transcodificados.

Temos, por exemplo, os caminhos tomados pelos cinemas soviéticos, assim como a estética expressionista ou surrealista, os neorrealistas italianos ou a *nouvelle vague* francesa, o *film noir* ou o *far-west*, os cinemanovistas, o cinema marginal ou as chanchadas – levando em consideração apenas modos de se fazer filmes que se tornaram referência, em algum momento e lugar, dentro da cinematografia: cada um desses modelos tem seus elementos estabelecidos, maneiras de utilizar as imagens e os sons que se tornaram marcas de cada um deles. Embora se saiba que internamente, na filmografia de cada um dos diretores, haja diferenças específicas, existem aproximações conceituais que os enquadram dentro de um momento cinematográfico generalizante. Tais indicações gerais, marcas estéticas de cada um dessas correntes, levando-se em conta a multiplicidade das formas de fazer/ver/compreender o cinema, podem contribuir para a percepção de insinuações da literatura para o cinema.

⁸ João Aguiar, autor do livro **Inês de Portugal**, também atuou como argumentista (escrevendo o guião/roteiro) do longa-metragem homônimo, dirigido por José Carlos de Oliveira. Ambos foram lançados em 1997, mas o filme foi exibido alguns meses antes. A composição do romance, segundo Ramon (2001), se deu a partir do material escrito para o filme, modificações apenas em algumas falas das personagens.

Da mesma forma que Ismail Xavier afirma que na adaptação da literatura para o cinema se captam os recursos e os estilos da escrita do autor/obra em foco, uma possibilidade de abordagem, na linha do que colocamos no parágrafo anterior, é pensar como o que é específico do cinema é levado para a literatura. Nas palavras do crítico, os elementos específicos do cinema são “a fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens” (XAVIER, 2003, p. 63), que devem ser transformados no que é específico da literatura, segundo Xavier (2003, p. 63) “as propriedades sensíveis do texto, sua forma”. Isto é, para uma análise que contemple a ideia da referência do cinema para a literatura, é necessário observar como os elementos da narrativa são organizados e contribuem para a efetivação dessa menção ao cinema em sua forma.

Parece-nos, portanto, importante ressaltar o papel do foco narrativo para a construção de uma “cinematografia com letras”, para aludir à ideia de Flora Süssekind (1987), que, por sua vez, é alusão ao cronista João do Rio (1909), segundo o qual a crônica sofrera uma evolução em sua forma escrita, chegando à “contaminação” pelo cinema. Um dos elementos centrais do gênero romanesco, o foco narrativo, foi importante para a adequação e utilização da câmera enquanto elemento narrativo para a forma ficcional audiovisual. Ao fazer descrições ou relatar ações, o romance cria o seu ponto de vista, com algumas peculiaridades não encontradas em outros suportes que também são referência para a linguagem do cinema, como o teatro (a não ser por meio de rubricas específicas para esse fim). O romance, ao descrever o movimento de um olho, a ação de uma mão ou personagens caminhando em um espaço geográfico, já dá indicações de possíveis movimentos de câmera, de proximidade ou distanciamento da câmera, grau de angulação, etc. Ou seja, o foco narrativo, em consonância com os demais elementos da narrativa, possibilitam direcionamentos do olhar. Tais direcionamentos, por um processo de criação imagética por parte da leitura dos textos verbais, também são elementos sígnicos do romance.

Embora não seja um elemento criado pela linguagem do cinema, já que, como vimos, esse mesmo foco narrativo foi decisivo para a definição de certa “gramática” cinematográfica, através dos enquadramentos, ângulos, movimentos e encadeamento entre esses, ele sofreu evoluções em sua construção e seu uso determinantemente

causado por elementos culturais do início do século XX, sobretudo no que diz respeito ao modo de focalização interna, que nos interessa diretamente para a construção do presente texto, já que se relaciona com um de nossos objetos de trabalho, que é a linguagem do romance **Angústia**, de Graciliano Ramos, como veremos no terceiro capítulo. Assim nos informa Lopes e Reis (1998, p. 171):

É sobretudo no século XX que o recurso à focalização interna decisivamente se impõe, com ficcionistas como Joyce, Proust e Faulkner, entre outros, em sintonia com conquistas científicas e inovações culturais coincidentes na valorização da peculiaridade do sujeito individual: a psicanálise, a teoria da relatividade, o cinema, a fenomenologia, e o existencialismo são, entre outras, algumas dessas novidades.

Aqui há um ponto de vista diverso do que comumente se pensa a respeito de uma escrita que se suponha cinematográfica. No geral, e isso é bastante corriqueiro de se encontrar nos textos que versam sobre a adaptação da literatura para o cinema, destaca-se a ideia de que os textos em focalização externa (em terceira pessoa), com certa neutralidade por parte do narrador, seriam mais próximos ao cinema, por conta de descrições mais precisas e indicações físicas (do espaço, personagens, dos movimentos em cena etc.), o que os tornariam mais adaptáveis aos meios cinematográficos. Juízo que se assemelha, como vimos, ao que coloca Jean-Claude Carrière, quando esse teórico opina sobre a relação entre literatura e roteiro.

O que nos interessa, no entanto, não é fazer a aproximação entre as duas formas artísticas, observando como o texto literário poderia servir ao cinema, isto é, como ele poderia ser adaptado, ou nivelá-los em mais ou menos adaptáveis, mas sim observar e tentar analisar como ele dialoga com os recursos oferecidos pelo cinema, como o escritor, que é também espectador cinematográfico, percebe a organização da linguagem realizada com sons e imagens em movimento, para compor a sua própria linguagem a partir da escrita verbal.

Por outro lado, é perceptível que não há uma fórmula única para a abordagem dessa relação. O enfoque comparativo para um texto em primeira pessoa nem sempre servirá a um texto em terceira pessoa. Mesmo os textos com foco narrativo similar podem se utilizar de metodologias diferentes em suas análises, já que o

campo de referência para a construção dos textos pode ser diferente. Um texto literário contemporâneo, por exemplo, já assistiu a diversas modificações e evoluções, assim como consolidações na linguagem da cinematografia, e sua análise não poderá prescindir desses dados. Obviamente, para textos mais antigos, com conjunturas culturais específicas, havendo algum recurso da linguagem literária que possa ser visto como antecipação do que o cinema veio a fazer posteriormente, tal recurso poderá/deverá ser destacado. Porém, como a proposta de trabalho é pensar uma tradução intersemiótica de recursos do cinema, não é inadequado, metodologicamente, fazer a relação do texto com a situação cinematográfica com a qual sua construção se relaciona.

Atualmente, os paradigmas para o estudo do diálogo entre a literatura e o cinema, no sentido das adaptações de obras romanescas para filmes, como chama atenção Thaïs Flores Nogueira Diniz (2005), não tomam apenas as obras, isoladamente, como objeto de análise, mas levam em conta os contextos de produção das obras, assim como o debate sobre a autoria, ideologia e questões biográficas, desde que tenham relação com a obra analisada. Tais fatores geralmente são entendidos como exteriores e acessórios, e, por isso, não são considerados para o debate. Há de se enfatizar, no entanto, que tais fatores não são buscados de forma desconexa, mas são enunciados e ligados aos textos em apreço e que eles podem, sim, ser objetos de referência para a interpretação da obra no momento da recriação por parte do adaptador.

Há um destaque da importância das épocas e contextos em que cada obra foi realizada para o processo de adaptação – da construção da original, das vivências do escritor e a interpretação por arte do diretor-adaptador e sua consecutiva recriação da obra. Thaïs Diniz enfatiza que a adaptação da literatura para o cinema é, também, uma tradução cultural, uma vez que a tradução – e no caso mais específico, a tradução de meios diferentes – evoca elementos (que ela chama de hipotextos) que não fazem parte do acervo direto do repertório da obra, mas têm relação com filiações e vivências do autor e no universo que ele circulou. Segundo a autora, tais informações “nem sempre se apresentam em forma de textos verbais, reconhecíveis. [...] Os hipotextos aqui evocados representam polêmicas, discussões, controvérsias, mitos e histórias do período vivido pelo autor que pairavam e ainda

pairam no ar” (DINIZ, 2005, p. 59). Assim, para o estudo específico de tradução intersemiótica, fatores como a questão ideológica e biográfica, assim como o alcance da crítica, passam a ser vistos com maior atenção e observados como possibilidades de impulsionador da criação estética.

De forma similar, podemos entender os procedimentos de um escritor. A incorporação da técnica, da linguagem e de signos cinematográficos por uma obra específica ou em um conjunto literário, iniciando a discussão com a análise de indicações de relações extraliterárias desse autor (o que escreveu, o que viu, a importância de determinado suporte ou técnica para o ambiente em que o escritor circulou) – desde que haja relação com elementos do que está sendo analisado.

Se, como afirma Júlio Plaza (2003, p. 34), “não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade coletiva’”, esse método de análise pode esclarecer, inclusive, que o interesse do escritor em uma nova técnica narrativa, como aconteceu com o cinema no início do século XX, pode se dar não apenas pela questão econômica, de lucrar em cima desse trabalho, ou de “rivalizar” com o cinema, mas com o intuito mesmo de experimentar, de criar uma forma literária incentivada por questões de afinidade com a nova técnica, tendo consequência direta para a sua obra e para o contexto literário no qual atua.

O estudo interartístico faz parte de um campo de atuação híbrido, por isso é necessário que haja a quebra de noções exclusivistas, no momento de lidar com esta área, deixando de lado uma espécie de corporativismo que ainda existe por parte de alguns estudos, tanto das letras, como do cinema – ora para ressaltar uma suposta pureza nas linguagens, ora para cobrar por certa fidelidade no diálogo. Para Thaís Flores Nogueira Diniz, é importante “que os envolvidos em cinema e em literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor de uma evocação mais produtiva da intertextualidade” (DINIZ, 2005, p. 35). A ideia da intertextualidade, desenvolvida por Julia Kristeva (1985), a partir do conceito de dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin (2010), indica que os textos são escritos sempre a partir de enunciados anteriores, com a interação social e participação ativa e responsiva do leitor, havendo uma reunião de vozes variadas, apropriação de um escrito anterior e sua consecutiva incorporação em uma nova construção textual (entendendo texto,

aqui, como algo mais amplo do que as enunciações faladas e/ou escritas). Como indica Bakhtin (2010, p. 85, *grifos do autor*):

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe sua peculiar *artisticidade prosaica* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

Tal “artisticidade prosaica” aludida por Bakhtin, como vimos, com os desenvolvimentos das técnicas narrativas por meio dos sons e imagens e movimento, também é possível de se encontrar nos meios fílmicos. Tanto o romance, como o filme são formas artísticas que tanto se retroalimentam, como têm a capacidade de utilizar referências similares na construção de suas obras. Se levarmos em conta, ainda, que para Bakhtin o discurso dialógico acontece a partir de uma conjunção de discursos estranhos – e ele enfatiza que haja uma noção ampla dessa estranheza, o que nos remete a interpretar que determinados suportes artísticos dialogam não apenas com seus similares, mas que também há possibilidade dos diálogos interartísticos –, temos que o fato do romance ser um gênero ainda inacabado, em constante construção e incorporação de signos, permite essas leituras intersemióticas no sentido de observar como ele trabalha com o discurso do cinema.

Fica claro, então, que o cinema e a literatura tiveram uma extensa relação dialógica, em que ambas as formas de expressão utilizam-se como fonte de renovação, com um movimento quase que de convergência desses meios. Nos próximos capítulos, verificaremos como o cinema afeta diretamente Graciliano Ramos, ora no sentido mais aludido no fim do presente capítulo, com o intuito de encontrar signos cinematográficos na obra do romancista alagoano, como esse meio lhe afetou enquanto espectador e escritor, assim como para averiguar de que forma os leitores, especialmente os cineastas leitores, absorvem os escritos de Graciliano Ramos em sua relação com o cinema.

Trata-se de um percurso que nos leva para várias áreas e no qual se abriram muitos caminhos possíveis. Algumas escolhas revelam-se bastante profícuas, há surpresas e limitações, mas, principalmente, convites para reflexões, assim como nos melhores filmes e romances.

2. Graciliano Ramos e o cinema

Estávamos acostumados a ver tanta coisa chocha que esse descobrimento do Brasil, realizado sob a orientação de técnicos que dispensam elogios, quase nos assombra. Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia.
(Graciliano Ramos, em 1937. **Linhas tortas**, 1962)

Dentre os escritores modernos brasileiros, Graciliano Ramos é um dos que mais apresenta laços com os meios audiovisuais. Dos seus livros adaptados para o cinema, há um longa-metragem para **Memórias do cárcere** (1953), lançado em 1984; uma série de curtas-metragens baseados em contos do livro **Insônia** (1947), realizado em 1988, mas não chegando ao circuito comercial, composto por **Um ladrão**, de Nelson Pereira dos Santos, **A prisão de J. Carmo Gomes**, de Luis Paulino dos Santos e **Dois dedos**, por Emmanuel Cavalcanti. Além disso, constam adaptações para a televisão, uma do romance **S. Bernardo** (1934), em 1983, de **A terra dos meninos pelados** (1937), em 2003 e uma série com o título **Alexandre e outros heróis** exibida em 2013, baseada em textos do livro **Histórias de Alexandre** (1944), mas adotando o título da compilação lançada em 1962.

Porém, foram **Vidas secas** (1938) e **S. Bernardo** (1934), em adaptações realizadas para o cinema por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, em 1963 e 1971, respectivamente, que se tornaram obras de referência dentro do repertório cinematográfico nacional. O percurso desses, no contexto da crítica cinematográfica, demonstra o relevo que ambas adquiriram na filmografia nacional.

O sucesso desses filmes deve-se, seguramente, aos trabalhos e às opções dos envolvidos em sua produção. Porém, dentre as escolhas para tais realizações, uma foi fundamental: a seleção de uma obra de Graciliano Ramos para ser adaptada, tendo em vista, além dos princípios do Cinema Novo, a história e os recursos deste agrupamento de cineastas, a própria circulação, trajetória e intervenção do romancista alagoano e suas obras no contexto artístico nacional,

motivações que auxiliaram esses filmes em seus caminhos de sucesso diante do reconhecimento pelo público especializado: críticos e júris de festivais.

Neste capítulo, faremos um apanhado da presença de Graciliano Ramos no cinema nacional, por meio de cineastas que tiveram contato com suas obras e teceram comentários; com casos específicos de adaptações de seus textos; de observações sobre a linguagem do escritor e até que ponto essa foi uma questão determinante para a circulação de sua obra no cinema. Fazendo o caminho inverso, também observaremos, a partir de seus textos ficcionais, crônicas e cartas, como o escritor assume o papel de espectador e crítico de cinema, assim como de observador de uma sociedade que começava a ter uma relação intensa com essa arte. Para ambas as situações, traçaremos paralelos com o capítulo anterior, que teve um viés mais teórico, assim como o subsequente, que abordará a relação de Graciliano Ramos e sua linguagem com o cinema, tendo o romance **Angústia** (1936) como ponto de discussão e observação em vários níveis.

2.1. O escritor na vitrine

Dentre as causas que justificam a busca do cinema e da televisão pela obra do escritor Graciliano Ramos destaca-se o fato de ele ser um autor canônico, com grande circulação nos meios leitores/consumidores e reconhecimento pela crítica literária, visto que este dado se une a algo que está presente na história e propagação do cinema enquanto meio, técnica e linguagem: o fator comercial. O cinema apoiou-se na literatura, em suas fábulas e personagens já muito difundidas e na curiosidade do espectador pioneiro em ver materializado aquilo que existia em suas memórias leitoras, num primeiro momento, em busca da publicidade e reconhecimento que tais narrativas já tinham.

Conforme vimos no primeiro capítulo, ao comentar o início da industrialização do cinema, Randal Johnson (1982) assegura a ligação do cinema com a narração, uma das motivações de seu desenvolvimento, por conta de questões econômicas. A narrativa, por ser uma forma bastante disseminada de construção artística ajudou,

segundo esse ponto de vista, a levar o público para as salas de cinema, assim como a desenvolver sua linguagem, tornando-a mais atrativa, ajudando a consolidar esse alcance do fazer cinematográfico.

Nesse sentido, o percurso do escritor alagoano apresenta-se como uma possibilidade forte para estimular a circulação e comercialização de produtos relacionados à sua obra. São vários os livros publicados, havendo reedição de todos eles: segundo dados da Editora Record, que atualmente publica seus livros, temos **Caetés** com 32 edições, **S. Bernardo** com 93, **Angústia** com 67 e **Vidas secas** atingindo a marca de 124 edições em 2014. **Insônia**, **Infância** e **Memórias do cárcere**, dentre as obras mais citadas pela crítica e nos meios acadêmicos, também foram bastante reeditados, tendo 30, 47 e 45 edições, respectivamente. Além destes, livros como **Alexandre e outros heróis** e **A terra dos meninos pelados** também tiveram boa circulação, contando respectivamente com 60 e 44 edições.

Graciliano Ramos também teve parte de sua obra traduzida para vários idiomas, dezesseis ao todo⁹, do espanhol ao esperanto; integra frequentemente antologias e livros didáticos; é um dos autores mais referidos em testes de seleção e vestibulares em todo o Brasil; além disso, seus textos são constantemente utilizados ou citados por artistas que os indicam como referência para suas criações, em variados meios, tais como a fotografia, pintura e teatro¹⁰, assim como dentro da própria literatura, como a homenagem de João Cabral de Melo Neto (1994), com poema que leva o nome do escritor alagoano, e o livro **Em liberdade** (1981), romance do também crítico e ensaísta Silviano Santiago, uma espécie de “continuação” da narrativa de **Memórias do Cárcere**. Também é lembrado e citado frequentemente por parte da crítica literária como o escritor mais importante de sua

⁹ Os idiomas são os seguintes: alemão, búlgaro, dinamarquês, espanhol, finlandês, flamengo, francês, húngaro, holandês, inglês, italiano, polonês, romeno, sueco, tcheco e turco, sendo **Vidas secas** (1938) o único traduzido para todas essas línguas. Tais informações estão presentes em **Angústia** (2005, p. 314-316), mas podem ser encontradas em qualquer edição recente dos livros de Graciliano Ramos, publicados pela editora Record. No *site* oficial do escritor, no entanto, é possível ter acesso a essas e alguns dados adicionais, como imagens das capas. O endereço da página é <<http://www.graciliano.com.br>>.

¹⁰ Alguns exemplos podem ser citados, como a adaptação do conto **Insônia** (1947), pela companhia alagoana de teatro Infinito Enquanto Truque, em cartaz desde 2007; a série fotográfica realizada por Evandro Teixeira baseadas em trechos de **Vidas secas** (1938), que acompanha a edição lançada em 2008, comemorativa aos 70 anos do romance. Em relações indiretas, podemos apontar, nas artes visuais, relação entre a obra de Graciliano Ramos e Cândido Portinari, na questão temática e expressiva.

geração, sobretudo depois do lançamento de **S. Bernardo**, que, segundo Godofredo de Oliveira Neto, em posfácio deste romance, “firmou Graciliano Ramos como um dos maiores romancistas de toda a literatura brasileira” (SB, 2008, p. 223), sendo, por isso, objeto de estudo de críticos consagrados nacionalmente, como Antonio Candido (1992) e Alfredo Bosi (2004), dentre outros.

O cineasta Sylvio Back e sua equipe de produção, que recentemente tentaram viabilizar a realização de uma adaptação cinematográfica do romance **Angústia**, tendo consciência desses fatos, incluíram informações similares no plano de pesquisa destinado à captação de recursos para a consumação do longa-metragem:

Acreditamos que o interesse pela obra se inicie na faixa etária dos 14 (quatorze) anos, estendendo-se na sequência a estudantes do pré-vestibular, universitários e a toda academia. Isso se deve ao fato de a obra de Graciliano Ramos frequentar com assiduidade o universo curricular do estudante brasileiro, e por ser um dos escritores nacionais mais indicados e lidos, além de tema constante em vestibulares ao longo dos últimos quarenta anos.

[...]

Posteriormente, A ANGÚSTIA será veiculado por TVs abertas e/ou por assinatura, e TVs públicas, agregado às suas reais possibilidades de acesso ao mercado internacional, em face da fama e do conhecimento que se tem dos livros de Graciliano Ramos no exterior. (BACK, 2010, p. 6).

Como esses escritos fazem parte do projeto técnico que tentava viabilizar recursos financeiros para a realização do longa-metragem, há uma ênfase nas possibilidades de retorno econômico e da probabilidade de a obra audiovisual ter sucesso nacionalmente, com a indicação de vários perfis de público consumidor, assim como a chance de circulação no “mercado internacional”, apoiando-se na popularidade e na garantia de sucesso, ao se usar a “marca” Graciliano Ramos ou fazer alusão a seu nome.

Existe, ainda, um fator de atração em Graciliano Ramos que o torna um escritor bastante escolhido – parte das notas introdutórias deste trabalho pode ser utilizada como exemplo –, que é o culto ao “escritor militante”, “veículo de denúncia de mazelas sociais” ou, ainda, um autor que “documenta” a realidade. Esses elementos podem ser associados à dimensão político-social de sua obra e de sua

trajetória e permitem, inclusive, explicar a ligação de sua obra com a tradição cinematográfica brasileira, sobretudo a partir do movimento Cinema Novo, que foi um movimento que pensou e executou a modernização do cinema brasileiro, tendo como mote para discussões em seus filmes a realidade social e econômica nacional, sobretudo em seus momentos iniciais, na transição das décadas de 1950 para 1960.

Glauber Rocha, um dos principais nomes do Cinema Novo, em uma carta endereçada a Paulo César Saraceni, escreveu: “Graciliano é para nós como Giovanni Verga foi para Visconti e os neo-realistas¹¹, entende? É a única fonte de realismo crítico” (ROCHA *apud* SARACENI, 1993, p. 165). Em outro momento, numa entrevista a Michel Ciment em 1967, presente no livro **Revolução do cinema novo** (2004), ao fazer um paralelo entre **Vidas secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos e seu filme **Deus e o diabo na terra do sol** (1964), Glauber Rocha afirma que “Nelson partiu de um romance realista de Graciliano Ramos, um romance que é documento” (ROCHA, 2004, p. 114), ao contrário de seu filme, que partiu de um texto poético e que, para ele, houve uma permissão maior em não seguir uma linha fílmica realista, diferente do que acontece no longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos. Embora **Vidas secas** possibilite discussões e reflexões acerca da realidade social, assim como haja possibilidade de relacionar passagens do romance com fatos históricos, tal classificação de Glauber Rocha é discutível, assim como toda a discussão sobre literatura/documento, na medida em que pensamos nas colocações do próprio Graciliano Ramos sobre as fronteiras frágeis entre ficção, realidade e memória, em passagem que classifica suas **Memórias do cárcere** como uma história “presumivelmente verdadeira” (MC, 2005, p. 11), conforme vimos no capítulo anterior. E se uma obra memorialística, que se fundamenta muito mais explicitamente em dados reais, não se coloca como documento, a afirmação nesse sentido para um romance é ainda mais insustentável. Observamos, no entanto, que Glauber Rocha chama atenção para a maneira que cada texto foi apreendido em

¹¹ Giovanni Verga, ligado a correntes realistas e naturalistas da ficção italiana, é considerado um dos principais escritores do seu país, tendo suas obras sido levadas ao cinema em algumas oportunidades, como **Storia di una capinera** (1871) com várias adaptações, sendo a última realizada por Franco Zeffirelli em 1993 e **I Malavoglia** (1881), por Luchino Visconti, com o título de **La terra trema**, de 1948 (ANDRADE, 2010). Já Luchino Visconti é um dos maiores nomes do *Neo-realismo italiano*, agrupamento de cineastas que produziram filmes com propostas inovadoras para a cinematografia mundial, como a utilização de cenários reais e atores não profissionais; dentre os seus principais filmes, podemos destacar, além do já citado, **Rocco e i suoi fratelli** (1960) e **Morte a Venezia** (1971).

sua adaptação, uma vez que seu filme foi além dos textos com os quais dialogou inicialmente e, segundo ele, isso lhe deu liberdade, ao passo que a obra de Nelson Pereira dos Santos teve como objetivo adaptar exclusivamente **Vidas secas**: quis fazer uma “adaptação fiel” (ROCHA, 2004), colocação que também é discutível, como veremos em subcapítulo específico sobre esse diálogo intersemiótico.

A linguagem de Graciliano Ramos e as construções estruturais de suas narrativas recebem destaque da crítica literária e das pesquisas em meios acadêmicos. São bastante conhecidos, e repetidos à exaustão pela crítica, os processos de correção e revisão que este escritor efetuava na elaboração de suas narrativas. Antes da publicação, as obras passavam, sempre, pela releitura e reescrita de seu autor: exclusão de excessos textuais e exageros linguísticos, valorizando a construção de frases sem ornamentações, de uma forma que estas existam e tenham uma função determinada na narrativa.

Em algumas situações, ainda, ocorria de a obra ser revista e ter alguns termos modificados, mesmo depois de sua primeira publicação, como demonstra Raul Lima (1978, p. 134 e 135):

Entre a divulgação que fez pela primeira vez e as provas da 3ª edição, aparecida em 1947 [...] No capítulo VII, no período “Seu Ribeiro, que era justo, procurava o matador, amarrava-o e levava-o para a cadeia da cidade”, Graciliano substituiu a conjuntiva “e” depois de “amarrava-lo”, pela vírgula, que agora se encontra. Outra modificação, no mesmo capítulo, foi a supressão do artigo indefinido “uma” nas seguintes frases: “Seu Ribeiro tinha uma família pequena e uma casa grande” e “Como havia agora uma liberdade excessiva, a autoridade dele foi minguando, até desaparecer”.

O outro capítulo cujas primícias foram oferecidas aos leitores conterrâneos do autor é o XIX.

Logo no período inicial – “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo duma vez” – fez a retificação para “de uma vez”.

Adiante, a frase “Naturalmente pede para mandar algum dinheiro a mestre Caetano” passou a ser “Pede-se naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano”.

E poucas linhas adiante, retirou o “que” inicial de “Que loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranquila!”

O “que” e o ponto de exclamação.

Tais intervenções, realizadas por Graciliano Ramos posteriormente, não são gratuitas. Há, claramente, efeito na leitura, tornando-a mais rápida e fluente, sem necessariamente modificar o sentido do discurso inicialmente criado, justamente porque permanecem na frase as passagens essenciais. E tal dado tem importância na medida em que foi um fator constantemente indicado por cineastas como atrativo para a construção fílmica, já que no processo de transformar a leitura mais fluida, alguns de seus livros aproximam-se da linguagem usualmente adotada na composição dos roteiros.

Como veremos neste capítulo, porém, uma escrita não é considerada *cinematográfica* apenas por tais fatores. O romance **Angústia** (1936), que será abordado de forma específica no capítulo seguinte, por exemplo, não tem a mesma fluidez de outros textos do escritor, mas, ainda assim, também já foi indicado como um texto com características cinematográficas (AVELLAR, 2007).

Um dos primeiros críticos a chamar atenção para essa particularidade de Graciliano Ramos, sua busca pela precisão, foi Otto Maria Carpeaux. Segundo esse crítico, o escritor alagoano, tanto em seu processo criativo, como em suas revisões, poderia “eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo” (CARPEAUX, 2000, p. 237). Tudo isso em nome de uma escrita mais sóbria e, também, depurada, que não destoava, inclusive, do que escolhia como argumento de suas narrativas, tornando a sua linha estética também política, já que não há contradição entre forma e fundo. Comentando sobre técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos, Leônidas Câmara retoma esta ênfase na linguagem refinada, mas afirma que este não é o objetivo final do escritor: “ele evita o excesso, o detalhe supérfluo, não apenas por causa da depuração estilística, mas porque queria alcançar (e alcançou) uma poesia que ressalte do conjunto do romance, nunca da superestimação do detalhe” (CÂMARA, 1978, p. 300). Podemos observar que tanto Carpeaux como Câmara enfatizam a eliminação dos excessos textuais de Graciliano Ramos, sendo possível relacionar esse procedimento estilístico do escritor com uma das características do cinema, que é a utilização de métodos de supressão e abreviação, como a elipse, que também permite a fluidez na linguagem audiovisual.

Tais opiniões coincidem com declarações dadas por Leon Hirszman, em entrevistas concedidas após a realização de **S. Bernardo** (1972). Nessas, o cineasta afirmou que a linguagem de Graciliano Ramos era um fator atrativo pelos atributos visuais e auditivos que a narrativa proporcionava, possibilitadas, segundo ele, pela própria depuração e brevidade dos períodos, que tornam seus escritos claros, enxutos, mas também pelos efeitos obtidos no trabalho na elaboração total da narrativa. Em entrevista para Alex Viany (*apud* SALEM, 1997, p. 201), Hirszman aborda esta questão e a relaciona com o próprio fazer cinematográfico:

Vendo os manuscritos de S. Bernardo e Vidas secas, se percebe como ele trabalhava: em grandes folhas de contabilidade, escritas com letra miúda. De repente, ao virar uma página, encontra-se o manuscrito todo rasurado, sobrando uma ou outra frase. Ele fazia uma montagem de cada frase, de cada pensamento. Reunia aquela matéria bruta, que trabalhava como um todo, e a partir daí surgia a primeira edição. Do meu ponto de vista, é aí que reside a forma cinematográfica na narrativa de Graciliano Ramos, pois é como a cachoeira de que nos fala Humberto Mauro. Ou seja: uma frase exige outra frase, um plano exige outro plano.

Aqui, Leon Hirszman, ao comentar que todo o material selecionado pelo escritor era trabalhado minuciosamente, compara o processo composicional de Graciliano Ramos com a técnica da montagem cinematográfica. O cineasta evoca, ainda, a metáfora da cachoeira, citada por Humberto Mauro em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em abril de 1973, oportunidade em que afirmou que “o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna” (*apud* SUGIMOTO, 2004, p. 12), ou seja, Leon Hirszman afirma, com essa comparação, que a literatura de Graciliano Ramos era, desde seus processos composicionais à apresentação, algo dinâmico.

Este comentário de Leon Hirszman tem conexão não apenas com os processos de Graciliano Ramos, mas com a própria história das relações entre cinema e literatura, conforme discutimos anteriormente, já que ambas as formas artísticas dialogaram e contribuíram entre si para a construção de suas linguagens. Refletir sobre a montagem como um procedimento que também é constitutivo da literatura é um discurso que coincide com o pensamento de um dos nomes mais

importantes da teoria e prática do cinema mundial, que é o soviético Sergei Eisenstein – cineasta que era indicada como referência¹² das realizações cinematográficas do próprio Leon Hirszman.

2.2. Montagens: do texto, do filme

A ideia da montagem tem seu princípio inicial, no caso do cinema, na justaposição e organização de variados fragmentos de imagem e, posteriormente, imagem e som, com o objetivo de criar um discurso a partir desta sequência. Tal conceito pode ser aplicado, como também vimos no capítulo anterior, às mais variadas formas de expressão artística, de acordo com os materiais com os quais essas trabalham, uma vez que cada uma delas também combina seus próprios elementos. No texto **Palavra e imagem**, que pertence ao livro **A forma do filme**, Eisenstein afirma que a montagem no cinema “é apenas um caso particular do *princípio da montagem em geral*, um princípio que, se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme” (EISENSTEIN, 2002, p. 31). Neste caso, segundo o que afirma Eisenstein, ao classificá-lo como um caso particular, outras formas de organização artística também existem a partir de um princípio geral da montagem, mas cada uma delas tanto pode manter pontos coincidentes com a montagem cinematográfica, como também trabalhará sua organização com peculiaridades permitidas por seus elementos internos.

Poderíamos compreender, ainda, que ao não limitar essa ideia à colagem de fragmentos de filme, ou letras/palavras/frases, no caso da arte verbal – e cada suporte artístico com materiais que lhe são peculiares –, Eisenstein amplia a possibilidade de ver como montagem, ou parte desta montagem, desde elementos

¹² Em um dos artigos do livro **Revolução do Cinema Novo** (2005), Glauber Rocha comenta essa aproximação de Leon Hirszman com o cineasta soviético: “No começo do *cinema novo* lembro-me muito bem que a minha amizade por Leon Hirszman se devia ao fato de que ele gostava de Eisenstein. Ele era engenheiro, tinha as teorias de Eisenstein na ponta da língua, ele fazia experiências. Seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo*, um curta-metragem, era a aplicação das ideias de Eisenstein. E lembro-me que, quando Paulo Cesar Saraceni juntou-se ao grupo, como ele gostava do cinema italiano, Rossellini, Visconti, Fellini, nós dizíamos: esse aí não entende Eisenstein” (ROCHA, 2005, p. 112).

isolados de um corpo maior (um fragmento de um filme e sua montagem interna, com a movimentação em um quadro, por exemplo), como possibilita que a interferência dos leitores/espectadores seja um elemento ativo na montagem, já que eles contribuirão para a compreensão da obra com signos que lhes são próprios.

Teóricos contemporâneos dos estudos literários também pensam este campo de produção artística, ou uma de suas etapas, como combinação, ou instalação, colagem, organização de seus fragmentos. Estando em consonância, para todos esses casos, com a classificação da literatura como reunião de fragmentos de textos, sendo o conceito de texto, aqui, compreendido em sentido amplo, que remete à etimologia original dessa palavra, ou seja, como um tecido que se forma a partir de várias camadas – nunca é demais lembrar que “texto” e “têxtil” têm origem comum – e, sendo assim, cada texto é sempre uma reunião de outras camadas/fragmentos, conforme vimos, inclusive, na discussão sobre intertextualidade, no final do primeiro capítulo do presente trabalho. As maneiras de combinação destes textos, suas montagens, possibilitarão a descoberta de peculiaridades e estratégias narrativas através da intervenção do leitor.

No campo da crítica a respeito da linguagem de Graciliano Ramos, temos uma reunião de ensaios escritos por Antonio Candido na segunda metade da década de 1940, posteriormente revistos e lançados em livro com o título de **Ficção e confissão**. Nesses ensaios, o crítico elenca vários aspectos das estratégias de linguagem do escritor alagoano, opiniões das quais ele próprio reviu e afirma, atualmente, não mais corroborar, assim como questões que ele reafirma – dentre essas, porém, pontos que suscitam questionamentos, a exemplo do que o crítico aponta como “evolução” no conjunto da obra do escritor, como veremos.

Para cada um dos romances, o crítico assinala pontos comuns entre as obras e aponta especificidades, maneiras diferenciadas de organização para cada uma delas. Candido afirma que **Caetés** ainda não apresenta a “prosa áspera” que marcará o estilo do escritor alagoano, mas “já possui, sem dúvida a parcimônia dos vocábulos, a brevidade dos períodos, devidos à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor algo cortante, que se reúnem para definir o perfil literário do autor” (CANDIDO, 1992, p. 16). Mesmo diante do que é apontado como um dos principais fatores de dificuldade em ler este romance, a quantidade excessiva de personagens

secundárias – particularidade que, de fato, pode confundir a apreensão do valor de cada um deles na trama –, Candido indica que a partir desta obra, Graciliano Ramos já demonstra a capacidade de dizer muito em pouco espaço, característica que terá seu auge, conforme o crítico, no romance seguinte.

Segundo romance de Graciliano Ramos, **S. Bernardo** é, para Antonio Candido, a obra em que a capacidade de síntese e esmero na composição do escritor alagoano atinge seu ponto máximo – vale frisar que as opiniões deste crítico foram importantes para Leon Hirszman, tanto nas ideias sobre a linguagem, como a respeito do que é discutido no enredo, visto que foi declaradamente uma das fontes de estudo do cineasta quando este optou por realizar a adaptação (SALEM, 1997). Para o crítico, “o próprio estilo, graças à secura e violência dos períodos curtos, nos quais a expressão densa e cortante é penosamente obtida” (CANDIDO, 1992, p. 31) acaba por criar um romance de elaboração sofisticada, com profundidade na exposição de seu protagonista, apesar de uma aparente simplicidade em sua elaboração, o que resulta, para Candido, em “um livro direto e sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas” (*idem*, p. 31). Esse mote da linguagem com períodos curtos e sem subterfúgios, como vimos no capítulo anterior, foi durante muito tempo apontado como um qualitativo de forma escrita para a composição de um roteiro cinematográfico a partir de um texto literário, ao lado de outros dados, como o fato do texto ser narrado em terceira pessoa. Nesse ponto, podemos levantar, em primeiro lugar, que **S. Bernardo**, romance, não é uma narrativa em terceira pessoa; ao mesmo tempo, ao enfatizar que estamos diante de um texto em primeira pessoa, também percebemos que a narrativa não se constitui apenas de ações, ou falas, ou descrições espaciais, característica que foram apontadas por Jean-Claude Carriere (2008) como qualitativos para a construção de um roteiro, mas também de um trabalho psicológico realizado a partir da linguagem romanesca, trabalho que, como veremos à frente, no subcapítulo dedicado à tradução intersemiótica desse romance ao cinema, está presente na versão cinematográfica a partir de signos audiovisuais.

O último romance publicado pelo escritor, **Vidas secas**, também é visto como uma obra com linguagem reduzida ao essencial, isto é, segundo o crítico, o que está no romance é, ao mesmo tempo, um trabalho de depuração na linguagem e uma

forma fundamental e indispensável, essencial, do trabalho com a palavra. Porém, Candido o classifica, ainda, como “mais que simples, primitivo” ou “mais tosco do que puro” (CANDIDO, 1992, p. 45), numa tentativa de relacionar autor e sua criação, suas personagens. Tais termos inicialmente escolhidos por Candido, analisados a partir de suas sinônimas (“primitivo” como bárbaro, incivilizado, selvagem ou “tosco” como bronco, grosseiro, rude), contradizem, de certa forma, o que posteriormente o crítico aponta como qualidades fundamentais da escrita nesse texto:

É preciso, todavia, lembrar que essa ligação com o problema geográfico e social só adquire significado pleno, isto é, só atua sobre o leitor, graças à elevada qualidade artística do livro. Graciliano soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa mobilizando recursos que a fazem parecer movida pela mesma fatalidade sem saída (CANDIDO, 1992, p. 48).

Se por elevada “qualidade artística” podemos compreender o trabalho e a capacidade técnica na elaboração do texto, reafirmado, inclusive, quando o crítico aponta que é o procedimento do autor que mobiliza os recursos da escrita, “primitivo” ou “tosco”, assim como seus sinônimos, são qualificações que não se colocam como as mais adequadas.

Ainda em **Vidas secas**, único romance de Graciliano Ramos com foco narrativo em terceira pessoa, é notória a constituição em capítulos-contos, estrutura em fragmentos que fez com que fosse classificado como um *romance desmontável*, denominação atribuída por Rubem Braga (2001, p.127), mas indicada pelo próprio Graciliano Ramos, que em seus depoimentos sobre o livro, declarou que a composição deste foi fora do convencional, tendo alguns de seus capítulos publicados inicialmente como contos em jornais e revistas argentinas e brasileiras, só posteriormente foi sugerida uma ordem para seus treze capítulos, sendo esta característica não linear notória na leitura do romance: a obra é desmontável porque a sua montagem permitiu e indicou esta estrutura. É interessante notar, assim, o espaço concedido ao leitor e à leitura no que concerne à questão do gênero literário ao qual a obra pertence, já que ela tanto pode ser lida como livro de contos, como seguir a dinâmica da sucessividade e transformar-se em um romance.

Nelson Pereira dos Santos, depois das filmagens de **Vidas secas**, em 1963, comentou a respeito do material que optou por trabalhar, afirmando que encontrou na linguagem e nas construções de cena de Graciliano Ramos as razões para a escolha de obras deste escritor por parte de cineastas:

Nenhum outro autor dos nossos romancistas tinha tão grande censo dos valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras, saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta (*in* SALEM, 1987, 184).

