

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

**VIDAS SECAS: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROMANCE DE
GRACILIANO RAMOS E O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**Maceió
2010**

José Allan Nogueira Cavalcante

**VIDAS SECAS: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROMANCE DE
GRACILIANO RAMOS E O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística

Maceió
2010

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Betânia Almeida dos Santos

C376v Cavalcante, José Allan Nogueira.
Vidas secas : relações intersemióticas entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira / José Allan Nogueira Cavalcante, 2010.
103 f., il.

Orientadora: Gláucia Vieira Machado.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. [98]-103.

1. Intersemiose. 2. Literatura brasileira – Adaptações para o cinema.
3. Semiótica e literatura. 4. Cinema e literatura. 5. Semiótica. I. Título.

CDU: 869.0(81).09:791.43

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

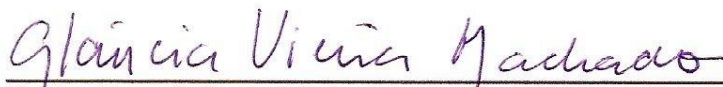
TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ ALLAN NOGUEIRA CAVALCANTE

Título do trabalho: "VIDAS SECAS: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE O ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS E O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS"

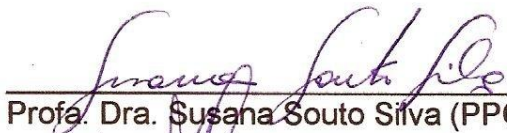
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

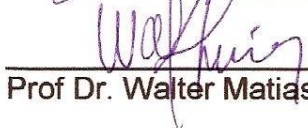


Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



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



Prof Dr. Walter Matias Lima (CEDU/UFAL)

Maceió, 11 de fevereiro de 2010.

Resumo

NOGUEIRA, Allan. **Vidas Secas: relações intersemióticas entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos**. Universidade Federal de Alagoas, Maceió-AL, 2010.

A presente dissertação de mestrado visa analisar as obras homônimas *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938) e Nelson Pereira dos Santos (1963), à luz das teorias contemporâneas a respeito das adaptações cinematográficas. Usando como metodologia a pesquisa bibliográfica e documental, objetiva fazer as interligações entre as duas obras, a partir de suas similaridades e particularidades estéticas e contextuais, tendo como ponte principal para este diálogo os elementos das narrativas. Visa também aprofundar o conhecimento sobre as peculiaridades de cada meio expressivo, o cinema e a literatura. Justifica a opção pela temática de *Vidas Secas* pela relevância das obras e dos autores no desenvolvimento dos meios de expressão artísticas de que fizeram parte, assim como por ter um enredo de temática, ainda, bastante atual.

Palavras-chave: Intersemiose, adaptação, cinema e literatura.

Abstract

NOGUEIRA, Allan. Vidas secas: relationship between the novel of Graciliano Ramos and the movie of Nelson Pereira dos Santos. Universidade Federal de Alagoas, Maceió-AL, 2010.

This dissertation intends to analyze the homonymous works *Vidas secas* by Graciliano Ramos (1938) and Nelson Pereira dos Santos (1963), in the light of contemporary theories about the film adaptations. Using as methodology the literature and documents, aims to make the links between the two works, from their similarities and specific aesthetic and contextual, with the main bridge for the dialogue with the elements of storytelling. It also aims to increase knowledge of the circumstances of each expressive, cinema and literature. Justifies the choice of theme *Vidas secas* because the relevance of works and authors in the development of means of artistic expression that took part, as well as having a plot theme, also very contemporary.

Key words: Intersemiosis, adaptation, cinema e literature.

Dedicatória

Aos vivos que sentem fomes...

Agradecimentos

Gláucia Vieira Machado, que ajudou em meu percurso no PPGLL de várias maneiras, com orientações, direcionamentos, motivações... sem citar os vários momentos em salas de aula, seminários, e-mails, festas, reuniões em grupo, etc.

Pedro Nunes, que me instigou nos pontapés iniciais na graduação em Comunicação Social e, mesmo de longe, dialogou com meu trabalho e mandou forças.

Susana Souto e Walter Matias, pelas generosas leituras e sugestões na qualificação, que ajudaram a construir a presente dissertação de mestrado.

Nelson Pereira dos Santos e à Ivelise Ferreira, pela solicitude em me atender e ajudar em minha pesquisa na recente passagem por Maceió. Ao José Márcio Passos por ter tornado esse encontro possível.

CNPq, que tornou a minha vida mais calma por vinte e três meses, durante a vigência da bolsa de mestrado.

Grupo Poéticas Interartes e colegas do Mestrado, companheiros de discussões e atividades que ajudaram a construir meus pontos de vista em relação à literatura.

Professores do PPGLL, por compartilhar conhecimentos em sala de aula. Todos foram, dentro de suas áreas específicas, importantes para a minha formação acadêmica.

Almir Guilhermino, primeiro professor de cinema e, por alguns meses, colega de PPGLL, que auxiliou bastante em minha passagem no mestrado, indicando textos e caminhos.

Pesquisadores João Manuel dos Santos Cunha (RS), Miliandre Garcia de Souza (PR) e Germana Henriques Pereira de Sousa (DF), pelos contatos via *internet* e pelo auxílio, através de seus trabalhos, aos meus encaminhamentos na pesquisa.

Nataska, Gustavo, Vitor, Naísia e todos os meus amigos 'impetuosos' de jornalismo, que me motivaram e me auxiliaram na medida do possível. Larissa Lisboa e Amanda Nascimento pelas fotos de/com Nelson Pereira dos Santos.