O cineasta deixa implícito, em seu comentário, que o trabalho com o tipo de produção literária como a de Graciliano Ramos, com raras digressões, com uma linguagem depurada e composta a partir da aproximação com elementos do real, é viável e atrativo para os realizadores de cinema, sobretudo para quem segue vertentes cinematográficas que buscam estilos mais realistas de representação – e Nelson Pereira dos Santos se apresenta como um dos expoentes de uma espécie de neorealismo brasileiro, produções que antecederam o período do Cinema Novo e que tinham estas características, as quais muitas produções cinemanovistas herdaram –, visto que além de oferecer um material com potencial imagético e sonoro, também facilitam a analogia com tipos sociais identificáveis, tendo como consequência uma maior possibilidade de aproximação com tais tipos nas escolhas de atores, locações e construções de cena de uma forma geral. Porém, como veremos em subcapítulo dedicado a adaptação de **Vidas secas** ao cinema, assim como o exemplo que utilizamos no primeiro capítulo do presente texto, da adaptação do trecho sobre “pedaços de sonhos” (VS, 2007, p.14) no cinema, são várias as passagens nesse romance que também não se enquadram na denominação realista/descritiva, mas que colaboraram para a construção da narrativa fílmica.

Apenas em **Angústia** Antonio Candido indicará a falta de depuração presente nas demais obras do escritor. Para ele, o terceiro romance de Graciliano Ramos é

“excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja o mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis que o tornam mais facilmente transitório” (CANDIDO, 1992, p. 33 e 34). O escritor alagoano, bastante crítico e em raras ocasiões satisfeito com seus escritos, nunca escondeu certo desgosto com relação à composição desse romance. Em cartas, depoimentos, assim como em **Memórias do cárcere**, ele classifica o romance como mal elaborado, com repetições, desequilíbrios e falhas na escrita normativa da língua e, apesar de reconhecer que há nele passagens boas, afirma que é um romance excessivo: “Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa” (RAMOS *apud* CANDIDO, 1992, p. 9). O processo de revisão do romance acabou não acontecendo, já que o romancista foi detido no mesmo dia em que entregou os manuscritos para serem datilografados e passou quase um ano em prisões do Estado Novo.

Para todos os efeitos, a análise de Antonio Candido está em consonância com boa parte do que foi elaborado na crítica literária posteriormente a respeito do autor, o que não indica, necessariamente, que suas análises foram acertadas, mas, antes, a força da sua autoridade, a autoridade de um crítico muito consagrado – questão que não está na especificidade de nossa pesquisa. Embora afirme que algumas ideias de seus ensaios já não se aplicam com a mesma ênfase de quando publicou pela primeira vez, o crítico reafirma as teses principais, no que diz respeito à evolução da obra de Graciliano Ramos da escrita ficcional, com incorporações de dados biográficos que culminam em livros de memórias, e a questão da linguagem deste escritor.

O ponto sobre o avanço, evolução, é algo particularmente problemático, tendo em vista que tanto um suposto progresso na temática, que partiria de narrativas marcadamente ficcionais até culminar em livros com acentos biográficos substanciais, contradiz, em certa medida, a própria discussão sobre o real e o ficcional que Graciliano Ramos empreende em sua obra, sobretudo em **Memórias do cárcere** (1952), como discutimos no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que é possível notar que elementos da biografia do escritor estão presentes em todos os seus romances. Se a evolução for pensada a partir da linguagem, a contradição está na opinião do próprio crítico, já que, para ele, **S. Bernardo** (1934), o segundo

romance publicado pelo escritor, é o texto com maior depuração técnica. Caso a evolução seja pensada a partir dos gêneros de escrita e sua linha do tempo de escrita e/ou publicação, podemos lembrar que Graciliano Ramos não parou de escrever ficção depois do lançamento de **Vidas secas**, que foi publicado em 1938 (**A terra dos meninos pelados**, por exemplo, foi publicada no ano seguinte, assim como vários contos que compõem o livro **Insônia**), e que **Memórias do cárcere** foi escrito em muitos anos, vários momentos diferentes, em paralelo a outros textos de gêneros diversos.

Outra tese que Antonio Candido reafirma é que em todos os romances estão presentes a “correção de escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a secura da visão do mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística” (CANDIDO, 1992, p. 72). Podemos elaborar uma discussão a partir de dois de seus personagens: em **Angústia**, através do protagonista do romance, Luís da Silva, há indicação de uma opção estética, que é a utilização do português com ortografia e regras gramaticais oficiais. Em determinado momento esta personagem, que também é escritor e narra sua própria história, comenta a respeito de uma frase que viu escrita em um muro: “proletários, uni-vos”. É contra a maneira como a frase foi construída que o protagonista se rebelará:

Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. [...] Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. (ANG, 2005, p. 203 e 204)

A ênfase na ligação entre a personagem e o escritor acontece justamente porque Graciliano Ramos também destacou que este é um caminho *que ele procurava seguir*; uma das críticas que faz à **Angústia**, sobretudo em sua primeira edição, é que, segundo ele, apresenta vários falhas no português, além de interferências dos tipógrafos, que prejudicaram o romance ainda mais neste sentido. O crítico Wilson Martins (1973, p. 289) realça esse aspecto da elaboração textual de

Graciliano Ramos, ao afirmar que ele “se preparou para ser um escritor de fisionomia clássica e tradicional, respeitador da Língua Portuguesa” e completa afirmando que “não são poucas as crônicas em que, mesmo na década de 40, deixa transparecer o seu desprezo pelos solecismos e negligências linguísticas”. Porém, temos também a existências de Paulo Honório, que dispensa a correção gramatical e a ajuda de terceiros na escrita, levando em conta que não era uma personagem altamente letrada, e resolve escrever a sua história sem ter essa habilidade.

Tal colocação sobre as características da escrita utilizando a norma padrão foram vistas e são, ainda hoje, por parte da crítica de Graciliano Ramos, como pudemos observar, confundidas com qualidades do texto, opinião com a qual talvez nem o próprio escritor concordasse em sua totalidade, já que, embora tivesse esse ponto como um princípio de *sua* obra, teceu elogios a escritores inventivos na linguagem, como Guimarães Rosa, que trabalhou com o neologismo e elaborou sintaxes próprias em seus textos, vindo a ser, como previu Graciliano Ramos¹³, um dos grandes escritores de língua portuguesa.

A escrita é, em várias ocasiões, discutida por Paulo Honório como elemento importante de sua narrativa, à exemplo da ocasião em que ele se revela como um não escritor, como alguém que escreve, mas consciente de não ter habilidade satisfatória para este ofício, ou pelo menos habilidade para narrar a sua história dentro de supostas regras, que ele julgava existir: “E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois” (SB, 2008, p. 88). Todo o drama de Paulo Honório está mediado pela escrita, pela tentativa de conferir sentido ao mundo através do ato de narrar (CULLER, 1999) e não conseguir.

Tais inaptidões de Paulo Honório são ressaltadas por Rui Mourão como uma estratégia narrativa de Graciliano Ramos, conhecedor da técnica, para caracterizar o narrador-personagem como este ser bruto em sua totalidade, mas, em consequência, tal caracterização serve para diferenciar esta personagem de si

¹³ Dois textos publicados no livro **Linhas tortas** (1962) esclarecem a relação de Graciliano Ramos com Guimarães Rosa e as críticas que teceu ao escritor mineiro: “Um livro inédito” (LT, 2005, p. 215), escrito em 1939, e “Conversa de bastidores” (LT, 2005, p. 350), de 1946. Neles, o escritor alagoano explica que havia participado de um júri que reprovou a publicação de contos de Guimarães Rosa, mas que, apesar disso, percebia no Viator, codinome adotado por Rosa na ocasião, potencial para se tornar um grande romancista.

próprio, enquanto autor do romance e criador daquela história que está sendo contada: “a técnica da composição do romance adquire extraordinário relevo à medida em que documenta concretamente a inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante” (MOURÃO, 1978, p. 168). Paulo Honório está escrevendo uma autobiografia para entender o que viveu e este é um dado que interfere diretamente em seu estilo como alguém que narra. Assim procede esta personagem-escritor:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. [...] As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. (SB, 2008, p. 11)

O termo “continuemos” inicia o parágrafo e é o que define, neste momento, a característica do personagem-narrador enquanto escritor. Está claro que a inexistência do termo não modificaria o sentido do que é afirmado posteriormente, mas poderia comprometer a força das construções seguintes, no sentido da caracterização da personagem, como, por exemplo, quando Paulo Honório afirma que as pessoas terão traduzir seus escritos “em linguagem literária”, já que ele não pretende “bancar o escritor” e estes dados só ficam claros porque a própria construção do texto demonstra tais inabilidades do narrador-personagem, assim como a autocrítica que tinha com o que decidira fazer. Nesse trecho há, ainda, uma preocupação manifesta com a recepção do texto, fazendo com que o narrador-escritor delegue ao leitor o papel de tradutor da linguagem, o que, para todos os efeitos, é a função da decodificação: ler é, também, traduzir.

Tais críticas e autocríticas de algumas das personagens se colocam, assim como dados de ligação entre personagem e autor, não simplesmente em um tom confessional, mas, principalmente, em reflexões sobre a ação da escrita e as autocríticas de quem dela se ocupa. Graciliano Ramos, em muitas ocasiões, tinha visão crítica sobre o que publicara, além de ver com certa desconfiança e nem

sempre concordar com os elogios que recebia. Tudo isto demonstra, além de certa modéstia desmedida do escritor a respeito de sua obra, o cuidado que ele tinha com o que resolvia publicar, ou, melhor afirmando, a segurança que tinha com as obras em que houve possibilidade de revisar e realizar um trabalho mais apurado.

Se, por um lado, hoje podemos questionar as colocações de Candido em **Ficção e confissão**, sobre a aproximação entre passagens da vida do escritor (descritas em seus livros **Infância** e, posteriormente, em **Memórias do cárcere**) com trechos das narrativas ficcionais, que tiveram como objetivo demonstrar uma evolução em sua escrita, a partir da constatação de passagens idênticas entre as narrativas, por outro lado, podemos distinguir através de passagens similares que ao invés de mostrar-se como homem, revelar sua biografia em forma de confissão através de suas personagens, Graciliano Ramos revela-se muito mais como escritor, desnudando parte de seus métodos. A ênfase na vivência como algo importante para a sua elaboração escrita, por exemplo, é algo que está presente em suas crônicas, cartas e livros de memória, assim como no que diziam suas personagens¹⁴.

Dentre essas reflexões a respeito da escrita que Graciliano Ramos realizou, um dos trechos mais conhecidos consta na contracapa das edições atuais de seus livros, lançadas pela editora Record:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes.

Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota.

Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever

¹⁴ Na primeira parte de **Memórias do cárcere**, quando descreve parte das viagens de navio que fez enquanto esteve detido, Graciliano Ramos comenta a respeito da capacidade criativa do escritor paraibano José Lins do Rêgo: “os célebres mocambos que José Lins havia descrito em Moleque Ricardo. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança” (MC, 2008, p. 40). Completando com um comentário a respeito de sua forma de composição: “Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanco a expor a coisa observada e sentida” (MC, 2008, p. 41).

devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (LT, 2005)

Com isto, além de ressaltar uma característica manifesta em seu estilo, a ideia de uma escrita seca e sem adereços, Graciliano Ramos enfatiza que seu processo de produção – e que, em sua opinião, deveria ser regra para quem faz da escrita o ofício –, exige muito mais “transpiração”, isto é, conhecimento técnico e dedicação para que o trabalho seja bem realizado, independente da existência ou não de alguma “inspiração” para isto.

É possível observar, na narrativa do romance **S. Bernardo**, essa ligação entre as personagens e indicações do próprio método de escrita do autor. No romance, a personagem Paulo Honório é um fazendeiro, envolvido com agricultura e pecuária, mas após a morte de Madalena, sua esposa, resolve escrever um livro para contar a sua história; trata-se, portanto, da ficcionalização e da elaboração da personagem-escritora. Algumas passagens em que a personagem expõe o seu método de composição coincidem com o que foi colocado anteriormente. No excerto abaixo, depois de narrar seu primeiro encontro com Dona Glória, tia de Madalena, pela primeira vez, explica como abordou o fato e o recriou com palavras:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de Dona Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por Dona Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão, cena que, expurgada dessas indecências, está descrita com bastante sobriedade. (SB, 2008, p. 87 e 88)

Nessa passagem, o narrador destaca como é realizado o seu processo, referindo-se aos fatos utilizando verbos como “suprimir”, “modificar”, “extrair”, além de indicar que o selecionado foi trabalhado a partir da existência de “suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências” (SB, 2008, p. 87) do diálogo, indicações que rejeita, em mais uma oportunidade, a noção de reprodução fiel pelo processo de tradução/relato; há, ainda, uma observação sobre a natureza do falado e do escrito, ou sendo mais específico, entre o que é verbalizado em uma situação informal (na ocasião, uma conversa em um trem) e o que será escrito e publicado, havendo para essa situação, segundo o processo de Paulo Honório, a exclusão do que considera “bagaço”, “tolices” e “indecências” (SB, 2008, p. 88), em busca de uma descrição mais sóbria (ou mais conveniente para ele).

Se por um lado, os cortes e supressões de passagens colaboram para levar o texto ao que os autores julgam ser essencial, também são concedidos espaços para delongas, repetições, ampliações de determinados trechos, que interferem na velocidade da leitura e na experiência do leitor com passagens do que está sendo relatado. E é justamente nesse ponto que podemos traçar possibilidades de identificação entre a narrativa fílmica e a romanesca, além da síntese, que é tão enfatizada pela crítica e repetida pelos cineastas: as delongas e repetições podem, também, ser cinematográficas. A linguagem direta, denotativa, descritiva (ainda que com poucos elementos de descrição), os períodos curtos, uma elaboração sem hermetismo, tudo isso certamente facilita a composição de imagens, mas as pausas, a demora propositada, alastramento de ideias e sobretudo as metáforas podem ser instigantes para a “visualização” e a “sonorização” pela leitura e, sendo assim, ajudarem na montagem, na composição do quadro rítmico desse cinema com letras.

Vale lembrar que em **Memórias do cárcere** o autor indica os cortes e supressões, mas também afirma: “ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente” (MC, 2008, p. 14), ao mesmo tempo em que Paulo Honório, já no início de *sua* narrativa, indica que é provável que “repita passagens insignificantes” (SB, 2005, p.11). Assim, a estratégia de escrita de Paulo Honório coincide, em determinados pontos, com o que relata Graciliano Ramos sobre a composição de **Memórias do cárcere**, sobretudo no que diz

respeito à transformação do vivido em literatura, que não seriam relatados e publicados exatamente como aconteceram, já que determinadas passagens seriam omitidas ou ampliadas.

Essa questão declarada por Paulo Honório, sobre o uso de elementos que não são apenas recursos de abreviação do discurso, é especialmente verdadeira na medida em que a realização da leitura do romance indica uma mudança rítmica manifesta, se compararmos os momentos do início do romance, sobre a posse da fazenda e o casamento com Madalena, com o tempo criado pelos signos verbais após a morte da personagem feminina. A questão temporal em **S. Bernardo**, romance de Graciliano Ramos e filme de Leon Hirszman, é algo de que trataremos especificamente em um dos próximos subcapítulos, assim como faremos um rápido apanhado dos procedimentos de adaptação do romance **Vidas secas** para o cinema, em filme de Nelson Pereira dos Santos, momentos em que poderemos discutir até que ponto há possibilidade de passagens do verbal ao fílmico, como a linguagem de Graciliano Ramos interferiu nas obras, intervenções dos realizadores cinematográficos (a despeito dos filmes serem considerados “fieis” por parte da crítica), tentando fazer um paralelo entre as questões teóricas sobre a tradução e adaptação, a crítica literária que teve o romancista alagoano como objeto de estudo e as opiniões dos cineastas sobre esse, tópico que ampliaremos agora.

2.3. O cineasta como leitor

Como vimos, o cuidado com a linguagem efetuado por Graciliano Ramos é um dos fatores elogiados e destacados pelos cineastas que optaram por fazer algum trabalho com seus textos. A já comentado reconhecimento da escrita graciliânica (pelas opiniões majoritárias/canônicas da crítica literária, características que enfatizamos, discutimos e questionamos anteriormente, a partir dos textos do próprio autor) no quesito objetividade na escrita, apresentando textos enxutos, com frases curtas, ações bem direcionadas, descrições pontuais e sem exageros, fez com que os cineastas observassem, em tais atributos textuais, caminhos viáveis para a

realização cinematográfica, já que essas propriedades na composição se aproximam do que é visto como regra para os roteiros cinematográficos: a síntese e a possibilidade de transformar aquelas ações em imagem e som.

Um dos primeiros a observar a ligação possível da linguagem do escritor alagoano com as propriedades de um roteiro foi Nelson Pereira dos Santos. Além de chamar a atenção para a profundidade dramática das personagens e a construção dos fatos de forma verossímil, o diretor de **Vidas secas** deu indicações de características textuais que facilitaram a adaptação do romance para o cinema. No julgamento do diretor, o fato de o texto ser escrito em terceira pessoa, tendo cenas e ações narradas com descrições de ações bem direcionadas, facilitou a transformação do romance em roteiro, e esse, consecutivamente, em filme:

O livro é tão rico de imagens, os detalhes são tão surpreendentes que já é uma espécie de roteiro. Tem até mesmo a posição da câmera. 'Fabiano agachou, pegou a cuia... bebe... olhou e viu os beijos de sinha Vitória'. O plano está feito – a câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo pra cima, focalizará sinha Vitória. (*apud* SALEM, 1987, p. 182)

No romance, são vários os exemplos que, seguindo essa indicação de Nelson Pereira dos Santos, poderiam ser destacados como passíveis de passagem “direta” do texto para a tela, levando-se em conta, por ser um processo de adaptação, todas as circunstâncias relacionadas a cada um dos meios, suas restrições ou possibilidades de extrapolar as limitações do suporte, além da própria intervenção de quem trabalhará direcionando tal tradução intersemiótica etc. Porém, ao se pensar aqui em momentos do romance que suscitam a imagem, o som e o movimento, lembramos, também, que inevitavelmente existirão modificações de um suporte para outro – um mesmo trecho de um romance poderia ser lido, roteirizado e adaptado de maneiras diferentes, de acordo com as opções de quem viesse a trabalhar com o texto –, assim como possivelmente haverá intervenções e adições por parte do adaptador, como veremos.

Leon Hirszman, por sua vez, foi diretor e roteirista de um texto que é narrado em primeira pessoa, **S. Bernardo**. Para ele, a estrutura do romance, a maneira

como suas frases são colocadas, suas construções cênicas são enunciadas e o trabalho com o tempo na narrativa é realizado, não apenas possibilitaram a adaptação para o meio cinematográfico, como foram fundamentais para as escolhas estéticas de seu filme. Para o cineasta, a escrita de Graciliano Ramos “é extraordinária. A aproximação dos personagens não é esquemática. Ele não é nem a favor nem contra os personagens. Procura compreender humanamente cada um deles” (*apud* AVELLAR, 2007, p. 193). Em depoimento cedido após a realização do longa metragem, o cineasta realça o fato de ter trabalhado com um texto que, em sua opinião, já trazia em si algumas indicações do que poderia ser feito no contexto audiovisual.

Eu não quis de modo algum fazer qualquer tipo de *intervenção* a partir de uma obra literária de que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interpreta a música de outro compositor com admiração e respeito. *S. Bernardo* é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem, nada encontrava que pudesse ser elaborado (SALEM, 1997, p. 201).

Conta-se, ainda, que no *set* de gravação o roteiro era um elemento praticamente ignorado. Pelo fato de ser mais fácil carregar o livro, dava-se preferência a utilizá-lo para consultas e revisões de cenas e de diálogos, pois o roteiro, sendo um texto direcionado a se transformar em som e imagem, era formatado para facilitar esta execução, o que lhe deixava com um volume físico muito maior (SALEM, 1997). Além disso, passagens inteiras do romance são lidas e utilizadas como elemento sonoro pela narração em *off*.

Esses atributos de linguagem de Graciliano Ramos também são apontados por Sylvio Back que, conforme afirmamos anteriormente, tentou viabilizar a adaptação de **Angústia**, um dos romances do escritor alagoano que ainda não recebeu versão no cinema ou na televisão. Para ele “se Graciliano Ramos não tivesse sido escritor, teria sido cineasta fácil, fácil. Os romances dele são absolutamente cinematográficos” (CASTANHEIRA, 2004). Em depoimento à **Gazeta**

de Alagoas¹⁵, Back comenta sua relação enquanto leitor e cineasta, chamando atenção para as possibilidades audiovisuais que os escritos do autor oferecem:

Fiquei encantado com sua escritura cinematográfica, os diálogos minimalistas, as situações que pareciam *takes* de um roteiro de filme. Passaram os anos e o tempo, fixei meus desejos no cinema e na poesia, mas, à medida que a obra de Graciliano Ramos ia sendo filmada, eu ficava intrigado com a ausência de Angústia nas telas, ainda que, secretamente, fizesse planos para tal.

Podemos notar que no comentário de Sylvio Back, assim como para Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos, a construção cênica de Graciliano Ramos já trazia indicações de situações imagéticas, de acordo com o que discutimos sobre a aproximação de sua linguagem, com a construção de uma forma inicial do roteiro à partir das indicações verbais, as tomadas cinematográficas, com angulações mais ou menos definidas, seguindo as rubricas de ação das personagens. A observação sobre as adaptações de **Vidas secas** e **S. Bernardo** podem colocar essa ideia à prova, assim como as opiniões que estão além dessa ideia, do que é bem definido no romance em questão de uma imagem *pré-decupada* de que falam os cineastas.

A adaptação cinematográfica do texto literário, como leitura e reinterpretção, conforme vimos no primeiro capítulo, não está imune às regras gerais da tradução, que pela sua própria natureza, tem a ideia da tradução literal/fiel como problemática, num contexto em que torna-se impraticável de realizar. Note-se que tanto a obra de Nelson Pereira dos Santos é classificada como fiel, conforme indicação do letrado inicial, como o comentário de Hirszman sugere que a sua adaptação foi feita com “admiração e respeito” e supostamente não houve intervenção. Selecionaremos alguns momentos desse diálogo intersemiótico para realizar o debate nesses pontos.

¹⁵ Depoimento foi publicado no dia 09/10/2011, em reportagem especial que homenageou os 70 anos do romance **Angústia**, intitulada **O romance e a cidade**, escrita por Carla Castelloti e Rafael Barbosa.

2.3.1. *Vidas secas* em tradução

Vidas secas é tida pela crítica como uma das obras fundamentais da cinematografia brasileira. O filme é um dos precursores da modernização do cinema no Brasil, que viria a se consolidar com o movimento Cinema Novo, ao utilizar recursos do fazer cinematográfico que rompiam com as formas estéticas então em uso no país – dominadas pelas chanchadas da Atlântida¹⁶ e os “filmes sérios” da companhia Vera Cruz¹⁷ –, com novos critérios para a escolha das locações, de atores, enredos e montagem. Além disso, assim como no romance, discute relações de poder e a estrutura social no sertão brasileiro, havendo uma espécie de chave de leitura da obra cinematográfica, em leiteiro inicial: aquele não seria apenas uma transposição de uma obra universal da literatura para o cinema, mas “um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias” e que “nenhum brasileiro digno poderia ignorar”¹⁸, sendo justamente esse o ponto de indicação do caminho interpretativo. Ao classificar a narrativa como *depoimento*, os realizadores cinematográficos o atribuem uma função, que seria a de testemunhar sobre uma situação real, em tom de denúncia, já que a adjetivam como *dramática*, fazendo uma sugestão de efeito da obra no receptor – este, sendo digno, não poderia ignorá-la.

¹⁶ A **Atlântida Cinematográfica** foi uma companhia cinematográfica brasileira fundada em 1941, responsável pelas comédias que ficaram conhecidas como “chanchada”. Valendo-se do fato de boa parte de seus atores já serem conhecidos do público, por serem populares em radionovelas, os filmes desta companhia foram responsáveis pela popularização do cinema no Brasil e seu crescimento enquanto indústria. Seus filmes se caracterizavam pela comédia de forte apelo popular, paródias de filmes estrangeiros e eram, basicamente, produzidas com baixo custo. As chanchadas dominaram o mercado brasileiro de filmes até meados da década de 1960. Para mais informações, ver <http://www.atlantidacinematografica.com.br/>.

¹⁷ Fundada em 1949, a **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**, e utilizando lemas como “Do planalto abençoado para as telas do mundo” e “Produção Brasileira de Padrão Internacional”, foi a primeira empresa no setor cinematográfico brasileiro a fazer investimentos financeiros altos ao comprar equipamentos caros, criar uma grande estrutura em estúdios e contratar técnicos especializados da Europa e dos Estados Unidos. O ponto alto desta companhia foi **O cangaceiro** (1953), de Lima Barreto, filme que conseguiu projeção internacional e ganhou prêmios em alguns festivais, como o de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora, em Cannes. Apesar das grandes produções e de relativo sucesso com o público, a companhia encerrou suas atividades em produções fílmicas ainda na década de 1950, devido a problemas financeiros. Outras informações estão disponíveis em <http://www.veracruzcinema.com.br/>.

¹⁸ Segundo Helena Salem (1996, p.183), o leiteiro inicial do filme **Vidas secas** foi escrito por Fernando Sabino. Em depoimento de Nelson Pereira dos Santos para Salem, o diretor afirmou que a inclusão destas frases, sobretudo ao afirmar que era uma “transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira”, tinha o objetivo de evitar problemas com a censura.

Tal atribuição, fazendo essa espécie de pré-leitura, direcionando o espectador e “ajudando” em sua interpretação, poderia ser considerada dispensável já na época em que o filme foi realizado, por questões simples: o longa-metragem segue uma linha de composição realista, com montagem transparente e linear, não recorre a elementos do fantástico ou quaisquer hermetismos, seja na fala dos atores ou na composição cinematográfica. Além disso, a discussão sobre a desigualdade fundiária era um tema na ordem do dia, com as Ligas Camponesas¹⁹ atuando desde meados da década de 1940. Ou seja, tanto na questão da temática, como na linguagem utilizada pela narrativa cinematográfica, o letreiro inicial pode ser visto como elemento que não era fundamental para a narrativa.

Este longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, apesar das dificuldades iniciais com pouca verba²⁰, repercutiu na crítica nacional e internacional, conseguindo espaço em festivais importantes e recebendo prêmios em alguns deles (SALEM, 1987). O filme chegou a concorrer no Festival de Cinema de Cannes e não venceu nas categorias principais, porém ganhou o Prêmio de Cinema de Arte (pelo Júri Internacional de Proprietários de Cinemas de Arte), Melhor Filme para a Juventude (do Júri de Estudantes Secundários e Universitários), o prêmio Ocic (Office Catholique de Cinéma), entre outros. **Vidas secas** consta, ainda, como o único filme brasileiro indicado pelo British Film Institute como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca (SALEM, 1987). Obviamente, como qualquer publicação, recebeu críticas negativas, porém, é interessante constatar a relevância que este filme, adaptação de uma das obras mais lidas do escritor alagoano, adquiriu na crítica e no circuito de exibição em festivais cinematográficos²¹.

¹⁹ As Ligas Camponesas foram grupos de trabalhadores rurais que uniram-se em associações com finalidades diversas, desde a luta por reforma agrária, como por segurança dos agricultores, assistência em educação, auxílio jurídico e financeiro, articuladas inicialmente pelo Partido Comunista do Brasil na década de 1940, abafada com o Estado Novo, mas reorganizada e institucionalizada em 1955. Com o golpe militar de 1964, teve sua articulação dissipada e seus líderes perseguidos, presos ou mortos. Para mais informações ver **Memorial das Ligas Camponesas**. Disponível em <<http://www.ligascamponesas.org.br>>, acesso em 02/05/2014.

²⁰ A própria realização do filme aconteceu com a colaboração de outros cineastas ligados ao Cinema Novo, assim como a escolha dos atores, majoritariamente não profissionais, ajudou a reduzir custos. Depois do lançamento do filme, Nelson Pereira dos Santos voltou a trabalhar em jornal, como copidesque, porque não conseguia sustento financeiro apenas como cineasta.

²¹ Em minha dissertação de mestrado, defendida em 2010, sob orientação da prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado, intitulada “**Vidas secas: relações intersemióticas entre o romance de**

Um dos exemplos mais elucidativos da aproximação entre o texto e suas possibilidades audiovisuais está já nos parágrafos iniciais do romance. Observam-se neste trecho de **Vidas secas** algumas propriedades que tornam possível sua visualização: a descrição do ambiente, com seus elementos reduzidos, muito ligado também às artes plásticas do Modernismo, que retomam o primitivo e o mínimo, e a indicação espacial de tais elementos; os personagens, com certa descrição física; objetos que os personagens levam consigo; disposição espacial no contexto cênico; e, sobretudo, a seleção de verbos e advérbios que dão movimento à passagem, como o “caminhar lento” da família:

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.

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. [...] (p.9)

Para o trecho destacado do romance, é possível notar uma relação análoga com a passagem correspondente no contexto sonoro-visual. A partir da utilização de signos cinematográficos, que, por sua vez, foram construídos com as rubricas apresentadas no texto de Graciliano Ramos, a passagem tenta sugerir sensações similares às que são apresentadas na literatura.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, a primeira tomada da cena dura pouco mais de três minutos. É um plano-sequência, ou seja, uma passagem

Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos”, discutimos a respeito das críticas negativas que o filme recebeu, com o objetivo de refutar a ideia de versão única e definitiva na leitura de uma obra e repensar o uso do termo “adaptação fiel”, que, para parte da crítica, foi vista como forma de elogiar o trabalho de adaptação do cineasta, ainda que sob o risco de desmerecer modificações e intervenções no filme que se mostram necessárias para o seu andamento e em sua composição.

construída sem cortes em que a montagem se dá a partir da movimentação interna dos elementos no quadro focalizado: no filme, temos um **plano geral** da paisagem seca, com personagens movimentando-se no fundo do quadro caminhando em direção à câmera, na metade da tomada o enquadramento passa a ser um **plano de conjunto**, e no final da tomada há outra mudança de enquadramento, agora para o **plano americano e plano médio**, quando, enfim, os personagens passam em frente à câmera. É possível, neste momento, descrever parcialmente os personagens e verificar outras indicações do romance no filme: vestuário, tipo físico, expressão de cansaço, a quantidade de personagens, etc. Só quando os personagens passam pela câmera há corte para outro plano.

A construção do longo plano-sequência pode ser associada, inicialmente ao *hipotexto* sugerido pelo texto graciliânico, quando este afirma que os personagens “arrastaram-se para lá, devagar” (VS, 2007, p. 9). Nelson Pereira dos Santos usa a profundidade de campo para enfatizar o efeito do longo caminhar da família de trabalhadores rurais de **Vidas secas**. A utilização de planos abertos, como é o caso do plano geral ou plano de conjunto tem os efeitos explicados por Marcel Martin (2005, p. 48) quando este afirma que:

Fazendo do homem uma silhueta minúscula, o plano de conjunto reintegra-o no mundo, tornando-o presa das coisas, da “objectiva”; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica.



Desta maneira o filme consegue, a partir da utilização de recursos de sua natureza, fazer uma aproximação entre as duas formas narrativas, não na tentativa de equiparar-se à literatura, mas de tornar possível e efetiva, para o espectador, a

compreensão de sua própria narrativa sem distanciar-se demais das informações dadas pelo contexto literário.

No romance **Vidas secas**, como foi dito, é possível perceber as indicações de som e imagem, através da descrição dos espaços ou de elementos próprios do contexto, sem necessariamente ter a participação de uma personagem na passagem. No cinema, os recursos de som e imagem são importantes para a pontuação e descrição que buscam não uma equivalência ao que é narrado no livro, mas uma coerência interna, fílmica. Ainda nos momentos iniciais do filme, quando a família está apenas andando a procura de algum lugar onde possa obter alguma sobrevivência, os espectadores são apresentados a dois aspectos originais no sentido de experimentação e inovação no cinema brasileiro; estão eles na fotografia e no som.

A fotografia do filme foi idealizada por dois fotógrafos, Luís Carlos Barreto e José Rosas. O segundo tinha mais experiência com o cinema, e suas concepções neste sentido eram mais convencionais. Luís Carlos Barreto era fotógrafo jornalístico e tinha prática em trabalhar com a luz natural; ele hesitou ao convite de Nelson Pereira dos Santos, mas acabou aceitando: sua incumbência seria captar a luz “real” do Nordeste brasileiro, que conseguisse mostrar para o espectador o efeito do sol sobre as pessoas e o ambiente em que se passa a história (SALEM, 1987). A solução para esse caso foi a utilização de uma fotografia super-exposta, no qual a incidência da luz torna as tomadas bastante claras, porém, com pouco contraste.

Nas três figuras anteriores, retiradas do filme, é possível perceber a característica da fotografia superexposta: as nuvens pouco se destacam no céu e os rostos dos personagens aparecem escuros, ou seja, não houve fotometria para o céu, nem para os atores, que ficaram sub-expostos. A câmera, assim, cumpre bem o papel da descrição do cenário. E mesmo se admitindo que tal sugestão pode ser encontrada na obra de Graciliano Ramos, esta é uma passagem fílmica que conta com seus próprios recursos para criar a solução imagética. Nessa cena, ao fazer uso das técnicas propostas por Barreto, além dos planos abertos e de movimentos lentos dos atores em quadro, assim como da própria câmera, o filme passa para o espectador, sem modificações no enredo do romance, a sensação de desconforto que as personagens estão experimentando.

Os sons, e silêncios, sugeridos pelo romance também encontram seus ecos no filme. A partir da descrição do ambiente e das ações das personagens, e das indicações, ainda no primeiro capítulo, de que a família caminhava “num silêncio grande” (VS, 2007, p. 11), as alpercatas de Fabiano fazendo “chape-chape” (*idem*, p. 17), a passagem em que “levantaram todos gritando” (*idem*, p. 14) ou, ainda, próximo ao final da narrativa, o momento onde “só se ouvia um rumor de asas” (*idem*, p. 110), Nelson Pereira dos Santos opta por não utilizar música para ilustrar a história: “Eu fiquei um tempo lá e percebi que há uma música concreta, do som do vento; dos homens trabalhando; dos bichos, cada um com o seu som, os pássaros, as cabras; do vento da caatinga; do carro de bois” (GUIMARÃES, 2002). Tudo o que há em sonorização são ruídos e sons naturais do ambiente.

Como o primeiro e o último capítulo/conto do romance, “Mudança” e “Fuga”, respectivamente, narram o caminhar da família, indecisa e com medo de seu caminho por conta da seca, mas tentando encontrar soluções para uma modificação do futuro, há no filme uma ilustração desta circularidade proposta pelo romance, através do som do carro de bois. Nelson Pereira dos Santos afirma que optou pela inserção deste recurso auditivo porque “era ruído que mais se aproximava do circular, quer dizer, do sem fim, [...] porque não tem começo nem fim” (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006).

É justamente o som do carro de boi que indicará o sofrimento inicial da família, que naquele momento era também um sofrimento sem perspectivas de mudança, e em vários momentos de tensão do filme o som do carro de boi pode ser ouvido. Vale lembrar, inclusive, que esta preocupação com a circularidade do enredo de **Vidas secas** tem origem nas críticas literárias realizadas em períodos próximos à realização do filme, nas quais os críticos – dentre eles, Antonio Candido (1992) – afirmavam haver um encontro entre os momentos iniciais e finais do romance, visto que em ambos a família estava caminhando na tentativa de algo melhor do que o sofrimento ocasionado pela seca. Assim, o filme **Vidas secas**, além de ser a adaptação de um texto do romancista Graciliano Ramos, é, também, adaptação das ideias de parte da crítica literária, o que amplia o tecido relacional desses textos.

No romance **Vidas secas**, uma das construções mais marcantes é a da personagem Baleia, a cadela da família, que é antropomorfizada e participa das ações, emitindo suas opiniões através do narrador, pelo discurso indireto livre. A

constituição das características desta personagem, a combinação dos verbos utilizados em suas ações e seus pensamentos mostra-se, em alguns momentos, de forma clara, porém, chega-se a um paradoxo, já que trata-se de um animal que não se comunica verbalmente e não seria tão facilmente *dirigida* em uma adaptação.

Como no cinema a representação cênica exige ação para a feitura dos materiais visuais e auditivos, os processos psíquicos da personagem Baleia necessitavam ser demonstrados através de elementos concretos desses pensamentos (de fatos, objetos, personagens ou ações que ela estivesse imaginando). Esse processo é notado, sobretudo, na sequência de cenas que representam a sua morte. As rubricas dadas pelo romance, indicando a desconfiança de Baleia em relação a Fabiano – as ações de ambos –, e sua consequente fuga do ponto de vista do dono, combinado com a descrição do ambiente da fazenda, facilitam a construção de um roteiro, até o momento em que Baleia é alvejada e reage imediatamente ao tiro.

A representação dos pensamentos da personagem será de maior responsabilidade dos realizadores da obra sonoro-visual, tendo em vista, no entanto, que as construções psíquicas de Baleia exigem um tratamento diferenciado, pela própria natureza, dos de Fabiano e sinha Vitória ao lembrarem de Seu Tomás, por exemplo. Neste caso, o cinema pôde utilizar a voz do ator para aludir a algo que, no romance, só é mostrado pela descrição dos pensamentos das personagens; com exceção da voz *off*, ou de um narrador descrevendo a cena, que foram rejeitados por Nelson Pereira dos Santos por conta do estilo que o cineasta quis dar à sua obra, no caso de Baleia apenas os aspectos visuais ou sonoros serão utilizados para ilustrar os sentidos e os pensamentos de Baleia.

Nos momentos finais do capítulo que leva o nome de “Baleia”, o narrador descreve as sensações sentidas pela cachorra no momento de sua morte:

Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.

Como o sol a encandeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra.

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.

Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha, fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade.

Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os preás tinham fugido. (VS, 2007, p. 89)

Thaís Diniz afirma que a adaptação desses elementos, que não possibilitam uma formação imagética concreta, como “sensações, sentimentos, e pensamentos dos personagens, incluindo a atmosfera ou o humor de toda uma situação – caracteriza o processo de [...] adaptação criativa, constituindo a prova de toque de arte do cineasta” (DINIZ, 2005, p. 22), pois, além de não haver o mesmo tipo de descrição que o aproximariam da linguagem de um roteiro, o cineasta utilizará recursos de imagem, som e suas respectivas montagens, na tentativa de representar tais processos psíquicos no contexto fílmico.

A sequência da morte da cadela é um dos trechos mais elogiados de **Vidas secas** no cinema, primeiro por ter sido um trabalho realizado com um animal, o que em si mesmo já dificulta maiores flexibilizações por parte dos realizadores, e depois pelo grau de realismo da cena, que chegou a criar confusão no Festival de Cinema de Cannes: ambientalistas franceses protestaram sobre um suposto mau trato da cachorra no filme: “a produção do filme acabou embarcando a cachorrinha para Cannes, de avião, com o objetivo de provar que ela ainda continuava viva, passando muito bem, e morando na casa de Luis Carlos Barreto, em Botafogo, no Rio” (SALEM, 1987, 190).

A sensação de semi-consciência experimentada por Baleia no romance, descrita nos trechos acima, não é totalmente perceptível no filme de Nelson Pereira dos Santos, embora fosse possível, por exemplo, o uso de recursos de iluminação para ilustrar o delírio de Baleia quando ela sente que “um nevoeiro impedia-lhe a visão” (VS, 2007, p.89) ou que “havia uma grande escuridão, com

certeza o sol desaparecera” (*idem*, p. 90). No filme há uma maior preocupação em mostrar as ações de Fabiano e Baleia, ora em **plano de conjunto** focalizando os dois, ou revezando, através da câmera subjetiva, o ponto de vista de Fabiano e o de Baleia. Depois do tiro, a câmera focaliza a cadela, que, tal qual é descrito no romance, “respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente” (*idem*, p. 91).

Há na mesma cena, uma sequência paralela dentro da casa, com sinha Vitória e os meninos, que sofrem a morte de Baleia. Vale lembrar, no entanto, que o fato da morte de Baleia acontecer em momentos finais, no clímax da narrativa fílmica, (no romance o capítulo correspondente é o nono) faz com que o episódio perca um pouco do sentido que tem em Graciliano Ramos, uma vez que a maior motivação no romance foi o perigo existente em colocar os filhos para conviver com um animal com hidrofobia. No romance, as personagens sofrem a ausência do animal nos capítulos seguintes, mas no filme, pelo pouco tempo que ainda resta da narrativa, o significado mais forte que a morte de Baleia representa é o fato de facilitar a fuga da família da fazenda, já que, por estar doente, a cachorra poderia atrapalhar a caminhada.

A despeito dessas questões, temos o momento final da sequência fílmica, em que há a demonstração da passagem criativa para o cinema. A partir das sugestões do romance, a reconstrução no filme ocasionou uma quebra no plano do delírio, existente na narrativa literária, quando a cadela sente o cheiro dos preás e não tem forças para ir caçar: “Baleia queria dormir. Acordaria num mundo cheio de preás. [...] O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (VS, 2007, p. 91). O filme mostra todo o sofrimento da cachorra ferida, até que ela deita e fecha os olhos, momento em que é usado o **plano close up**, para, em seguida, com o objetivo de demonstrar a impossibilidade de Baleia levantar-se, focalizar alguns preás próximos a ela:



São notórias, além desses dois casos de trabalho com indicações do filme, algumas passagens da narrativa cinematográfica onde foram inseridos novos elementos, ora sugeridos rapidamente pelo romance, ora capturados de tal sentido geral, ou ainda introduzidos pelo realizador com o objetivo de suscitar novas reflexões a respeito do que a obra original oferece.

As intervenções mais relevantes realizadas pelo filme acontecem nos momentos em que os personagens vão até a cidade. Um desses acréscimos está no início da sequência do filme referente ao capítulo do romance intitulado de “Contas”. Para demonstrar uma maior disparidade na condição social de Fabiano e do fazendeiro para o qual trabalhava, foram inseridos na cena, além da interpretação e da postura de Átila Iório e de Jofre Soares, dois novos personagens: uma filha do fazendeiro e seu professor de violino, com os quais o vaqueiro se encontra e sente um estranhamento, quando entra na casa do patrão.



Nelson Pereira dos Santos fala a respeito deste momento no filme, comentando como foi a seleção de tais elementos:

Isso foi realmente improvisado. Havia um professor de violino ambulante – aquele homem que aparece no filme. Ele vai ensinar violino numa porção de lugares, toma um ônibus, vai para um lugar, depois pega um cavalo com o violino dele. É uma coisa muito curiosa, no meio do sertão, ele tocando. E aquela é realmente a música que ele executa. Foi gravada diretamente. E assim que poderia colocar o professor de violino junto com aquele fazendeiro para alcançar o tom procurado. Creio que isso reforçou mais a situação social do fazendeiro do que, por exemplo, a sequência da cadeia. Mas foi totalmente improvisada a colocação do professor de violino, graças à própria existência do professor de violino. (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006)

Esse comentário do diretor, além de desnudar parte de seu processo de execução, destacando como aconteceu a inserção de uma cena, revela ainda a inexistência de um roteiro totalmente fechado, já que foi cedido um espaço ao improvisado e à circunstância. E apesar dessa cena não ser destacada, isto é, não ser colocada como uma das mais importantes da narrativa fílmica, por estar inserida em uma sequência maior e mais próxima do enredo do romance (o trecho relacionado ao capítulo “Contas”), ela não destoa dos elementos com os quais o filme trabalhou até então, nem se afasta da leitura que está sendo proposta para o livro, pois segundo o que Nelson Pereira dos Santos deixa implícito em seu discurso, ao afirmar que “isso reforçou a situação social do fazendeiro”, tal reforço apenas acrescenta a possibilidade de interpretação sobre a desigualdade social, econômica e cultural entre Fabiano e o seu patrão.

Ou seja, ainda que o filme tenha anunciado, em seu letreiro inicial, que aquela seria uma adaptação fiel, algumas construções sonoro-visuais questionam a capacidade do filme ser totalmente fiel, ou mesmo servil, em relação ao texto literário. Apesar do filme de Nelson Pereira dos Santos não ter sido proposto como uma leitura que “fugiria” do que é discutido na narrativa romanesca, a natureza material com que o cinema trabalha o levou a adotar procedimentos que podem ser vistos como modificações ou acréscimos em relação ao texto original, de Graciliano Ramos. Dessa forma, conforme discutido durante o primeiro capítulo, através de parte da teoria da tradução e do discurso sobre a adaptação cinematográfica, a fidelidade possível é a que o realizador considera ser fiel a sua leitura, ao que é possível e que está sendo proposto por essa nova obra.

2.3.2. Um tempo em *S. Bernardo*

Lançado no ano de 1972, **S. Bernardo** é considerado o filme mais importante da obra de Leon Hirszman. Recebeu comentários elogiosos na imprensa especializada, sendo considerada a melhor película nacional daquele ano, por críticos como José Carlos Avellar, Sérgio Augusto e Miguel Pereira (SALEM, 1997,

p. 218 e 219). A exemplo de **Vidas secas**, conseguiu repercussão internacional, tendo destaque em exposições na França, Alemanha e Estados Unidos, recebendo elogios da crítica nesses países. **S. Bernardo** não foi um filme rentável financeiramente para Leon Hirszman e seus produtores. Houve dificuldades ainda no período de filmagens, com parte da equipe de produção abandonando o projeto por falta de verba; depois do lançamento, o filme foi interditado pela censura no Brasil²² e, só quando entrou no circuito de exibição e começou a participar de festivais os realizadores puderam honrar os compromissos com técnicos e atores que trabalharam no longa-metragem. Em um desses festivais, segundo Helena Salem (1997), ao receber premiação em dinheiro, foram adquiridas algumas cópias do filme para serem exibidos em países que ensinavam literatura brasileira.

No contexto nacional, os prêmios foram muitos. **S. Bernardo** recebeu o prêmio Margarida de prata da CNBB, em 1973; o Prêmio Molière de Cinema (pela Air France, no mesmo ano, em quatro categorias: filme, diretor, ator e atriz; Coruja de Ouro, em melhor diretor, atriz coadjuvante para Vanda Lacerda e cenografia e figurinos, para Luiz Carlos Riper, também em 1973; Prêmio Adicional de Qualidade, da Embrafilme, ainda no mesmo ano; Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor roteirista, para Leon Hirszman, no ano seguinte; Festival de Gramado, recebendo o prêmio especial de direção, também em 1974 e do Instituto Nacional do Cinema, ainda no mesmo ano. (SALEM, 1997, p. 217 e 218).

Para Leon Hirszman, diretor e roteirista de **S. Bernardo**, a construção deste romance não apenas possibilitou a adaptação para o meio cinematográfico, como foi fundamental para as escolhas estéticas de seu filme. Para ele, não foi necessário conceber um roteiro cinematográfico fechado para este longa, pois o próprio romance pôde ser utilizado como guia para sua realização: “Roteiro mesmo não existe. Tudo foi marcado em cima do livro” (SALEM, 1997, p. 202), ideia que converge com a máxima cinemanovistas, atribuída a Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Nesse caso, porém, nem a câmera era totalmente

²² Em 1º abril de 1964 o Brasil sofre um golpe militar, com apoio de latifundiários, da burguesia urbano-industrial, de parte da igreja católica e de setores da classe média. Inicia neste momento a política de cassações e perseguições políticas, que durou vinte anos, de 1964 a 1984. Com a Lei de Imprensa, a censura à comunicação e às artes se tornou rígida, sobretudo em meios de massa, como jornais, rádios ou na televisão, assim como no cinema, desde a produção do que poderia ser realizado ao que poderia ser executado nas mídias.

na mão, já que os equipamentos utilizados no filme eram pesados (dado que interferiu na questão estática do filme, como veremos), assim como a ideia estava dividida, ora na cabeça dos realizadores, ora no livro que transportavam.

São várias as formas possíveis de relacionar um romance a um filme, na tentativa de ler/compreender suas escolhas na adaptação. Para a passagem de **S. Bernardo** de Graciliano Ramos ao filme de Leon Hirszman, privilegamos a análise comparativa de suas estruturas temporais, visto que a constituição do tempo na narrativa do escritor alagoano é tida como um dos pontos altos de sua produção. Na opinião de Rolando Morel Pinto “o leitor assíduo de Graciliano Ramos percebe logo a importância do tempo no condicionamento da atmosfera dramática dos seus contos e romances. [...] técnica de transmitir a duração emocional de seus personagens” (1978, p. 260). Além disso, o tempo é um elemento bastante observado pelos cineastas que optam adaptar uma obra romanesca para o meio sonoro-visual. A organização do tempo em uma narrativa escrita pode suscitar a composição de sons e imagens, mas, sobretudo, pode auxiliar o adaptador nos ritmos e recursos sógnicos que seu filme terá.

Publicado em 1934, **S. Bernardo** é o segundo romance de Graciliano Ramos, sendo o principal responsável pela projeção do escritor como detentor de um estilo peculiar. Narra a conquista, ascensão e decadência da fazenda S. Bernardo por Paulo Honório. Homem de infância difícil, Paulo Honório conseguiu, à custa de muitas lutas (nem sempre honestas), a posse da fazenda e tornou a propriedade rica. Resolveu casar-se para gerar um herdeiro e este dado, somado à sua personalidade egocêntrica, é o responsável pelo andamento de um segundo momento da história, que narra a convivência do narrador-personagem com sua esposa, Madalena, até a morte desta, e como esses fatos são relevantes para a estrutura da obra, sobretudo na questão do tempo.

A estrutura temporal do romance **S. Bernardo** se divide em três momentos distintos, que se entrelaçam no decorrer da narrativa. O primeiro tem o *tempo da história* mais longo, englobando parte de sua infância, da luta pela posse de S. Bernardo e da prosperidade da fazenda; o segundo momento é marcado pela presença de Madalena e pelas contribuições que esta personagem dá para a movimentação da narrativa; o terceiro se apresenta em um tempo presente, narrado

por um Paulo Honório solitário, após a morte de Madalena, momento que apresenta o *tempo do discurso* mais cadenciado. Estas formas de classificação do tempo na narrativa são explicadas por Umberto Eco:

O *tempo da história* faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que “mil anos se passam”, o tempo da história são mil anos. Mas, no nível da expressão linguística, ou no nível do discurso ficcional, o tempo de escrever (e ler) a frase é muito curto. É por isso que um *tempo do discurso* rápido pode exprimir um tempo da história bastante longo. Naturalmente o contrário também pode acontecer (ECO, 1994, p. 60)

Esta forma de pensar o tempo, estratégia realizada por Graciliano Ramos em seu segundo romance, é o que constrói o ritmo de cada momento psicológico de seu protagonista e a velocidade do andamento da narrativa. Para Rui Mourão (1978, p. 166), com o desenvolvimento da narrativa, “acompanhamos o personagem no seu movimento de se destacar do tempo do autor e se inserir no seu próprio contexto”. Os momentos que classificamos como a primeira e a segunda parte da estratégia temporal do romance **S. Bernardo** são destacados também por Antônio Candido, sendo vistos por este crítico como movimentos de “violência do protagonista contra homens e coisas” (CANDIDO, 1992, p. 29), resultando na construção de S. Bernardo/fazenda, ou seja, propriedade rural. Aqui os períodos são mais curtos, resultando em um ritmo mais acelerado. Em dois parágrafos o narrador-protagonista resume sua infância e adolescência:

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. / Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, brequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. (SB, 2008, p. 16)

Depois disso, no mesmo capítulo, inclui mais algumas linhas para resumir sua relação com a personagem Pereira e como conseguiu a posse da fazenda: “espernei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. Depois vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga. Mas isso foi muito mais tarde” (SB, 2008, p. 17). Este primeiro momento temporal do romance é colocado em destaque por Rui Mourão, quando este afirma que Paulo Honório “em poucas linhas resume a maior parte de sua existência, repassa os acontecimentos mais importantes que tiveram lugar entre a meninice e a idade madura” (1978, p. 170). Estes repasses só serão interrompidos depois de tomar posse e com o início da prosperidade da fazenda, mas a construção do tempo ainda permanece frenética, como se as máquinas da fazenda e a crescimento que esta passava, assim como o momento psicológico de autoafirmação de Paulo Honório, se fizessem presentes na linguagem do romance.

A inclusão de Madalena na narrativa é o que, de fato, diferencia estes dois momentos, que são colocados por Antônio Candido (1992) em apenas um movimento. A partir daí a narrativa passa a ser mais cadenciada, se comparada à velocidade do momento inicial, já que a narração passa a se deter em mais detalhes. Tal estratégia resulta em um menor *tempo da história*, mas a um *tempo de discurso* estendido: “às vezes uma grande quantidade de descrição, uma abundância de detalhes mínimos podem ser não tanto um artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura” (ECO, 1994, p. 65), ou seja, ao incluir mais algumas minúcias, a linguagem da narrativa passa por um processo de desaceleração, já que o leitor irá deter-se em alguns fatos específicos, contados com relativo detalhamento, se comparados aos fatos relatados inicialmente por Paulo Honório.

Sendo Graciliano Ramos um escritor meticuloso, que evitava descrições supérfluas – o que só pode ser compreendido em sua sintaxe, não como valor absoluto, afinal, já que não há nada supérfluo em um texto – ou quaisquer outros detalhes que não tivessem papéis bem definidos em suas obras, a construção do tempo no romance **S. Bernardo** fica ainda mais relevante como uma estratégia do autor em relação ao leitor – ou ao percurso em que este transitará. Ao deter-se em

momentos específicos e colocar seu protagonista para refletir a respeito de tais cenas, o romance dilata seu andamento:

Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.

- Monstruosidade.

E repeti baixinho, lentamente e sem convicção:

- Monstruosidade!

Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico?

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o Diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível.

Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. "Palestras amenas e variadas." Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.

- Sem dúvida, respondi a uma lengalenga que Padre Silvestre me infligia.

Seu Ribeiro e Azevedo Gondim amolavam-se, com pachorra. Dona Glória cochilava. Padilha fumava a um canto.

- Provavelmente.

Creio que disse disparate, porque padre Silvestre divergiu e sapecou-me uma demonstração incompreensível.

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela.

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes. (SB, 2008, p. 154 e 155).

Apesar de ainda constituir a parte que Antônio Candido classificou de construção de S. Bernardo/fazenda, esta passagem permite verificar uma maior preocupação do narrador-personagem em analisar, pensar a respeito dos acontecimentos, diferentemente dos momentos em que relata suas ações até obter a posse da propriedade. Até mesmo o fato de o romance ser narrado na primeira pessoa, com vários momentos de silêncio entre as personagens, permitiu que o escritor abordasse uma espécie de *tempo do pensamento* de Paulo Honório, tempo no qual os comentários do protagonista são feitos e que algumas delongas acontecem.

Nos momentos em que a narrativa emerge para o presente da personagem principal é que, de fato, o efeito do tempo torna-se ainda mais evidente. É quando Paulo Honório, já sentindo o suicídio de Madalena – ainda que esta ainda não tenha sido narrada no romance – e a ausência dos demais moradores em sua casa, pausa a escrita de suas memórias e relata as impressões a respeito do tempo e da solidão. O recurso sonoro, incluindo os silêncios, como estratégia linguística para enfatizar a confusão de Paulo Honório é destacado, neste momento, por Pinto (1978, p. 262):

No auge do seu desgaste mental, sem possibilidades de racionalizar as preocupações e os desgostos, Paulo Honório perde o controle dos seus atos. Sucedem-se as noites de insônia, irritadas por uma multiplicidade de sons e ruídos, ampliados pela imaginação doentia.

Além desses, alguns elementos como as folhas secas na fazenda, os latidos do cachorro de quando em quando, além dos pios da coruja, que teimam em permanecer na fazenda e reavivar a lembrança de Madalena, tudo contribui para o estado confuso do protagonista, construindo uma paisagem sonora peculiar e enfatizando um tempo mais cadenciado, assim como para enfatizar no leitor esta questão emocional de Paulo Honório.

É, porém, o relógio o elemento simbólico mais relevante desses momentos em que a narrativa emerge para o presente do protagonista. A confusão de Paulo Honório com o tempo se apresenta neste momento de forma direta e confessa. O relógio se apresenta, então, não mais como um signo de controle racional do tempo, mas sim distorcido, sem trabalhar com todas as suas capacidades, ou sem a devida percepção de sua existência pelo personagem-narrador, atuando como uma metáfora de sua confusão:

O que percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me (SB, 2008, p. 120).

A percepção confusa do tempo por parte de Paulo Honório se apresenta ainda mais claramente, quando o delírio passa a constituir sua consciência, como em um parágrafo anterior deste mesmo capítulo: “O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: – Madalena!” (SB, 2008, p. 118).

De uma velocidade frenética ao relatar sua infância até um ritmo cadenciado e melancólico no presente na narrativa, o tempo se apresenta de forma complexa em **S. Bernardo**. Os signos verbais adquirem força a partir da organização interna realizada por Graciliano Ramos, possibilitando, de acordo com a necessidade de cada momento, a aceleração ou o retardamento na leitura.

O trabalho realizado por Graciliano Ramos com o tempo neste romance não era algo ignorado por Leon Hirszman no momento de pensar a adaptação do romance para o meio sonoro-visual, sendo possível perceber uma divisão do tempo da narrativa audiovisual similar ao meio escrito. O tempo de leitura no cinema, no entanto, diferencia-se do modo de apreensão do romance, visto que, independente do espectador, o filme tem um tempo específico, pré-determinado, constatação feita também por Umberto Eco (1994, p. 61) ao afirmar que “No cinema, em geral, temos uma correspondência precisa entre o tempo do discurso e o tempo da história”, discussão que se relaciona, inclusive, com o trecho do romance **S. Bernardo** que citamos no capítulo anterior da presente tese, em que as personagens debatem as diferenças na apreensão do cinema e da literatura em relação ao tempo destinado a leitura de cada um deles.

No filme de Leon Hirszman, logo após os letreiros de introdução, a primeira imagem que surge é um plano próximo de Paulo Honório, interpretado por Othon Bastos, sentado à mesa, escrevendo. Este plano, em cinema, é considerado um



enquadramento psicológico, isto é, conduz o espectador a visualizar a face do ator e captar as emoções da personagem, que podem ser construídos tanto pelas expressões deste ator, como pela luz, cores, sons do ambiente e outros elementos com os quais esta imagem venha a dialogar. Acompanhado do plano aproximado de Paulo Honório, o som *off* (narração pela voz, sendo ou não acompanhada por

imagens correspondentes); no caso específico, alguns trechos do romance presentes nos capítulos dois, três e quatro.

No romance, os capítulos iniciais apresentam relatos rápidos do narrador a respeito de sua infância, juventude e parte da idade adulta, quando conseguiu a posse da fazenda S. Bernardo. Da mesma maneira, os minutos iniciais da narrativa fílmica são dedicados a estes momentos da vida do protagonista. A partir de 00:03:13 até 00:20:29, ou seja, pouco mais de dezessete minutos (de um total de 01:54:15) são dedicados às memórias iniciais de Paulo Honório. Desta forma, o ritmo do que é contado acaba sendo, também, veloz, apesar de não haver mudanças constantes nos enquadramentos, o que dá um tom contemplativo ao filme, mesmo nesses momentos de velocidade na narrativa.

Composto por *flashbacks* do protagonista, isto é, imagens do passado da personagem relatadas por ela própria, a cena que segue é composta por poucos diálogos, mas com narração de parágrafos completos do romance, havendo correspondência, em alguns momentos, entre o que é falado e as imagens.



Apenas os momentos correspondentes à negociação e posse da fazenda S. Bernardo por Paulo Honório, nesses minutos iniciais do filme, têm uma velocidade menos apressada, sendo composta por três sequências de diálogo entre as personagens Paulo Honório e Padilha (interpretado por Nildo Parente). Mesmo após esta negociação, os primeiros anos da propriedade são relatados de forma resumida, a exemplo do que acontece no romance.

É a presença de Madalena, também no filme, que cadenciará a velocidade e tornará as sequências e cenas mais longas. Esta personagem é citada pela primeira vez no minuto 00:29:30, num diálogo entre Paulo Honório e seus amigos que frequentavam a fazenda e, posteriormente, num encontro do protagonista com D. Glória (interpretada por Vanda Lacerda) em um trem. Se antes quase todos os fatos eram apresentados em voz *off*, a partir de agora estes serão construídos cenicamente, com planos, ações dos atores e diálogos, modo de construção que se dará na maior parte das cenas do filme, como, por exemplo, o momento em que Paulo Honório aborda Madalena (interpretada por Isabel Ribeiro) a respeito do casamento. A voz *off* só se apresentará, então, como meio de expor os comentários e julgamentos do protagonista, principalmente quando os ciúmes do protagonista passam a ser mais frequentes.



Se por um lado os realizadores do longa-metragem conheciam o trabalho com o tempo, realizado por Graciliano Ramos no romance, a construção do tempo no cinema se deu, também, por razões de ordem técnica, como afirma Eduardo Scorel, montador do filme:

Quando se introduziu o som direto nos filmes de ficção, o equipamento ainda era extremamente pesado. Os primeiros filmes do Cinema Novo foram feitos com o equipamento que a Saga comprou no início de 1964, uma câmera francesa blimpada pesadíssima, enorme, com que foram filmados o comício de 13 de março [do inacabado *Minoria absoluta*], *O dragão da maldade*, de Glauber [1969] e *S. Bernardo* (apud SALEM, 1997, p. 200).

Por tal motivo os movimentos de câmera se apresentam escassos em **S. Bernardo**. E são os planos estáticos, em conjunto com uma fotografia difusa, simulando a luz das velas, que darão o ar contemplativo ainda mais forte aos momentos em que Paulo Honório aparece sozinho na mesa. A trilha sonora também cumpre papel fundamental para a construção cênica, inclusive para a percepção do tempo pela personagem. Na metade do filme, minuto 01:01:14, é possível ouvir o som do relógio em ritmo descompassado, acelerando e desacelerando, até parar. Na mesa, surge um plano próximo de Paulo Honório e, em outro quadro, de

Madalena falando algo para o marido. Logo após, um plano conjunto de Paulo Honório sozinho sentado à mesa. A voz *off* surge, mais uma vez, relatando a consciência atormentada de Paulo Honório, sendo esta a forma de Leon Hirszman representar o delírio do protagonista com relação ao tempo e aos acontecimentos.



O último momento do filme também trabalha com esta junção de elementos para se constituir como cena. Com pouca luz e plano próximo, passando, posteriormente, para o *close*, a voz de Paulo Honório sussurra, em *off*, alguns dos parágrafos finais do romance, em compasso lento, até que o fade-out encerre o filme, estando estas escolhas fílmicas em sintonia com o que parte da crítica afirmou a respeito destes trechos do livro de Graciliano Ramos.

Seria possível pensar outras categorias narrativas, como cada elemento se comporta em seus meios. Porém, o tempo, por ser um elemento complexo e com bastante relevância crítica para ambas as obras, de Graciliano Ramos e de Leon Hirszman, mostra-se em destaque e instiga a análise. Pensar o tempo em **S. Bernardo** de forma comparada possibilita observar as soluções encontradas no meio audiovisual para a composição romanesca anterior, sem necessariamente tentar ser um equivalente em sons e imagens da obra escrita. Mais do que isso, ambas existem e se mostram importantes como construções poéticas em seus respectivos suportes, mantendo graus de relação, pela ligação óbvia, mas afirmando-se com independência.

2.4 O escritor contaminado

Ao observar as características que os cineastas enfatizam para qualificar a escrita de Graciliano Ramos como passível de ser adaptada, com trechos que

suscitam o fazer cinematográfico, fica notória a aproximação com muitas das opiniões da crítica literária a respeito da linguagem deste escritor. Da mesma forma, as ideias mais comuns a respeito da escrita do roteiro cinematográfico apresentam regras que coincidem com o que geralmente se comenta sobre o estilo do escritor alagoano e de elementos que estão presentes em grande parte de suas narrativas: a linguagem direta, frases curtas, ações direcionadas visando à transformação do que está sendo lido em som e imagem. O roteiro cinematográfico se transforma em som e imagem. Os textos de Graciliano Ramos dão, muitas vezes, a possibilidade de o leitor pensar em sons e imagens. Além disso, como vimos, podemos repensar tais qualificantes e não excluir textos ou fragmentos de textos que não tenham necessariamente tais características imagéticas, ou enxutas, descritivas, curtas, permitindo observar que o cinema não unidirecional, a realização fílmica e a apreensão do que seria cinematográfico não é monolítico. Por isso, com a lembrança de filmes que tem características mais contemplativas, com ritmos mais lentos ou organizações fílmicas que não são necessariamente realistas, pode-se relevar a exclusividade dessa característica do que seria cinematográfico aludido apenas aos textos “diretos” e perceber que – assim como a fotografia libertou a pintura de certa obsessão realista, permitindo a criação de imagens impressionistas, surrealistas, cubistas, expressionistas – o cinema também colaborou para a criação de uma literatura sem apego ao realista/descritivo, uma escrita que teve na projeção da imagem em movimento mais um atributo possível a incorporar.

De fato, a escrita técnica do roteiro possibilita a passagem para a tela de forma mais objetiva, visto que já haverá descrições de imagens e sons, além de indicações diretas do que pode ser feito para alcançar o que está sendo planejado. Porém, existe a possibilidade de um roteiro trazer, também, a descrição de algumas sensações prováveis, visto que isso será apenas mais um dado informativo do que poderá incidir na construção da cena, ora na fotografia, em efeito de som, interpretação dos atores, nos cortes entre tomadas, cenografia, figurino etc. Assim, ainda que Graciliano Ramos apresente seus escritos com objetivo literário bem definido, sem seguir regras de roteiro de cinema e, provavelmente, sem vislumbrar a possibilidade de ter suas obras adaptadas para outros meios, é possível admitir que mesmo os trechos em que o autor desvia da concepção comum do que estaria passível de adaptação também pode se

constituir como cinematográfico, assim como pode contribuir com a escritura de um possível roteiro, criando certa atmosfera estilística do filme.

Esse aspecto que os cineastas enfatizaram, a respeito da escrita de Graciliano Ramos, confunde-se com o que afirmamos anteriormente, mas está além desta ligação de seu estilo com a forma tradicional do roteiro. Tanto Nelson Pereira dos Santos, como Leon Hirszman e Sylvio Back, além de outros cineastas e críticos que refletiram a respeito, declararam que a maneira de composição do escritor alagoano era *cinematográfica*. Pensar a escrita cinematográfica, no entanto, não se limita apenas a elencar trechos das narrativas que poderiam se tornar cenas de cinema, mas, também, certa incorporação de uma linguagem desenvolvida pelos meios sonoro-visuais e retrabalhada pela literatura.

O uso do termo “retrabalhada” aqui não é gratuito, uma vez que a literatura em muito contribuiu para a efetivação do cinema enquanto linguagem. Além da busca pela literatura para escolha de histórias a serem contadas pelo cinema, como lembramos anteriormente, o desenvolvimento das tramas narrativas pela literatura ajudou ao cinema na maneira deste contar suas histórias. Pontos de vista, movimentos de câmera e a consciência da duração dos planos na tela foi possibilitada pela maturidade com que a literatura já lidava com recursos como o tempo e o foco narrativo, por exemplo. Dessa forma, quando a literatura passa a se valer de recursos cinematográficos, ela está, na verdade, reencontrando-se com uma maneira de narrar que nasceu dela própria e que, com o advento do cinema, “bifurcou-se”, para utilizar o termo de Marília da Silva Franco em seu texto **Uma invenção dos diabos** (1984).

De maneira mais imediata, como vimos, a acepção comum é que o roteiro existe como texto a se transformar em outra obra, enquanto que o texto literário já é o produto final. Carrière (2008, p. 3) afirma que “o roteirista é – por necessidade, se não por gosto – muito mais um cineasta do que um escritor. [...] Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme”. O roteiro cinematográfico pode ser realizado em formatos variados, ora como roteiro dramaturgico, em que a história é contada com recomendações menos precisas, ou como o roteiro decupado, em que já há indicações de movimentos de câmera, enquadramentos, efeitos de transição e corte, assim como indicação de luzes e sensações possíveis a serem provocadas com

aquelas tomadas, que servem de orientação para a realização fílmica, ou seja, um roteiro mais técnico; mesmo levando estes dados em conta, o roteiro não perderia a sua natureza: seria, de fato, um texto que se transformará em filme, ou pelo menos tem potencial para tal. Porém, são muitos os roteiros que recebem formatações específicas para publicação em livro atualmente, adquirindo, assim, uma utilidade nova, já que não é necessariamente um texto a ser trabalhado em *set* de filmagem. Ele conserva, ainda, sua potencialidade de roteiro, de ser a parte escrita de um filme, porém, também é um texto que pode ser lido como qualquer outra narrativa escrita e publicada em livro – por leitores não especializados em cinema, inclusive.

Por mais que os cineastas enfatizem as características comuns que aproximam o texto de Graciliano Ramos da escrita do roteiro, há de se ressaltar, contudo, que ele escreveu suas obras a partir de um lugar de romancista, ou contista, cronista, memorialista e escritor de gêneros específicos que tinham um fim em si mesmos, ou, mais especificamente, que se destinavam à circulação impressa. Graciliano Ramos escreve como um literato, diferentemente dos roteiristas que, conforme Jean Claude Carrière, são escritores de cinema, ou seja, escrevem textos que não serão “lidos”, mas principalmente “vistos” na tela. O que pode ser discutido, no entanto, são as peculiaridades enfatizadas por Carrière, segundo o qual, a “linguagem literária deve ser rejeitada logo de início, pois usa-se uma máscara estreita e enganadora” (CARRIÈRE, 2008, p. 3) e orienta aos roteiristas a terem a literatura e seus efeitos como inimigos da escrita do roteiro.

A afirmação categórica de Carrière, de que literatura e roteiro são praticamente inimigos, confronta-se com a já relatada aproximação histórica que há entre cinema e literatura, a partir da ruptura com o real e a criação de sensações que estão além da leitura do livro ou da visualização e escuta de um filme. Em primeiro lugar, na literatura, é possível notar sensações inapropriadas para adaptação direta – basta lembrarmos, aqui, da passagem de **Vidas secas** para a morte da cachorra Baleia, em que o delírio do animal é narrado em terceira pessoa, mas o discurso indireto livre lhe dá uma espécie de voz e consciência humana; passagem que foi uma das mais elogiadas do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos pela crítica, mas que ele se valeu dos recursos do cinema para reconstruir esta passagem em seu filme de uma forma que seguisse uma

coerência interna à sua narrativa, não necessariamente estando a serviço da narrativa literária, conforme analisamos em subcapítulo específico.

A consciência de uma linguagem, na literatura, que se colocava além da atividade escrita, e de que os signos verbais poderiam suscitar várias sensações através da decodificação pela leitura, não é algo novo ou específico da literatura pós-cinema. Umberto Eco é enfático neste ponto: “Não venham me dizer que um escritor do séc. XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção” (ECO, 1994, p. 77). Conforme comentamos, enquanto discutimos a relação entre cinema e narração, no primeiro capítulo, esse atributo não é intrínseco ao cinema, sendo algo herdado/buscado na literatura. O ato de ver e escrever uma sentença de forma que tente se aproximar do que foi visto pelo olho humano é, obviamente, anterior ao cinema, inclusive ao descrever sensações, sentidos que se aproximam dos *filtros* de uma objetiva fotográfica e cinematográfica. Os cortes e a velocidades (rápida ou lenta) de captação de tais imagens é que se tornou um caractere mais forte a partir da consciência da linguagem do cinema.

Com a difusão desta, a literatura utilizou a novidade como fonte temática e, posteriormente, incorporou elementos da narrativa cinematográfica em suas formas. Ou seja, vista a partir desse viés, começa a redesenhar uma técnica que se originou nela própria, mas que foi desenvolvida e transformada em algo inerente ao fazer cinematográfico. Esta troca não parou no início do século XX. Com a ideia de fragmento assimilada, assim como o advento de outros produtos audiovisuais que não apenas o cinema clássico (os videoclipes e trabalhos em vídeo arte, por exemplo) e, ainda, novos meios tecnológicos e modos diversos de comunicar a partir de suportes computadorizados, surgiram formas narrativas literárias pouco convencionais, como os microcontos e as produções que utilizam os meios virtuais em suas elaborações, contando, inclusive, com a participação e interferência direta do leitor/espectador para se realizar ou se modificar. Dito isso, enfatizamos que o objetivo não é valorar as contribuições ou medir quem emprestou mais ao outro meio, mas enfatizar os diálogos já ocorridos entre estas formas de expressão e as trocas que continuam ocorrendo.

Sendo este diálogo algo bastante visível a partir do início do século XX, porém, o crítico José Carlos Avellar chama atenção para a importância do contato dos escritores com o cinema, que começava a se consolidar no Brasil neste período. Segundo Avellar, esta nova forma de abordagem da arte e da vida foi fundamental para uma mudança de atitude dos escritores frente à literatura:

O autor modernista é um espectador de cinema, segue a benéfica lição do cinema, é apegado à expressão (um apego exclusivo à expressão, um apego doentio à expressão), está empenhado na reinvenção da língua. Quer escrever brasileiro, e por isso deixa-se levar pelo que escreve (pelas palavras que atacam em pássaro), é essencialmente um espectador de si mesmo (“não se sabe mais o que é voluntário e o que nasceu da inadvertência”). Escreve guiado pela máquina cinematográfica do inconsciente. (AVELLAR, 2007, p. 188 e 189)

Nessa nota do crítico José Carlos Avellar, vemos a alusão à ideia da “lição” que a revista Klaxon recomendava no início do século XX, assim como enfatiza o “apego à expressão”, da renovação da linguagem do escritor moderno através do contato com essa nova forma de organizar a linguagem, o cinema, trabalhada pelo escritor modernista, como vimos através dos comentários de Flora Süssekind (1987), sobre os momentos a partir da década de 1920, quando a literatura incorporou a forma cinematográfica como mais uma possibilidade de construção.

Uma vez que Graciliano Ramos produziu no início do referido século e teve contato constante com a arte cinematográfica, era espectador, chegando a escrever e publicar a respeito em gêneros diversos, veremos trechos elencados abaixo que traçam essa relação do escritor alagoano com a cinematografia, em vários níveis de apreensão e em épocas diferentes de sua trajetória como autor. Uma incursão por tais escritos pode ser elucidativa sobre o que afirmou José Carlos Avellar, no sentido de verificar até que ponto tais caracterizações se aplicam a esse escritor. Se acompanhamos, nos parágrafos anteriores, o percurso do cineasta leitor, vamos agora fazer o percurso inverso: seguir os passos do escritor espectador.

2.4.1. Graciliano espectador

Graciliano Ramos publicou a maior parte de seus escritos ficcionais a partir da década de 1930 e afirmou em algumas ocasiões que não tinha relações com o movimento de 1922, porém, tendo como dado o fato de ele ser um escritor tardio, publicou seu primeiro romance quando já passava dos trinta anos, e observando que ele circulou em ambientes onde o cinema se fazia presente – havia salas de exibição em três das cidades em que passou parte de sua juventude e início da idade madura: Palmeira dos Índios, Maceió e Rio de Janeiro –, é aceitável incluí-lo na lista de escritores que observaram o cinema e as possibilidades variadas que este meio ofereceu no início do século passado. Além disso, a crítica e a historiografia literária o insere no Modernismo.

A primeira publicação de Graciliano Ramos em que há anotações a respeito do cinema data de 1915, quando residia no Rio de Janeiro e escrevia crônicas para o jornal *Paraíba do Sul*. Neste, o escritor alagoano, que assinava seus textos com a abreviação R.O., ou Ramos de Oliveira, trata bem mais dos costumes de alguns espectadores do cinema, assim como da casa de exibição, do que necessariamente de filmes que eram exibidos. Ele inicia o texto direcionando seu comentário a outras pessoas que, como ele, escrevia para os periódicos locais:

Haverá um homem que rabisque para os jornais e que não tenha tido desejo de dizer alguma coisa sobre esses estabelecimentos que têm sempre, às portas enormes, cartazes onde avultam espantosas letras encarnadas e negras, essas casas que do meio-dia à meia-noite, nos atordoam os ouvidos com estridentes sons de campainhas e surdos zunzuns de ventiladores? (LT, 2005, p. 36)

Graciliano Ramos, então com vinte e três anos, ao escolher comentar a respeito das salas sem conforto, que exibiam “reproduções de fatos que nunca se passaram” (LT, 2005, p. 37), junta-se a um sem número de cronistas e jornalistas que, como relata Flora Süssekind (1987), passam a comentar a respeito do cinema muito mais pela surpresa com a nova técnica do que na tentativa de incorporá-lo à linguagem de suas produções escritas.

Nesta crônica, Graciliano Ramos também faz um paralelo entre uma suposta cena romântica, com beijo entre os atores e o comportamento de parte da audiência dentro do cinema:

Aqui a projeção é deliciosa.

O barco vaga ao sabor das águas, os remos estão soltos, a rapariga entrega-se incondicionalmente a seu homem, os corpos juntam-se, as cabeças perdem a natural perpendicularidade, os lábios vão tocar-se e...

O espectador que tem os olhos muito abertos e a boca cheia de água ouve distintamente, ali bem perto, o estalo de um beijo e qualquer coisa semelhante a um gemido.

O caso, assim de supetão, é para espantar. Mas com um bocado de boa vontade, chega a gente a convencer-se de que o beijo e o gemido foram trocados na tela, o que, pensando bem, não é para admirar. [...]

O espectador que não for malicioso chega, pois, à conclusão de que aquele doce rumor foi produzido pelos lábios dos amantes que lá estão embalados pelas ondas. (LT, 2005, p. 38)

Em 1915, como se sabe, o cinema ainda não havia incorporado o som em suas narrativas, fato que só veio a acontecer no final da década de 1920. De forma irônica, o cronista comenta o que é possível presenciar durante um filme. Esta acaba sendo uma maneira de o texto revelar, além da questão comportamental do público, sobre algo inerente ao cinema daquele momento, que é a não utilização de diálogos sonoros. Da mesma forma acontece quando a crônica aborda, de forma negativa, a existência de supostos erros gramaticais na tela de exibição: “Não admira, pois, que por vezes apareça na fita uma pequena carta com líricas discordâncias que estragam a amenidade de um idílio” (LT, 2005, p. 39 e 40). Se por um lado, o comentário expõe a existência de certa precariedade no cinema, por outro lado, aponta para o uso contínuo deste recurso, já que os intertítulos de diálogos e os intertítulos narrativos (além dos letreiros de abertura e créditos do filme) eram utilizados em praticamente todas as obras anteriores ao momento em que os filmes puderam sincronizar os gestos e falas dos atores. Segundo Marília da Silva Franco (*in* AVERBUCK, 1984, p. 118), os recursos verbais no cinema eram considerados

tão importantes que alguns realizadores de cinema faziam questão de assinar os intertítulos que criavam.