Mãe Joana, por todas as coisas e por qualquer outra coisa que eu colocasse aqui e que deixaria o espaço incompleto. Não seria exagero dizer que se não fosse ela a primeira frase da dissertação não seria escrita.

Anne e Papudo, Carlos, Thayse, Bia, Rosivaldo, companheiros de Abismo e todos os meus amigos e amigas, por terem me ajudado, cada um de sua maneira e em suas possibilidades, em minha vida acadêmica, que, em todo caso, não se dissocia totalmente da pessoal. Aos meus cachorrinhos Trotsky, Dante e Dalila: sem o barulho deles a minha vida seria mais chata.

Edinir, pelos vários momentos de convivência que possibilitaram que eu obtivesse mais paciência para ir até o fim no mestrado. Sem vinhos e carinhos a vida se torna impossível.

*A mais, amor não seria se não te amasse e não traísse
e traindo-te, a ti, retornasse ainda mais fiel e amante
e ainda mais certo de que amar é um descomedir-se...*

*A mais, se não te traísse, Amor, amando o que não amo,
burlando por amor a ti esse amor firme e constante,
que seria da fé de que perder-te é o que mais temo?*

*Bem mais de ti me ajunto quanto mais de ti me afasto
e se, em outros corpos, te busco numa vã entrega,
é para, ao fim de tudo, achar-te em minha busca cega
e a ti me entregar num amor mais dilatado e casto...*

*Bem mais te pertenço em não pertencer-te e trair-te
numa torrente de amor que se afirma quando nega
ao que ama de maneira louca e vasta e sôfrega
e que só se dá aos poucos, a cada vão instante...*

(Soneto da Infidelidade, por Milton Rosendo)

Sumário

Introdução	08
1. Relação entre literatura e cinema: diálogos possíveis	12
1.1. <i>Tradução e adaptação</i>	14
1.2. <i>Literatura e cinema, via de mão dupla</i>	16
1.3. <i>Contexto, ideologia, circunstância: trad. intersemiótica e trad. cultural</i>	24
2. Obras, autores e o que dizem a respeito	27
2.1. <i>Modernismo e Cinema Novo</i>	29
2.2. <i>Quem as assinou</i>	39
2.2.1. <i>Graciliano Ramos</i>	40
2.2.2. <i>Nelson Pereira dos Santos</i>	46
2.3. <i>O romance Vidas secas</i>	49
2.4. <i>O filme Vidas secas</i>	58
3. Vidas secas: diálogos entre as obras	65
3.1. <i>Algumas indicações do suscitar cinematográfico em Vidas secas</i>	66
3.2. <i>Modificar e recontar Vidas secas</i>	77
3.3. <i>Tradução criativa, espaço de trocas</i>	87
Considerações finais	95
Referências	98

Introdução

Um termo que dá uma definição justa do que a presente pesquisa representa, desde os seus momentos iniciais, é **escolha**. As escolhas, por sua vez, vêm sempre precedidas de situações que instigam a reflexão e nos impulsionam a colaborar com aquilo que acreditamos ter coerência com nossa história de vida, com o que nos envolvemos de uma forma ou de outra em instantes anteriores. E quando se fala aqui nos “momentos iniciais da pesquisa” estamos remetendo a um momento precedente até mesmo ao projeto entregue na secretaria do PPGLL para a inscrição na seleção de Mestrado.

Vidas secas, Literatura e Cinema. Essas são, adequadamente, palavras-chaves de uma pesquisa intitulada **Vidas secas: relações intersemióticas entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos**. Assim, as informações já são expostas de forma direta, e não precisa nem ser um grande conhecedor das teorias do diálogo entre as diferentes formas de manifestações artísticas para perceber que tratamos do estudo sobre uma **adaptação**. A questão é que, até se chegar às obras, aos autores, meios de expressão e termos utilizados neste título, há toda uma vivência, que, no caso do presente trabalho é de grande relevância para se compreender tais escolhas.

O ponto de partida aconteceu entre 2004 e 2005, quando o autor da presente pesquisa cursava o terceiro ano de Comunicação Social (Jornalismo) na Universidade Federal de Alagoas e participava de um trabalho de extensão voltado à Assessoria de comunicação para movimentos sociais do campo, mais especificamente o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). É inegável que um dos pontos fundamentais que **Vidas secas** (1938) traz é justamente a discussão a respeito da questão fundiária no Brasil, e esta obra foi logo trazida a tona quando da vivência junto aos trabalhadores e trabalhadoras que passaram anos de suas vidas impedidos de viver de forma digna por não ter acesso aos meios de produção de sua subsistência – assim como Fabiano, sinha Vitória e seus filhos.

É bem relevante, inclusive, que o letreiro inicial do filme **Vidas secas** (1963) seja a de que ele representa não apenas o resgate de uma obra literária, mas também é a representação de uma situação social que mais “nenhum brasileiro digno poderia ignorar”. Foi também em 2005, paralelamente ao trabalho com o MST,

que o conhecimento sobre a importância do Cinema Novo, a partir da disciplina Laboratório de Imagem, instigou ainda mais a aproximação com a arte cinematográfica nacional e, consecutivamente com **Vidas secas**, um filme que é logo colocado em evidência quando se pensa a respeito do latifúndio.

Por suas consecutivas importâncias para os meios em que são veiculadas, ambas fazem parte da lista de obras conhecidas por grande parte das pessoas que apreciam a Literatura e o Cinema nacionais, mas para uma análise mais aprofundada, seria necessária uma leitura igualmente atenciosa. O contato com o material verbal, o romance, não foi algo tão difícil, inclusive parte da fortuna crítica relacionada com autor e obra. Já a filmografia de Nelson Pereira dos Santos – assim como boa parte de longas e curtas-metragens de valia para o cinema brasileiro – continua, mesmo atualmente, bastante inacessível¹, e o contato com o filme, para um posterior olhar investigativo, só foi possível depois de muita procura. Só agora, no início de 2010 é que há uma previsão de lançamento da cópia restaurada de **Vidas secas** e de outras obras em DVD deste cineasta, para o primeiro semestre ainda deste ano. Até então, foi a *internet* que cumpriu relativamente bem o papel da distribuição dos produtos audiovisuais – guardadas as devidas proporções em questão de qualidade de imagem e som –, que corporações do cinema ou outros órgãos que deveriam incentivar o fomento da cultura deixam a desejar.

Dessa maneira, os recursos iniciais para a análise estavam em mãos, e no decorrer da caminhada a pesquisa amadureceu, até a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso, que aconteceu em julho de 2006. Parte do material teórico que trazemos na presente dissertação de mestrado foi resgatado deste trabalho, que recebeu o título de **Vidas secas: relações entre o Cinema Novo e o Modernismo Literário**, que foi executado sob orientação do prof. Dr. Pedro Nunes Filho.

Mas e a Literatura com isso? E o Cinema com isso? Talvez o ponto mais importante dessa lembrança seja a de enfatizar que tanto a Literatura, quanto o Cinema, assim como a pesquisa científica, não são feitas em um vácuo, e têm relação direta com o contexto de atuação de cada um dos trabalhos, ou dita de outra forma, com as escolhas efetivadas por seus autores. No caso específico, a

¹ Ana Maria Balogh, em seu livro **Conjunções – Disjunções – Transmutações**, escrito originalmente em 1985, já indicava a dificuldade no acesso aos materiais relativos ao meio sonoro-visual: “No tocante à delimitação do corpus a ser examinado, há que se lamentar a dificuldade para obtenção de cópias de filmes junto às entidades que existem justamente para armazená-las e, em princípio, para cedê-las aos pesquisadores interessados. O mesmo ocorre em relação à maioria das emissoras de TV” (BALOGH, 2005, p. 29 e 30).

justificativa para a escolha de **Vidas secas** aconteceu não simplesmente por ser um filme adaptado de uma obra literária (ou um romance que “virou” filme), mas por conta de todos os argumentos supracitados.

O objetivo geral deste trabalho, desde o princípio, é observar as relações narrativas e poéticas entre as obras em foco, sendo assim definidas algumas categorias de comparação, não com o intuito de julgar se uma obra comunicou melhor ou foi superior enquanto expressão artística, mas para analisar como cada suporte se comporta em relação à linguagem própria de sua manifestação, como enfatiza determinados elementos, e, por se tratar de uma obra adaptada, como o cinema soluciona problemas de especificidade expressiva e dialoga com a obra de origem.

Assim, listamos objetivos específicos que orientaram esta dissertação: verificar a aproximação do filme com o livro, a partir de indicações textuais do romance, e como o cinema potencializa determinados aspectos dessas indicações por suas peculiaridades comunicativas; observar diferenças no filme em relação ao enredo exposto pelo romance, levando em conta as especificidades de cada meio e a ênfase que o cinema traz nessas modificações; constatar adições feitas no cinema de elementos não presentes de forma direta no romance. A partir desses três tópicos de análise, ressaltaremos como a obra cinematográfica adaptada da literatura pode ser interpretada como uma recriação e transformação do texto original. Esta análise específica do diálogo entre as duas obras faz parte do terceiro capítulo que apresentamos nesta dissertação.

Os dois primeiros capítulos contextualizam os temas abordados no trabalho. No primeiro, levantamos questões gerais a respeito da relação entre a literatura e o cinema a partir de pesquisas contemporâneas que tratam dessa temática, não apenas visando os filmes que são adaptações, mas pensando em outras formas de relação entre as duas linguagens em foco. Quando se chega a uma proposição de trabalho, tem-se todo um aparato teórico que já faz parte daquela linha de estudo, e que precisa também ser levada em conta. Em nosso caso, trabalhamos com alguns pesquisadores dos mais importantes na questão específica da relação entre Literatura e Cinema, tanto no contexto internacional, Randal Johnson, Micaela Ramón e Sergio Wolf, mas também autores brasileiros, como Thais Flores Nogueira Diniz, Anna Maria Balogh, João Manuel dos Santos Cunha, Ismail Xavier, José Carlos Avellar e Almir Guilhermino, este último, num trabalho oriundo do PPGLL. É neste capítulo que começaremos a tratar de alguns termos que serão recorrentes,

com maior ou menor freqüência, nos demais capítulos da dissertação: transposição, transcrição, transcodificação, transluciferação e transmutação. São nomenclaturas utilizadas por diversos autores indicando o diálogo entre diferentes formas artísticas; assim, os trataremos como sinônimos para **adaptação**, sendo os eventuais usos de tais termos uma forma de preocupação com a escrita do texto da dissertação e não necessariamente com supostas diferenças entre eles.

O segundo capítulo aborda **Vidas secas** e seus dados relacionais, tanto para o romance como para o filme: alguns elementos das narrativas, os autores, contexto de produção e recepção das obras, além de parte da crítica literária e cinematográfica, e de que forma esses dados se relacionam entre si e contribuem para efetivação de um trabalho da adaptação. Dentre outros objetivos específicos deste trabalho está a discussão particular sobre o texto ficcional, o romance **Vidas secas**, seus elementos e características estruturais e de linguagem, bem como o contexto com o qual se relaciona, questões próprias da linguagem de Graciliano Ramos e como tais questões contribuíram para a adaptação desta obra para o cinema. Para tal, utilizamos autores como Antônio Candido, Otto Maria Carpeaux, Rui Mourão e outros estudos no contexto local.