A construção dos enredos também é algo que não escapa do julgamento de Graciliano Ramos nessa crônica. Não necessariamente da maneira que eram construídos formalmente, mas a repetição dos mesmos elementos por vários filmes. No geral, ele relata, os roteiros traziam um casal que vivia feliz, havendo o encontro com um conflito: o vilão que movimentará a narrativa, que trará a desarmonia e a infelicidade, seduzirá a esposa e depois a abandonará; a esposa tentará a reaproximação e será rejeitada pela antiga família. Desta forma a crônica se refere aos filmes:

Só há uma coisa com que embirro. Será talvez uma particularidade de temperamento extravagante. Mas não me posso contrafazer. Embirro. Perdoem os cinemófilos exaltados.

É que eu tenho observado – e modestamente confesso que não sou um grande observador – que todos os romances que ali exibem têm sempre este enredo. [...]

É mais ou menos assim, com pequenas diferenças em um ou outro pormenor, que se desenrolam todas as fitas. Mas, salvo alguns insignificantes inconvenientes, tudo aquilo é encantador. (LT, 2005, p. 40 e 41)

Aqui, além de tocar no ponto da construção das narrativas e suas fórmulas repetitivas, a crônica traz à tona o papel moralizador e/ou ideológico que o cinema, desde o princípio de sua história, utiliza como meio de persuadir enquanto entretém as plateias, sendo isso mais evidente em produções consideradas políticas, como o cinema nazista ou determinadas linhas do cinema soviético.

O público que frequentava o cinema, a crônica deixa essa informação implícita, não era necessariamente formado por pessoas pertencentes a uma classe social privilegiada economicamente. Em determinada passagem há o relato de que houve reclamações por parte dos frequentadores das salas de exibição quando da ameaça de um possível aumento no valor dos ingressos, que seria motivado pela cobrança de impostos aos importadores: “Enfim a coisa passou. A história do imposto ficou sem efeito e nosso agradável passatempo continuou a custar os

mesmos cobres que anteriormente custava” (LT, 2005, p. 39). Sempre se utilizando da ironia, o texto é entrecortado de comentários que repetem uma suposta positividade inerente ao cinema (LT, 2005):

O cinema! Ah! O cinema é uma grande coisa! (*id.*, p. 37)

Aquilo é uma grande escola. Com um bocado de boa vontade aprende-se muito. (*id.*, p. 37)

Afinal todos afirmam que o cinema é uma coisa deleitável, instrutiva e parece que até moralizadora. (*id.*, p. 39)

Perfeitamente, gostamos muito dele. (*id.*, p. 39)

Que bela coisa é o cinema! (*id.*, p. 39)

Oh! Aquilo é delicioso! Eu adoro o cinema. (*id.*, p. 40)

Decididamente eu sou doido pelo cinema. (*id.*, p. 41)

Todo mundo é assim, todo mundo gosta do cinema. (*id.*, p. 42)

A despeito da maneira dúbia com que o texto é apresentado, sendo um risco afirmar de forma categórica se Graciliano Ramos já era, de fato, um apreciador do cinema, o que fica claro é que a então nova forma de comunicação e arte não passou despercebida por este escritor, tendo impacto em suas produções e comparecendo em vários de seus escritos posteriores.

Em 1921, outra crônica de Graciliano Ramos terá o cinema como temática. Após cinco anos sem publicações, o escritor alagoano inicia a colaboração com o semanário **O Índio**, de Palmeira dos Índios. Dentre vários pseudônimos adotados, para a sessão intitulada **Garranchos**, onde está o texto que versa sobre o cinema, o autor assina apenas com a letra “X”. O título desta seção, inclusive, acabou batizando uma edição de textos inéditos do autor, lançado em 2012.

Nessa crônica, a crítica é direcionada aos serviços prestados por uma sala de cinema local, desde a maneira como fazem a publicidade nas ruas da cidade até a estrutura física da sala e as falhas na exibição. Os primeiros parágrafos da crônica já versam a respeito do que será, supostamente, o mote principal do texto, que é a forma precária com que é feita a propaganda sobre o cinema na cidade.

Para o autor, seria impensável que uma cidade com relativo progresso, como Palmeira dos Índios, que ficava próxima à linha férrea, tinha eletricidade, carros e cujos moradores usavam sapatos, roupas e perfumes de forma sofisticada, além de ter em seus hábitos o piano e a confecção de jornais, continuasse utilizando uma forma precária de divulgação do cinema, que também era um signo de modernidade: "Cinema é hoje! É hoje, é hoje! Grita, rapaziada da canela suja!" (GARR, 2012, p. 76), sendo esta ação executada por uma "molecoreba, com o cartaz às costas" (GARR, 2012, p. 76). Depois de tecer críticas ao serviço do cinema, a crônica ainda apela: "ao menos poupe-nos a vergonha de ver as ruas cheias de esfarrapados garotos a gritar o cinema!" (GARR, 2012, p. 77).

Tais apelos por anúncios mais bem elaborados do cinema da cidade percorrem todo o texto, entre os parágrafos e com o mesmo tom jocoso dos trechos iniciais. No entanto, a solicitação de um melhor serviço de publicidade se mostra como algo de pouca importância, comparado aos problemas estruturais da sala de cinema e do serviço prestado ao público. Utilizando a ironia como recurso principal, a denúncia da precariedade desses serviços se mostra como objetivo principal da crônica, como mostram os dois fragmentos destacados do texto:

Bem vedes, é pouco o que desejamos. Já não pedimos que corrija a vossa desgraça e projeção, que nos vai aos poucos desgraçando os órgãos visuais; não exigimos também que endireiteis os vossos escangalhados bancos, que se reventam sob as nossas infelizes pernas. Não queremos sacrifícios! (GARR, 2012, p. 76 e 77)

[...]

Não notaste ainda como o povo daqui tem boa vontade para convosco? Exibis os filmes de trás para adiante, pelo avesso, de cabeça para baixo; para o vosso motor por falta de combustível e de cuidado - e ele, o povo, a esperar paciente, quieto, calmamente, a cochilar sobre a dura madeira de vossos móveis, sem reclamar, sem ao menos atirar-vos às costas uma chuva de pedras como protesto! (GARR, 2012, p. 77)

Em nota de rodapé desta crônica, há outro trecho do jornal, publicado no mesmo dia, e que, apesar de não estar assinado, também tem autoria atribuída a Graciliano Ramos, em que as críticas são mais direcionadas e afirmam que o cinema tem "a extravagante particularidade de fazer de um filme em oito atos uma estopada

em oitenta ditos. Quer isto dizer que em cada ato a projeção se interrompe pelo menos dez vezes” (GARR, 2012, p. 78), além de reafirmar os problemas estruturais, que não oferecem conforto aos espectadores, por conta das cadeiras danificadas.

Para manter o bom humor, traço estilístico que caracteriza boa parte dos textos da seção **Garranchos** do jornal **O Índio**, são apresentados comentários irônicos, zombeteiros até, a respeito do público que comparecia ao cinema da cidade: “Quando está claro, é aquela beleza de meu Deus. Aqui e ali, senhoras de palito na boca... É delicioso ver uma senhora em um teatro, de queixo caído, a remexer um dente cariado” (GARR, 2012, p. 78), assim como ao comportamento de boa parte das pessoas que compareciam à sala de exibição (*apud* SALLA, 2011)²³:

A plateia, a deliciosa plateia de Palmeira... Não sabemos bem se vamos ao cinema assistir às magníficas projeções que há ali ou admirar o espírito que grande número de espectadores exhibe. É realmente admirável a graça que certos rapazes desta encantadora cidade possuem. É de a gente morrer de rir. Apenas a sala fica às escuras, começam os trabalhos. São guinchos, gritos, patadas nos bancos, urros, cacarejos e outros interessantes rumores onomatopaicos. Se na tela um sujeito beija uma rapariga, estalam nos bancos beijos em chusma, num barulho irritante que mexe o sistema nervoso de um pobre que não esteja habituado àquilo. Os comentários que se fazem às figuras que ali há são coisas incisivas, numa linguagem que não abusa de metáforas; de uma clareza admirável. Muito espirituosa a plateia... Cogita-se seriamente de acabar de rebentar a pitoresca mobília daquela interessante sala. É o que parece, pois muitos espectadores que naturalmente gostam de deitar-se cedo – confundem aquilo com cama, recostam-se, espreguiçam-se, escancaram a boca num bocejo e... lá vai o encosto do banco cair em cheio nas pernas da gente que está à retaguarda. [...] Sim senhor, boa troça rebentar os móveis.

Em outro momento da mesma crônica, em que assina com o pseudônimo “X”, há ainda um dado que diz um pouco mais a respeito da cultura cinematográfica que se iniciava não apenas em uma cidade ou estado pequeno, mas que se fez presente em boa parte do circuito exibidor de filme do Brasil. No trecho que afirma que o cinema não poderia ser tão precário, pois “exibe Edie Polo e Francisco Ford,

²³ Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/viewFile/51233/55303>>. Acesso em 10/01/2013.

Prescila Dean e Lida Boreli”²⁴ (GARR, 2012, p. 76) diz, também, a respeito de uma produção nacional escassa e do predomínio de filmes estrangeiros nas salas.

Graciliano Ramos também abordou o cinema, ainda que de forma rápida, em algumas correspondências. No geral, fala de forma superficial, enquanto contava a respeito de seu cotidiano no Rio de Janeiro, quando viveu nesta cidade entre 1914 e 1915. Em uma correspondência de 1932, endereçada à esposa Heloisa de Medeiros Ramos, escreve um parágrafo da carta relatando o que estava sendo exibido no cinema de Palmeira dos Índios, onde residia desde o início da década: imagens da guerra de 1914 e filmes com o ator Max Linder²⁵ – e faz este comentário com algum tom de irritação: “Calcule. Não conhece Max Linder? Conhece nada! No tempo dele você ainda não tinha nascido. Pois é o que se vê no cinema de Palmeira, hoje que o cinema é uma coisa séria. Aqui é assim, Ló. Uma peste” (CAR, 1986, p. 131). Ainda que discorra de forma rápida, o interessante é notar, nesse caso, que o cinema fazia parte de seus hábitos tanto antes de se tornar um escritor consagrado nacionalmente, como depois de 1937, quando posto em liberdade.

Mesmo na prisão, o cinema se fez presente, já que em **Memórias do cárcere** Graciliano Ramos também utiliza o cinema, em alguns momentos, para compor sua narrativa, que foi publicada postumamente, em 1953, e explicita fatos vividos na prisão, entre março de 1936 e janeiro do ano seguinte. Em alguns casos, apenas exemplifica ou enfatiza alguma situação, colocando o cinema como componente ilustrativo do que está narrando, em outras ocasiões, traz o cinema como elemento fundamental da passagem.

Em determinado momento da narrativa, relata uma ocasião com um companheiro de prisão, Mário Paiva, que se dizia ator, mas não tinha, segundo Graciliano Ramos (MC, 2008, p. 128), muito talento para o ofício: “nunca vi pessoa tão sem jeito para representações”. O cinema surge no comentário como forma de enfatizar a pouca aptidão de Mário Paiva, assim como a passagem do tempo,

²⁴ Estes nomes citados na crônica fazem referência a atores e atrizes que fizeram fama no período do cinema mudo estadunidense e europeu. Para maiores informações, ver **Garranchos** (RAMOS, 2012).

²⁵ Max Linder é o nome artístico do ator Gabriel Leuvielle, que foi um dos mais importantes comediantes do cinema pioneiro da França, vindo a trabalhar também em filmes nos Estados Unidos. Max Linder cometeu suicídio em 1925.

utilizando-o como um signo de modernização, sobretudo por compará-lo a uma forma improvisada de entretenimento: “Engajara-se talvez nessas companhias vagabundas que circulam raro pelas cidadezinhas do interior, a exhibir dramalhões ingênuos quase suprimidos pelo cinema” (MC, 2008, p. 128).

Outras passagens de **Memórias do cárcere** trazem o cinema de forma mais direta. Graciliano Ramos cita duas conversas com a psiquiatra Nise da Silveira²⁶, que também estava detida. Em ambas as situações, a alusão ao cinema é uma forma encontrada para tentar tornar a vida no cárcere um pouco mais suportável:

Ociosos e ausentes do mundo, precisávamos fazer esforços para não nos deixarmos vencer por doidos pensamentos. Causavam-me espanto os devaneios dos outros, às vezes me sentia resvalar numa credulidade quase infantil, e era doloroso notar os escorregos do espírito. Nise ficava uma hora a matutar nos programas de cinema, exigia a minha opinião, grave. Entrávamos a escolher fitas, enfim nos decidíamos:

- Vamos ao Metro.

Esse exercício estava sempre a repetir-se, e nem sei se era apenas brincadeira, se não chegávamos a admitir a possibilidade maluca de atravessar paredes e grades, sair à rua, tomar o ônibus, entrar nas lojas, nos cafés, nas livrarias e nos cinemas. (MC, 2008, p. 602 e 603)

[...]

As conversas boas de Nise afugentavam-me a lembrança ruim. A pobre moça esquecia os próprios males e ocupava-se dos meus.

- Vamos ao cinema hoje?

- Vamos, Nise. (MC, 2008, p. 623)

Ao sair da prisão, Graciliano Ramos volta a residir no Rio de Janeiro (onde já havia morado na juventude, por um breve período) e começa a colaborar com jornais e agências de notícias locais. Nesse momento, publica o que se pode considerar como sua crônica mais relevante a respeito do cinema, sob o ponto de vista crítico.

²⁶ Nise da Silveira foi uma médica nascida em Maceió, Alagoas, no ano de 1905. Formou-se em 1926 e em 1933 passou a trabalhar como psiquiatra na Assistência a Psicopatas e Profilaxia Mental. A partir de 1936 é afastada do emprego por motivos políticos, sendo detida neste mesmo ano e passando 18 meses na prisão. Em 1944 é readmitida ao serviço público e passa a trabalhar na Seção de Terapêutica Ocupacional no antigo Centro Psiquiátrico Nacional, atual Instituto Municipal Nise da Silveira (do Rio de Janeiro). Neste mesmo hospital, em 1946, funda o setor de Terapia Ocupacional, onde propõe abordagens humanizadas para o tratamento dos pacientes, a partir, sobretudo, do desenvolvimento de expressões artísticas. Parte das obras produzidas pelos pacientes deste setor estão no Museu da Imagem do Inconsciente, também fundado por Nise da Silveira, em 1952. Para mais informações, ver: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/index.html>.

O texto, divulgado originalmente no jornal fluminense **Diário de Notícias**, em 1938, e posteriormente em **Linhas tortas**, lançado em 1962, trata do recém-lançado filme do cineasta Humberto Mauro, **O descobrimento do Brasil**, de 1937.

Vale lembrar que, nesse período, Graciliano Ramos já era um escritor conhecido nacionalmente, sendo considerado um dos nomes mais representativos da literatura de sua época. Por tal motivo, seus textos, que passam a receber agora a sua assinatura, não mais pseudônimos, abordam a maior parte dos assuntos com uma escrita sóbria e um tom mais sério, com pouco espaço para os recursos de humor que utilizou em seus textos da juventude (SALLA, 2011).

Nesta crônica, que recebe o título de “Uma tradução de Pero Vaz”, o escritor aborda o assunto a partir de duas frentes, que são os comentários a respeito da questão técnica do filme e as críticas sobre o enredo. Mesmo afirmando, na carta de 1932, que o cinema já era algo que ele tratava como sério, comenta a sua relação com o cinema feito no Brasil até então: “Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia” (LT, 2005, p. 202). Graciliano Ramos elenca alguns dos elementos que o impressionaram na película:

Temos enfim um trabalho sério, um trabalho decente: a carta de Pero Vaz reproduzida em figuras, com admiráveis cenas, especialmente as que exibem multidão. Aí estão os fidalgos cobertos de veludo e de seda, a maruja descalça, a nau perdida, a chegada a Santa Cruz, a missa, a dança dos índios, a excelente dança dos índios, com excelente música de Villa Lobos. De atores, apenas Frei Henrique de Coimbra e mais dois frades (LT, 2005, p. 202)

Além de tratar do trabalho de reconstituição de época, pela utilização das vestes, de elementos cênicos, como a nau e a cruz, assim como a atuação das pessoas que interpretaram os índios e da música utilizada no filme, o escritor demonstra admiração pelo próprio trabalho de adaptação da carta de Pero Vaz de Caminha para o cinema, destacando as cenas que envolvem multidão. Por tal comentário, é possível observar algumas diferenças na linguagem dos filmes que passaram a ser realizados no Brasil, impulsionadas por apuros técnicos dos trabalhadores do setor, diferenças essas que são vistas por Graciliano Ramos como

positivas, como a criação de uma cena com multidão, que pede plano aberto e dê a impressão de que, de fato, foram utilizados muitos atores.

Por outro lado, a crítica de Graciliano Ramos chamou a atenção para a maneira acrítica com que se trabalhou a carta de Pero Vaz de Caminha, com a relação entre portugueses e índios sendo demonstrada livre de conflitos, sem uma abordagem mais questionadora a respeito da chegada dos navegadores em terras americanas, uma vez que seria possível trabalhar, também, este ponto de vista, já que naquele momento “surgem pormenores que prejudicam a verossimilhança do caso” (LT, 2005, p. 203). Na opinião de Graciliano Ramos, dá-se preferência a um viés mais conformista sobre a situação indígena propagada em parte da história nacional, apresentando-os como “ingênuos, confiados, facilmente excitáveis. Perfeitos selvagens” (LT, 2005, p. 203), ao invés de levar em consideração, também, a resistência indígena. Da mesma forma, não há enfoque no teor dos reais interesses dos portugueses, que iam além dos atos de benevolência que a carta de Caminha relata:

Mas a intenção dos criadores da melhor película brasileira não foi denegrir o invasor: foi melhorá-lo, emprestar-lhe qualidades que ele não tinha. Se nos mostrassem apenas ofertas de cascavéis e voltas de contas, muito bem. Mas vemos um sorriso beato nos lábios daqueles terríveis aventureiros, vemos o comandante da expedição, com desvelo excessivo, lançar cobertas sobre os tupinambás e retirar-se nas pontas dos pés, para não acordá-los. Como não é possível admitir que o almirante pretendesse iludir criaturas adormecidas, é razoável supormos que ele tinha um coração de ouro. (LT, 2005, p. 204)

Vale lembrar, ainda, que o financiamento foi feito com dinheiro público, com verba do Ministério da Educação, através do Instituto Nacional do Cinema Educativo, além da produção realizada pelo Instituto do Cacau da Bahia. Desta forma, entende-se que se seguiu uma visão oficial do fato, havendo, inclusive, orientação histórica de alguns nomes, como Edgard Roquette-Pinto, sendo a reprodução desta visão subserviente da história questionada por Graciliano Ramos, que finaliza o texto enfatizando os dois aspectos que abordou: “lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se deem ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena” (p. 204).

Além dessas aparições do cinema em textos de Graciliano Ramos aqui elencadas, há outros trechos em que ele é aludido rapidamente, seja como arte, ou como local de exibição, ou como atividade/trabalho, sem haver necessariamente um destaque para tal no texto, mas indicando a presença constante no contexto habitual e de relacionamento do escritor e sua obra.

Levando em conta as discussões críticas e teóricas a respeito das confluências entre as formas e suportes narrativos, assim como as diversas opiniões sobre uma possível ligação entre este escritor e o cinema, é possível supor que a cinematografia foi não apenas algo presente nos entretenimentos ou objetos de crônicas e cartas deste escritor, como interferiu de forma direta na sua maneira de compor e estruturar algumas de suas narrativas literárias ficcionais. O estudo estrito do casos de **Angústia**, através da observação das relações dessas obras com a narrativa cinematográfica, pode esclarecer determinadas discussões iniciadas nesse dois primeiros capítulos.

3. Nas telas de *Angústia*

*Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. Não eram os meus amigos. Eram tipos de caras esquisitas, todos iguais, de bocas negras, línguas enormes, grossas e escuras. Quantos dias ali no colchão áspero, como um defunto? Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema. (Luís da Silva, em **Angústia**, 1936, de Graciliano Ramos)*

Publicado em 1936, enquanto Graciliano Ramos estava preso²⁷, **Angústia** é a terceira obra do escritor. Esse romance teve uma boa recepção na crítica e, da mesma maneira que a maior parte de sua obra, deparou-se com abordagens divergentes a respeito de sua composição. Sendo romance de um escritor canônico, que tem um diálogo relativamente consolidado com o cinema, através, sobretudo, das adaptações cinematográficas de **Vidas secas** e **S. Bernardo**, **Angústia** também foi alvo da investida de outros artistas, não apenas cineastas, para trabalhos interartísticos.

No teatro, o dramaturgo Lael Correa encenou **Angústia** em 1997 e deu o nome de **Ratofuso** à sua adaptação. A peça estreou em Maceió e foi apresentada em várias capitais e cidades do interior do Brasil. Lael Correa afirmou, em depoimento à **Gazeta de Alagoas** (CASTELLOTI, BARBOSA, 2011), que “a adaptação de um romance desse porte para os palcos é sempre uma tarefa árdua, mas personagens como Vitória, Marina e Luís da Silva são suficientemente estimulantes para qualquer dramaturgo”. Correa e sua equipe, o grupo de teatro Infinito Enquanto Truque, receberam prêmios por este trabalho.

²⁷ Graciliano Ramos foi detido pela polícia do governo de Getúlio Vargas em 03/03/1936 em sua residência, no bairro da Pajuçara, em Maceió, ficando preso por dez meses. Não houve, à época, uma acusação formal para a prisão, mas o fato do escritor ser crítico em suas atividades intelectuais e políticas (ele havia sido diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo relativo ao atual secretário de educação, além de prefeito de Palmeira dos Índios) fez com que fosse, posteriormente, acusado de ligação com o comunismo – agrupamento que ele acabou se unindo depois de solto. São muitas as referências a respeito da prisão de Graciliano Ramos e o problema com a revisão de **Angústia**, mas seus próprios relatos, em **Memórias do Cárcere** (2008), são elucidativos a este respeito.

Angústia também serviu de referência para o concerto homônimo, que reúne música, teatro, cinema e literatura. Apesar do título, as peças pianísticas, executadas por Vitor Araújo, não são entrecortadas apenas por textos do romance de Graciliano Ramos – poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Arnaldo Antunes, além de textos do próprio pianista, são falados/exibidos durante a apresentação –, mas o diálogo com o romancista alagoano existe, segundo palavras de Vitor Araújo (TELES, 2011): “Quando expliquei a Lírio o que queria, que passei o nome do concerto, ele se surpreendeu porque Angústia é um dos romances preferidos dele, que inclusive tem intenção de filmar a história de Graciliano”. Lírio Ferreira, cineasta e diretor de Vitor Araújo nos palcos, declarou à **Gazeta de Alagoas** sua ligação com a obra de Graciliano Ramos e comentou sua pretensão em adaptar este romance para o cinema:

Quando eu li Angústia pela primeira vez fiquei completamente ‘siderado’ pelo livro, sobretudo pelo plano metafísico e psicológico das memórias de Graciliano, de quem eu já tinha lido Vidas Secas e São Bernardo. Também tinha acabado de rodar um filme em Buíque, no agreste pernambucano, cidade que pertence às memórias do Velho Graça e que ficaram eternizadas no romance Infância. [...] Especialmente pela estrutura cíclica do romance e suas possibilidades de poder interferir, uma vez que a melhor obra literária já está em sua plenitude, escrita. O cinema, no máximo, tenta revelá-la entre as reticências, embora não seja tarefa das mais fáceis em se tratando de Graciliano Ramos. (CASTELLOTI, BARBOSA, 2011, p. B3)

A abordagem mais recente de um cineasta em relação à **Angústia** foi a de Sylvio Back. O diretor de filmes como **Aleluia, Gretchen** (1976), **Yndio do Brasil** (1995) e **Cruz e Sousa – o poeta do desterro** (1998) adquiriu os direitos de transcodificar o terceiro romance de Graciliano Ramos para o cinema em 2003. Decorridos alguns anos, a família do romancista decidiu não renovar os direitos para Back. Segundo Ricardo Ramos Filho, neto do escritor, em depoimento à revista Veja (KASUMOTO, 2013), “Por nove anos, ele teve os direitos e não apresentou nada, não tivemos nenhum retorno de como estava o andamento do filme. Decidimos não renovar para dar chance a outra pessoa que tenha interesse em adaptar o romance”. Sylvio Back estava tentando captar recursos para a realização do longa-metragem e lançou em abril de 2013 o documentário **O universo Graciliano**.

Antes de Sylvio Back, porém, aconteceram algumas investidas e planejamentos de cineastas visando adaptar **Angústia**. No final da década de 1970, Carlos Diegues, um dos principais nomes do Cinema Novo, incentivou o fotógrafo e documentarista alagoano Celso Brandão a adaptar o romance de Graciliano Ramos. Celso Brandão chegou a adquirir as licenças necessárias para a realização, com a família do romancista, mas não concluiu o projeto, apesar de já ter montado, à época, parte da equipe técnica do filme. A saída de Carlos Diegues, que faria a produção do filme, fez com que Brandão interrompesse os planos, sobretudo porque o financiamento, que ficaria a cargo do Governo do Estado de Alagoas e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), não aconteceu (CASTELLOTI, BARBOSA, 2011).

Com **Vidas secas** e **Memórias do cárcere** em seu currículo cinematográfico, Nelson Pereira dos Santos foi outro que afirmou, em mais de uma oportunidade, que teria vontade de trabalhar com outras obras de Graciliano Ramos, dentre elas, **Angústia**. Em entrevista à **Revista E** (2003), questionado sobre quais outras obras do escritor alagoano lhe despertam interesse, Nelson Pereira dos Santos responde: “Gostaria de filmar *Angústia*. [...] Tinha também vários projetos que acabaram ficando para trás. Outro que gostaria de ter filmado é *Alexandre e Outros Heróis*”.

No início da década de 1960, Paulo César Saraceni foi outro cineasta que esteve próximo de adaptar **Angústia**. No livro **Por dentro do cinema novo**, de Saraceni, há a transcrição de uma carta enviada por Glauber Rocha, em que o cineasta baiano explicita alguns elementos do livro de Graciliano Ramos que suscitariam a cinematografia e apresenta algumas passagens: as ruas semiescuras, a estação ferroviária, os bairros miseráveis, que seriam filmados na Bahia, e a necessidade de fazer **Angústia** “irmanado com Graciliano” (ROCHA *apud* SARACENI, 1993, p. 165).

Para Glauber Rocha, a construção dos personagens e a memória de Luís da Silva, que remetem à infância e à juventude dessa personagem, deveriam ser enfatizadas, mas os diálogos seriam reconstruídos para não dar margem a uma interpretação presa à forma escrita: “Graciliano ‘gramatiquiza’ certos diálogos, poucos apenas: é preciso uma revisão meticolosíssima [...] Bobagem, mas não podemos fazer bobagem” (*apud* SARACENI, 1993, p. 167). Interessante notar que esse trecho da carta de Glauber Rocha a Paulo César Saraceni se relaciona

indiretamente com os comentários pautados no capítulo anterior, que ligavam uma suposta linguagem enxuta de Graciliano Ramos e o seu uso da norma culta da língua portuguesa à possibilidade de uma linguagem cinematográfica, ou que instigaria a roteirização/adaptação. A crítica de Glauber Rocha toca no ponto fazendo justamente uma observação contrária, já que, para ele, os diálogos escritos dessa forma precisam de atenção e de modificação, para que não pareçam artificiais.

A abordagem mais recente pelo cinema foi realizada em 2013, pelo fotógrafo e cineasta Michel Rios, com o poeta e ator Nilton Resende interpretando Luís da Silva, em curta-metragem intitulado **Os ratos não descansavam**, em alusão a um trecho do romance em que o narrador relata os sons desses animais em sua casa.



Além desses enfoques pelo cinema e cineastas à obra de Graciliano Ramos, em 2011, ano de comemoração de setenta e cinco anos da publicação de **Angústia**, o jornal **Gazeta de Alagoas**, no Caderno B, realizou uma sessão de fotos a partir de indicações do romance e seguindo o trajeto dos locais em que a narrativa se passa em Maceió, com imagens dos fotógrafos Felipe Brasil e Michel Rios, em matéria de Carla Castellotti e Rafael Barbosa, que também é cineasta e dirigiu os fotógrafos em cada sessão²⁸. As imagens abaixo foram captadas no centro da cidade (à esquerda) e em Bebedouro (à direita):



²⁸ Todas as fotografias realizadas, com legendas correspondentes aos trechos do romance com os quais dialogam, podem ser vistas no endereço <http://www.flickr.com/photos/cadernob/sets/72157627740905141/>.

Não houve, nesta série de fotografias da **Gazeta de Alagoas**, tentativa de fazer reconstituição de época – como propunha Sylvio Back em seu projeto de realização de adaptação para o cinema –, mas sim em realizar um diálogo do romance com a cidade contemporânea.

Esses diálogos, ou as tentativas de efetivação de traduções intersemióticas, em que **Angústia** serviu como referência – no geral, do texto a outros meios –, demonstram parte da potencialidade deste romance de Graciliano Ramos. Quando tais adaptações são realizadas, são comuns as abordagens comparativas entre a obra de origem e a adaptação, assim como a análise de como aquela se comporta em seu novo suporte.

Este terceiro romance de Graciliano Ramos, porém, sem ainda contar com uma versão sonoro-visual, permite a análise a partir do viés interartístico não por conta da provocação criada por uma obra outra – como acontece com **Vidas secas** e **S. Bernardo**, por exemplo –, mas pelo que ela própria oferece enquanto linguagem e por características de composição apresentadas, que possibilitam sua leitura e interpretação pelo diálogo com outros sentidos/formas/suportes artísticos.

3.1. “Casamento é buraco”: o cinema como argumento

Como abordamos no capítulo anterior, o período de produção literária de Graciliano Ramos coincide com a época em que o cinema começa a se firmar no Brasil. Em primeiro lugar, enquanto mercado exibidor, com a expansão no número de salas em todo o país, mas também, em momento posterior, na produção cinematográfica nacional.

A denominação dada por José Carlos Avellar (2007), de que o escritor modernista era um espectador de cinema – e em consequência temporal, todos os que vieram posteriormente, ou, ainda, os escritores do período denominado pré-modernista pela historiografia literária, pois, segundo Flora Süssekind (1987), estes também foram impactados pelo surgimento da máquina –, aplica-se ao romancista alagoano, uma vez que, além de produzir paralelamente ao

acontecimento cinematográfico, Graciliano Ramos conviveu com o cinema, frequentava salas, comentava a respeito de filmes e chegou a incluir o cinema em suas produções literárias.

Assim, além de se mostrar muito diferente dos demais livros de Graciliano Ramos, o caso de **Angústia** se coloca como uma das experiências mais frutíferas do autor no sentido da incorporação do cinema na composição de sua obra, pois são vários os momentos em que o cinema aparece na narrativa, seja em diálogos entre personagens, em momentos em que a vida é comparada ao cinema, em que personagens vão ao cinema ou ainda, como demonstraremos posteriormente, quando o romance tenta incorporar os signos da linguagem cinematográficos para produzir a sua própria linguagem.

O cinema enquanto tema em **Angústia** sugere diversas significações. Ora é um ambiente de socialização, ora um local de fuga da vida cotidiana. É, também, colocado como um espaço em que valores socioculturais eram confrontados. Tudo isso é referido no livro de forma a imbricar as caracterizações dadas ao então novo meio de entretenimento e a construção das personagens:

Ora, um dia, sem motivo, convidei d. Aurora para o cinema. Tenho desses rompantes idiotas. Faço uma tolice sabendo perfeitamente que estou fazendo tolice. Quando tento corrigir o disparate, caio noutra e cada vez mais me complico. Foi o que se deu. Convidei d. Aurora e a neta para o cinema. Arrependi-me e ofereci-lhes refrescos. Aceitaram tudo – e começou a minha tortura. Lá fui com elas, capiongo, pagar bonde, sorvetes e três cadeiras. Tipo besta. – Aguenta, maluco, trouxa, filho de uma puta. E contava mentalmente o dinheiro suado e mesquinho. Na sala de projeção a neta de d. Aurora abriu um leque enorme em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela. Subitamente o rato deixou de roer-me. O que eu estava era indignado. E calculava. Três passagens de bonde – mil e duzentos. Três sorvetes – três vezes cinco, quinze. E entradas no cinema. As coxas da moça eram frias. Com certeza fazia aquilo por hábito. (p. 42 e 43)²⁹

Aqui as preocupações do protagonista Luís da Silva são características que o acompanham durante todo o romance: as dívidas e a condição financeira precária

²⁹ No presente capítulo, em citações diretas do romance **Angústia**, indicaremos apenas as páginas correspondentes às passagens. Utilizamos a 61ª edição, publicada em 2005 pela editora Record.

de um lado e as relações frustradas com o sexo feminino por outro lado. Esta passagem faz parte do capítulo do romance em que esta personagem se depara pela primeira vez com Marina, que, junto à personagem Julião Tavares, dará movimentação à narrativa, constituindo uma espécie de triângulo amoroso – comum, também em narrativas cinematográficas, como vimos através de relato de Graciliano Ramos de 1915, no primeiro capítulo do presente trabalho (página 31). Marina é vista como “um vulto” (p. 39) a partir do ponto de observação de Luís da Silva, através da “uma cerca separando os dois quintais” (p. 39), ou seja, uma visão sem nitidez, entrecortada também pelas folhas das plantas e das árvores que havia nos quintais, pelo lixo e iluminação precária.

Poucos anos antes da escrita de **Angústia**, entre 1932 e 1933, foi rodada em Maceió o que é considerada a primeira obra cinematográfica alagoana³⁰, o curta-metragem **Casamento é negócio?**, do italiano Guilherme Rogato, filme que chegou a ser exibido, à época, no Capitólio, que se localizava no centro da cidade. Na narrativa de **Casamento é negócio?** a questão da ostentação e da união por interesses também é uma discussão central. A personagem Morena, interpretada por Morena Mendonça, recebe pedido de casamento de Moacyr (Moacir Miranda), mas é clara em sua resposta: “Você é pobre, Moacyr! Não pode me dar um automóvel, um Bangalow... Eu quero é gosar [sic] a vida! Só me casarei com um homem que possa satisfazer todos os meus desejos” (1933, 00:25:17). Como se pode observar, o cinema participa da construção de um imaginário em que prevalecem o consumo e a beleza.

Em **Angústia**, Luís da Silva tem o anseio de ficar rico e vê a loteria como possibilidade de rápida ascensão social; da mesma maneira, Moacyr almeja uma melhor condição financeira e faz esta busca através de possíveis investimentos no petróleo, que supostamente havia sido encontrado em Alagoas. Para este, diante da

³⁰ Antes da produção de **Casamento é negócio**, foram feitos em Alagoas, a partir da década de 1920, alguns filmes curtos, no geral realizações institucionais, como **A inauguração da ponte de Victoria** (1921), rodado em Quebrângulo, cidade natal de Graciliano Ramos, ou vídeos de caráter documental, como **Carnaval** (1921) pelo próprio Guilherme Rogato. Porém, a primeira ficção cinematográfica realizada em Alagoas foi **Um bravo do Nordeste** (1931), do cineasta Edson Chagas, rodado em União dos Palmares – não há, no entanto, nenhum registro desta realização, pois existia apenas uma cópia do filme, levada pelo diretor quando ele resolveu sair de Alagoas (BARROS, 2010). Outra curiosidade relativa à **Casamento é negócio?** é que este filme teve como uma de suas locações a casa do escritor Jorge de Lima, em frente à praça Sinimbu, centro de Maceió. Este curta-metragem está disponível na íntegra pelo endereço <http://www.youtube.com/watch?v=4fThvnjO-Is>.

rejeição à pobreza por parte de Morena, o investimento em petróleo poderia lhe fazer ser aceito. No caso daquele, seria possível viver bem e, apesar dos desencontros, prover uma melhor vida para Marina, caso ganhasse na loteria:

Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas a mão. Pobre de Marina! Precisava fazenda macia, pulseiras de ouro, penduricalhos.

As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina. Contento-me com muito pouco, habituei-me cedo a dormir nas estradas, nos bancos dos jardins.

- 16.384, gemia o cego batendo com a bengala no cimento.

Ou seria outro número. Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. (p. 88)

No filme e no romance, porém, existiam barreiras para seus protagonistas. Moacyr não vence o embate contra a personagem interpretada por Luis Girard, que anda de automóvel pelas ruas de Maceió, dava presentes e fazia passeios na lagoa Manguaba. Em um desses passeios, junto à Morena, ele faz o pedido de casamento, que é prontamente aceito. O rival de Luís da Silva tem nome e sobrenome: Julião Tavares. E é caracterizado pelo protagonista como “um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (p. 52), além de “Reacionário e católico” (p. 53) e um importante dado, descoberto por Luís da Silva já no primeiro encontro com Julião Tavares: “Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados; donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos” (p. 53). O encontro e a vivência com esta personagem, e com suas opiniões, alterará as atividades corriqueiras de Luís da Silva:

Dizia, referindo-se a um poeta morto: - Era um grande espírito, um nobre espírito. Quanta emoção! Além disso, conhecimento perfeito da língua. Artista privilegiado.

Filho de uma puta. Esse artista privilegiado aperreou-me durante semanas, tirou-me o apetite. Na repartição, no cinema, no jornal, no café, perseguia-me a lembrança da voz antipática:

- Um grande espírito, um nobre espírito. Emoção e conhecimento perfeito da língua. (p.59)

Interferência em suas atividades cotidianas, incluindo as idas ao cinema, não apenas pela antipatia que passou a nutrir por Julião Tavares, mas por este personagem ser o agente principal de sua separação de Marina. Ele, segundo Luís da Silva, já tinha um histórico: “Meses atrás se entalara num processo de defloramento, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando uma surra” (p. 91). Mas Julião Tavares, para Marina, seria um caminho mais fácil para parecer artista de cinema, tal qual D. Mercedes; ele teria possibilidade imediata em prover bangalô – ou *bangalow* –, dar presentes caros. “– Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição” (p. 106), conclui Luís da Silva. É relevante a teia simbólica que Luís da Silva trama, por relacionar preconceituosamente, de forma indireta, a atividade de atriz de cinema à prostituição, através do julgamento de Marina, da admiração que essa tinha por D. Mercedes (que “parecia uma artista de cinema”) e por se relacionar com Julião Tavares.

Não é possível ser categórico e afirmar que Graciliano Ramos, a partir de tais indicações, fez um diálogo com este filme, apesar de haver chances de ele ter sido espectador, em algum momento, desta obra. Porém, as temáticas e as características de algumas personagens se relacionam. Se o título da película é **Casamento é negócio?**, no romance, seu Ramalho, pai de Marina, responde a respeito da filha: “O homem que casar com ela faz negócio ruim” (p. 66). É, inclusive, em um diálogo com seu Ramalho que Luís da Silva expõe uma das informações relevantes no que diz respeito à formação de suas opiniões:

Seu Ramalho, que meses atrás me olhava desconfiado, tornara-se um excelente amigo e dava-me conselhos.

- Não se case, seu Luís. Casamento é buraco. O mundo está perdido.

- Isso é por causa do cinema, seu Ramalho. O senhor nunca vai lá. É feliz. Nem calcula as sem-vergonhezas que há na tela.

Seu Ramalho baixava a cabeça, pensativo:

- Deve ser também por falta de religião.

- É. Deve ser também por isso.

Realmente a minha vizinha desconhecia as igrejas, e isto não me preocupava.