Focalizamos, também, **Vidas secas** no cinema de forma específica, além da tradução intersemiótica. As reflexões tomadas aqui sobre a conjuntura relacional do filme, bem como elementos cinematográficos e estilo de Nelson Pereira dos Santos, e as posteriores relações deste cineasta com a Literatura, serão levadas em conta para a análise dialógica entre as obras. Para tanto, alguns dos autores que fundamentarão serão Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha e Helena Salem.

Por se tratar de uma pesquisa que envolve duas formas de expressões artísticas distintas, a metodologia utilizada foi a leitura e análise interpretativa das obras em apreço, tendo como fundamentação os estudos que levem em conta as especificidades de cada linguagem (a verbal e a sonoro-visual). Além disso, pelo fato da pesquisa tratar de duas obras realizadas em épocas distintas, a principal metodologia utilizada para a interpretação e análise foi a de pesquisa documental e bibliográfica, que buscou o contexto do romance e do filme, suas características estéticas, diálogos e objetivos. Nosso objetivo foi o de executar uma pesquisa qualitativa, sem a pretensão de esgotar a reflexão sobre o tema, nem alcançar uma conclusão fechada a seu respeito.

1. Relação entre literatura e cinema: diálogos possíveis

É comum ouvir comparações feitas entre obras que são adaptados de um meio de expressão artística para outro. Na relação entre cinema e literatura, não são raros os comentários sobre a questão de uma suposta fidelidade ou infidelidade entre a obra adaptada e a de origem, sobretudo por parte de quem conhece ambas. É uma forma do público consumidor de arte – não necessariamente acadêmico – compartilhar suas impressões a respeito do que apreciou.

No caso de filmes adaptados de romances, as opiniões mais comuns são as que colocam o livro como superior ao filme, sendo a frustração ainda maior quando esse julgamento é feito por algum leitor cativo de um determinado autor, ou ainda se a crítica for a respeito de um filme adaptado de um romance e/ou autor consagrado pelos cânones literários. Existem, no entanto, alguns casos em que os filmes são elogiados por um suposto bom trabalho realizado em relação ao livro, ou ainda os que colocam alguns filmes como artisticamente superior ao livro.

Para o estudo científico, essas maneiras de se colocar o problema não são ignoradas, mas são ponderadas. A literatura e o cinema têm vários pontos de encontro e formas de diálogo, que fazem, inclusive, com que esta pesquisa seja possível, mas suas especificidades em relação aos suportes, método de produção e peculiaridades de cada meio devem ser levadas em conta, e isto, também, faz com que o trabalho científico neste campo seja plausível.

Neste sentido, o uso de termos como “fiel” ou “infiel” precisa ser revisto e utilizado com cautela, visto que tais critérios não levam em conta que se trata de duas obras diferentes (duas ou mais, em casos de romances adaptadas mais de uma vez) e que em determinados aspectos, elas precisam funcionar e ser analisadas no suporte em que se apresentam.

Com essa consciência, e com a noção de que todo o processo de adaptação é, em maior ou menor grau, uma reinterpretação ou recriação do que é traduzido, pode-se pensar na diferença e na independência entre as duas formas artísticas em questão, como afirma Randal Johnson (1982, p. 28):

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

seqüência 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.

Com isso, discutindo os aspectos que são destacados no momento das análises, vemos que as especificidades e as limitações das linguagens romanescas e fílmicas são questões que devem ser levadas em conta, pois dessa forma conseguimos compreender de maneira mais efetiva as escolhas em cada obra, tornando mais eficaz sua análise.

No entanto, podemos observar um ponto de encontro importante entre romance e filme de ficção: apresentam-se como formas narrativas. Sendo ficção, ambos elaboram e manipulam uma realidade própria, sem necessariamente ser um equivalente direto do cotidiano. Tais realidades ficcionais podem, no entanto, manter contato com elementos contextuais, através da crítica literária ou cinematográfica, análises da conjuntura político-social-cultural, condições de produção e leitura das obras, etc. Fatores culturais e ideológicos podem ser importantes para a compreensão das obras, sobretudo no caso específico de nosso estudo, em que observamos a obra adaptada já como uma interpretação, como uma possibilidade para o leitor-espectador criar sua própria versão. Esses dados, porém, servem como forma de auxílio para a análise ou como sugestão de compreensão e não a criação de uma verdade única sobre as obras, já que é possível interpretar uma obra artística sem acesso direto a eles.

O presente trabalho, análise do diálogo entre **Vidas secas**, romance de Graciliano Ramos e filme de Nelson Pereira dos Santos, visa observar como o cinema se comporta na relação com a elaboração poética anterior, utilizando suas próprias ferramentas e elementos. Seguindo a indicação de alguns estudiosos desta relação, propomos que, neste diálogo específico de **Vidas secas**, a literatura é a força inicial, mas que o cinema não cumpre um papel meramente de cópia ou subserviência ao texto literário.

Para uma compreensão mais direcionada, traremos algumas definições do que é a tradução, tendo em vista que as adaptações da literatura para o cinema são, também, formas de tradução; assim como relacionaremos os principais estudiosos utilizados na presente pesquisa, que atuam nesta área específica do estudo científico.

1.1. Tradução e adaptação

O termo “tradução” é comumente utilizado para indicar a substituição de signos em nível **interlingual**, ou seja, uso de termos de um idioma na tentativa de expressar algo dito em outra língua. A tradução interlingual é, no entanto, apenas um dos tipos de tradução, segundo a classificação do lingüista Roman Jakobson. Este autor indica mais dois tipos: uma é a **intralingual**, realizada dentro de um mesmo idioma e meio expressivo (as atualizações em relação às regras gramaticais próprias de cada época podem servir como exemplo), e a outra é a **tradução intersemiótica**.

Em seus estudos, Jakobson indica que a tradução intersemiótica, ou **transmutação** – outro termo empregado pelo teórico, no mesmo sentido – acontece quando uma obra originária de um meio verbal é interpretada e executada por um suporte diferente, por qualquer outro meio de expressão artística. Julio Plaza (2003) acrescenta o “vice-versa” nesta relação específica, indicando que os diálogos e reinterpretações entre quaisquer diferentes linguagens artísticas também são traduções intersemióticas.

De maneira geral, a tradução pode ser vista como uma forma de leitura e recriação da obra artística, pois depende da interpretação e ação do tradutor e, posteriormente, do resignificação por parte do leitor, para a efetivação do produto final. 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). Imaginar um único interpretante para a obra artística seria, desta maneira, negar as variadas possibilidades de apreensão da matéria lida e ir de encontro a um dos fatores constituintes da arte: a ambigüidade.

Temos o caso do próprio Graciliano Ramos para exemplificar esta noção de recriação da obra artística a partir da tradução. No conjunto de suas atividades, este autor 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). Ele nunca havia exercido a função de tradutor profissionalmente e aprendeu as línguas estrangeiras de forma autodidata, o que fez

com que o seu método de tradução não seguisse o mesmo padrão de outras traduções realizadas na época.

Em seu estudo a este respeito, intitulado **O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance La peste, de Albert Camus** (2008), Germana Henriques Pereira de Sousa aponta alguns elementos que fizeram com que tal tradução caminhasse na contramão de outras traduções do período anteriormente 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*, 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* (no Brasil, o esporte praticado atualmente que mais se aproxima seria a bocha), mas escolhe o termo futebol, por este já ser um esporte popular no país. Dessa maneira justifica-se o título do estudo ser **Brasil em Oran**.

No caso da Tradução Intersemiótica, a relação se radicaliza ainda mais, visto que se trata de duas concepções de linguagem que, por mais que apresentem pontos de encontro, são diferentes. No caso específico de **Vidas secas**, além das opções do cineasta em relação ao que apresentar enquanto enredo, teve que escolher, também, os elementos cinematográficos que constituíram a sua obra, independente de se esses elementos dialogam ou não com o formato dado por Graciliano Ramos ao seu romance.

Isto se dá porque, além de observar a obra a ser adaptada, suas características, suas críticas, o desenvolvimento de sua forma de expressão enquanto arte, etc., o cinema também tem o seu próprio desenvolvimento, suas próprias tendências, sua história. Este pensamento aplica-se, inclusive, a qualquer

outro diálogo intersemiótico. Como chama a atenção Júlio Plaza, a tradução intersemiótica “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” (2003, p. 10). Ou seja, ao pensar em fidelidade na relação cinema e literatura é necessário ter em vista que outros fatores, além do enredo e dos elementos narrativos, estão em jogo.

Essas duas questões introduzidas – da fidelidade/infidelidade e da relação com o cultural para efetivação da tradução –, levantadas aqui por Júlio Plaza de maneira mais geral em sua teoria da Tradução Intersemiótica, reverberam, com maior ou menor ênfase, nos autores estudados que trabalham especificamente com a relação entre cinema e literatura.

1. 2. Literatura e cinema, via de mão dupla

Algumas observações pioneiras sobre as relações entre literatura e cinema tentavam encontrar equivalências diretas entre os elementos próprios de cada meio de expressão, grosso modo, entre as letras e as imagens². Os pontos levantados para a análise tentavam encontrar paralelos exatos entre o filme e o livro, sem levar em conta algumas de suas especificidades.

Existem peculiaridades na formação por parte do livro e por parte do filme que não eram levados em conta no momento de tais análises. Os romances, sobretudo os que são escolhidos para adaptações no cinema, comunicam-se a partir de signos verbais, por isso a percepção dessa comunicação literária engloba uma multiplicidade de condicionantes, sendo um desses condicionantes a necessidade de um diálogo sógnico entre quem externa a mensagem e aqueles que irão interpretá-la. A subjetividade do leitor terá importância na tentativa de decodificar estes signos verbais e fazer sua consecutiva interpretação. Pode acontecer, por exemplo, de

² Como a maior parte dos autores estudados utiliza os termos “literatura” e “cinema”, mesmo quando falam especificamente do romance e do filme de ficção, enfatizamos aqui que a literatura não se detém apenas à comunicação verbal, e isso pode ser inicialmente verificado tanto no romance, quando este suscita, a partir da decodificação de suas informações verbais, outras formas sensoriais. Mas tal característica pode ser observada, principalmente, em outras formas de informação poética, como a poesia vocal e sonora, a tipologia das letras, o poema concreto e as expressões da poesia visual de uma maneira geral. Ou seja, em nossa análise, quando outros autores forem solicitados à explicitar diferenças e similaridades entre literatura e cinema, estaremos, na verdade, fazendo o diálogo entre as formas narrativas que servem à presente pesquisa: o romance e o filme de ficção.

alguns signos verbais específicos não serem compreendidos por alguns leitores, ou serem apreendidos de maneira diferente por outros.