- O cinema é o diabo, seu Ramalho. O senhor não imagina. São uns beijos safados, língua com língua, nem lhe conto. Provavelmente as moças saem de lá esquentadas.
- Devem sair, concordava seu Ramalho. Por isso há tanta gente de rédea no pescoço. (p. 131 e 132)

Neste caso específico, o cinema não é citado de forma superficial, apenas como dado cotidiano de alguma personagem, mas é objeto principal em um diálogo. A conversa é sobre o cinema, e mais ainda, sobre o quanto esta forma de entretenimento/comunicação passa a reverberar no comportamento das pessoas – ou, no caso, das personagens, tendo em vista que é ao texto que o diálogo pertence. O julgamento de mundo de Luís da Silva é feito a partir, também, de sua observação sobre o que é exibido nas telas – “sem-vergonhezas” e “beijos safados”, em seu julgamento – , assim como através do destaque ao comportamento das pessoas, especialmente pessoas do gênero feminino, no cinema.

“O cinema falado é o grande culpado da transformação”, cantava Noel Rosa em sua canção “Não tem tradução” (1933). A constatação de que o cinema, com a força que passa a ter com o advento do som e os investimentos na indústria fílmica de Hollywood, se apresenta como algo que sugere regras comportamentais é absorvido pelo sambista ao citar isto de forma direta, mas também ao incorporar, em sua composição, tais sugestões: “Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote / Na gafieira dançar o Fox-Trote” (ROSA, 2013) ou “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português / Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são I love you / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny” (ROSA, 2013). “Não tem tradução” é de 1933, poucos anos antes da publicação de **Angústia**:

Neste período, o Brasil recebia constantes investimentos na economia pelos EUA, que se tornava seu grande parceiro comercial com as compras de café, e tinha, portanto, a entrada facilitada dos bens culturais. Assim, o cinema, como outros bens tais quais os produtos da indústria fonográfica americana, introduziram-se no Brasil, e rapidamente começaram a padronizar os gostos dessa emergente classe média (MAUÉS *et al.*, 2007, p. 7).

Para relevar a condição do cinema em **Angústia**, é importante, ainda, ter em mente que na década de 30 do século passado, era o rádio quem dominava o setor da comunicação de massa e do entretenimento no Brasil e esta referência aparece no romance: “A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me. Era como se eu estivesse diante de um aparelho de rádio, ouvindo língua estranha” (p. 115), “Automóveis a roncar. Todos queimavam gasolina misturada com perfume. Depois um rádio começava a trovejar óperas” (p. 139) e “Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas” (p. 195). Observe-se, no entanto, que enquanto as passagens e referências ao cinema são numerosas no romance, o rádio só é citado em três ocasiões.

Com efeito, a análise conjuntural não é elemento suficiente para uma interpretação geral das obras, mas tais dados podem auxiliar, servir de instrumento para leitura da obra e suas conseqüentes ressignificações, visto que, como nos informa Antônio Candido, “o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (1993, p. 10). Ou seja, pensar o cinema como gerador de condutas sociais na década de 1930 não é um subsídio essencial para a leitura das obras, mas tais informações possibilitam a consciência de como essas regras de comportamento transmitidos pelo cinema são elementos dos próprios textos.

Para pensar a participação do cinema enquanto signo de costumes ou fonte de estereótipos das personagens, temos as observações de Luís da Silva depois de ser abandonado, quando suas desconfianças em relação à Julião Tavares e Marina confirmam-se. Por tê-la como vizinha, o protagonista é obrigado a testemunhar a vivência de seu rival com a mulher que seria sua esposa. Dois momentos são elucidativos:

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher – ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. O pessoal da vizinhança povoava as janelas. (p. 116)

Mais algumas pernadas, e os dois estavam defronte do café. Julião Tavares passava como um pavão. E o pessoal se calava, arregalava

os olhos para Marina que não ligava importância a ninguém, ia fofa, com o vestido colado às nádegas, as unhas vermelhas, os beijos vermelhos, as sobancelhas arrancadas a pinça. Entravam no cinema, Julião Tavares comprava um jornal. Na sala de espera toda a gente se voltava, com uma pergunta nos olhos. Julião Tavares sentava-se, fingia ler os telegramas, vaidoso. – "Quem é?" Informações em voz baixa, muita inveja. Sim senhor. Que bicho de sorte! Marina fazia água na boca dos homens. (p. 117 e 118)

Nestes trechos, que fazem parte do mesmo capítulo, **Angústia** aciona a concepção de um cinema ligado às elites burguesas citadinas, já que a ida a uma sala de exibição mostra-se como um evento apropriado para a ostentação. Marina, que admirava o jeito de D. Mercedes se comportar e se vestir, assim como sugeria a Luís da Silva a compra de roupas e peças caras para o enxoval, agora tem a oportunidade de vestir-se com peles, seda, veludo, além de ouro nas mãos e pescoço, de uma maneira que, segundo o narrador, chamava a atenção da vizinhança.

A demonstração de empáfia e superficialidade por parte do casal com o fato de ir ao cinema fica mais evidente nas palavras escolhidas para adjetivar suas ações: Julião Tavares andava "com ar bicudo e saciado" e Marina "não ligava importância" para o olhar das pessoas; eles bancavam e fingiam situações. Segundo o narrador, "com certeza àquela hora o Capitólio se esvaziava, uma exposição de roupas desfilava nos corredores que limitam a sala de espera" (p. 122). O que acontecia era uma ocasião em que as pessoas se reuniam não para ter algum tipo de contato humano, mas para expor suas vestimentas, signos de suas posições na pirâmide social maceioense naquele período, no romance, isto é, contatos mediados por signos de *status* ligados ao consumo.

O cinema citado nominalmente é o Capitólio, que se localizava na Rua do Comércio, Centro de Maceió, em uma época em que a cidade apresentava-se como uma das primeiras capitais do Brasil a ter serviço de distribuição elétrica pública. Apesar de distante dos grandes centros de produção cinematográfica do Brasil, a população da capital alagoana, ou parte dela, teve acesso a produtos cinematográficos sem uma distância temporal muito longa. Na **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, Ramos e Miranda (1997, p. 15) afirmam que já no final do séc. XIX e nos primeiros anos do séc. XX, Maceió teve algumas exposições de

equipamentos pré-cinematográficos³¹ e teve sua primeira sala fixa em 1909, o Cinema Veneza. Segundo o texto "daí por diante, salas de exibição foram progressivamente instaladas: Helvética (1910), Popular (1911), Cine Teatro Floriano (1913), Odeon (1915), Pathé (1917), Moderno (1919) e Capitólio (1927)". No Cine Teatro Floriano foi instalado o primeiro equipamento de cinema falado, 1930, já nos primórdios do cinema enquanto suporte sonoro-visual em nível mundial.

Mas as salas de cinema do centro da cidade não eram os únicos espaços utilizados para a exibição das películas. Durante muito tempo, antes do advento dos cinemas em *shopping centers*, foi comum a existência de salas nos bairros, inclusive em regiões e bairros periféricos. Tal dado também está presente em **Angústia**:

Onde estaria a datilógrafa? Bonitinha, com uns olhos de gato que acariciavam a gente. E amável, sem fumaças. Quando eu tirava o chapéu, respondia com um sorrisinho modesto. O meu desejo era sair de casa, ir procurá-la. Talvez estivesse num cinema de arrabalde, com o namorado. Coitadinha. Provavelmente nem pensava nisso. O dia inteiro batendo no teclado com os dedos entorpecidos, e duzentos mil-réis por mês. Talvez tivesse irmãos pequenos. Invadia-me uma ternura, queria ligar-me àquela moça que vestia roupas ordinárias e andava à pressa, com uma pasta debaixo do braço. Seríamos felizes. Ela trabalharia menos. Ao chegar a casa, fatigada, distrair-se-ia papagueando com o Currupaco, meteria as mãos doídas no pêlo do gato. Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se. Convidaríamos Pimentel e Moisés. Quando a corja estivesse na sala vizinha, bebendo, nós conversaríamos sobre literatura. (p. 118)

Ainda que apareça de forma sutil, tal passagem torna-se relevante por, mais uma vez, relacionar e caracterizar uma personagem a partir de sua relação com o cinema. Sobre essa personagem, Luís da Silva indica apenas impressões, já que não chegou a ter contato direto com ela, a não ser em cumprimentos nas ruas, chegando a afirmar que "Nunca havia percebido a voz dessa criatura, não conhecia nenhum dos seus gostos, mas tinha certezas esquisitas" (p. 222). Tais "certezas esquisitas" permitiam que o protagonista fizesse descrições a respeito dela, sendo possíveis,

³¹ Dentre os aparelhos citados por Ramos e Miranda (1997) estão o quinetógrafo, animatógrafo e motoscópio (acompanhado do gramofone), que exibiam imagens sequenciais dando a impressão de movimento, mas apenas para uma pessoa, através de um visor, e também o bioscópio inglês, projetoscópio e cinematógrafo falante, que faziam pequenas projeções em telas, permitindo a visualização de mais pessoas.

neste exemplo, comparações com outras personagens femininas do romance, sobretudo com Marina. Diferente desta, aquela trabalhava, e esse é o primeiro dado que se tem a seu respeito; era bonita, mas discreta e utilizava roupas ordinárias.

A identificação com a possível vida simples e sofrida da datilógrafa faz com que Luís da Silva a imagine vivendo em um arrabalde e, mais ainda, frequentando o cinema deste local – ou, se não frequentasse, seria por uma “virtude”, pois o trabalho não lhe daria tempo para diversões e outras ocupações. “Queria ligar-me àquela moça”, afirma Luís da Silva, para idealizar, posteriormente, utilizando-se do futuro do pretérito, como seria sua vida com ela.

O cinema, enquanto temática e participando ativamente da existência das personagens, sendo caracterizador dessas e servindo como espaço e mote para o andamento da narrativa, além de todas as relações e afinidades possíveis que este dado possibilita, é, portanto, algo relevante em **Angústia**. Porém, mais do que tais constatações apenas enquanto item do argumento narrativo, torna-se necessária a verificação de como esta arte, o cinema, reverbera no romance enquanto linguagem, de como Graciliano Ramos seleciona o cinema para constituir a sua obra não apenas para versar *sobre* o cinema, mas para versar *como* cinema.

3.2. Presença e incorporação da linguagem cinematográfica

Como vimos no segundo capítulo da presente tese, algumas das opiniões lançadas a respeito da forma compositiva de Graciliano Ramos, por críticos e cineastas, apontam para a existência de uma linguagem supostamente cinematográfica, ou que suscitaria a criação cinematográfica, em sua obra. Tais apreciações, porém, levavam em conta muito mais as criações de visualidades e sons a partir de descrições e impressões realistas, além das ações das personagens em determinado tempo e espaço, isto é, aproximavam muito mais de uma linguagem do roteiro cinematográfico, passando a impressão de que tais opiniões se baseiam na suposição de que as narrativas graciliânicas seriam mais facilmente adaptáveis para outros suportes – no caso, o audiovisual.

Com os casos de sucesso em relação às adaptações já realizadas, de romances do escritor alagoano para o cinema, além de uma quase convergência de opiniões da fortuna crítica a respeito de uma linguagem direta e sem ornamentações, ainda que, como foi discutido, **Angústia** tenha recebido uma menor intervenção corretiva, ou melhor dizendo, um período mais curto de revisão e reescrita, tais visualidades neste romance se evidenciam. Este dado, porém – de que trataremos na sequência deste subcapítulo –, não é a única forma de abordar a relação deste romance com o sentido de obra cinematográfica. Obviamente, o som e a imagem são informações presentes na maior parte dos aspectos a serem analisados, mas abordá-lo-emos, neste momento, a partir do princípio da montagem/cominação, relacionando o que se pensava a respeito do cinema e da prática cinematográfica na época de sua composição e como tais dados também reverberam na narrativa.

3.2.1. Montagem de Marina

O processo de montagem de Marina, que acontece desde os momentos iniciais do romance, em que o narrador-protagonista a caracteriza em múltiplos modos e com diferentes elementos, se dá em forma de fragmentos e de relações simbólicas, dentre as memórias de Luís da Silva em três ocasiões: “pensava em Berta, na neta de d. Aurora e na rapariga do Cavalo-Morto” (p. 46). Duas dessas, lembranças da juventude: Berta descrita como a “primeira mulher de jeito com quem me atraquei” (p. 44) e a neta de d. Aurora como a mulher que ia ao cinema e, lá, tinha contato físico com os hóspedes da pensão e que, segundo julgamento de Luís da Silva, “com certeza fazia aquilo por hábito” (p. 43). A rapariga do Cavalo-Morto, lembrança da infância, é a mulher que “não tinha decoro, amava aos gritos” (p. 43). Junta-se a isto, as denominações dadas à Marina: “sujeitinha vermelhaça” (p. 40), “lambisgóia!” (p. 40), “guenza!” (p. 41), “coisinha loura” (p. 41), “pequena estouvada” (p. 41), “vermelha como pimenta” (p. 43), “devia ser quente demais” (p. 43), “perua” (p. 45), “sirigaita” (p. 45), alguém de “cabelos de milho, unhas pintadas, beiços

vermelhos e pernão aparecendo” (p. 45). Ao censurar o comportamento de algumas mulheres, assim como associar tais características censuráveis à Marina, o protagonista está compondo a si próprio: um homem conservador e misógino, mas que sentia atração física por características que desprezava nas mulheres: “Aquilo devia ser uma pimenta. Passei a noite imaginando cenas terríveis com ela” (p. 46).

O cinema também aparece aqui, e não de forma gratuita, já que é, também, um signo do custo de vida – ir ao cinema tem seu preço, em vários sentidos. “Os níqueis amarrados como dinheiro de matuto. Pois, numa quebradeira assim, bonde, sorvete, cinema. E ainda faltavam a passagens de volta. A fita era tão comprida! A moça tinha as pernas frias” (p. 43). No início deste capítulo, o oitavo de **Angústia**, Luís da Silva descreve sua situação financeira como estável na época em conheceu Marina: “meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram poucas” (p. 39). Ir ao cinema pode ser visto, aqui, como um signo do que acontecerá posteriormente com Luís da Silva, ao envolver-se com Marina e desestabilizar a vida financeira, por conta de compras relacionadas ao enxoval – utiliza as poucas economias e decepciona-se.

A caracterização de Marina a partir do julgamento do narrador-personagem continua no capítulo seguinte do romance, dessa vez utilizando o cinema de forma direta, através de fala atribuída àquela personagem. Luís da Silva também permanece relacionando Marina a outra personagem feminina da narrativa – mais uma vez, uma mulher que tinha hábitos considerados indecentes pelo protagonista:

D. Mercedes é uma espanhola madura da vizinhança, amigada em segredo com uma personagem oficial que lhe entra em casa alta noite. Possui mobília complicadíssima, passa os dias olhando-se ao espelho e polindo as unhas, metida num peignoir de seda, e quando mergulha na banheira, sente-se de longe o cheiro da água-de-colônia. Marina admirava-a com exagero, arregalando os olhos:

- D. Mercedes é linda. Parece uma artista de cinema.

Eu me aperreava:

- Que tolice! Você elogiando uma tipa ordinária, uma galega de arribação que ninguém sabe donde saiu! Não está direito. Uma bicha feia e velha, um couro, um canhão! (p. 48)

Importante perceber que a referência comportamental, e mesmo para uma movimentação interna de **Angústia**, deixa de ser apenas o romance e passa a ser o cinema. A personagem feminina não é mais leitora exclusivamente de romances, como no século 19, mas também aquela que assiste a filmes. No caso de Marina, a literatura possível é a da “biblioteca das moças”. Quando Marina compara a personagem a uma artista de cinema, fica implícito um conhecimento prévio do cinema por parte dela, ou, mais do que isso, o quanto o cinema já era um signo de *glamour* na década de 1930 em Maceió. D. Mercedes é admirada por Marina porque era, segundo seu julgamento, “uma senhora vistosa, bem conservada, muito distinta. E rica. Tem filhos no colégio e manda dinheiro ao marido” (p. 49), sendo essas características próximas à imagem estereotipada de pessoas que trabalhavam com interpretação em cinema, ou seja, é bela, elegante e rica (de vida “fácil”). Na construção do entusiasmo de Marina em relação a D. Mercedes, um destaque para a condição financeira desta personagem, já que o trecho em que Marina trata da questão forma um período, curto e direto, dentro de toda a frase: “E rica” (p. 49). Tal apego de Marina à ostentação é um dos motivos que a leva a desistir de casar-se com Luís da Silva.

Luís da Silva assinala, ainda de forma depreciativa, outras caracterizações de Marina, ao constatar que ela era leitora da biblioteca das moças e de notas sociais e elenca mais alguns adjetivos para esta personagem: “frívola, incapaz de agarrar uma ideia” (p. 48), “estúpida” (p. 50), “peruinha, cabritinha desgraçada” (p. 51), “bichinha sem-vergonha” (p. 51), “burra!” (p. 51), “total: rua da Lama” (p. 51). O narrador elenca ofensas bastante misóginas, como visto acima, em que a personagem feminina perde a aura de perfeita. Luís da Silva sofre pelos defeitos que percebe em Marina e sofre mais ainda por ainda desejar tê-la, apesar de conhecer todos os seus defeitos. Ele a despreza, mas também, e principalmente, despreza a si mesmo por não ser capaz de tornar-se indiferente a essa mulher tão imperfeita.

Outro fragmento específico, localizado no primeiro capítulo do romance, também possibilita observar o quanto a montagem – isto é, a seleção e ordenação de determinados signos e sua conseqüente ressignificação pela soma/embate com outros signos com os quais são convocados a se relacionar (EISENSTEIN, 2002) –, está presente na obra, de forma elaborada e com apuro técnico na elaboração:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo. (p. 8)

Nessa passagem, a montagem é explicitada pela transformação, subdivisão da palavra Marina em outros signos. A princípio, esta atitude por parte do narrador/personagem indica a confusão mental em que se encontrava, já que o presente nesta narrativa indica o tempo exatamente posterior ao crime que Luís da Silva é levado a cometer, devido a circunstâncias que ele relata posteriormente.

Ao elencar, ainda que em condições de consciência anormal, dentre outras, as palavras “arma”, “ira” e “amar”, Luís da Silva congrega os próprios significados destes vocábulos à personagem Marina. Para o leitor, esta (des)montagem de Marina em outros termos funcionará como prolepse, já que tem ligação direta com o que será narrado no romance, existindo uma espécie de sinopse da história; para Luís da Silva, porém, estas palavras são lembranças: o amor frustrado, a ira ocasionada por tal frustração, a arma que comete o homicídio. Em outro momento do romance, a prática deste “passatempo estúpido” (p. 9) se repete:

Juntava letras das palavras mais compridas e formava nomes novos. Esse exercício tornou-se em mim um hábito de que não me posso libertar. [...] Faço assim com os letreiros das casas de comércio, com os cartazes de cinema, com os títulos dos jornais e dos livros. Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: esqueço as humilhações e as dívidas, deixo de pensar. (p. 189)

Para este caso, não há indicação das palavras escolhidas para o exercício, mas o destaque acontece pela sugestão, mais uma vez, do cinema como atividade cotidiana ou algo comum em seus hábitos (ou nos hábitos da cidade, já que o narrador cita os cartazes de cinema) e, principalmente, por assinalar um movimento de repetição. Uma entre várias repetições do romance que, a despeito

do suposto desleixo na correção por parte do escritor, em decorrência da impossibilidade em fazê-la, por conta da detenção, evidencia a complexa teia estrutural e relacional de **Angústia**.

Além disso, a retomada do jogo de montagem/desmontagem do nome de Marina, em distintos momentos do romance, também indica um procedimento de montagem/desmontagem da trama de **Angústia**, em que nada se fixa, na medida em que o que foi anteriormente narrado pode ser, a qualquer momento, retomado e ressignificado pelo movimento do narrador, ilha de edição das imagens, ações, traços das personagens, tempos, espaços.

Em casos específicos, Luís da Silva faz observações sobre o próprio ato de estar na sala de cinema. Mesmo sem revelar necessariamente o que está acontecendo em tela, no sentido do contexto narrativo, pois apenas afirma que não vê a tela, o que pode ser interpretado tanto como uma desatenção ao que está sendo exibido, como permite a interpretação de uma suposta precariedade na projeção, já que Graciliano Ramos, em algumas crônicas (como vimos no segundo capítulo, entre as páginas 107 e 112), relata ter vivenciado a precariedade em alguns cinemas. O protagonista de *Angústia* comenta sobre a duração do filme e repete descreve o comportamento da personagem que o acompanhava. Além disso, o protagonista ressalta algo sobre o fazer cinematográfico que tem relação direta com a história que está narrando:

A neta emproava-se, a vaidade pingava do leque, do torgnon, dos olhos. Na sala de projeção a gente não via a tela. Horas horrivelmente cacetes, em que pedaços de duas pessoas se encontravam. Só uns pedaços, os outros estavam longe. As pernas da moça eram frias. Onde andaria o pensamento dela? (p. 121)

Uma construção em fragmentos, os “pedaços de duas pessoas se encontravam” (p. 121). Esta técnica, explanada pelo narrador como característica do cinema, é mimetizada e incorporada pela narrativa literária, como demonstrado na montagem de Marina e conforme afirmações diretas do narrador. Nos momentos iniciais do romance, quando Julião Tavares e Luís da Silva conversam pela primeira vez, este age de forma vacilante: “mostrou desejo de saber o que eu era. Encolhi os

ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada” (p. 53). Em outra ocasião, em que a personagem Julião Tavares passa a frequentar a casa de Luís da Silva, o protagonista relata características de outras personagens, seus amigos mais próximos, a partir do teor das opiniões de cada um: “as de Moisés são francamente revolucionárias; as minhas são fragmentadas, instáveis e numerosas; Pimentel às vezes está comigo, outras vezes inclina-se para Moisés” (p. 57).

A todo o momento esta característica se revela. Desde a formação de suas opiniões, enviesadas e, às vezes, contraditórias, até a própria estrutura de seu relato, sempre entrecortado por momentos anteriores de sua vida. Ele também cria fatos em pensamento, a partir de suas opiniões estilhaçadas, agora não mais uma subdivisão de Marina enquanto conceito, “arma”, “ira” ou “amor”, tal qual o passatempo relatado no início do romance, mas ativando outras sensações:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. (p. 73)

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. (p. 82 e 82)

Em ambos os trechos citados, o narrador-personagem imagina Marina em fragmentos, sendo cada um desses pedaços dos estilhaços um signo que constitui esta personagem. No primeiro caso, é interessante notar que há um direcionamento da atenção e do olhar, pois Luís da Silva nota um dos pedaços de Marina, a sua

parte inferior que se mexia como rabo de lagartixa cortado, mas é atraído e, consecutivamente, levado a observar os olhos e lábios da mulher.

Na segunda menção ao texto de **Angústia**, há ligação direta com a ideia de que “pedaços de duas pessoas se encontravam”, a que se referiu o protagonista, como destacamos anteriormente. Com esta afirmação, Luís da Silva revela uma característica que já era pertencente à cinematografia neste período, que foi a possibilidade de narrar uma história a partir da junção de fragmentos das imagens – não simplesmente a junção dos fragmentos, mas de imagens selecionadas para constituírem tais fragmentos. Isto é, em cinema, mostrar os pedaços de uma pessoa, ou objeto, ou cenário ou quaisquer outros elementos passíveis de participar do cinema como imagem, sendo esta focalização mais distante ou mais aproximada, estando ou não em relação a outros fragmentos de imagem, levando em conta a angulação de tais pontos de vista etc., são subsídios que constituem a montagem.

Este dado, porém, não é algo intrínseco ao cinema, ou, melhor afirmando, o cinema não surgiu para esse uso e com essas capacidades. Em suas origens, a constituição da linguagem era, ainda, algo em processo. Os filmes eram muito mais uma extensão da capacidade narrativa do teatro, recebendo, por tal motivo, a alcunha de “teatro filmado” – pois os registros fílmicos se resumiam na disposição de uma câmera, a partir da visão do espectador, que capturava a dramatização sem variações neste ponto de vista. Apenas com a percepção, por parte de cineastas, de que cada enquadramento/ângulo de câmera teria uma função específica na narrativa, e dialogaria com outros enquadramentos e planos, formando sequências e cenas, que, por sua vez, dialogariam com outras sequências e cenas, levando em conta os tempos específicos em que tais diálogos aconteceriam, é que o cinema abrangeu suas possibilidades narrativas.

Ao mesmo tempo em que imagina as partes do corpo de Marina, sobretudo aquelas que estão relacionadas diretamente ao seu desejo, “nádegas, coxas, olhos, braços”, Luís da Silva se lembra das características da individualidade desta personagem, ora as que lhe traziam repúdio, como a fraqueza intelectual, ora as que lhe agradavam, como o fato de que a vizinha “era meiga, muito limpa. Passava uma hora no banheiro, e a roupa branca que vestia cheirava” (p. 82). Mas a montagem acontece com todas as peças e o narrador relata ter consciência deste dado, ao

afirmar “Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem o corpo” (p. 83). Isto é, a estrutura da personagem é criada em fragmentos, mas acontece que tais fragmentos se unem, montam-se, e formam um conceito mais complexo do que é a própria personagem.

Em outro momento, mais uma vez tendo o cinema como elemento central na construção “cênica”, a reflexão de Luís da Silva é a respeito do olhar, tanto no sentido da utilização dos olhos para enxergar imagens, como no sentido de tê-lo como instrumento intermediário para interpretar as informações recebidas:

Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente. O porteiro sabe que trabalho na imprensa e não pediu bilhete de ingresso. Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. (p. 95 e 96)

O olhar é automático, isto é, a personagem olha rapidamente e sem atenção, não se detém às informações dos cartazes do cinema. Luís da Silva adentra a sala de cinema sem saber qual o filme está sendo exibido (mas pode, também, estar mentindo, ao afirmar que não sabe), o que para ele seria uma informação irrelevante, já que, mesmo dentro da sala, não está disposto a investir atenção na narrativa fílmica – e aqui não importa se existem problemas financeiros em sua vida, já que, como funcionário da imprensa, tem acesso ao cinema sem pagar. A explicação para tais atitudes se revela pela colocação final do parágrafo, ao afirmar que quando a realidade entra pelos olhos seu mundo desaba. Não prestar atenção nos cartazes, na narrativa e no rosto das pessoas é, também, uma forma de selecionar, através da omissão: de evitar que a realidade, de fato, lhe entre pelos olhos. É um indício de que, apesar de mostrar-se descontente com o que vê, ele compreende a serventia de sua visão e a utiliza para dar forma à sua narrativa.

3.2.2. A construção do olhar na “tela” do romance

Para pensar a organização visual de **Angústia**, levando em consideração a relação proposta da literatura com o cinema, a observação sobre o foco narrativo é um caminho que se torna esclarecedor. Antes de tudo, parece-nos importante chamar atenção sobre o termo “foco narrativo”, que não é o mesmo utilizado nos estudos literários em todos os países, segundo Lopes e Reis (1998), mas que é empregado pela teoria e crítica literária no Brasil para a indicação do ponto de vista do narrador, que pode ser ou não personagem da narrativa em questão.

O foco é, a princípio, um termo diretamente relacionado com a visão. Em fotografia ou cinema, é um recurso técnico utilizado para construção da nitidez de uma imagem. Pode-se, por exemplo, focalizar um elemento da imagem e deixar outros espaços fora de foco; é possível ampliar a profundidade de campo e deixar todos os elementos da imagem nítidos, ou diminuí-lo e deixar tudo fora de foco, sem nitidez. Ou seja, é um recurso técnico da fotografia, mas que se torna um artifício estético/estilístico, já que, através sua utilização, direciona o olhar de quem visualiza a imagem e simula sensações – sobretudo, no caso do cinema, quando a câmera é diretamente ligada ao ponto de vista de uma personagem.

Se foco narrativo é um termo utilizado notadamente no Brasil, os autores indicam também outras denominações usadas em outros países e por outros teóricos para esse mesmo elemento da narrativa literária, como “focalização”, “ponto de vista”, “visão” e “restrição de campo” (LOPES E REIS, 1998, p. 164 e 165). Evidencia-se que todas as expressões ligam-se a questão visual de alguma forma, e no caso do termo “restrição de campo”, a vinculação a um termo fotográfico é ainda mais forte, já que a profundidade de campo é, como dissemos anteriormente, diretamente ligada à questão da focalização. Note-se, porém – e isso é importante para a análise que propomos para o romance **Angústia** – que embora construído com esses termos que remetem ao visual, o foco narrativo também compreende a descrição psicológica, que pode vir isolada, com a exposição de sensações por parte do narrador (que pode ser uma personagem), ou com as impressões sensoriais alterando sua percepção visual, expondo ao leitor imagens desfiguradas, alteradas, deformadas. É o caso da focalização interna:

O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, para além da visão, bem como o que já é conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. (LOPES E REIS, 1998, p. 170)

Se em determinado momento Luís da Silva questiona a utilidade de seus olhos, “não sei para que diabo quero olhos” (p. 96), é certo que está, a todo o momento, olhando e tecendo considerações sobre aquilo que vê. Mais do que isso, a personagem é movida pela visão de pessoas, objetos, ações; ele reconhece a conveniência de sua capacidade de olhar, de tecer significados, expressar-se a partir do que seleciona com o olhar e relata ao leitor e, como narrador, tem habilidade em direcionar esse olhar. Entre as múltiplas causas da angústia de Luís da Silva, talvez a mais dolorosa seja ver continuamente o que deseja e não ter (ou ser). O olhar tampouco é, nele, similar a compreender, já que olha, mas cada vez entende menos. Ao invés de ser metáfora de conhecimento, seu olhar é indicação de desejo não realizado, que pode levá-lo a desejar não ver, se pensarmos na relação entre *olhar* e *desejar*, assim “não ter olhos” corresponderia a não ter desejos impossíveis.

Quando a personagem seu Ivo, um homem pobre que vai até a sua casa com o objetivo de comer, Luís da Silva afirma: “Não quero vê-lo, baixo os olhos para não vê-lo” (p. 24), e o olhar funciona como objeto de desatenção proposital, fingida, e desprezo. Talvez ele não queira vê-lo porque olhar esse homem é um modo de ver-se, ou seja, de ver a si mesmo em sua miséria. Em outro momento, o narrador trabalha com a indicação do campo de observação, com o dado de que estava fingindo: “os olhos não ficaram bem fechados: através das pálpebras meio cerradas distinguiam-se as coisas que estavam perto do chão, dez ou quinze metros em redor” (p. 68), com isso, ele configura seu olhar e consegue, ainda, selecionar o seu alcance. Ao observar sua criada enterrar dinheiro no fundo do quintal, comenta: “Da minha cadeira vejo-lhe o cocó grisalho, a cabeça curva atenta sobre a terra que escava, fingindo tratar dos canteiros ou fincar as estacas da cerca” (p. 36), uma visão já um pouco distanciada, comprovando sua noção de espacialidade e astúcia no olhar. Em uma noite, indicando que o quintal estava escuro, descreve o que vê:

“Por cima das árvores havia claridade, até se enxergava, à distância, um anúncio que se podia ler; mas perto do chão era aquele pretume” (p. 50); a percepção da luz e de sua falta, ora ponto de vista aproximado, ora um plano mais aberto. E tratando-se de aproximação do olhar, o narrador também é consciente de seu uso: “Olho a formiga. Quando ela vai entrar no formigueiro, trago-a para perto de mim, faço no chão um círculo com o dedo molhado, deixo-a numa ilha, sem poder escapulir-se” (p. 164). Para todas essas recorrências do olhar, numerosas durante todo o romance, um ponto em comum: a visão é dada em recortes, é entrecortada, composta com obstáculos, não há imagens claras, nítidas, sendo os comentários de Luís da Silva compostos, também, a partir do alcance do seu campo de consciência, que, conforme Lopes e Reis (1998), também está no contexto do foco narrativo.

Angústia é um romance narrado em primeira pessoa, pela personagem Luís da Silva, um frustrado e solitário funcionário público. Essas informações sobre suas características psicológicas colaboram para a sua forma de reelaborar aquilo que vê e possibilitar o acesso do leitor a partir dessa espécie de filtro. A maneira como as passagens são narradas é um dos dados que o aproximam do cinematográfico, pois está frequentemente expressando a ação e a sonoro-visualidade. Cada fragmento do romance, ao descrever que era dia ou noite, que o local era um bonde, um café, uma casa, praça, rua ou quintal remetem à construção do *cabeçalho* de um roteiro de cinema: interna/externa, dia/noite, claro/escuro. Além disso, temos a própria questão do posicionamento de uma possível “câmera”, a partir do foco narrativo, para essa decupagem do romance de Graciliano Ramos. Segundo a tipologia sobre as “visões” na narrativa de Jean Pouillon e Maurice-Jean Lefebvre, organizada por Lígia Chappini Moraes Leite (2002), a “visão com”, na qual o narrador “limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê” (LEITE, 2002, p. 20). Tal caracterização pode ser aplicada a **Angústia**, sobretudo se levarmos em conta que as técnicas do monólogo interior e do fluxo de consciência são apontadas pelos teóricos como traço constitutivo desse tipo de narrador. Nesse caso, o ponto de vista e sensorial é limitado ao alcance do narrador-protagonista.

Se a maior parte do romance é narrada na primeira pessoa do singular, pode-se imaginar, em alguns trechos, uma narração em *off*, câmera mais próxima ao ponto de vista narrador (enquadramentos não tão abertos) ou mesmo uma câmera subjetiva, expressando o olhar do narrador; mas com espaços para variação da voz narrativa, gramatical, para terceira pessoa, o leitor é instigado a imaginar possíveis cenas sem a ação direta do narrador-protagonista e o seu olhar, havendo tomadas mais distanciadas.

Cabe aqui, ainda, uma outra observação sobre a caracterização do foco narrativo. Em parte dos estudos teóricos a respeito desse elemento da narrativa na literatura, é chamada atenção para a relação com o cinema, a existência de um narrador como “câmera”, segundo a tipologia de Norman Friedman (2002). Privilegia-se certo tipo de ponto de vista “neutro”, objetivo, sem interferências perceptivas do narrador – e que seria, segundo Friedman, embora reconhecendo que o ato de escrever é um “processo de abstração, seleção, omissão e organização” (FRIEDMAN, 2002, p. 179), também uma forma de exclusão autoral. Tal observação, como se vê, relaciona-se com os pontos de vistas que discutimos no primeiro capítulo da presente tese, que tentavam relacionar uma escrita literária supostamente mais direta e objetiva com a cinematografia (ou que possibilitariam uma passagem mais direta daqueles signos verbais ao cinema), assim como certa interpretação do cinema, ou mais especificamente do aparelho captador do cinema, a câmera, como um elemento neutro – tal qual André Bazin, em seu ensaio “Ontologia da imagem fotográfica” (2008, p. 125), para quem a fotografia e o cinema se diferenciam de outras artes que recebem interferência humana direta, como a pintura, por conta da objetividade da máquina. Esta colocação que é problemática em pelo menos dois sentidos: a câmera será operada por uma pessoa, que direcionará o “olhar” daquela objetiva, seu enquadramento, angulação, e composição em quadro e a própria configuração técnica da câmera, que formarão imagens diferentes a depender de suas regulagens de velocidade do obturador, abertura do diafragma ou sensibilidade na captação (além dos vários tipos de lentes, fabricados para capturar determinadas texturas ou, ainda os filtros, que podem ser acrescentados às lentes). Ambos os motivos, o humano e o técnico, abalam essa suposta objetividade fotográfica já no momento da captação.

Na literatura pretensamente objetiva ou nas experimentações formais que visam uma desvinculação com o real, sempre haverá procedimentos de manipulação. E **Angústia**, desde o início, exhibe-se como uma reflexão sobre formas de apreender o mundo, ficando clara tal ideia ao se observar expressões de pontos de vistas inexatos, olhares em dúvida, imagens distorcidas. No primeiro momento em que a palavra *cinema* surge na narrativa, o olhar já tem tais características:

Agora a chuva é um pouco diferente, o nevoeiro menos denso. De longe em longe a água bate no telhado com força, depois continua a peneira que oculta o jardim da casa vizinha. Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento esquisito – Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos – bole comigo durante alguns minutos (p. 16 e 17).

Aqui, além da descrição e da construção visual alterada, o narrador faz uma relação de comparação direta entre a vida e o que era exibido nas telas do cinema. Neste período, década de 30 do séc. XX, o cinema americano, e em consequência, boa parte dos produtos cinematográficos que eram exibidos em salas de projeção no Brasil, passava por uma censura moral, em que cenas que insinuassem ou fizessem qualquer alusão ao erótico deveriam passar por atenuantes visuais, e a “sombra” que Luís da Silva afirma que seria possível ver, caso Marina tomasse banho naquele momento, existiu dentro deste contexto.

A referida censura foi uma espécie de autocontrole da indústria cinematográfica de Hollywood, através de uma série de regras intitulada *Motion Picture Production Code*³², também conhecida como Código Hays, em alusão ao então presidente do grupo *Motion Picture Producers and Distributors of America*, William Harrison Hays. O código, que também contou com apoio e recomendação de grupos católicos estadunidenses, foi aprovado em 1929 e posto em vigor no ano seguinte, ganhando força em 1933; apenas na década de 1960 foi colocado em desuso (VALE, 2000, p. 157).

³² O código Hays está disponível, na íntegra e em inglês, no endereço <<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>>. Acesso em 31/01/2013.

A maior preocupação do código foi com a questão sexual, já que em vários de seus artigos este tópico é abordado, havendo ordens para que exibição de órgãos sexuais, simulações de atos, danças sensuais ou beijos entre os atores fossem proibidas, mas trazia também outros pontos, tais como não exibir abortos, não tratar da fé ou questões religiosas com irreverência, abordar o sentimento nacionalista com respeito, não fazer menção à droga e álcool e não exibir crimes – coincidentemente, todas essas questões são, com maior ou menor ênfase, abordadas em **Angústia**, indo sempre de encontro ao que o código Hays ordenava.

Mais um trecho em que a vida é comparada ao cinema está em momentos finais do romance, em que o narrador descreve a percepção de seus dias de delírio, formando imagens e sons que, sem explicação adequada do que via, faziam uma relação direta desta percepção com a ideia do cinema:

Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prolongada? Moisés e Pimentel teriam vindo? Seu Ivo teria vindo? Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. Não eram os meus amigos. Eram tipos de caras esquisitas, todos iguais, de bocas negras, línguas enormes, grossas e escuras. Quantos dias ali no colchão áspero, como um defunto? Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema. Apenas compreendia de longe em longe algumas palavras. Cansava-me e desejava que o homem se fosse embora. Não percebia que me importunava, que me obrigava a esforços enormes para entender uma língua estranha? O desconhecido continuava a falar. Eu subia a parede novamente e corria atrás da réstia. Cairia no tijolo outra vez, achatá-me-ia ouvindo o monólogo incompreensível. Receava que o homem sem rosto me julgasse estúpido. Queria dormir, arregalava os olhos e abria os ouvidos. Certamente dizia coisas sem nexos, e o desconhecido me chamava imbecil, com palavras inglesas. (p. 273 e 274)

A alusão ao cinema e a ligação deste com as descrições delirantes não são os únicos argumentos para notar o processo de incorporação da linguagem audiovisual. Obviamente, ao passo em que o narrador destaca “era como se me achasse num cinema”, o peso que de tal referência ganha relevância, mas a própria geração de imagens na construção frasal já revela a percepção de

enquadramento e angulação utilizados pelo cinema e incorporados pelo romance, no trecho acima referido.

Observe-se, no entanto, que nesta passagem de **Angústia**, a personagem, em primeira pessoa, estava deitada e percebe “figuras curvadas sobre a cama”, dando uma noção de plano subjetivo, em *contre-plongée*, isto é, um ponto de vista com ângulo inclinado de baixo para cima – um enquadramento largamente utilizado pelo cinema quando o objetivo é mostrar o ponto de vista de quem está deitado em camas ou macas de hospitais etc. Tais figuras, são visualmente caracterizadas como “tipos de caras esquisitas”, com “bocas negras” e “línguas enormes, grandes e escuras”, o que enfatiza sua condição de delírio/inconsciência/sonho. Há a apreensão distorcida e a sua consecutiva recriação em forma de monstruosidade.