Já na cinematografia, a estruturação dos planos e seqüências é feita a partir de uma diversidade de signos visuais e sonoros. Imagens, sons, ruídos, e também silêncios, são organizadas à maneira do autor para composição da obra, que pode ser emitida ao espectador de forma mais direta.

Isso não significa que o que é exibido em tela é, via de regra, uma mostra da realidade ou algo mais ou menos real do que o romance nos apresenta. Sabemos que a literatura tem a possibilidade de suscitar elementos visuais, táteis, auditivos, olfativos, etc., o que pode ser considerado mais uma prova de que a literatura não se prende apenas ao papel. No cinema, por mais que filmem elementos reais ou do cotidiano, a natureza do cinema – ser um jogo de luz e sombra –, a manipulação e organização fílmica excluem essa classificação. Mesmo filmes do gênero documental são apenas impressões de tal realidade, visto que são signos do que foi filmado. Christian Metz (1972, p. 16) 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”; ponderamos, porém, que em alguns casos, por conta de seus próprios elementos internos, o cinema pode perder tal credibilidade – só para exemplificar na questão do ator: uma atuação não convincente ou diálogos artificiais podem prejudicar em muito a efetividade de um filme. Além disso, dependendo do gênero e do estilo da escrita da obra literária, ela também pode ter essa capacidade de confiabilidade e/ou efetividade, como os que são verificados em alguns filmes. Ou seja, romance e filme não são iguais, de fato, no que diz respeito à matéria prima que utilizam, mas ambas podem ser bastante efetivas nos meios em que atuam.

Acontece que a forma escrita do romance, por ser uma narrativa, pode suscitar vários momentos cinematográficos em sua execução, mas trabalha com algumas formações frasais peculiares, que não permitem uma tradução direta do meio verbal para o sonoro-visual. Basta que tomemos um exemplo retirado do romance **Vidas secas**: “O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho” (RAMOS, 2007, p.14); no filme aparece apenas o menino com a mão nos olhos, inexistindo qualquer referência direta a “pedaços de sonhos”. Para a criação do roteiro cinematográfico apenas o trecho da ação é utilizado, excluindo – sem necessariamente ignorar – metáforas ou termos que remetem a sensações

psicológicas. Isso se dá porque o cinema não tem a mesma capacidade da literatura em expressar características psicológicas dos personagens, com exceção da interpretação do ator, isto é, da ação, complementada por outros recursos, como a cor, sombra, planos, angulações, trilha sonora, etc. Por outro lado, nos diz Marshall McLuhan (2005, p. 323):

Comparado a outros meios, como a página impressa, o filme tem o poder de armazenar e transmitir uma grande quantidade de informação. Numa só tomada, apresenta uma cena de paisagem com figuras que exigiriam diversas páginas em prosa para ser descritas. Na seqüência imediata, e nas seguintes, a cena pode repetir-se, propiciando novos pormenores em bloco, ou *gestalt*.

Ou seja, cada meio mantém suas capacidades e especificidades e os diálogos podem, sim, se dar nestes aspectos, desde que haja observação de tais questões específicas. Assim, temos que no estágio atual, as pesquisas sobre a relação literatura e cinema tendem a respeitar ambos os meios de expressão como formas artísticas independentes, sem deixar de observar, no entanto, a existência de uma influência mútua entre as obras e o diálogo existente entre essas duas formas de expressão.

A literatura teve papel fundamental para o desenvolvimento do cinema nos moldes em que este é conhecido atualmente. Foi no gênero narrativo impresso, ou seja, na literatura, que cineastas pioneiros buscaram caminhos que transformaram o cinema em um importante veículo de entretenimento e comunicação, pois deixou de ser apenas um projetor de imagens da vida cotidiana para prender a atenção do espectador com a projeção de imagens em movimento de histórias e personagens que já eram conhecidos dos livros. Sabemos que em seus primeiros anos³, o cinema existia apenas como uma tela para mostras de cenas do cotidiano, sem ter, ainda, o pleno papel de máquina de entretenimento e/ou discussão da realidade, muito menos de obra de arte.

³ Os Irmãos Auguste e Louis Lumière inventaram o Cinematógrafo em 1895. No Brasil, os primeiros anos do cinema são denominados de pioneiros, e compreende basicamente a produção do cinema mudo. As primeiras experiências dos irmãos Lumière não devem ser tratadas, no entanto, como 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.

Quando 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.

A relação do cinema com a literatura, porém, não se iniciou apenas com a primeira tradução de um romance para as telas. As experiências pioneiras no sentido de um cinema narrativo são de Georges Méliès, pois suas criações fílmicas foram idealizadas tendo em vista o entretenimento do público ao se contar uma história. Era chamado de teatro filmado, mas as narrativas eram criadas visando à produção áudio-visual. Serguei Eisenstein, em seu texto **Palavra e imagem** – presente no livro **O Sentido do filme** (2002) – nos conta que um elemento fundamental para o cinema, a montagem, tem suas raízes em técnicas romanescas.

Um dos fatores importantes para o gênero romanesco, o foco narrativo, também foi importante para a adequação e utilização da câmera enquanto instrumento de narração para a forma ficcional audiovisual. Ao fazer descrições ou relatar ações, utilizando os mais variados pronomes e tempos verbais, o romance cria o seu ponto de vista, com algumas peculiaridades difíceis de encontrar em outros gêneros que também influenciaram o cinema, como o teatro. 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. A partir dessa reflexão, Eisenstein (2002) indica que os métodos da montagem, a organização interna dos elementos selecionados, não são exclusivos do cinema, mas que podem ser aplicados às mais variadas formas de expressão artística.

Vale ressaltar que a literatura teve na difusão do cinema uma fonte temática, inicialmente, e também de incorporação de elementos da forma cinematográfica em suas narrativas, posteriormente. Flora Süssekind afirma que no Brasil 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. 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).

Temos também os casos contemporâneos de obras áudio-visuais que foram adaptadas do cinema ou da televisão para o meio literário. Micaela Ramon, em seu texto **O cinema na literatura ou a literatura depois do cinema** (2001) afirma que tal fenômeno encontra justificção no fato da arte sonoro-visual ter maior propagação enquanto cultura de massas, assim como “numa ambição economicista de rentabilizar o objecto estético” (RAMON, 2001, p. 3).

Há um ponto de encontro entre cinema e literatura que, talvez, consiga tornar mais clara a questão da especificidade entre cinema e literatura, que é a relação roteiro/romance. No roteiro, texto cinematográfico escrito, criado para ser utilizado pelos cineastas e posteriormente transformado em imagens e sons, definido pelo roteirista Jean-Claude Carrière (2008, p. 31) como “apenas uma forma passageira, destinada a se tornar ‘outra coisa’”, há a impossibilidade de se trabalhar com alguns termos que a literatura utiliza sem maiores dificuldades. Quando o cinema tornou-se uma indústria em ascensão, escritores da literatura se interessaram em colaborar com sua técnica e história como roteiristas de filmes, mas tiveram que passar, eles também, por adaptações. O escritor de roteiro necessita pensar como cineasta, e dominar bem mais a técnica e os elementos do cinema. Logicamente uma escrita clara e de fácil leitura ajuda na imaginação do que será realizado, mas o fundamental é o roteirista pensar cinematograficamente. Carrière enfatiza essa diferença 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, 2008, online)

Ou seja, o que fica claro, a partir dos parágrafos citados, é que o cinema e a literatura tiveram uma relação dialógica, em que ambas as formas de expressão utilizam-se como fonte de renovação, com um movimento quase que de convergência desses meios. Mas tais relações nem sempre foram analisadas tendo em vista as peculiaridades de cada uma delas.

Estes diálogos entre o cinema e a literatura suscitaram a discussão sobre qual postura deve o cineasta adotar ao optar pela transposição para o cinema de uma obra literária. Têm-se, assim, dois paradigmas que trazem pontos de vistas diferenciados: um desses conceitos adotará como palavra-chave o termo **reprodução**, que acredita que a obra adaptada precisa ser uma cópia exata do original; o outro paradigma trabalha com a idéia de **transformação**, defendendo que a atividade de adaptação passa pela observação da capacidade e especificidade de cada meio, visando uma liberdade que possibilite a recriação da obra.

A opção pela idéia da reprodução seria admitir que é possível se fazer uma leitura definitiva de uma obra, ignorando pontos de vistas diferenciados sobre um texto, e assim negar as especificidades, peculiaridades e possibilidades interpretativas, tanto da linguagem literária, quanto da linguagem cinematográfica, a que nos referimos anteriormente. Optamos, assim, por trabalhar o conceito de transformação, que “abandona as preocupações de reconstrução fiel do objeto literário e vê na transposição do texto ao cinema uma atividade que implica necessariamente a ação de um adaptador” (RAMON, 2001, p. 2).

A partir desse conceito de transformação, entendendo semiose enquanto movimento e ação dos signos, temos também o conceito que Haroldo de Campos, que denomina o processo de tradução como recriação – e adaptação cinemática de textos literários é, também, uma forma de tradução –, como cita Randal Johnson:

Com base nesta recriação “teremos [...] 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”. Ele observa que em tais traduções se traduz não só o significado da mensagem, mas o próprio signo em sua materialidade. Para realizar uma tradução recriativa, o tradutor

precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original. (CAMPOS apud JOHNSON 1982, p.6).

A questão da “fidelidade” ou “infidelidade” em relação às adaptações cinematográficas de obras da literatura é constantemente debatida, a começar pelo questionamento sobre em qual aspecto se situa o conceito de fidelidade ou infidelidade. Como observamos, mais do que uma mera colagem de palavras na película, uma adaptação cinematográfica é a criação, ou a recriação, de uma outra obra literária, como no caso específico de **Vidas secas**.

Assim, não há razão em se analisar dialogicamente duas obras com intuito de concluir o quão a adaptação foi fiel ou infiel à obra original. Se a recriação é uma leitura crítica do original, vai depender da interpretação do adaptador o sentido que ela terá em sua nova versão. A base original será uma guia, por onde quem adapta optará seguir ou não.

Quando se pesquisa a respeito de adaptações literárias, vemos ainda que esta noção de fidelidade é empregada, sobretudo por parte da crítica – assim como aconteceu em estudos iniciais a respeito de adaptações cinematográficas de textos da literatura – como recurso para adjetivar uma obra; dizer que uma obra é fiel é um meio encontrado pela crítica não especializada 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). No mesmo sentido aponta Sergio Wolf, em seu livro **Cine/Literatura – Ritos de pasaje** (2001, p. 79):

La discusión no debiera girar en torno de la proximidad del filme al texto fundante. La idea de “fidelidad”, pretende salir al cruce y negar la idea de “apropiación”, convirtiéndose en policía secreta de las transposiciones, al arrogarse el derecho de custodiar el origen.