Da mesma forma, a recepção do som não acontece de modo claro. Ao passo que um homem, sentado próximo à cama e sem rosto, profere palavras que dão a impressão “que o visitante usava língua estrangeira” e a personagem afirma que apenas “compreendia de longe em longe algumas palavras”, esta falta de nitidez é prontamente comparada à experiência cinematográfica.

Para esses casos descritos anteriormente, a atmosfera visual do delírio é construída e comparada diretamente com o cinema. Tais visualidades, no entanto, estão presentes em toda a narrativa. Mesmo quando não fala *sobre* o cinema e compara sua percepção com essa forma de apreensão imagética, as formas visuais em **Angústia** são distorcidas, fazendo com que a literatura crie a ambientação cinematográfica similar às descrições de tais momentos em que o narrador faz a comparação direta. As imagens da realidade, sendo no passado ou no presente de Luís da Silva, não são captadas de forma nítida.

Ora o olhar é automático, sem atenção, *en passant*, ora se constitui com filtros: sombras; vultos; borrões; imagens lúgubres. A luz de **Angústia** é sempre difusa, por conta do ambiente de sombras – a sombra no quintal, as pessoas como sombras, as sombras da memória – que esse romance de neblina pegajosa, de um nevoeiro insistente, cria. Por tal motivo, a paleta de cores dessa ambientação é reduzida, já que, embora surjam algumas cores, elas nunca se tornam vibrantes, por estarem em composição com a iluminação difusa. As luzes, quando não são apenas difusas, mostram-se oscilantes: “focos da iluminação pública, espaçados,

cochilando, piongos, tão piongos como luzes de cemitério” (p. 14). O ponto de vista de Luís da Silva é inexato, fora de foco, ora por culpa de suas percepções, ora por conta da configuração espacial. Ou ambas.

Nesse romance invernal e de pouca luz, há poucas alusões ao sol. As referências de suas lembranças de infância são rápidas, sem haver descrições insistentes nesse sentido. No presente da narrativa há apenas um único dia em que o narrador faz menção à luz solar: “Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia” (p. 198), sendo essa mais uma descrição que enfatiza a construção enviesada do olhar a que nos referimos. Tal atmosfera de delírio também é indicada por Roberto Sarmiento Lima, a partir da caracterização do espaço:

Qualquer uma das descrições do espaço físico em *Angústia* lembra a atmosfera lúgubre de uma prisão, sempre escura e húmida: uma metáfora fria e cinzenta que percorre o livro inteiro, a ponto de Maceió, uma cidade ensolarada do Nordeste, aparecer no romance com tons sombrios, moles, escuros, neblinosos. (LIMA, 2006, p. 188)

A alucinação, ou a manipulação de recursos verbais que possibilitem a criação de uma atmosfera de delírio e loucura, objetivo expressamente buscado por Graciliano Ramos, conforme suas afirmações em **Memórias do cárcere**³³, vista enquanto forma possível de incorporação da linguagem cinematográfica em **Angústia**, também se faz presente em outro momento que pode ser vinculado a uma possível transposição do cinema para a literatura. Na descrição de um rápido delírio de Luís da Silva, ao ser tocado por Marina, há aproximação com a cena de um filme que havia sido lançado há alguns anos antes da publicação do romance, em 1929, **Un Chien Andalou** (Um cão andaluz), de Luis Buñuel:

³³ A respeito das primeiras críticas sobre o romance **Angústia**, que leu quando ainda estava detido, notando que a ênfase dada nos textos não tocava em algumas técnicas e temáticas que ele havia experimentado no romance, Graciliano Ramos afirmou: “Arriscara-me a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena” (MC, 2008, p. 613).



Tal possibilidade de incorporação/adaptação/recriação do filme de Buñuel pelo romance de Graciliano Ramos não é afirmada categoricamente, já que não existem evidências documentais ou algum tipo de declaração do escritor colocando-o como referência. Em todo caso, sendo ou não uma homenagem ao cineasta espanhol, a verdade é que o trecho do romance expõe alguns dos elementos que estão presentes nesta cena específica, deste filme que é uma das expressões mais conhecidas do surrealismo no cinema, tendo contado, inclusive, com a colaboração do pintor Salvador Dali na elaboração do roteiro e como co-diretor. Seria possível afirmar, a partir de tal ponto de vista, que o romance aciona elementos da própria estética surrealista em sua narrativa:

Dava a impressão de que o meu braço havia crescido enormemente. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por baixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. Não distinguia os movimentos desses bichinhos insignificantes que formavam o peito, a cara, as coxas e as nádegas de Marina, mas sentia as picadas – e tinha provavelmente os olhos acesos e esbugalhados. Com uma sacudidela, desembarcei-me da garra que me prendia e tornei-me um sujeito razoável. (p. 86)

A relação entre literatura e cinema, tendo como ponto de fusão o surrealismo e/ou elementos utilizados por esta corrente estética em suas produções, é algo evidenciado por João Manuel dos Santos Cunha (2011) em seu estudo sobre a abordagem do cinema pelos movimentos de vanguarda europeus do início do séc. XX – estudo este que é parte constituinte de pesquisa a respeito da interferência da então “arte-infante” no Modernismo brasileiro, mais especificamente a respeito de Mário de Andrade. Cunha chama atenção para o modo de produção poética de Philippe Soupault, que foi um dos fundadores do Surrealismo, junto a André Breton. Para o crítico “ao intentar reproduzir com palavras algo que é da essência do cinema, Soupault o que faz é a criação de atmosferas de sonho pela aplicação de princípios técnicos do cinema, e não propriamente surrealismo literário” (CUNHA, 2011, p. 88).

Ainda que não haja afirmação de Graciliano Ramos indicando objetivo em reproduzir elementos essencialmente cinematográficos em **Angústia**, é possível relacionar tal afirmativa, de João Manuel dos Santos Cunha sobre Philippe Soupault, com o que se apreende deste romance, visto que, desde a narração da primeira cena, em que Luís da Silva começa a datilografar, mas cessa porque “a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne Gorda” (p. 8), até os momentos finais, depois do assassinato de seu rival, quando há uma sucessão de fatos, imagens, sons e memórias, o universo do sonho e da loucura se faz presente. Em Arnold Hauser (1982), temos algumas colocações que são elucidativas sobre a arte do início do séc. XX e sua desvinculação a uma estética mais realista:

Arte pós-impressionista é a primeira a renunciar, em princípio, a todo aspecto ilusório da realidade e a exprimir a sua atitude perante a vida, através da deformação deliberada dos objetos naturais. [...] À arte pós-impressionista já não se pode chamar, em nenhum sentido, uma reprodução da natureza; a sua posição relativa perante a natureza é de violação. Quando muito, pode falar-se de uma espécie de naturalismo mágico, da produção de objetos que existem lado a lado da realidade, mas que não tomam o seu lugar. (HAUSER, 1982, p. 1118)

Encontramo-nos num segundo o mundo, um supermundo que, por muitas feições da realidade vulgar que possam manifestar, representam uma forma de existência que ultrapassa essa realidade e é incompatível com ela. (*idem*, p. 1119)

Toda a criação da atmosfera visual, sonora e de movimentação, para vincular com o cinema, a economia compositiva do romance, é permeada pelas sensações psicológicas do narrador-protagonista, ocasionando essa transformação dos elementos em aspectos que escapam da perspectiva de uma tradução exata e total da realidade, como afirma Hauser, fazendo com que as visões aludidas pelo narrador sejam, ao mesmo tempo, metonímia e metáfora. Atuam metonimicamente, já que o narrador afirma expressamente, já no primeiro parágrafo: “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (p. 7), sendo o destaque de sua recorrência no romance uma forma de aludir a um contexto geral da obra; e metaforicamente, por conta da relação de similitude (JAKOBSON, 1993) com os sentimentos angustiados de Luís da Silva. Esse dado, além de permitir a visão de que o romance, pela aproximação com a forma narrativa da cinematografia, apresenta elementos da estética surreal, como citamos anteriormente, também dá a indicação de que um filme que viesse a tomar como matéria o enredo de **Angústia** teria a possibilidade de se utilizar de recursos similares, caso optasse por aproximar a obra adaptada da estética da obra de origem.

Essa noção da incorporação do cinema pela literatura, como discutimos no primeiro capítulo, aproxima-se da ideia de dialogismo, cunhado por Mikhail Bakhtin (2010), no momento em que esse teórico especifica que o romance se utiliza de outros gêneros para construir sua estrutura, ora negando, ora se apropriando de tais linguagens anteriores e consolidadas. O que enfatizamos, porém, é que assim como há diálogos com as formas narrativas anteriores, o romance se coloca como gênero ainda em formação, num movimento contínuo de incorporação de novas técnicas.

Ao passo que o romance é entendido como gênero ainda em evolução, com possibilidades plásticas variadas e como gênero moderno, isto é, “o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela” (BAKHTIN, 2010, p. 398), é possível interpretar que o romance não se nutre apenas de materiais literários para se enformar, mas de quaisquer elementos e formas de narrar disponíveis, transformando-se a partir do diálogo com estas diversas técnicas. Neste caso, temos o cinema, que também é um suporte

possível e já estabelecido para as narrativas, como uma realidade para este diálogo, visto que também é uma arte que já nasceu totalmente imersa na modernidade.

Tais colocações dialogam, inclusive, com as ideias de Flora Süssekind (1987), de que, com o advento do cinema e o desenvolvimento de sua linguagem, a literatura, e mais especificamente o romance, serve-se desta para construir sua própria linguagem e evoluir enquanto gênero literário. Assim, pelas escolhas de seus elementos de composição e pelas alusões ao cinema em toda a sua narrativa, além dos referenciais teóricos que apontam para esta possibilidade, é possível afirmar que há um diálogo de **Angústia** com a linguagem cinematográfica.

3.3. Exibições de *Angústia*

Sobre o cinema, como vimos nos capítulos anteriores, há alguns dados históricos e convenções: é uma invenção do final do séc. XIX, com origens na Europa, em experimentos de Louis e Auguste Lumière a partir de trabalhos anteriores em fotografias e outras imagens em sequência, dando a impressão de movimento. Desenvolve-se enquanto suporte para ficção por Georges Méliès. Com David Griffith o cinema começa a criar sua própria linguagem, utilizando preceitos básicos da comunicação visual. E com cineastas soviéticos, notadamente Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin e, sobretudo, Sergei Eisenstein, a prática e a teoria do cinema evoluem com os conceitos da montagem.

O cinema existiu até o final de década de 1920 enquanto produção de filmes mudos, ainda que, como se sabe, algumas produções eram mostradas ao público com acompanhamento do som de piano, executado ao vivo na sala de exibição. Mas, no geral, a inserção da fala no cinema foi um processo comum nas películas a partir da década de 1930. Imagens sequenciais gerando a impressão de movimento e o som. A composição do cinema se dá com estes elementos, mas também com a observação de que ele surge depois da consolidação de várias formas artísticas, tendo o poder, posteriormente, de incorporar elementos destas outras artes.

Se tais suportes anteriores dão subsídios para o desenvolvimento do cinema, este também passa a ser referência para outras artes, sobretudo aos meios que também trabalham com narrativas – é o caso da literatura. Em **Angústia**, como vimos, o cinema está presente em vários níveis, e sempre que ele é solicitado, não se faz presente de forma gratuita, já que dá significações para o próprio desenvolvimento do enredo. Ao passo que os personagens falam de cinema, da experiência em uma sala de exibição, relacionam o que vêem com cenas de cinema ou comparam passagens da vida ao cinema, em maior ou menor grau, existem incorporações do cinema enquanto linguagem.

A ideia de que **Angústia** pode ser lida como uma narrativa literária construída a partir do signo da cinematografia se dá com tais incorporações da linguagem, mas é possível observar um complemento deste conceito ao abordar este romance a partir de seus lampejos de imagens e sons geradas pela escrita de Graciliano Ramos, uma espécie de inconformismo com o suporte verbal, com a limitação de estar no papel – o cinematógrafo de letras, imaginado por Flora Süssekind.

Sons e imagens, na verdade, nunca estiveram ausentes da produção literária, pois estão presentes no signo linguístico, matéria prima dessa arte. Obviamente, tal colocação também remete a séculos atrás, quando a produção poética se dava enfaticamente de forma oral, assim como as poetizações contemporâneas, marcadas pela multiplicidade de suportes – sons, imagens, corpos, virtualidades. Mas o ponto que queremos atingir é: mesmo nas produções exclusivas dos meios verbais, escritos, os sons e as imagens se presentificam. A criação literária, e sua consecutiva leitura, permite, desta forma, a experimentação de sentidos diversos por parte dos leitores, a partir do acionamento de suas experiências anteriores, como indica Anatol Rosenfeld (2005, p.14):

A preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional [...] já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc.

A presença desta impressão de imagem e som não é, no entanto, suficiente para afirmar que determinada obra incorporou a linguagem do cinema em sua composição. Vale lembrar que, no capítulo anterior, ressaltamos, a partir de Umberto Eco (1994), a presença da capacidade cinematográfica de textos anteriores ao advento do cinema e que, desta forma, teriam ajudado o cinema em sua evolução enquanto linguagem. Assim, textos com tais características possibilitam a sua leitura e a criação de sequências sonoras e imagéticas.

Nelson Pereira dos Santos, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras³⁴, em 2006, exemplificou esta possibilidade a partir de um trecho do poema “Navio negreiro”, de Castro Alves, publicado em 1868:

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
 Desce mais... inda mais... não pode o olhar humano
 Como o teu mergulhar no brigue voador.
 Mas que vejo eu ali... Que quadro d'amarguras!
 É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...
 Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

Segundo o cineasta, a descrição do voo do albatroz permite a criação de alguns planos, enquadramentos e a imaginação de determinados movimentos de câmera, como o *travelling* e o *zoom*. Além disso, a própria pontuação, com a utilização de vírgulas e reticências, já dá possíveis indicações para o trabalho com o tempo no cinema, uma vez que esses signos, na literatura, também atuam na percepção do tempo e do ritmo da narrativa, conforme vimos quando refletimos sobre o tempo no romance **S. Bernardo** e o filme homônimo, de Leon Hirszman, no segundo capítulo dessa tese. Assim, essa possibilidade de apontar características, no texto literário, de passagens que poderiam se transformar em cenas de cinema, ou trechos de um roteiro, não é aplicada apenas à produção posterior ao cinema, visto que os ‘aspectos esquemáticos’ indicados por Anatol Rosenfeld podem ser verificados em textos escritos antes mesmo do invento do cinema, da fotografia e outras máquinas que captaram a realidade de forma mecânica.

³⁴ O discurso do cineasta, diretor dos filmes **Vidas secas** (1963), **Memórias do cárcere** (1984) e do curta-metragem **Um ladrão** (1980), todos baseados em obras de Graciliano Ramos, pode ser lido integralmente em <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4510&sid=133>>. Acesso em 05/06/2006.

Por tais motivos é que, para pensar **Angústia** enquanto experiência estética com o cinema, o caminho possível foi relacionar tanto a vivência do escritor com o cinema, como a referência ao cinema dentro do próprio texto (e em outros escritos, elencados no capítulo anterior), seja como tema, seja como linguagem. Nos exemplos trazidos até agora, a prioridade foi apontar tais referências ao cinema e o quanto a linguagem cinematográfica se faz presente em tais momentos, mas sem abordar com ênfase a criação de cenas ou fazer uma espécie de decupagem e exemplificar, com isto, o que relacionamos com certo inconformismo com o suporte por este romance.

Neste momento, porém, destacaremos passagens do romance em que existem algumas das características anteriormente enunciadas, e iremos propor, a partir da análise, que, ainda que não haja referência direta ao cinema em tais passagens, elas permitem que seja realizado uma leitura em que se pode perceber um diálogo com o meio audiovisual e com a estética fílmica no início do século XX, como discutido nesta tese.

Para romances que já foram adaptados a algum meio sonoro-visual, como é o caso de **Vidas secas** e **S. Bernardo**, talvez a tarefa de analisá-los com este viés, fazendo o recorte apenas das sugestões visuais e sonoras a partir dos elementos verbais, seja ofuscada por conta da existência de outro objeto de análise, que torna as supostas indicações do meio verbal verificáveis nos filmes. No caso específico de **Angústia**, o fato de ainda não haver uma adaptação para esta obra, faz com que a atenção seja depositada nas construções linguísticas e na movimentação dos elementos narrativos dentro do romance, em busca das razões que direcionem uma leitura a partir de princípios cinematográficos para este.

3.3.1. *Angústia* decupada: o olhar e a consciência cinematográfica

A criação de visualidades em **Angústia**, como discutimos, em muitas oportunidades vem acompanhada de comparações da vida narrada ao cinema ou a referências da presença da linguagem cinematográfica no romance. Em um dos

momentos, porém – o único em todo o livro –, o narrador faz alusão à percepção do tempo e do espaço como se houvesse certa absorção do espaço do real pela imagem fotográfica:

Começo a andar depressa, receando encontrar o ponto encerrado. Tolice. Provavelmente tudo aquilo se passou num segundo. Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu embicado. / Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando em defuntos. (p. 27)

Pouco antes, no mesmo capítulo do romance, o narrador imagina uma situação, no qual fica “preso” no tempo, com imprecisões em relação ao tempo e ao espaço em que se encontra, “Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho?” (p. 25) e sem ter certeza se seus movimentos, “Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve” (*ibidem*). Apesar da referência dessa passagem à fotografia, fica ainda mais clara a importância do movimento e uma possível incorporação de uma dinâmica cinematográfica nesta obra. Com o deslocamento dos pontos de vista, ao indicar que os transeuntes o olhavam, o narrador também permite que o leitor o veja na mesma situação:

Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas. / Tenho, contudo a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel. (p. 25 e 26)

O elemento *tempo* é importante nessa passagem, por conta de o cinema ter possibilitado, também, uma nova consciência temporal, pela percepção das experiências em aceleração ou retardamento dos movimentos – já que, pela quantidade de quadros por segundo, sendo inferior, igual ou superior a 24 fragmentos, a cena pode ser apresentada de forma mais ou menos acelerada. Além

das próprias possibilidades de organização temporal de um filme, com cortes que determinam a velocidade de determinadas passagens, tornando o discurso fílmico rápido ou mais lento, mais frenético ou contemplativo, e da simultaneidade na narrativa, conduzida pela montagem paralela, em que dois ou mais eventos são exibidos de uma forma que passa a impressão de estarem acontecendo ao mesmo momento, no tempo interno da narrativa fílmica. O trabalho de manipulação deste elemento é fundamental para a compreensão de **Angústia** enquanto obra que exalta uma experimentação na linguagem, permitindo este paralelo com um suporte artístico diferente do qual o romance está colocado. A memória do personagem-narrador, como bem coloca Silviano Santiago (2006) no posfácio à 61ª edição do romance em questão, pode ser visto como o *flashback* da linguagem cinematográfica: o personagem se apoia constantemente no passado para explicar, justificar ou relacionar com as passagens do presente.

Em vários momentos, Luís da Silva reporta o leitor para a sua infância e juventude, fornecendo subsídios para a construção do solitário e misantropo personagem. A trama se divide, segundo classificação de Rui Mourão (1971), em três tempos: o presente real (no qual o narrador se encontra e conta a história), o presente histórico (que é a lembrança de seu envolvimento com os personagens Marina, Julião Tavares, seus vizinhos etc.) e o passado (lembranças da infância e juventude do personagem-narrador). É possível acrescentar, ainda, um tempo especulativo de Luís da Silva, uma vez que, em seus pensamentos, formula passagens em que os tempos das frases são conjugados no futuro. O espaço varia de acordo com o tempo narrado.

Um dos momentos mais simbólicos no uso da montagem, por meio da variação do tempo e a construção do olhar e da visualidade do narrador, está no segundo capítulo, momento em que Luís da Silva sai do trabalho e entra em um bonde. Ao passo em que o veículo se movimenta, o pensamento do narrador projeta passagens pertencentes a tempos distintos daquele “presente real”, que é o tempo em que a passagem se inicia:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a

repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra. (p. 10)

Há cortes, e, nos parágrafos seguintes, as preocupações deixam de ser exclusivamente com a monotonia da vida e com o trabalho, também entediante, de funcionário público. Um passado recente, “Que estará fazendo Marina? Procuero afastar de mim essa criatura” (p. 10), e, logo depois, especulações a respeito de sua própria morte e o que aconteceria em seu velório: “Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada. Enquanto pegarem e soltarem as alças, [...] procurarão saber quem será o meu substituto na diretoria da Fazenda” (p. 10). Tais “imagens lúgubres”, segundo Luís da Silva, trazem à memória, também, Julião Tavares, e o uso termo “lúgubre” ligado a esta personagem já surge como indicativo do que ocorrerá, uma prolepse, tendo em vista uma leitura linear de **Angústia**, que é, para o tempo do enredo, algo ligado ao passado: o assassinato. Há, portanto, uma sobreposição de temporalidades, que articula passado, presente e futuro.

Mas Luís da Silva se esforça para desfazer-se de tais *imagens*: “Tento distrair-me olhando a rua”. Há, assim, também o direcionamento do olhar do leitor-espectador, que, através do olhar de Luís da Silva, é limitado por um recorte: a janela do bonde. O narrador esforça-se para dissipar as imagens do passado e vive, por alguns momentos, as imagens do presente:

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis, Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios. Às vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu. (p. 11)

Levando em consideração que Luís da Silva está sentado em uma das poltronas do bonde, a indicação de que do lado esquerdo e do lado direito havia realidades distintas, possibilita a criação de pontos de vista diferentes para a narrativa. Em ambos, há enquadramentos mais distantes e em movimento,

permitindo o distanciamento do narrador e sugerindo situações inalcançáveis para o momento – a mudança, pelos navios; a riqueza, pelas mansões. Estando tais imagens em composição com o interior do bonde, e o movimento que este imprime para se deslocar entre uma parada e outra; o movimento das engrenagens do bonde passa a ser, também, nesse caso, o motor do cinematógrafo que projeta as imagens da memória de Luís da Silva.

A possibilidade da viagem só se dá através da memória, que lhe leva aos tempos de juventude e à criação de imagens e sons que, uma vez recordados, são tornados parte do presente incômodo do narrador: “Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. O meu quarto, no primeiro andar, era um inferno de calor” (p. 11). Com uma breve pausa no movimento do veículo, as imagens desfazem-se e evidenciam-se as visões presentes, um “Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe” (p. 11). O bonde, no entanto, “chega ao fim da linha” e “volta” (p. 11) e a projeção de sua juventude continua, a lembrança da dona da pensão em que morou, D. Aurora, e de seu companheiro de quarto, Dagoberto. Para indicar a continuidade do movimento, o narrador anuncia por onde o bonde está passando: “Os coqueiros empertigados ficam para trás” (p. 12), “O carro passa pelos fundos do tesouro” (p. 12), “Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. Conto as pessoas conhecidas: quase sempre até os Martírios encontro umas vinte” (p. 12) – gerando, em todos estes casos, a possibilidade de visualidades em movimento: os coqueiros ficam para trás, o carro passa e o narrador conta as pessoas a partir do veículo, que está em deslocamento até os Martírios.

Tal movimentação permite, ainda, outra mudança temporal/espacial, agora para a sua infância, que surge na narrativa como os momentos, se não felizes, suportáveis: “O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo” (p. 12). Ao afirmar que não percebe “os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda” (p. 12), enquanto o bonde se movimenta, e logo depois *revê* a figura do avô, remonta situações em que seu pai é personagem, além de sua avó ou de seu Domingos, um antigo escravo de sua

decadente família, é possibilitada uma visão em fusão, isto é, tais quadros dividem o mesmo momento da narrativa e confundem-se.

Esse sofisticado jogo com o tempo e a ideia de presentificação de algo vivido através da memória encontra eco também em Gilles Deleuze (2008). Em sua abordagem sobre conceitos de Henri Bergson, o filósofo francês conceitua o passado como algo que está em “coexistência virtual” com o presente, ambos atuando e reconfigurando-se mutuamente através do signo outro:

O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. [...] A ideia de uma contemporaneidade do presente e do passado tem uma última consequência. O passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas - como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) - é o passado inteiro, integral, é todo o nosso passado que coexiste com cada presente. (DELEUZE, 2008, p. 45 e 46)

Observe-se que o que é enfatizado no trecho supracitado de Deleuze é a possibilidade de convivência entre passado e presente de forma simultânea, tal qual uma montagem paralela, que foi incorporada ao cinema a partir de indicações romanescas, como enfatizou Eisenstein (2002), em seu texto que dialoga com as concepções estéticas de Dickens e Griffith, cineasta americano responsável pela criação da linguagem clássica do cinema, no final do século XIX e início do século subsequente, mas que foi radicalizada pela literatura pós-cinema.

No capítulo intitulado “A era do filme”, de seu livro **História social da literatura e da arte**, Arnold Hauser (1982) também chama atenção para o aspecto temporal nas obras do início do século XX, que seguindo as possibilidades técnicas e estéticas, tentam romper de forma ainda mais radical com a ideia da homogeneidade nos pontos de vista, com suas concepções cada vez menos realistas, operando uma crescente aproximação com as possibilidades de subverter o real, transgredindo a ordem comum dos fatos:

O que é posto em relevo é sempre a ininterruptão do movimento, o 'continuo heterogêneo', a figuração caleidoscópica de um mundo desintegrado. O conceito bergsoniano de tempo recebe uma nova interpretação, uma intensificação e uma deflexão. O que se acentua agora é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade do espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. (HAUSER, 1982, p. 1128)

Hauser faz sua caracterização da arte pós-impressionista, enfatizando o cinema e escritores como Franz Kafka ou James Joyce, mas as propriedades elencadas a respeito de **Angústia**, que elencamos na presente tese, permitem que praticamente toda a colocação do historiador seja aplicada a esse romance de Graciliano Ramos, sendo esse um subsídio teórico-crítico que possibilita, uma vez mais, a aproximação da forma narrativa dessa obra com a estética da vanguarda do início do século passado, marcadamente o Surrealismo e o Expressionismo. Nesse último caso, conforme as figuras abaixo, de filmes do Expressionismo Alemão (à esquerda, **O gabinete do doutor Caligari** de Robert Wiene, 1920; no centro **Nosferatu** de F.W. Murnau, 1922; e à direita **Metrópolis** de Fritz Lang, 1927), podemos observar visualidades próximas às descrições de **Angústia**, como as sombras, nevoeiros e figuras humanas distorcidas:



Ainda no bonde, a percepção das mudanças temporais mais uma vez se dá pela ativação da máquina, como afirma o narrador Luís da Silva:

Quando o carro para, essas sombras antigas desaparecem de supetão – e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: os focos da iluminação pública, espaçados, cochilando, piongos, tão

piongos como luzes de cemitério; um palácio transformado em albergue de vagabundos; escuridões, capueiras, barreiras cortadas a pique no monte; a frontaria de uma fábrica de tecidos; e, de longe em longe, através de ramagens, pedaços de mangue, cinzentos. À medida que no aproximamos do fim da linha as paradas são menos frequentes. Os postes cintados de branco passam correndo, o carro está quase vazio, as recordações da minha infância precipitam-se. (p. 14)

Ressalte-se que, assim como ocorre com as imagens relacionadas ao cinema, citadas no capítulo anterior, a criação das visualidades aqui também se dá sem nitidez, sejam elas ligadas ao presente ou ao passado. Neste, as figuras são “sombras antigas”, que para o narrador são muito mais agradáveis. Naquele, o “supetão” indica o corte seco, com as imagens formadas pela iluminação pionga, escuridões, mangues cinzentos vistos através de ramagens, além dos postes cintados de branco, que, com a volta do movimento do veículo, são vistos distorcidos, porque o bonde passa correndo. E como nenhuma dessas imagens do presente lhe desperta interesse, busca refúgio, mais uma vez, em suas recordações da infância.

Modifica-se o cenário. E dentre as várias alusões e passagens no romance que acontecem dentro do café, destacamos uma pelas questões visuais que possibilita, além de também trabalhar com a montagem por meio de imagens sobrepostas, trazendo referências da memória do narrador-personagem para ressignificar o presente:

Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas. Afetava desprezo, aparentemente ignorava a existência do homem. Via, porém, a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas. Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almocreves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade. Enquanto lançava distraído esses gritos estranhos e ásperos, lia os anúncios que havia no espelho. (p. 189)

Ao mover-se e sentar-se longe do rival, o deslocamento de Luís da Silva já demonstrara um movimento em quadro: a atuação da personagem gera a

visualidade sendo, também, montagem, uma vez que a compreensão da espreita, no narrador, é possibilitada por tal movimento e, depois, pela indicação do olhar. A descrição da visão do narrador através do espelho possibilita, por meio das palavras escolhidas e sua sequência, a criação de movimentos de câmera, assim como a identificação de enquadramentos admissíveis.

A posição de Luís da Silva, que está sentado em um local distante de Julião Tavares, permite a concepção de um enquadramento relativamente aberto, plano conjunto do ambiente interno, o café, em composição com as demais personagens e do espelho, que surge como um quadro dentro do quadro inicial. A partir do momento em que ele indica que olhava para o espelho, há uma espécie de corte, em que o leitor/espectador vê através do ponto de vista de Luís da Silva, em câmera subjetiva. O início da descrição visual se dá com a camisa suada de Julião Tavares e, então, acontece um deslocamento do olhar de baixo para cima, em que o narrador enquadra os olhos, cabelos, papadas e bochechas, de tal forma, é possível conceber tanto uma panorâmica vertical, que percorreria as partes do corpo citadas em plano detalhe, ou seria possível um primeiro plano (PP), que enquadra uma pessoa do peito pra cima, que é, segundo a descrição do narrador, o que se vê de Julião Tavares através do espelho.

Os anúncios escritos em branco no espelho, além de fazerem a função do ponto de vista sem nitidez, também ativam em Luís da Silva memórias que participarão da montagem da cena. Enxergando tais letras estampadas “na cara vermelha de Julião Tavares” (p. 191), ele lembra-se “dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente” (p. 191) e transforma esta memória em símbolo de sua relação com o rival, ao mesmo tempo de torna presente um fato do passado e de antecipa um crime que ocorrerá: “Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capueira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas das letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa” (p. 191).

Mais um recurso visual é possibilitado pelo direcionamento do olhar por parte de Luís da Silva, quando este afirma que “As letras dos anúncios desapareciam, e toda a minha atenção se concentrava em Julião Tavares” (p. 191). Observe-se, no

entanto, que não há neste caso um corte para outro plano, pois o enquadramento permanece o mesmo. Ao utilizar o termo “desapareciam”, a frase dá a ideia de ação em continuidade, como se as palavras vistas anteriormente pelo narrador ficassem fora de foco gradualmente. À medida que a concentração desloca-se para Julião Tavares, o foco da imagem é alterado dentro do quadro para este objeto, sendo este um recurso visual possibilitado pela técnica cinematográfica.

Ponto importante sobre a direção do olhar como artifício do narrador está em um dos capítulos iniciais do romance. Em uma de suas memórias, Luís da Silva comenta uma ocasião em que, ao voltar da escola, vê o corpo de seu pai morto e inicia uma série de descrições que evocam a possibilidade de enquadramentos de determinadas partes do corpo em plano detalhe. No trecho, de um canto da sala, portanto parado, apenas o seu olhar se movimenta e se fixa em determinados pontos: "Ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme" (p. 20). E descreve o que viu, os pés de seu pai, de forma mais detalhada: "sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas, eram magros, ossudos, enormes" (p. 21). Passa para um plano mais aberto, como se o olhar fizesse um movimento panorâmico na imagem: "O resto do corpo estava debaixo do lençol branco, que fazia um vinco entre as pernas compridas" (*ibidem*). E tece, enfim, o seu comentário: "Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes" (*ibidem*), havendo ainda mais detalhamento, mais aproximação visual, do que via.

Porém, é na metade do capítulo que se encontra o trecho que, de fato, nos interessa para apontar uma peculiaridade no foco narrativo em **Angústia**, que permite certa desvinculação com a ideia de que, por ser narrado em primeira pessoa, o que é visto é apenas o olhar do narrador. Permanecem as visões que possibilitam a realização de enquadramentos e planos, ora mais próximos, ora mais afastados; a movimentação do protagonista (que “carrega” consigo a “câmera”, o seu olhar); incluindo, agora, sua percepção e auto vitimização:

Voltei à sala nas pontas dos pés. Ninguém me viu. Camilo Pereira da Silva continuava escondido de baixo do pano branco, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de

moscas. Rosenda queimava alfazema num caco de telha. Seu Acrisio não servia para nada. Era impossível saber onde se fixava o olho de padre Inácio, duro, de vidro, imóvel na órbita escura. Ninguém me viu. Fiquei num canto, roendo as unhas, olhando os pés do finado, compridos, chatos, amarelos.

Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir a morte de meu pai. Até a preta Quitéria se esquecera de mim. Ao passar pela cozinha, encontrei-a mexendo nas panelas e lastimando-se. Sentei-me na prensa, cansado, o estômago doendo. Que iria fazer por aí à toa miúdo, tão miúdo que ninguém me via? (p. 21 e 22)

Nessa passagem, nos trechos “Ninguém me viu”, repetido duas vezes, e “Que iria fazer por aí tão miúdo, tão miúdo que ninguém me via?” há um apelo, por parte do narrador, que, se for conveniente, quer ser notado e ter atenção, quer ser visto. Aqui, portanto, a questão do olhar é fundamental. Além disso, esse jogo com o olhar joga também com a manipulação do leitor, podendo ser, também, um narrador que mente, na longa tradição dos narradores inconfiáveis do romance brasileiro. O narrador pede para ser olhado, observado e implora por atenção.

Além de saber como e quando olhar e ser olhado, esse narrador também tem consciência de como/quando/por que não quer ser visto e, por isso, monopoliza o olhar, o seu e o do leitor, leva a “câmera” consigo. Um exemplo é o caso da perseguição à personagem Marina, em que esta anda por ruas da periferia de Maceió. Na ocasião, o narrador descreve parte do enredo de modo a propiciar ao leitor imagens entrecortadas, por conta dos obstáculos interpostos na perseguição:

Marina parou diante de uma casinha baixa, hesitou, bateu à porta. Toda a minha atenção se concentrou num olho, porque na esquina em que me achava apenas apresentava à rua uma banda da cara. Quando ela entrou, desentoquei-me, aproximei-me da casinha e vi uma placa azul com letras brancas: "Albertina de tal, parteira diplomada." Fui até o fim da rua. Aparentemente observava os letreiros das bodegas e as legendas revolucionárias. As bodegas tinham nomes difíceis. Julguei que os vagabundos me achavam diferente dos habitantes do bairro. E isto me fez apressar o passo e virar o rosto. (p. 204 e 205)

Neste excerto, o narrador apresenta, em uma única frase, dois elementos que permitem a criação imagética: tanto concebe uma figura em recorte, cuja apreensão é dificultada na concentração em apenas um olho, como também demonstra distância espacial com o objeto mirado, já que se encontrava em uma esquina. Na mesma frase, releva estar escondido, “apenas apresentava à rua uma banda da cara” (p. 204). Com a ação de Marina, por quem não queria ser notado, em entrar na casa, ele também movimenta-se, e com ele o seu olhar: aproxima-se da casa e lê as informações. Encontrando-se em local estranho e sendo percebido pelos moradores, incomoda-se, “isto me fez apressar o passo e virar o rosto” (p. 204), fazendo, mais uma vez, com que ele se tornasse o centro da imagem. A sequência continua:

Voltei, parei novamente diante da casa de d. Albertina de tal, parteira diplomada. Atravessei a rua, entrei numa bodega. (p. 205)

[...]

Vista dali, a placa azul de d. Albertina era ilegível. Mesmo de perto, dificilmente se decifrava. Em vários pontos, especialmente nos cantos, o esmalte desaparecia e era substituído por manchas de ferrugem. Com certeza aquele traste havia sido mudado muitas vezes, pregado e despregado, amassado, desamassado a martelo. De alto a baixo uma linha escura indicava que o tinham dobrado e novamente estendido. Ali faltavam as letras.

As rótulas verdes de d. Albertina estavam cerradas, a porta fechada. E Marina lá dentro. Lembrei-me de anúncios revistos há muitos anos: “Fulana de tal parteira diplomada, com longa prática, etc., faz voltarem as regras, etc.” Trancada num quarto, deitada na cama, Marina se deixava apalpar demoradamente. A água fervia na caixinha de lata, a chama do álcool empalidecia as figuras.

- Quantos meses? perguntava d. Albertina. (p. 206 e 207)

Ao retornar a um local distante espacialmente daquele que pretende fitar, o narrador nos dá, mais uma vez, uma visão afastada, como se, à semelhança dele, nós também espreitássemos o que se passa no outro lado da rua. No parágrafo seguinte é que suas descrições deixam de ser visuais, passando ao plano especulativo, que não corresponde mais ao visto. Ao indicar que portas e janelas estavam fechadas, o narrador nada vê, mas especula, julga, recria com detalhes visuais, sonoras e cinemáticas o que, para ele, estaria acontecendo internamente, aqui, a *imaginação* é a condutora da criação de imagens (o que, inclusive, a própria

palavra *imaginação* postula) que não correspondem a algo externo, mas sim às angústias, desejos, medos do narrador.

Outro momento exemplar, posto que específico e sistemático, da construção visual que aponta para a possibilidade de decupagem em sequências filmicas, a partir da linguagem literária, é quando Luís da Silva está sentado na rede, no quintal de casa. O fato de estar sentado em uma rede, com Marina a sua frente, já indica o ponto de vista privilegiado do narrador, ou melhor, indica o campo de observação como o próprio narrador-personagem afirma (p. 70 e 71):

As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. Talvez a franguinha tivesse percebido que eu fingia dormir: pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho, avançando, recuando, mostrando-se pela frente e pela retaguarda. [...] quando Marina se afastava, desaparecia em primeiro lugar a parte superior do corpo, isto é, a cintura, pois a cabeça e o tronco estavam fora do meu campo de observação. Voltava-me as costas:

– Chi, chi, chi.

Um riso semelhante a um cochicho. Curvava-se para a frente: a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam. O pano marcava-lhe a separação das nádegas. Um passo, outro passo. As ancas morriam, agora eram as coxas grossas. Outro passo: uma ruga na meia cor de creme mostrava a articulação da coxa com a perna. E a perna cheia ia adelgaçando até findar num jarrete fino encastoado no tacão vermelho do sapato.

– Chi, chi, chi.

Aqui o olhar de Luís da Silva funciona como uma espécie câmera parada, mas não totalmente, já que a rede é índice de movimento, de lugar sem fixidez, dado a impressão de uma construção participativa para o leitor-espectador, conforme acontece quando o cinema utiliza a câmera na mão. Levando em conta que ele se encontra sentado/deitado na rede, sua visão está direcionada ao baixo corporal de Marina, que se movimenta no quadro e realiza uma montagem visual interna, no mesmo quadro. Pode ser concebido como um plano-sequência, ou seja, uma sequência direta, sem cortes. Os planos médios, *closes* ou planos detalhes são construídos a partir da movimentação da personagem feminina em quadro, sem a intervenção severa do olhar de Luís da Silva – no máximo um movimento sutil com os olhos, mas sem movimentar a cabeça, já que fingia dormir, ou seja, simulava ter

os olhos fechados, quando os trazia sorrateiramente abertos para a visão do corpo desejado de Marina.

É possível observar, ainda, que o tipo de exposição física e visual desse momento diverge, em certo sentido, com o que comumente se coloca na crítica literária sobre Graciliano Ramos, de que ele é um escritor que não abre espaços para maiores delongas e descrições, ou que não trata essa matéria de forma muito específica. O que vemos, no entanto, é que os olhos do narrador se detêm na personagem feminina, demora-se em sua análise e descreve com detalhes os movimentos, as vestes e as formas de Marina: isso é o que interessava, naquele momento, ao narrador-personagem e que permite à narrativa construir a atmosfera da atração física por essa personagem, o que é enfatizado pela posição do corpo do narrador, deitado na rede. Os risos de Marina, além de seus passos, constroem a trilha sonora da cena, elemento importante para a construção desse romance e que será observado de forma específica no próximo tópico.

3.3.2. Desenho de som por signos verbais

Os exemplos anteriores, que mostram Luís da Silva dentro do bonde, no café ou no quintal, admitem de forma mais enfática, através da decodificação do signo escrito, as relações que aproximam a linguagem fílmica da linguagem romanesca no que concerne às questões visuais como moduladoras do ponto de vista no romance. Contudo, o som também é um recurso expressivo ativado por tal leitura e, em determinadas passagens de **Angústia**, este elemento se destaca e atua diretamente na configuração dos elementos da narrativa, sendo mais um artifício que caracteriza a percepção enviesada por parte do narrador, ora somando-se às questões visuais distorcidas, ora isoladas, com a descrição apenas da percepção sonora pelo narrador, constituindo uma espécie de “ponto de audição”, mais um recurso de aproximação entre cinema e literatura, nesta obra, na medida em que, no cinema, o som é constitutivo da construção do efeito sobre o espectador e, não raro, é usado como recurso que retoma ações passadas ou anuncia ações futuras, além de indicar

características importantes das personagens ou da paisagem sonora em que transcorre a ação narrada. Alguns exemplos que podemos evocar são gritos excessivos que podem indicar raiva, prazer, medo, loucura, agitação, por exemplo; um excesso de som de carros, buzinas, conversas, pregões pode também ser indicativo do lugar do centro de uma cidade, ou ainda o silêncio da noite em que as personagens furtivamente se movimentam.

A composição de signos sonoros através das descrições verbais se faz presente com frequência no romance **Angústia**, sendo utilizada, em alguns momentos, como metáfora das impressões do narrador-protagonista. A onomatopeia “chi, chi, chi”, que seria a descrição das risadas da personagem Marina, presentes no trecho do romance em que as personagens estão no quintal, o último excerto do subcapítulo anterior, é comparada a dois elementos contraditórios:

O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. [...] O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia. (p. 71)

A carne assada é ligada de forma mais direta a referências eróticas da narrativa, inclusive na passagem citada, quando o protagonista corrige: “Não, senti cheiro de fêmea” (p. 71), sendo o sexo um grande paradoxo para ele, que ora se mostra moralista e misógino, ora exhibe uma sexualidade exacerbada, fazendo-nos refletir sobre o encontro desses extremos. Carne assada pode ser ainda ligada à *carne quente*, acionando, desse modo, um sentido metafórico de “quente” como “afetado por grande desejo sexual”, que se desdobra, em nossa língua, em várias expressões, tais como: “fogosa/o”, “desejo ardente”. Além disso, essa imagem é sinestésica, pois remete não só à visão, mas também ao tato (quente) e ao olfato, já que há um cheiro característico de carne assada, cheiro este que o narrador comenta e associa diretamente a sexo. A relação, portanto, entre essa imagem e a relação sexual é bastante sofisticada, pois evoca vários sentidos (visão, tato, paladar, olfato) vinculados a essa experiência. Vale ainda acrescentar que a referência à comida insere-se no vasto campo das relações entre *comer* e *transar*, comuns em nossa língua.

O rato, por sua vez, é evocado no romance em várias ocasiões, como signo de miséria, violência (destruição) e incômodo. A casa de Luís da Silva é infestada desses seres, que lhe estragam a comida, roem os livros e os textos que estava escrevendo, trazendo agitação com seus ruídos. De forma similar à movimentação no campo de percepção visual do narrador, aqui o som também é percebido a partir da aproximação ou afastamento da personagem, ou do aguçamento da audição pelo narrador, constituindo, de fato, um ponto de percepção sonora.

O som é, assim, um elemento importante na caracterização do local em que vive o narrador da história e, consecutivamente, em seu humor. Luís da Silva achava a casa desagradável não simplesmente por ser um local sujo ou caro (para seus padrões), mas pela potencialização de tais características através dos sons inconvenientes, visto que ela era “cheia de barulhos, parece mal-assombrada” (p. 108). O som dos ratos, em especial, é o signo maior de tal inconveniência:

Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal.

[...]

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote - era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. [...] O meio de obrigá-los ao silêncio durante uns minutos era espalhar na sala pedaços de miolo de pão, que eles devoravam depressa. Casa infame. E dr. Gouveia cobrava-me cento e vinte mil-réis de aluguel! De quando em quando o madeiramento bichado estalava. (p. 109)

Da mesma forma que os sons proferidos por Marina, aqui os ruídos também se somam às indicações visuais para dar força ao discurso sobre a miséria em que a personagem vivia, sobretudo quando esta indica a presença numerosa de ratos, com os quais chegava a dividir o espaço da sala: poderíamos afirmar que os sons emitidos pelos animais eram até mais incômodos e agressivos do que a sua visualização. O desenho sonoro deste espaço, no entanto, radicaliza-se como signo de perturbação com a participação de ruídos enunciados por outros animais. Apesar de Luís da Silva afirmar que os grilos não o incomodavam: “escrevo perfeitamente ouvindo os grilos. Havia uma orquestra deles, mas eu nem os notava” (p. 109), as noites tornam-se momentos difíceis por que “os galos marcavam o tempo,

importunavam mais que os relógios” (p. 110) e “o gato amava nos telhados, gato ordinário. Uns miados estridentes, indiscretos: – ‘Rasga, diabo!’” (p. 110). Grilos, galos e gatos são índices também de uma continuidade entre o espaço urbano e o rural, uma cidade que ainda está crescendo, mas que guarda ainda semelhanças com as pequenas cidades do campo. Ao contrário dos ratos, que estão sempre, na narrativa, associados a momentos de angústia da personagem central.

Os sons de animais, no entanto, são só uma parte da composição acústica presente no contexto do narrador. A emissão de sons vocalizados, mais ou menos articulados e definidos, ruídos, gemidos, silêncios: tudo atua de forma direta na atuação de Luís da Silva na cena:

Impossível dormir. O quarto de d. Rosália ficava paredes-meias com o meu. Antônia tinha-me dito, em confidência: - "O homem chegou." Devia ser o sujeito calvo e moreno que tocava o chapéu e rosnava um cumprimento. Agora se distinguiam palavras claras: - "Bichinha, gordinha..." Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos. D. Rosália resfolegava e tinha uns espasmos longos terminados num *ui!* medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando. A brasa do cigarro iluminava corpos atracados, gemendo: - "Bichinha, gordinha..." – "Ui!" Na escuridão a parede estreita desaparecia. Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se, espumando, mordendo-se. Aquilo iria prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, o sono, a parede, nos afastariam. (p. 125 e 126)

A passagem, aqui, é iniciada com a descrição da situação de forma mais referencial pelo narrador, ora citando as “palavras claras” que ouvia da casa vizinha, ora descrevendo a situação espacial em que se encontrava. Como forma de enfatizar o incômodo causado pelos ruídos que chegavam da casa vizinha, os sons ganham forma na alucinação de Luís da Silva, que imagina seu quarto repleto de órgão sexuais. Perceba-se que o quarto estava escuro, o único elemento visualizado pelo narrador era o cigarro aceso, assim, a percepção se dá, portanto, de uma perspectiva auditiva. O insólito produzido pelo som continua, ao passo que o narrador se imagina dividindo o quarto com o casal, que era iluminado pela brasa do

cigarro. A normalidade só volta com o *silêncio* – este atua, então, enquanto elemento sonoro, uma vez que é o principal responsável pela mudança de comportamento da personagem, e seus pensamentos, na cena.

Também as informações sonoras enunciadas por Marina e seus pais afetam Luís da Silva. O ruído dos armadores de rede vindo da casa adjacente o incomodava, a ponto de tirar-lhe a concentração em eventos rotineiros, mas determinados sons emitidos pelos vizinhos o interessavam e revelavam seu caráter. Nesta ocasião, há uma relação entre o som, que é destacado, já que toda movimentação de cena se dará pela sonoridade percebida na espreita, e imagem especulada, já que a passagem se dá sem descrição visual. Como os banheiros da casa são separados por “uma parede estreita”, Luís da Silva mostra conhecimento apenas pelo elemento auditivo dos hábitos dos vizinhos no banho: “Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. Molha-se com três baldes de água e nunca se esfrega. Bate a porta de novo, pronto. Aquilo dura um minuto. D. Adélia. vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho” (p. 164). A intensidade sonora se dá com a adjectivação das palavras, ao mesmo tempo em que tais caracterizações sonoras indicam, também, traços da personalidade das personagens; a batida na porta pela personagem masculina é forte, o canto da mulher é baixo; os movimentos e o comportamento desta são doces, enquanto que as daquela são rudes, brutos. Mas eram os sons das ações de Marinas que mais interessavam a Luís da Silva:

Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. Se os botões não saíam logo das casas, dava um repelão na roupa e largava uma praga: - "Com os diabos!" Lá se iam os botões, lá se rasgava o pano. Notavam-se todas as minudências do banho comprido. Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada. Agora arrancava os botões, praguejava, escovava os dentes, mijava. (p. 164 e 165)

Os sons de Marina, percebidos por Luís da Silva a partir do banheiro, continuam com a descrição de suas ações ao tomar banho: “era uma esfregação interminável” (165) e “o movimento das mãos friccionando a pele macia continuava” (p.165). Ressalte-se que, tanto nestes casos, como no excerto maior, em que o narrador aguça a audição para observar a vizinha, ex-amante, no ato de urinar, embora sejam ações corriqueiras, davam prazer a Luís da Silva – por estarem ligadas diretamente à partes do corpo que o interessavam, evidenciadas pelas escolhas vocabulares, que passam por “esfregação” e “pele macia” ocasionando uma reação, confessadamente, de deleite sexual; com maior intensidade do que quando ele teve oportunidade de ver o corpo de Marina: “Quando Marina se desnudou junto de mim, não experimentei prazer muito grande. Aquilo veio de supetão, atordoou-me” (p. 165). Ou seja, para Luís da Silva, era mais prazeroso escutar tais ruídos, como “A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um gluglu que me excitava extraordinariamente” (p. 165), e fazer suas próprias imagens em fantasia, assim como proporcionar ao leitor/espectador a possibilidade de também criar tais imagens, permitidas pela ação do som.

Os espaços habitados, pequenas casas de meia-parede, forçam todos a um convívio íntimo, ainda que não desejado, numa espécie de promiscuidade que se faz pela impossibilidade de manter-se a privacidade, a separação entre os cômodos de intimidade, como quarto e banheiro, em que as necessidades básicas do corpo são atendidas. Na rua pobre, o conjunto arquitetônico transforma-se numa espécie de cortiço, onde todos sabem de tudo e onde não há possibilidade do distanciamento necessário para escrever, pensar, descansar.

Nem sempre os sons em **Angústia** são descritos apenas pela percepção auditiva de Luís da Silva. Da mesma forma que as imagens se constroem distorcidas e inexatas, chegando ao ponto do delírio e da visualização de fatos, pessoas ou objetos inexistentes, existem alguns relatos sonoros por parte do narrador, mas que, por seu estado mental, não consegue afirmar categoricamente sua veracidade:

Havia um grande silêncio, um silêncio incômodo. Às vezes punha-me a tossir, para me convencer de que não tinha ficado surdo. Era como se a gente tivesse deixado a terra. De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor enorme, sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se, a saleta

enchia-se – e eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. Que seriam? Tentava descobrir a causa do extraordinário lamento. Supunha que eram patos gritando, embora nunca tivesse ouvido a voz dos patos. Também me inclinava a admitir que fossem sapos. Mas os sapos do açude da Penha cantavam de outra forma. Não podiam ser sapos. A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas. (p. 20)

Diferente das ocasiões em sua casa, em que o silêncio era o alívio possível, em um desenho de som que se manifestava irritante e fora do controle do narrador, aqui é o silêncio que possibilita o surgimento de uma atmosfera que, além de incômoda, era também composta de intensas alucinações, em que o narrador relata que tinha impressão de que os sons lhe chegavam de fontes improváveis, como as paredes e os móveis, e preenchia os ambientes.

A confissão dessas alucinações, no entanto, somando-se à incerteza do narrador sobre a identificação dos sons e à afirmação no fim do parágrafo, “muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande” (*ibidem*), sem saber, inclusive, quando sentiu a dúvida sobre os sons, se foi já na época em que supostamente os ouviu ou posteriormente, põe em dúvida, inclusive, a veracidade dos sons relatados como reais.

Se as imagens que Luís da Silva vê não lhe chamam totalmente a atenção, fazendo com que tudo lhe chegue distorcido, enviesado, misturando-se com as imagens da memória, há também a possibilidade de que a captação dos ruídos lhe chegue alterada, com maior ou menor amplitude do que o som real. Com o advento do som no cinema, mesmo antes das experiências com vozes, as possibilidades de criação de efeito dramático a partir dele intensificam-se, inclusive na filmografia expressionista. Vale lembrar que o subtítulo do longa-metragem **Nosferatu**, de F. W. Murnau (1922) é “Eine Symphonie des Grauens” (Uma sinfonia do horror), indicando também um direcionamento sonoro da obra fílmica, aspecto que também se faz presente na literatura, já que a percepção do som pelas personagens dialoga diretamente com a construção da ambientação da obra pelo leitor.

3.4. Memória, metáfora, montagem: um crime de cinema

Como dito anteriormente, **Angústia** tem sua trama temporal organizada de forma não linear. A todo o momento as analepses e prolepses, conhecidas no cinema como *flashback* e *flashforward*, interrompem a narrativa. Tais interpelações não acontecem gratuitamente, pois as lembranças da infância ou juventude evocadas por Luís da Silva terão ligação essencial com o que está sendo narrado. A ideia da metáfora como montagem do romance se dá, assim, sobretudo com essa estrutura temporal de cortes. Muitos dos *flashbacks* (analepses, lembranças), inclusive, funcionam como prolepses, isto é, sendo a narrativa de **Angústia** uma história que está sendo recontada por Luís da Silva, grande parte é composta por suas lembranças. E é um desses casos de uso metafórico da memória que acontece na construção do assassinato da personagem Julião Tavares por Luís da Silva.

Este narrador-personagem é um sertanejo que migrou para a cidade, depois da decadência de sua família no campo. Tal decadência é destacada quando o narrador relata uma passagem de sua infância, em que se lembra do avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, e do pai, “reduzido a Camilo Pereira da Silva”. O narrador afirma que os negócios da fazenda não iam bem, e seu pai passava a maior parte do tempo estático, deitado em uma rede. O nome do protagonista do romance é ainda mais reduzido, indicando a continuidade da decadência: Luís da Silva.

Em Maceió, capital de seu Estado natal, trabalha como funcionário público durante o dia e jornalista à noite, ofícios que não lhe rendem muitos bens materiais. O fato de viver em uma condição social baixa é um fator importante para a compreensão da construção de **Angústia**, pois vários elementos da narrativa passam por este dado. Apesar de ser uma cidade ensolarada no Nordeste brasileiro, Maceió é descrita por Luís da Silva, sobretudo por suas distorções no ponto de vista, conforme o subcapítulo que dedicamos a descrever a construção do olhar no romance, de uma forma que a torna igualmente desagradável: ambientes escuros, com pouca luz e muita sombra, fumaça, sujeira, umidade e outros termos que indicam esse olhar enviesado por parte do foco narrativo. O espaço de atuação de Luís da Silva é majoritariamente a repartição onde trabalha e a casa onde reside de

aluguel, na Rua do Macena, descrita como suja e desconfortável: é um lugar escuro, com insetos e animais, com destaque para os ratos, que, como relatamos anteriormente, vivem nas estantes, roem os livros, fazem barulho, deixam cheiros incômodos na casa. Luís da Silva é escritor, e isso é algo também abalado pelos ratos: “Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever” (p. 109). Além das descrições imagéticas, havia sons. Ruídos e vozes, barulhos reais ou imaginários, que intensificavam os incômodos em sua vida, nos espaços que frequentava e que se relacionavam com outros espaços-tempos vividos, através de sua memória.

Pela “outra” Maceió, frequentada por membros de classes abastadas, Luís da Silva sente ojeriza – não necessariamente pelos ambientes, mas pelos tipos que frequentam tais ambientes. No Instituto Histórico, um dos espaços que detesta, o narrador toma contato pela primeira vez com Julião Tavares, a personagem que será seu rival em aspectos sociais ou pessoais. Descrevendo Julião Tavares como gordo, rico, falastrão, patriota, “reacionário e católico”, Luís da Silva demonstra uma forma de repulsa à primeira vista em relação a tudo o que essa personagem representa.

O único local que chega a lhe despertar algum contentamento (apesar de ser igualmente descrito como sujo e mal cuidado) é o quintal de sua casa. O narrador chega a afirmar, inclusive: “para a minha história, o quintal vale mais que a casa” (p. 47), sendo o motivo principal para isso o contato com uma personagem que será decisiva para a trama: Marina. O apreço pelo quintal pode ser lido também como referência metonímica ao passado rico no campo, a terra do quintal aciona memórias da vivência no campo, onde sua família havia conhecido a riqueza. Na possibilidade de realização dos desejos sexuais que Marina lhe inspiram, Luís da Silva propõe casamento e investe suas poucas economias para realização deste. Uma das passagens em que o narrador tece comentários a respeito do casamento e seu planejamento, aliás, é o único momentos em que revela seu nome completo:

Domingo, na missa, o padre leria: - "Querem casar-se Luís Pereira da Silva, com trinta e cinco anos, etc. etc., e Marina Ramalho, etc., etc.". Luís Pereira da Silva, com trinta e cinco anos, estava longe da igreja e dos banhos. Que necessidade tinha Luís Pereira de Silva daquela verbiagem? (p. 84 e 85)

Para os demais momentos, o narrador era apenas Luís da Silva. O casamento seria a ocasião em que mais um sobrenome lhe seria evocado, uma espécie de caminho inverso da decadência da qual sua família fora vítima. Sonha em ganhar na loteria e prover à mulher uma vida mais confortável, com tecidos bordados e um colchão de panna. Porém, decepção-se ao flagrar a noiva e seu rival, Julião Tavares, trocando olhares e insinuações, quando chegava do trabalho. Foi o ponto culminante para a desestabilização emocional do herói, que passa a pensar, a partir de então, em uma forma de vingança: o crime.

Durante toda a narrativa algumas imagens são evocadas insistentemente pelo narrador, através de suas lembranças de infância, da juventude ou mesmo ao observar algum objeto no tempo presente da narrativa: as cobras, canos e arames (fios de energia), sendo todas essas metonímias transformadas em uma recorrente metáfora da violência: a corda, que simboliza e condensa o ódio do protagonista por seu rival, Julião Tavares, já que é objeto com o qual o narrador comete o crime. Em uma das passagens, o narrador evoca duas dessas lembranças:

Estremeci. Os meus dedos contraíram-se, moveram-se para Julião Tavares. Com um salto eu poderia agarrá-lo. / Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beijos entreabriram-se, roxos, intumescidos, mostrando a língua escura e os dentinhos de rato. (p. 94)

A personagem seu Evaristo é uma de suas lembranças marcantes, um idoso que se suicidou por enforcamento quando ele era criança. Essa lembrança vem conjuntamente com o caso de seu avô, Trajano, sendo entrelaçado por uma cobra no pescoço, sendo ativadas, ambas, pela presença de Julião Tavares, e é justamente nesses pontos em que uma parte da montagem se realiza, através do choque sógnico entre as imagens metonímicas que remetem à corda e à participação ativa do seu rival em cena. Essas lembranças, do avô envolvido pela cobra e de seu Evaristo enforcado, aparecem no romance antes da página 94, porém, sem a ativação direta de Julião Tavares. O trecho citado se dá no mesmo capítulo em que o narrador encontra Marina e seu rival em insinuações e sugestões de interesse

mútuo, sendo essa uma passagem que significa, para uma leitura linear do romance, a motivação principal para o planejamento do assassinato.

Um pouco mais à frente, o cano de água é descrito como um objeto que possibilitaria um assassinato, existindo a ligação metafórica com a corda, assim como atua, ao mesmo tempo, como prolepse, anunciação de um crime, e analepse/*flashback*, por se tratar, de fato, de algo que já ocorrera, ou seja, o crime já havia acontecido, Luís da Silva estava apenas relatando-o ao leitor:

O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida. Eu andava para cima e para baixo, o ouvido atento aos mais insignificantes rumores da casa vizinha. Preocupava-me sobretudo o silêncio. Enquanto estavam batendo nos copo tagarelando, nem por isso. Mas quando se calavam vinham-me suposições que me davam tremuras. Provavelmente d. Adélia tinha ido à cozinha preparar o café. E os dois aproveitavam o tempo. Sem dúvida. Imaginava o que eles faziam. Era aquilo, sem dúvida.

– Que é que o senhor tem? perguntava-me Vitória.

Sem dúvida. Imaginava perfeitamente. E não tirava os olhos da parede manchada, do rodapé vermelho, do cano.

– Um pedaço daquilo é arma terrível. Arma terrível, sim senhor, rebenta a cabeça de um homem. Já tem visto. Mas aquele, comprido demais, pregado ao chão não tinha jeito de arma: parecia uma corda estirada. (p. 113 e 114)

Conforme comentamos no subcapítulo sobre a percepção do som, os ruídos da casa de Marina passam a ser uma obsessão para o narrador, pois era por meio deles que poderia, a partir de agora, manter o controle (real ou imaginário) da situação, sobre o que faziam na casa vizinha. A incerteza sobre os acontecimentos, porém, é algo presente. As suposições de Luís da Silva o encolerizam e unem-se ao que ele tem acesso visual: o cano, que no início do excerto é comparado a uma corda, mas na fala da personagem/protagonista “um pedaço daquilo é uma arma terrível” (p. 114), tornando, mais uma vez, o crime em evidência, em um movimento similar ao do *close-up*, em que uma imagem é destacada ocupando parte significativa da tela.

Ampliando essa cadeia metonímica, em um eixo paradigmático, recorrente ao longo do romance, há ainda a imagem dos arames (cabos de energia elétrica) que

surge como mais uma metonímia do crime, sendo diretamente também relacionada à figura das cordas:

O vento gemia nos arames da Nordeste, e os arames balançavam como cordas. (p. 117)

Eu olhava distraído os arames, que balançavam como cordas bambas. Esta comparação dos arames a cordas vinham-me ao espírito com insistência. (p. 119)

E os arames balançavam como cordas. (p. 121)

Os trechos aqui elencados surgem por uma relação simbólica com a atividade que Marina e Julião Tavares faziam naquele momento: eles estavam frequentando o cinema. Luís da Silva observa a rua através da janela de casa, percebe os elementos do ambiente urbano, dentre eles os fios de energia, em um discurso entrecortado por relatos sobre as idas do casal ao cinema, ambiente de diversão e ostentação, ambos inacessíveis a ele nesse momento, e que tinha existência possível justamente por conta da energia elétrica na cidade. Para Ismail Xavier, “a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela” (XAVIER, 2003, p. 368). Trazendo tal colocação para o campo da análise literária, vemos que, no caso específico dos arames de energia elétrica, não há uma interação direta entre o narrador e Julião Tavares no mesmo “quadro”. Seu rival é aludido indiretamente nesses momentos, distante fisicamente, mas a fixação pela ideia da vingança e a recorrência da metáfora da corda, através dos arames da Nordeste que via nas ruas, faz com que Tavares seja relacionado ao contexto, permitindo, inclusive, através do delírio, uma montagem por fusão, a partir da imagem de um homem ensanguentado:

Os arames da Nordeste balançavam como cordas. Eu receava que os transeuntes tropeçassem no moleque estendido no calçamento. Rangia os dentes e dizia baixinho:
 – Que estupidez! Que estupidez!
 Mas a figura continuava a escabujar no chão. Agora não era preta nem estava nua. Pouco a pouco ia embranquecendo e engordando, o sangue estancava, as feridas saravam.

Àquela hora Marina devia descansar, escanchada na rede, deitada de costas. Uma perna dava o impulso para o balanço, e os armadores rangiam: ran, ran. Provavelmente se estragava pensando num romance besta. O ar refrescava lhe as coxas suadas. E os armadores faziam: ran, ran.

– Que estupidez! Que estupidez!

A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos. Felizmente o sangue tinha desaparecido, já não havia a umidade pegajosa na sarjeta, nos cabelos de d. Rosália, nas saias de Antônia. Em redor tudo calmo. Gente indo e vindo, crianças brincando, roncos de automóveis. O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrada no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como tocinho. (136 e 137)

Antes a imagem mostra um homem desconhecido, que estava com o corpo estendido no chão. Há movimento na passagem, uma gradação que faz com que o indivíduo que tinha o corpo estendido no chão, antes preto, magro e nu, fosse transformado: lentamente, “Pouco a pouco ia embranquecendo e engordando, o sangue estancava, as feridas saravam” (p. 136). Um delírio que internaliza, na tessitura textual, o conflito do narrador e tenta confundir o próprio leitor, já que o relato sobre o assassinato de Julião Tavares ainda estava em sua metade, mas já há a criação da imagem de um homem branco, gordo e bem vestido sendo enforcado. Vale frisar que essa visão descrita por Luís da Silva acontece logo após uma conversa em que a personagem seu Ramalho, pai de Marina, relata para Luís da Silva uma história presenciada na infância, sobre um assassinato em que um homem é lentamente torturado durante uma madrugada, perfurado com faca e testículos arrancados, só é morto na manhã seguinte. A descrição é dúbia: o corpo do “morto” se transforma; embora haja uma cena trágica no meio da rua, Luís da Silva afirma que “Em redor tudo calmo. Gente indo e vindo, crianças brincando, roncos de automóveis” (p. 137). Tudo, porém, descrito com alguns pormenores, próximo ao modo compositivo dos surrealistas, para quem, segundo Arnold Hauser:

Realidade e irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e a sublimação da existência formam uma unidade indissolúvel e inexplicável. O meticuloso naturalismo dos pormenores e a arbitrária combinação das suas correlações, que o surrealismo copia do

sonho, não só expressão o sentimento de que vivemos em dois níveis diferentes, em duas esferas diferentes, mas também que essas regiões de existência se fundem uma a outra tão completamente, que nenhuma se pode subordinar à outra nem a ela se opor como sua antítese. (HAUSER, 1982, p. 1126)

Algumas páginas à frente, no entanto, a formação imagética do trecho anterior é esclarecido, já que o narrador faz relações diretas com o que foi descrito e a transformação da cena: “Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que seu Ramalho contava. Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue” (p. 173) e continua, afirmando que “Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados a língua fora da boca” (*ibidem*). A obsessão pela vingança por parte do narrador faz com que as ideias sobre a morte e o assassinato sejam reconfiguradas, que os sons e imagens sejam enviesados, fazendo com que a fronteira entre real e irreal se torne cada vez mais tênue.

Por tal motivo, a busca pela memória afetiva do protagonista contribui para a compreensão de sua relação com a morte. Na infância sertaneja, o personagem-narrador procura os signos de suas resoluções: José Baía está neste passado, sendo uma das poucas personagens por quem Luís da Silva demonstra alguma afeição. Baía era um assassino, que matava por encomenda, mas que tinha um jeito sereno de agir fora de seu “ofício”: “José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre” (p. 234). Além dele, outros nomes são citados, como o de Amaro vaqueiro, exímio laçador de bois, e Chico cobra, curandeiro que em certa ocasião matou um homem em uma feira, mas que a polícia não conseguiu prender: “fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes semelhantes. Todas as diligências da polícia para prendê-lo falharam. Nunca ninguém chegou ao rancho do criminoso” (p. 178). A maior parte de suas lembranças é relacionada a essas questões, que são, assim, vistas por ele como boas (ou normais, toleráveis), já que envolvem “virtudes” alheias. São símbolos de morte e violência, podendo também ser pensados como importantes para moldar a sua personalidade, explicando, assim, a sua tolerância em relação à ideia do crime como algo aceitável, até mesmo louvável, em algumas circunstâncias.

Outra ocasião em que o passado recente do protagonista é narrado, e ocasiona uma relação metafórico-metonímica, inicia-se versando sobre a ida de Julião Tavares e Marina ao teatro, ao qual Luís da Silva mostra interesse em comparecer, porém falta o dinheiro: “Faltavam-me cinco ou seis dias para receber o ordenado. Agora não havia dinheiro, só restavam níqueis. Um empréstimo, sem dúvida, um empréstimo. Mas quem me iria emprestar vinte mil-réis àquela hora?” (p. 148). A sua memória, contaminada pela ideia do crime, fazia as ativações:

– Daqui a dez anos terei esse ordenado?

E Julião Tavares? Julião Tavares estaria expatriado, fuzilado ou enforcado. Enforcado, Julião Tavares enforcado. Marina deixaria de pintar as unhas e iria trabalhar no asilo das órfãs.

[...]

Vinte mil-réis, vinte mil-réis. Não haveria leilões, não haveria santos, Marina trabalhando no asilo das órfãs, Julião Tavares enforcado, padre Inácio morto muitos anos antes. (p. 148 e 149)

Impulsionado pelo desespero, pelas imagens insistentes que o direcionam para o assassinato de Julião Tavares, isto é, de uma morte que ele vislumbrava, mas que ainda não acontecera de fato, o enforcamento – embora seja a opção mais sugerida pelo narrador, repetida variadas vezes no romance –, e também numa tentativa de enfrentamento de seu complexo de inferioridade, já que superaria, ainda que apenas na aparência, por meio da mentira, sua condição financeira escassa, Luís da Silva toma a decisão de furtar as economias de Vitória, sua criada, que enterrava moedas no quintal:

Debaixo das solas dos meus sapatos, a alguns centímetros de profundidade, estavam as moedas que eu precisava. Raspar um pouco a terra, mergulhar a mão, agarrar um punhado delas.

[...]

Umidade pegajosa corria-me pelos braços, molhava a camisa. Cinco dias, seis dias depois, receberia o dinheiro no Tesouro. Receberia o dinheiro, trocava uma cédula por pratas e deitaria ali as moedas, com acréscimo de cento por cento.

[...]

Comecei a cavar a terra com desespero, ralando os dedos. Estava decidido. Pronto! Seis dias depois colocaria no buraco o duplo da quantia retirada.

- Nenhuma ação indigna. Nenhuma ação indigna.
 Continuei a aprofundar a cova com as unhas, como um gato.

[...]

Até que enfim! Lá estavam elas debaixo dos dedos: dobrões enormes da colônia, peças menores e mais fornidas, da monarquia, rodela atuais, de dez tostões e de dois mil-réis. Apanhei vinte destas últimas. Vinte mil-réis, ou mais, que Vitória não ia enterrar níqueis. Fechei a cova, fui ao banheiro lavar as mãos e as moedas. Esfreguei-as, enxuguei-as com o lenço. E fugi, atravessei a casa, abri a porta da rua.

[...]

Olhei os dedos com atenção, cheirei-os. Fedor de azinhavre, terra nas unhas. Porcaria. Esfreguei as mãos no lenço molhado.

(p. 150 a 155)

As imagens que nos são apresentadas aqui, do ato da escavação e a direção do olhar de Luís da Silva, ligam-se metaforicamente com a ideia da decadência econômica de sua família. Se antes, como já destacamos, seus familiares eram latifundiários e o nome de seu avô era Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o de seu pai foi reduzido a Camilo Pereira da Silva e o seu resume-se a Luís da Silva, o único pedaço de terra que lhe resta, seu quintal, é descrito visualmente com “água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira, por cima do muro baixo ao fundo veem-se pipas, monte de cisco e cacos de vidro” (p. 24), que intensificam a significação de uma vida atormentada e que não se transforma.

O único movimento que se nota na descrição é o de “um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas” (*ibidem*), que também vê através do muro do quintal, acontecendo alusão a esta imagem repetidas vezes no romance, geralmente relacionada às reflexões do narrador sobre seu cotidiano estático e sem perspectiva de mudança: “O homem triste enchia dornas. A mulher magra agitava garrafas e sacolejava-se como se tocasse ganzá. Nenhuma novidade.” (p. 260). No quintal, ele precisou escavar, ter contato manual com o solo, como outrora apenas os agricultores e empregados das terras de sua família, num movimento que chega a lhe ferir as mãos, conforme posterior direcionamento do olhar, criando um signo metonímico: ao olhar atenciosamente para a sua mão com terra nas unhas, há a criação de uma imagem significativa, que lhe denunciava como executor desse “pequeno crime”, o furto das moedas, assim, terá relação com o próprio assassinato de Julião Tavares, como veremos. Em um só movimento, cria-se

um signo da situação econômica decadente que abalou seus antepassados e que continua lhe afetando, assim como sua degeneração moral, pelo desvio de um dinheiro que não lhe pertencia.

Além de tais informações, no decorrer do capítulo ao qual pertence o excerto citado, a montagem atua na conexão de diversas ideias aludidas pelo narrador. Uma delas é repetida insistentemente (apenas no capítulo sobre a escavação essa frase é dita cinco vezes): “Julião Tavares seria enforcado. Marina trabalharia no asilo das órfãs” (p. 151), repetição que aumenta a convicção do narrador. Ao mesmo tempo em que a realidade vivida por Julião Tavares, rico e acompanhado da mulher ainda desejada por Luís da Silva, o impulsionou a cometer um delito (roubar sua criada e envergonhar-se por isso), o ato de escavar e a repetição da frase sobre a necessidade do rival ser enforcado o enfurece ainda mais.

O ódio despertado por seu rival já em seus primeiros encontros, unindo-se ao fato de esse ter conquistado a sua noiva e ser rico, a alusão a outros crimes e enforcamentos, além dos elementos que remetem à corda, como a cobra, o cano e o arame de energia, constroem uma situação em que a única resolução encontrada por Luís da Silva para movimentar a sua vida (e proporcionar o enredo de sua narrativa) é eliminar o símbolo maior de seu descontentamento: assassinar Julião Tavares.

Tais alusões se dão, portanto, de forma estrutural na narrativa, não apenas acontecendo criações de imagens decupadas, isto é, roteirizáveis, mas também como forma de aclimatação na montagem da narrativa, através da metáfora. Observe-se que tais imagens e referências aos signos do crime surgem na narrativa antes mesmo da aparição, de fato, da corda que foi dada a Luís da Silva pela personagem seu Ivo, que acontece em um capítulo permeado pela paranoia e a suspeita, por parte do narrador, em ter suas intenções descobertas:

Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto ao prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder. (p. 178)

Com essa passagem, a montagem se manifesta de forma sutil, com a não repetição do narrador sobre a sua ideia a respeito do assassinato. Com a recorrência anterior de *cobras*, *arames de energia* e *canos* transformados em *cordas* e ligados, sempre, a mortes, o leitor já sabe quais são as preocupações de Luís da Silva e atua como uma espécie de cúmplice dele. O objeto, sua arma, exposto dessa forma, trazia-lhe inquietação: “Pareceu-me que uma das ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais. Isto era tão burlesco, tão extravagante, que me veio de repente um acesso besta de hilaridade que espantou seu Ivo” (p. 179), dialogando inclusive, com o delírio, que se aprofunda no decorrer do capítulo, já que as personagens bebiam aguardente.

Aqui, mais uma vez, há uma junção do que é visto, descrito pelo foco narrativo, e o que o narrador pensa, formando uma escrita associativa. Luís da Silva expõe ao leitor imagens da corda, como as duas citadas anteriormente e de outras ações e movimentos que possibilitam a criação de uma visualidade em planos mais próximos: “Levantei-me, bati na mesa, e as voltas da corda tremeram” (p. 181) e “Vitória retirou o prato e limpou a toalha. Com uma sacudidela que deu, a corda se espalhou e ficou ocupando quase metade da mesa” (p. 184). Entre uma imagem e outra, o desvario do narrador e as associações com os *cortes* que propiciava através da participação de sua memória na trama:

Lembrei-me de Chico Cobra, um curandeiro que na vila andava, sempre com um cabaço cheio de jararacas. (p. 178)

Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. Nunca tinha visto um homem assassinado. (p. 179)

O segundo homem assassinado que vi impressionou-me, mas não me tirou o sono. Depois me habituei. (p. 180)

Defuntos não me comovem. Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo. (p. 181)

Pensei em Amaro vaqueiro e em seu Evaristo. (p. 184)

Essa simbologia da morte e da violência, da qual Luís da Silva se apropria justamente no momento em que é presenteado com a corda, acontece tanto para

reduzir a alusão aos elementos anteriores no decorrer do romance, isto é, a partir de agora o cano, corda e arames não mais participarão em substituição à corda/arma, já que a personagem já está em posse de uma, agora real: “Agarrei a corda, fiz dela um bolo, meti-a no bolso. O coração batia-me desesperadamente” (p. 188), mas também para encorajá-lo, aumentar a sua convicção sobre assassinar o rival e considerar a morte como algo normal, necessário até.

Por tal motivo, Luís da Silva não a tira mais do bolso e, a partir desse ponto, a simbologia do uso da mão como definidor de seu caráter ficará ainda mais claro, já que foi com as mãos que cometeu seu primeiro delito, ao escavar a terra do quintal em busca de moedas da criada Vitória. São as mãos também que ele usará para expressar sua repulsa por Julião Tavares, ainda que ninguém note através dessa, já que, além do leitor, ninguém sabe que ele está com a corda no bolso, ou ao menos para lembrar que aquele objeto está em seu domínio como objeto para uma “missão”:

Eu procurava um cigarro, sentia a aspereza da corda. Ficava no bolso desde aquela tarde, misturando-se aos cigarros soltos e machucados. (p. 191)

E apertava a corda com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, marcas roxas na pele suada. O meu desejo era dar um salto, passar uma daquelas voltas no pescoço do homem. (p. 192)

Eu procurava qualquer coisa, apalpava o bolso que tinha a corda e fazia um chumaço no paletó velho. (p. 201)

Agora concordava com tudo. Eu tinha lá convicção! Baixava a mão lentamente, tocava no bolso volumoso. Pensava em Chico Cobra e no cabaço cheio de jararacas. Faltava-me qualquer coisa.
– Perfeitamente. (p. 202)

Apalpava a corda. Mexia-me lentamente, pensava nos cabras que meu avô livrava peitando os jurados e ameaçando a cadeia da vila. (p. 224)

Observe-se, ainda nessas passagens, que a associação da memória com o que é visto (ou sentido) também se dá com signos da violência e da morte por parte de Luís da Silva, método que ainda será utilizado nos momentos finais do romance, isto é, na consolidação da morte de Julião Tavares, inclusive com várias alusões

imagéticas e sonoras similares às que discutimos nos subcapítulos anteriores, quando discutimos a construção do olhar e de um “ponto de audição” do narrador.

A corda é, como vimos, ao mesmo tempo, metonímia e metáfora para a narrativa. Atua metonimicamente ao ser “exibido” em vários momentos e ao ser o elemento utilizado para cometer o crime, sendo, assim, um objeto (uma parte) que sintetiza claramente a narrativa (o todo). A edição comemorativa dos 75 anos, lançada em 2011, inclusive, traz a imagem de uma corda em sua capa: além de metaforizar a questão da violência no romance, a própria imagem de uma corda, tecida por um labirinto de fios menores, um entrelaçamento que a torna algo único, é uma espécie de metáfora da composição de **Angústia**, já que é um romance composto pelo entrelaçamento de várias outras narrativas contadas por Luís da Silva, resgatadas de suas memórias, que, unidas, simbolizam o sentimento da angústia, que intitula o romance, mas que não aparece em qualquer outro momento além da capa do livro. É como se a cobra, o cano e os arames de alta tensão fossem construindo essa corda, constituindo uma sinopse da construção do assassinato.

Embora Graciliano Ramos tenha dito para Antonio Candido, em carta a respeito dos artigos que o crítico dedicou à sua obra, que compôs o livro “em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo” (*apud* CANDIDO, 1992) e que por isso havia tramado a morte de Julião Tavares em apenas vinte e sete dias, vemos que a construção do crime acontece de forma complexa, desde os elementos aos quais aludimos, nos parágrafos anteriores do atual subcapítulo, até os momentos da execução do crime, que ocorre com pelo menos quatro movimentos: a espera por Julião Tavares, a perseguição, o enforcamento e a fuga do local do crime.

Para cada um desses momentos, alguns elementos podem ser enfatizados como forma de dialogar com as ideias que viemos discutindo durante o presente texto. O momento da descoberta de Luís da Silva, de que o rival estava com nova amante e, por isso, frequentando outros ambientes, é revelado de forma rápida, em um capítulo curto. Não há maiores delongas ou hesitações. A descoberta do percurso de Tavares é suficiente para que o narrador colocasse seus planos em ação:

A casa era em Bebedouro, pequena, isolada. Julião Tavares chegava alta noite, entrava, demorava-se duas horas. Afastava-me, para não despertar suspeitas, mas à saída andava por ali e distinguia um vulto que tinha a gola do paletó erguida e evitava os pontos iluminados. Havia raros transeuntes, e a ligação durou pouco, não chegou a dar nas vistas. (p. 224)

Vemos que, tal qual o trecho sobre a escavação ou quando espiona e persegue Marina, o comportamento de Luís da Silva é discreto, sutil, já que seu objetivo não era ser visto. Aliás, em toda a narrativa, há um jogo entre ser visto e ver. Luís da Silva é aquele que olha com desejo ou raiva ou que não poderá ter, mas ele é quase invisível para os outros, que não o percebem, pois ele não se “destaca”, uma vez não tem nada que o faça admirado/admirável, como dinheiro ou poder. O próprio espaço escolhido para a ação já indica sua utilidade para a trama, assim como há uma vinculação com o tipo de olhar empregado no romance, conforme discutido anteriormente: ambientes escuros, com pouca luz. Caracterização que se radicalizará: “Uma garoa que se adensava ia toldando as luzes capiongas. Um, dois - impossível contar os postes de iluminação, que a neblina ocultava” (p. 229 e 230). E na medida em que a ocasião do assassinato se torna real, vemos o protagonista usar esses recursos visuais a seu favor.

No segundo “movimento” em direção ao crime, a perseguição propriamente dita, há aproximação na construção da cena com os conceitos enunciados por Arlindo Machado (2008) a respeito do gênero de *filmes de perseguição*, que foram fundamentais no princípio da história do cinema para desenvolver o ponto de vista subjetivo em cinema, isto é, uma câmera simulando o olhar de uma personagem, assim como plano e contraplano, bastante utilizados em cenas de diálogos e construções cênicas em que os cortes entre uma tomada e outra servem para dar encadeamento e continuidade à sequência fílmica, ambos possibilitados, sobretudo, pela desvinculação da câmera ao olhar do público teatral. Ou seja, ela não era mais estática, havia a construção de enquadramentos e angulações, que já eram utilizadas dramaticamente. Sobre esse gênero de filmes, assim comenta Ismail Xavier:

O deslocamento físico de perseguidor(es) e perseguido(s) impõe a solução estrutural de um encadeamento de quadros (“planos”),

mostrando as etapas sucessivas e contínuas da ação de perseguição. Como o interesse da audiência estava na perseguição, mais do que na exposição ou na resolução final, ela deveria durar o máximo possível, fazendo acumular-se ao longo do percurso o maior número de obstáculos possível, de modo a adiar o desfecho e aumentar o frenesi da plateia. (XAVIER, 2008, p. 118)

Acontece que, para o caso de **Angústia**, o que ocorre não é uma perseguição típica, pois apenas uma das personagens sabe da perseguição. Luís da Silva segue os passos de Julião Tavares e essa ação cria determinadas visualidades, possibilitando a decupagem em planos (quando se afirma, por exemplo, que estava mais próximo ou mais distante, assim como a construção do desenho sonoro, com ruído dos passos, dos insetos etc.), porém o domínio do olhar é de Luís da Silva, que se faz muito mais na espreita, na busca por não ser visto, consciente de que o ambiente o favorecia: “Agora podia desviar-me para um lado e para outro, avançar, recuar. Alargaria os passos, encontraria Julião Tavares, passaria por ele, o chapéu embicado. Não me reconhecera na poeira de água” (p. 230 e 231). As voltas do narrador, isto é, o fato de não ir direto ao ataque contra o rival, mas pausar a ação e fazer associações, são espécies de obstáculos dramáticos, que adiam a execução do ato e criam o suspense. As pausas acontecem para atuação da memória do narrador e para dar encadeamento às “cenas”, isto é, as lembranças ativam na personagem a possibilidade de atos diferenciados – sem elas, a morte de Julião Tavares seria apenas um ato brutal, mas com a participação da memória, o leitor tem acesso às motivações de Luís da Silva no decorrer das ações. Ou seja, esses são alguns dos “cortes” que estão presentes na literatura moderna a que se referem Flora Süssekind (1987), João Manuel dos Santos Cunha (2012) e Arnaldo Hauser (1982), assim como teóricos sobre o foco narrativo, dentre outros.

Ao passo que o narrador descreve a caminhada, proporcionando ao leitor essa criação da visualidade e da sonorização através de um processo de decodificação dos signos verbais, esse recurso também vai apresentando algumas situações que funcionam como esses cortes. Havia um corte interno, em que narrador desvia seu ponto de vista de Julião Tavares e indica que colocou a mão no bolso, onde estava a corda, a metáfora/metonímia da violência: “A garoa me entrava no bolso e gelava os dedos, que esfregavam a corda. Porque andava com

segurança o homem gordo?” (p. 233) ou “Para aquecê-las ou levado pelo hábito. A aspereza da corda aumentou-me a frieza das mãos e fez-me parar na estrada” (*ibidem*); ora uma alusão a outros fatos, via memória: “Muitos anos antes os cabras de Cabo Preto haviam-se escondido na capueira para não assustar sinhá Germana” (p. 233) e “José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre” (p. 235). Nesses casos, há uma memória afetiva do narrador, já que era grato ao tratamento dispensado pelo José Baía, um assassino que conheceu em sua infância e faz alusão positiva a um grupo de cangaceiros, do qual o avô de Luís da Silva tinha aproximação, e pelo qual era respeitado, lembrando de um fato em que esses se esconderam em uma parte do caminho para não amedrontar sinhá Germana, sua avó.

É conveniente notar, ainda, as indicações dadas pela forma de caminhar e de se comportar de Julião Tavares, já que, em composição com o cenário, as luzes e sons, possibilitam a imaginação visual da passagem, podendo servir, inclusive, para a criação de rubricas para interpretação de ator, ações essas que irritavam Luís da Silva, dando, assim, a possibilidade de rubricas também para essa personagem: “Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa [...]. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem”. (p. 237). É possível imaginar, aqui, um plano conjunto: mostra-se a perseguição, a personagem de costas, distraída, em composição com elementos aos quais o narrador relata existir no caminho, como a vegetação e a lagoa, ou palacetes, ruas e trilhos do bonde. Não existe diálogo, mas há o som dos passos nas folhas secas e das águas do mangue, assim como uma ou outra frase dita pelo protagonista, ruídos suficientes para a criação da atmosfera sonora do suspense. De forma similar, é possível pensar uma decupagem para a cena do assassinato:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me,

ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. (p. 237 e 238)

Aqui, os planos seriam mais aproximados, as câmeras se movimentariam de forma mais intensa, por conta das ações igualmente bruscas, além de planos detalhes de braços, *close-ups* expressões faciais de força, de elementos indicados pelo narrador, como o pescoço, as mãos, havendo espaço para um afastamento em que os dois corpos fossem enquadrados e o movimento indicado pelo tombamento de Julião Tavares fosse flagrado; as luzes acompanhariam a atmosfera de escuridão, sombras, luzes fracas, neblinas. Sons: o início silencioso, do bote, continuado por gritos abafados, gemidos, respiração ofegante.

Essas são, obviamente, decupagens propostas por um viés individual, pensados a partir das referências construídas no texto. Mas como o cinema não é monolítico, homogêneo, único em sua forma de realização e interpretação, existindo formas variadas de compreensão do fenômeno cinematográfico, esses vários vieses de abordagem podem sugerir leitura diversas, que coincidirão ou não com o que aqui foi pensado como imagem, som e movimento.

Imagens, sons e movimentos ativados, a partir da memória de Luís da Silva sobre fatos do passado, que o fizeram ver o crime e a morte de forma aceitável, os trejeitos de Luís da Silva, além de suas memórias recentes, a perda de Marina, a personalidade do rival, a sua condição financeira, etc. criaram os cordões menores, espécies de cobras, arames de energia ou canos, que ajudaram a tecer essa corda que é a narrativa de **Angústia**. E embora mostre certa espontaneidade em descrever o assassinato, essa atitude terá consequências decisivas para a trama. Que continuará e a que continuará sendo refeita, sempre que reativada por uma nova leitura. A partir de então, a situação emocional de Luís da Silva, que tentou fingir certa naturalidade no ato do enforcamento, apenas piora. A morte de Julião Tavares, ao contrário das pretensões iniciais de Luís da Silva, e mesmo de suas impressões imediatas, “Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me” (p. 238), é algo que acaba lhe proporcionando mais dificuldades. O seu rival estava morto, mas a partir de então seus caminhos seriam

sempre perigosos, tudo seria elemento de desconfiança por parte do narrador, já que, agora criminoso, a qualquer momento poderia ser preso. Antes, porém, cabia-lhe a tentativa de ocultar o delito:

Certamente Julião Tavares devia ficar ali deitado. Pensei em ocultá-lo, enterrá-lo debaixo de uma camada de folhas. A ideia absurda de levá-lo comigo para a cidade tinha desaparecido. Bem. Pus-me a afastar as folhas e a cavar a terra com as unhas. A tentativa de fazer com os dedos uma cova para enterrar um homem era tão disparatada que me levantei, receoso de tornar-me idiota. Como estaria a cara de Julião Tavares? (p. 241)

O ato de escavar surge, assim, uma vez mais, como signo de seu declínio moral. O uso das mãos para esta atividade acaba ganhando relevo, visto que a imagem da terra nas unhas já era uma metonímia para um delito (o roubo das moedas, além da ligação com a decadência de sua família). A montagem de **Angústia** permite agora mais uma ligação, que é, mais do que apenas o assassinato, a inabilidade em lidar com o crime e a vergonha que tais atos o infligiram. Ao chegar a casa, depois de todos os contratempos, medos e desvarios enfrentados no caminho – a fraqueza física; as luzes; os vagabundos; o desânimo; o temor em ser descoberto; as associações a memórias do passado, que o condenariam; sua maior pressa será se livrar dos elementos que o denunciariam, como a roupa suja e, obviamente, o que passara a ser uma alegoria de seu caráter:

Fechei os olhos com força, tornei a abri-los. O nevoeiro adelgaçou-se: as mãos esfoladas e grossas, terra nas unhas. Tomei outro fósforo e recomecei a limpá-las. Em seguida fui ao banheiro lavá-las, livrá-las daquela porcaria. Voltei desanimado, enxuguei as pontas dos dedos tempo sem fim. (p. 256)

De maneira similar às outras sugestões de decupagem, as frases organizadas nessa passagem também permitem a visualização de enquadramentos, com a criação de planos subjetivos próximos às partes visualizadas pelo narrador, ou o que ele indica na ação, como os olhos se fechando, as mãos, um plano detalhe muito aproximado destacando as terras nos dedos, a ação da limpeza, com a câmera em movimento, instável, havendo, inclusive, uma indicação de modificação na imagem

através de uma espécie de filtro, para a indicação de instabilidade física/emocional, simbolizada aqui pelo “nevoeiro” do olhar.

O último episódio da narrativa é bem ilustrativo do desastre psicológico que o acomete depois do assassinato de Julião Tavares: em seu quarto, deitado na cama e depois de tomar muitas doses de aguardente, Luís da Silva delira; um delírio que, em frases curtas, misturam fatos do passado, do presente e das idealizações que fez na tentativa de felicidade. Se pensarmos esse trecho específico do romance em sua relação com o audiovisual, com seu bombardeio de imagens e sons em uma sequência alucinada de velocidade, que altera ainda mais as visões do narrador, que já eram, como vimos, altamente enviesadas e distorcidas, com associações absurdas, em que todas as pessoas rumariam para a sua cama – pessoas do passado e do presente, vivas e mortas, migrariam com Luís da Silva para “Um colchão de paina” (p. 285), a simbologia de uma vida feliz que lhe foi frustrada –, poderíamos interpretar que a forma como foi exposta antecipa, em muito, os processos audiovisuais, aproximando-se até mesmo da forma do videoclipe, em que raramente há espaço para contemplação, importando muito mais a vertigem e a composição frenética de quadros.

O que enfatizamos aqui é que o romance **Angústia**, escrito por Graciliano Ramos e publicado em 1936, apresenta elementos em sua construção que não limitam a sua circulação e difusão apenas ao suporte verbal, uma vez que, mesmo no campo da palavra escrita, suscita outros sentidos e outras possibilidades de apreciação e tais possibilidades existem, também, por conta do contato do escritor modernista com o cinema.

Imagem e movimento. Som e movimento. A literatura provoca, a partir de seus signos, a criação de signos pertencentes a outros domínios. A tradução intersemiótica, pensando na adaptação da literatura para o cinema, depende da ação de um adaptador, ou adaptadores, com a possibilidade de escolhas cênicas variadas. De maneira análoga, Graciliano Ramos aparece, aqui, como uma espécie de adaptador do cinema para a literatura, não de uma obra específica, mas das atmosferas possibilitadas pelo cinema, sobretudo, como vimos, de um cinema com viés apoiado em preceitos das vanguardas modernas do início do século XX, marcadamente o surrealismo e o expressionismo, transcodificadas, traduzidas, em seu texto.

4. Considerações finais

Em 2010, nas considerações finais da minha dissertação de mestrado, que foi um estudo específico sobre a adaptação de **Vidas secas** (1938) ao cinema, eu indicava nos últimos parágrafos que havia a possibilidade de outros caminhos possíveis no estudo da relação entre Graciliano Ramos, o cinema e outros meios audiovisuais, levando em conta que esse escritor foi traduzido em diversos outros textos e suportes, assim como havia atuado também como tradutor. A presente tese de doutorado, assim, fez um resgate dessa indicação e propôs além: que a linguagem do escritor alagoano já traz certa experimentação em que incorpora à tessitura do texto elementos da linguagem cinematografia.

A partir das leituras efetuadas, acerca da mais pertinente denominação para as relações que se estabelecem entre texto e filme (ou narrativa literária e narrativa fílmica), escolhi a noção de *tradução*. A reflexão sobre a tradução, assim, mostrou-se como um direcionamento importante no estudo a respeito das relações entre literatura e cinema, inicialmente por já tratarem de aspectos teóricos que questionam a ideia da fidelidade e/ou exatidão no exercício tradutório, conceito tal que é, como vimos, ainda muito presente ao se pensar as relações entre meios verbais e sonoro-visuais. Além do mais, considerando que a intersemiose é também uma forma de tradução, o que remete diretamente aos aspectos centrais da presente tese (as observações sobre literatura e cinema, em duas vias de diálogo), foi coerente iniciar o debate com os apontamentos teóricos a esse respeito, fazendo os direcionamentos necessários e relacionando ao que o escritor estudado produziu.

Pensar Graciliano Ramos como tradutor também foi um ponto importante, levando em conta que as suas traduções dialogam com preceitos tradutórios apontados pelos teóricos com os quais conduzimos a discussão, sobretudo Jakobson (2007), Benjamin (2008) e Campos (2006), já que para esses a tradução é uma forma de recriação do objeto traduzido. Tendo em vista que as incursões graciliânicas na tradução foram em romances, isto é, objetos estéticos, seu trabalho foi, também, de recriação e crítica, já que recriou as obras, ao imprimir suas marcas estilísticas, suprimir trechos e acrescentar dados.

A reflexão sobre a escrita de Graciliano Ramos, a partir de ideias enunciadas em suas obras, embora com alguns questionamentos ao que comumente a crítica sobre esse autor expõe, possibilitou a compreensão de suas ideias de tradução, uma vez que também existe certa similaridade com o discurso da parcialidade, ou mesmo impossibilidade, da captação da totalidade do real pela escrita. O recorte operado por qualquer sujeito sobre *o que* será tratado na escrita e *como* será escrito já problematizam tais ideias.

Tendo tudo isso em vista, vimos que a história das relações entre literatura e o cinema foi profícua e as formas artísticas, após tal contato, com o surgimento do cinema (máquina e, posteriormente, linguagem), construíram-se, conscientemente ou não, orientadas por diálogos e incorporações. Com a continuidade desse diálogo e um crescimento no número de adaptações da literatura ao cinema, o interesse sobre essa relação se expandiu, passando a ser tratada pela crítica literária e/ou cinematográfica de modo sistemático, assim como pela academia, em busca de apontamentos teóricos sobre a tradução intersemiótica e os casos específicos desses dois meios.

A respeito desse trabalho específico, nos interessou também refletir sobre a escrita romanesca, sobretudo a que comumente é classificada como potencialmente cinematográfica, comparando-a aos princípios da composição do roteiro para o cinema. Partimos de um ponto de vista mais comum, que sugere que o roteiro seja composto com descrições, ações, movimentos e direcionamentos claros, ponto de vista defendido por Jean-Claude Carrière (2008), que também defende que a escrita literária (mais especificamente os tipos de textos mais herméticos ou abstratos) é “inimiga” do roteiro e, portanto, do cinema. O que argumentamos é justamente em um ponto de vista contrário: obviamente, ações bem delimitadas, descrições razoavelmente detalhadas e a possibilidade de visualização de imagens e sons a partir da leitura podem facilitar a tarefa de composição de um roteiro. Mas acreditamos que tal limitação é prejudicial tanto ao cinema, por desconsiderar que esses efeitos da escrita – questões estilísticas mesmo de um escritor – podem colaborar com as escolhas de um roteiro e um filme, ajudando na atmosfera que a obra terá, no sentido da escolha da fotografia, dos ritmos, dos movimentos de câmera utilizados, nos tipos de imagens e sons que

serão captados etc., como ao diálogo interartístico, de colaboração mútua entre os suportes. Nesse sentido, afirmamos que uma escrita literária contaminada pelo cinema, não é apenas um texto que pode ser adaptado, ou mais adaptável, mas os que trazem em si caracteres da cinematografia que estão além do descritivo e do exato, como os cortes e sua implicação na velocidade, o trabalho com o tempo e o espaço e, sobretudo, o foco narrativo, por funcionar como o olho-câmera possível do leitor romanesco.

Por isso, também, trouxemos Mikhail Bakhtin (2010) para o debate. Primeiramente pelas relevantes pesquisas desse crítico a respeito do desenvolvimento histórico do romance como um gênero literário inacabado, isto é, ainda em construção, tornando possível nossa vinculação à possibilidade de o romance também constituir a sua estrutura, assim como aconteceu com a apropriação de gêneros anteriores, com o diálogo com esse gênero narrativo relativamente novo, em comparação à literatura, de modo geral, e ao romance, em particular, que é o cinema. A ideia do *dialogismo* e a de *intertextualidade* nos são, por isso, também importantes, já que estamos tratando da reconstrução de textos a partir de possibilidades textuais anteriores. Nesse sentido, se o romance utiliza procedimentos narrativos similares a outro gênero, incorporando-o a sua própria tessitura narrativa, consideramos esse movimento também como um tipo de intertextualidade, não simplesmente falando sobre o cinema, ou algum fato fílmico, mas tentando mesmo apropriar-se dessa linguagem em sua construção.

O estudo estrito das relações de Graciliano Ramos com o cinema também foi composto em várias frentes, tendo sido continuamente relacionado às discussões teóricas e críticas realizadas no primeiro capítulo e antecipando, desse modo, o diálogo com o subsequente, sempre que possível. Trouxemos, assim, um panorama das relações do escritor com o cinema, partindo das adaptações de seus romances aos meios sonoro-visuais, discutindo as motivações gerais que o tornaram um escritor buscado e referenciado por cineastas. Observamos que o fato de ele ser um autor canônico, com muitas obras reeditadas, também é ressaltado, tendo em vista que o fator econômico é levado em consideração, isto é, a probabilidade de venda de ingressos, exposições em festivais, sucessos anteriores de filmes adaptados de livros de Graciliano Ramos, além da própria popularidade

do escritor, que possibilitaria a circulação de filme adaptado de uma obra sua, condições que, como vimos, também são citadas por cineastas tanto para justificar a escolha de um argumento narrativo baseado em Graciliano Ramos, como na captação de recursos para a realização da obra cinematográfica.

A partir da discussão sobre a montagem, baseada, sobretudo, em princípios indicados por Serguei Eisenstein (2002), segundo o qual, embora o termo tenha se popularizado no meio cinematográfico, a montagem é algo intrínseco às outras formas artísticas, ou seja, a seleção e a combinação de dados são procedimentos de montagem presentes também na literatura. Assim, a escrita de Graciliano Ramos, a forma de montar seus escritos, foi bastante enfatizada, pelos cineastas, como uma linguagem que propicia e estimula o fazer fílmico. Essas opiniões, em vários aspectos, coincidem com ideias propagadas pela crítica a respeito desse escritor, questões que debatemos e questionamos, possibilitando inclusive a ampliação do debate sobre o que seria *cinematográfico* em Graciliano Ramos, além do proposto pelos cineastas, apoiada em opiniões dessa crítica.

De maneira geral, vimos que esses cineastas enfatizavam possíveis situações imagéticas, a construção de uma forma inicial de roteiro a partir das sugestões verbais, que seriam as tomadas cinematográficas, com angulações mais ou menos definidas, uma sequência de ação dos atores, baseados nos atos das personagens, assim como a composição de um desenho de som, baseado em descrição dos ruídos dos textos. Para enfatizar, assim como para questionar, determinados pontos dessas leituras, trouxemos aspectos de **Vidas secas** e **S. Bernardo** para o debate, adaptados, respectivamente em 1963 e 1972, por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, a partir de um viés que deixava claro, em ambos os casos, que aconteceu uma espécie de busca por uma *fidelidade*. Vimos que, embora tal suposta *fidelidade* tenha sido almejada, as duas adaptações apresentam construções que fogem da subserviência à narrativa romanesca, já que ambas recorreram às exclusões, modificações no enredo, acréscimos e intervenções, mas, ainda assim, não são colocadas como obras fílmicas incoerentes como narrativas em seu meio ou em diálogo com as obras que lhes deram origem.

Vimos, ainda, que a relação de Graciliano Ramos como o cinema passa, também, pela sua vivência como espectador, fato abordado a partir de seus escritos a respeito do cinema, em crônicas, cartas, uma crítica, assim como a recorrência das referências do cinema em alguns de seus romances. Ou seja, ele foi, de fato, um escritor que conheceu e frequentou o cinema, falou sobre filmes, versou a respeito da situação de salas de cinema, da qualidade da projeção, do comportamento do público, assim como mostrou certo conhecimento da linguagem do cinema (principalmente de uma filmografia nacional), ao criticar o filme **O descobrimento do Brasil** (1937), de Humberto Mauro, baseado na *Carta de Caminha*. Tal incursão por essa faceta do escritor, embora contribua muito mais para a historiografia literária e para a observação sobre as relações com outros meios técnicos e narrativos com os quais ele lidava, possibilita, também, o pensamento sobre certa *contaminação* em sua escrita pela linguagem cinematografia.

As condições dessa ligação de Graciliano Ramos com o cinema foram ampliadas e abordadas no capítulo final, que trata especificamente sobre o romance **Angústia** (1936). Nesse momento, fizemos um apanhado dos diálogos desse terceiro romance do escritor alagoano com outras artes, como a música, o teatro e a fotografia e, sobretudo, abordamos as tentativas de adaptá-lo ao cinema, o que ocorreu em várias ocasiões, assim como as opiniões de cineastas sobre as potencialidades dessa obra, mas até hoje não houve uma tradução do romance para o formato longa-metragem, apesar de sua relação tão próxima com o cinema.

Tal aproximação se dá, como vimos, já no argumento narrativo, visto que o enredo em várias ocasiões comenta, cita ou alude ao cinema. As personagens vão ao cinema, conversam a respeito dessa forma de arte/comunicação/entretenimento, fazem julgamentos sobre os comportamentos de acordo com o cinema, lembram de ocasiões vividas em salas de projeção, assim como comparam seus pontos de vista, isto é, o que estavam olhando, com uma tela de cinema. Esse é um ponto particularmente importante, já que, vindo do protagonista Luís da Silva, que também é o narrador do romance, ao relacionar seu ponto de vista, o foco narrativo do romance, com uma projeção fílmica, faz uma ligação explícita entre o enredo e sua forma organizativa, a linguagem do romance.

A discussão, então, parte desse ponto e demonstra, através do ponto de vista do narrador – e também de uma espécie de ponto de audição –, possíveis “projeções” do romance, já que boa parte da narrativa, através da mimetização da loucura e do sonho, dos olhares enviesados, da construção linguística da paranoia do narrador e de suas percepções de ruídos, aproximam sua forma narrativa dessa comparação direta entre vida, texto e tela de cinema.

Além disso, a própria estrutura da montagem romanesca, com uma construção espaço-temporal complexa, cuja sintaxe organizativa se estrutura em fragmentos, através da atuação da memória do narrador/protagonista, com grande número de metáforas, possibilitadas justamente pelas escolhas temáticas e pela forma tramada pela autoria, permite a visualização dos cortes, a imaginação dos sons, a concepção dos movimentos, dos enquadramentos, da luz possível (essa até de forma mais completa, já que a todo momento as sombras e luzes expressionistas, “piongas”, permeiam a trama), dos sons, ora mais próximos, ora mais distantes, sempre em movimento.

Sons e imagens em movimentos permitidos pela montagem dos signos linguísticos: o trabalho estilístico de Graciliano Ramos. Com essa maneira de abordar o romance **Angústia**, tentamos construir um caminho de análise inovador em meio a crítica sobre esse escritor, visto que não havia, ainda, um trabalho científico específico e profundo sobre essa relação, espécie de “adaptação reversa” do cinema à literatura, abordando suas obras. Mesmo sobre outros autores, esse é um campo de investigação com abordagem escassa. Temos consciência de que nossa pesquisa não é definitiva e não esgota as possibilidades de investidas sobre essa temática, mas poderá contribuir para a constituição de leituras interartísticas a respeito da relação entre cinema e literatura, assim como do corpo crítico desse autor.

Assim, embora possamos, a partir do que foi estudado na presente tese de doutoramento, sugerir e chegar a determinadas conclusões, continua adequada a afirmação de que a pesquisa científica não deve ser categórica, sobretudo no campo das ciências humanas. A pesquisa suscita em nós, pesquisadores, novas possibilidades de elaboração, com o surgimento de perguntas e a abertura de outros caminhos a se trilhar.

Conforme enfatizamos durante boa parte da tese, ainda é escassa a produção teórica e crítica a respeito da apropriação do cinema pela literatura, já que a maior parte dos interesses na relação entre cinema e literatura residem na observação/comparação entre textos verbal e texto fílmico, ou seja, adaptações cinematográficas. Esse, então, pode ser um ponto a ser mais explorado pela academia. Da mesma forma, a despeito de Graciliano Ramos ter sido colocado por parte da crítica como um escritor respeitador da norma culta, tradicional ou mesmo conservador, a relação do escritor com a linguagem das vanguardas do início do século XX é algo possível de se verificar com maior clareza. Além disso, como novos textos do escritor estão sendo descobertos e publicados, dentre eles, alguns que versam sobre cinema, um estudo específico dessas produções podem interessar à historiografia literária e às pesquisas sobre o autor.

Dessa forma, sendo coerentes com nosso percurso sobre as teorias da tradução e o pensamento sobre a liberdade na leitura e interpretação, o trabalho que elaboramos foi, também, uma forma interpretativa e parcial, escrito com a consciência de seguirmos abertos a outras contribuições, a novos diálogos.

Referências

- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a construção do Verismo. *In. Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP, 2010. P. 46-65.
- ATAIDE, Vicente. **Modernismo**. Curitiba: Livros Hdv Editora, 1983.
- AUMONT, Jacques. Montagem. _____ et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: Literatura e cinema no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AVERBUCK, Ligia (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.
- BACK, Sylvio. **A Angústia** (Plano de projeto). Coordenada por Sagres Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários. Disponível em: <<http://www.sagresdtvm.com.br/PDF%20-%20Filmes/PDF/A%20ANGUSTIA.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- BARROS, Elinaldo. **Panorama do cinema alagoano**. 2. ed. Maceió: Ed. Cesmac, 2010. 154 p.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 51-65. (Cadernos Viva Voz de interesse para a área de tradução). Tradução de Karlheinz Barck e outros. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2014.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *In. Teresa - revista de Literatura Brasileira*. P. 126-129. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo - nº 2. São Paulo, Ed. 34, 2001.

BRANDÃO, Gilda Vilela. João do Rio: o *Homus Cinematographicus*. *In Revista Rio de Janeiro*. Nº 20-21, jan.-dez. 2007

_____. Similitude e contiguidade em *Madame Bovary*. **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**, 8, 2002, Belo Horizonte. Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC – Mediações. Belo Horizonte, MG, [s. n.], 2002.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD/Lisa, 1995.

CACESSE, Neusa Pinsard. Vidas secas: Romance e Fita. *in. BRAYNER, Sônia (org). Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 2, 2. ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1978. Pág. 158-164.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. *in. BRAYNER, Sônia (org). Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 2, 2. ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1978. Pág. 277-309.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. **O discurso e a Cidade**. São Paulo: Ed. Duas cidades, 1993.

_____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates - Literatura).

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates - Crítica).

CARPEAUX, Otto Maria. **Visão de Graciliano**. *In: RAMOS, Graciliano*. Angústia. 50. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000. p. 230-239.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Da “escrita” propriamente dita**. *In: FALCÃO, Leo (Org.)*. Desenvolvimento de Roteiro. Maceió: Rede Olhar Brasil, 2008. P. 30-39. (Apostila). Tradução de Teresa de Almeida.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Prática do roteiro**. In: FALCÃO, Leo (Org.). Desenvolvimento de Roteiro. Maceió: Rede Olhar Brasil, 2008. P. 3-4. (Apostila). Tradução de Teresa de Almeida.

_____. **Reflexões de um roteirista**. In. Contracampo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Vol 10/11, Niterói: 2004, pp. 99-110. Trad. Ignácio Dotto Neto

CASAMENTO é negócio?. Direção: Guilherme Rogato. Produção: Guilherme Rogato e Gáudio Filmes. Co-direção: Etelvino Lima. Letreiros: Carlos Paurílio. Elenco: Bonifácio Silveira, Luis Girard, Moacir Miranda, Josefa Cruz, Agnelo Fragoso, Orlando Vieira, Armando Montenegro, Antonio Portugal Ramalho, Morena Mendonça, Cláudio Jucá. Maceió-AL. 1933. Curta-metragem, silencioso, PB, ficção, 35mm. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=4fThvnjO-Is>>, acesso em 09/03/2012.

CASTANHEIRA, Yara. Sylvio Back fala de cinema e literatura. **Notícias da Ufmg: online**. Belo Horizonte, 26 jul. 2004. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/000574.shtml>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CASTELLOTI, Carla; BARBOSA, Rafael. O romance e a cidade. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, p. B1-B12. 09 nov. 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** - Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária** - Uma introdução. Trad. Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

CUNHA, João Manuel Dos Santos. **A lição aproveitada**: Modernismo e cinema em Mário de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

DAS PÁGINAS aos fotogramas: entrevista exclusiva com Nelson Pereira dos Santos. **Revista Eletrônica E**, ed. 69, 2003. Portal SESC SP. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=148&Artigo_ID=2107&IDCategoria=2162&reftype=2>. Acesso em: 10 jan. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. 2ª Reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008. (Coleção Trans). Tradução de Luiz B. L. Orlandi.

DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro**: idéias e imagens. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988. (Série Síntese Universitária).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. **Literatura e Cinema**: Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Tradução de Hildegard Feist.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ENTREVISTA com Nelson Pereira dos Santos. **Revista Almanaque Virtual**. Disponível em: <<http://www.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=2754&tipo=2>>. Acesso em: 06 maio 2006.

FERRARI, Chiara. "Viagem à lua (1902)" *In*. SCHNEIDER, Steven Jay (org); **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1994. Obra em 19 fascículos semanais encartados na Folha de S. Paulo, de outubro de 1994 a fevereiro de 1995.

FRANCO, Marília da Silva. **Uma invenção dos diabos**. *in*. AVERBUCK, Ligia (Org.). Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo: Nobel, 1984.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, Março/Maio 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2014.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, Martha Rocha. Entrevista com o cineasta Nelson Pereira dos Santos. **Revista Eletrônica Polêmica**, Rio de Janeiro, n. 6, julho/agosto/setembro de 2002. Trimestral. Disponível em: <www2.uerj.br/~labore/pol06/polemica_6.htm>. Acesso em: 24 abr. 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. Similitude e contiguidade na língua e na literatura, no cinema e na afasia. *In* JAKOBSON, Roman e POMORSKA, Kristina. **Diálogos**. Trad. Boris Schnaiderman, Léon Kossovitch e Haroldo de Campos (textos poéticos). São Paulo: Cultrix, 1993.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema** - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. (1.^a - Estudos Brasileiros). Tradução de Aparecida de Godoy Johnson.

KLAXON: Mensário de Arte Moderna. São Paulo: v. 1, maio 1922. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1985.

KUSUMOTO, Meire. **Sylvio Back estreia documentário sobre Graciliano após 'perder' 'Angústia'**. Veja, São Paulo, 20 mar. 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/sylvio-back-estrela-documentario-sobre-graciliano-apos-perder-angustia>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. Série Princípios.

LIMA, Raul. **Sobre Graciliano**. *in*. BRAYNER, Sônia (org). **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica, vol. 2, 2. ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1978. Pág. 134-144.

LIMA, Roberto Sarmiento. Angústia: um ensaio das Memórias (ou as memórias de um eu encarcerado)? *In*: SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e *et al.* **Angústia: 70 anos depois**. Maceió: Edições Catavento, 2006. p. 177-210.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. **Dicionário de Narratologia**. 6. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1998.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft**. 20. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 5. ed. Campinas: Papirus Editora, 2008. (Coleção Campo Imagético).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo: 1916 - 1945**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. (Literatura brasileira).

MAUÉS, Allan de Macedo et al. **“Não Tem Tradução”**: O samba como elemento ufanista ante a imposição de valores pela indústria cultural. VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte - Belém-PA, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0280-2.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2013.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

METZ, Christian. **A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates). Tradução de Jean-Claude Bernadet.

MOURÃO, Rui. A estratégia narrativa de São Bernardo. *in*. BRAYNER, Sônia (org). **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica, vol. 2, 2. ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1978. Pág. 165-174.

_____. **Estruturas**, ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971.

NELSON Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas. CONTRACAMPO Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em: 06 maio 2014.

NOGUEIRA, Allan. **Vidas secas**: relações intersemióticas entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

NUNES, Pedro. **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico**: um olhar intersemiótico sobre A Última Tempestade e Anjos da Noite. João Pessoa, Natal e Maceió: Ufpb/Editora Universitária; Ufrn/Editora Universitária; Ufal/Editora Universitária, 1996.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PEREIRA, Paulo Antônio. **IMAGENS DO MOVIMENTO**: Introduzindo ao Cinema. Petrópolis: Vozes, 1981.

PERRONE-MOISÉS. A criação do texto literário. In: _____ **Flores da escrivanhinha**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Rolando Morel. Os Ritmos da Emoção. *in*. BRAYNER, Sônia (org). **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica, vol. 2, 2. ed. Brasília: Civilização Brasileira, 1978. Pág. 260-268.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos). Co-edição: Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e Científico - CNPq.

PRIEUR, Jérôme. (org.). **O espectador noturno**. Tradução de Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

QUIXABEIRA, Enaura (Org.). **ANGÚSTIA: 70 ANOS DEPOIS**. Maceió: Edições Catavento, 2006. 262 p.

RAMON, Micaela. O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema: (Uma Leitura de Inês de Portugal). In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 2001, Évora. **Literatura e Outras Artes**. Évora: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001. p. 1 - 11. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumelll/O%20CINEMA%20NA%20LITERATURA%20OU%20A%20LITERATURA%20DEPOIS%20DO%20CINEMA.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2006.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 1997.

- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 61. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- _____. **Cartas**. 6. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1986.
- _____. **Garranchos**. 1. ed. [organização de Thiago Mio Salla]. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2012.
- _____. **Linhas Tortas**. 21. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- _____. **Memórias do cárcere**. 44. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2008.
- _____. **S. Bernardo**. 87. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2008.
- _____. **Vidas secas**. 102. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2007.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSA, Noel. **Não tem tradução**. Disponível em: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/184718/>. Acesso em: 10 maio 2013.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates - Literatura).
- S. BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Marcos Farias. Distribuidora: Saga Filmes. Intérpretes: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Joseph Guerreiro, Jofre Soares, e outros. Roteiro: Leon Hirszman, baseado em romance de Graciliano Ramos. 2008. 1 DVD (114 min), son., cor.
- SALEM, Helena. **Leon Hirszman – o navegador das estrelas**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1997.
- _____. **Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1987.
- SALLA, Thiago Mio. O cinema em quatro momentos da produção cronística de Graciliano Ramos. **Rumores**: Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, São Paulo, v. 1, ed. 9, jan./jun. 2011. Semestral. Disponível em: <http://www.rumores.usp.br/visu_art2.asp?cod_atual=253>. Acesso em: 10 out. 2012.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SITE OFICIAL do escritor Graciliano Ramos. Última atualização: 30/05/2014. Disponível em: <<http://www.graciliano.com.br>>. Acesso em: 2 jun. 2014.
- SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **O Brasil em Oran**: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 2008.

SUGIMOTO, Luiz. Os Brasis do mais brasileiro dos cineastas. **Jornal da Unicamp**. ed. 260. Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2004/ju260pag12.html>. Acesso em: 27 mar. 2014.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELES, José. **Vitor Araújo retoma o erudito com Angústia**: o concerto reúne cinema, teatro, literatura e música. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 set. 2011. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2011/09/21/vitor-araujo-retoma-o-erudito-com-angustia-16603.php>>. Acesso em: 19 dez. 2012.

TIETZMANN, Roberto. Como falava a tipografia no cinema mudo? **E-Compós**, Brasília, v. 10, n. 3, set./dez. 2007. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/210/211>>. Acesso em: 09 mar. 2013.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

VERNET, Marc. Cinema e narração. *in*. AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles e Luiz Carlos Barreto. Distribuidora: Sagres Vídeo. Intérpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, a cachorra Baleia e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em romance de Graciliano Ramos. 1998. 1 VHS (105 min), son., p & b.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. *In*: NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. 10. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003. p. 367-383.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: **Literatura, cinema e televisão** / Tânia Pellegrini... [et al.]. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

WOLF, Sergio. **Cine / Literatura**: Ritos de pasaje. Buenos Aires, Barcelona e México: Paidós, 2001. (Estúdios de Comunicación).