Mesmo levantando a questão da aproximação e afastamento do filme em relação ao enredo e outros elementos do romance, em nossa análise não

procuramos por uma fidelidade entre as duas obras – comentamos tais verificações como forma de análise da passagem criativa entre os dois meios, como ponto de partida da análise e não como objetivo final. Apesar disso, sabemos que tal procura não é um fator totalmente refutado pelos cineastas, quando estes optam por adaptar um texto literário. Alguns deles – e este é o caso de Nelson Pereira dos Santos, como veremos adiante – têm consciência da matéria prima com que cada meio trabalha. Então a questão da “fidelidade” se dá em outro sentido, como indica Domingos (2005): “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”. Ou seja, a ligação entre a obra adaptada e a de origem é uma leitura do realizador, que fatalmente passará pela ação interpretativa de outros leitores e espectadores das obras.

A pesquisadora Thaïs Flores Nogueira Diniz é, no Brasil, uma das defensoras de que o estudo da adaptação faz parte de um campo de atuação híbrido e que é necessária a quebra de noções primitivas no momento de lidar com esta área, deixando de lado até uma espécie de corporativismo que ainda existe por parte de alguns estudiosos, tanto das letras, como do cinema. Para esta autora é importante “que os envolvidos em cinema e em literatura abandonem a abordagem da fidelidade em favor de uma evocação mais produtiva da intertextualidade sem queixas pela perda do que é peculiar à literatura” (DINIZ, 2005, p. 35). Para Ismail Xavier (2003, p. 63), uma das formas de abordagem é a partir do estilo de composição de cada obra, no qual “tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)”.

Outro método de estudo da contemporaneidade, que complementa e dialoga com o citado por Ismail Xavier, valoriza a questão da circunstância de produção enquanto elemento construtor das obras – desde que tais questões sejam, de fato, verificadas nestas. Segundo tal teoria, “além de incorporar os elementos do romance, o filme indiretamente também toma como inspiração textos anteriores” (DINIZ, 2005, p. 23), ou seja, ainda citando Thaïs Diniz, o processo de adaptação deixa de ser algo “isolado e unidirecional” em favor de uma visão “multidirecional e intertextual”, como indicamos a seguir.

1.3. Contexto, ideologia, circunstância: tradução intersemiótica e tradução cultural

Para o estudo da adaptação de **Vidas secas** para o cinema, é conveniente apontar para um comentário específico de Júlio Plaza (2003, p. 34) a respeito das opções do tradutor em relação ao material traduzido. Plaza afirma que as escolhas passam, inclusive, pela questão da empatia entre quem traduz e o que a obra representa: “Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade coletiva”’.

Como citamos anteriormente, com a transformação do cinema em indústria, a literatura no cinema passou a ser vista, por parte de quem executava, como uma boa fonte de lucro, pois escolhiam obras já conhecidas e consagradas como forma de atrair e cativar consumidores desta nova forma de entretenimento.

Vemos, porém, que atualmente novos paradigmas para o estudo do diálogo entre a literatura e o cinema são colocados, que não tomam apenas as obras como objeto de análise, mas levam em conta os contextos de produção das obras, assim como o debate sobre a autoria, ideologia, e até mesmo questões biográficas, desde que tenham relação com a obra analisada. Como afirma Thaïs Diniz (2005, p.16) há uma transferência do “centro de interesse na forma para as questões políticas, culturais e econômicas”. São fatores que poderiam ser considerados exteriores, e, por isso, não levados em conta para o debate, mas 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.

Em meio às principais discussões a respeito da tradução, e mais especificamente sobre a intersemiose, o debate sobre os conceitos de reprodução e transformação, assim como a questão do contexto relacional (movimentos estéticos, ideologia, crítica literária e filiações dos autores, etc.) e sua importância para a construção das obras, como já citamos anteriormente, são temas que reverberam na maior parte dos autores estudados, variando na ênfase dada a esses elementos e nos termos utilizados.

Dentre os pesquisadores que trabalham com esta matéria no Brasil já há algumas décadas, temos o pesquisador estadunidense Randal Johnson⁴, que analisou, em meados da década de 1970 e início da década seguinte, a adaptação do romance **Macunaíma**, de Mário de Andrade (1928), levado ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade (1969). Johnson levanta a questão do desenvolvimento do cinema, tanto no campo da linguagem como no setor industrial, a partir de adaptação de obras consagradas na literatura. Mas enfatiza, baseado no pensador húngaro George Lukács⁵, que o lucro não é o único motivo levado em conta para a escolha da obra a ser adaptada e que as obras de arte podem ser revitalizadas em determinados períodos em que os anseios forem próximos aos do momento em que foram originalmente realizados, argumento que também pode ser uma possibilidade de interpretação para a adaptação do romance **Vidas secas** (JOHNSON, 1982, p. 9). O pesquisador destaca, ainda, o papel de filiações políticas e estéticas dos autores para a composição das obras:

Num nível consciente, a interferência da circunstância na produção literária é especialmente verdade quando escritores e cineastas pertencem a grupos ou movimentos que explicitamente tomam como material temático a realidade nacional na qual produzem [...]. Neste ponto, portanto, a circunstância se mistura com a ideologia, ou a maneira pela qual os artistas vêem a sociedade na qual vivem. (JOHNSON, 1982, p. 35)

Como veremos no capítulo subsequente, este ponto específico dos movimentos estéticos também é uma discussão válida para o estudo da adaptação de **Vidas secas** para o cinema.

No mesmo sentido, o crítico Ismail Xavier destaca a importância das épocas em que cada obra foi realizada para o processo de adaptação – da construção do

⁴ Randal Johnson é um pesquisador norte-americano que se interessou por aspectos da cultura brasileira ainda quando cursava o seu doutorado. Sua pesquisa a respeito da adaptação de *Macunaíma* para o cinema, lançado no Brasil em 1988, traz algumas questões que, pelo passar do tempo, foram superadas por outros pontos de vista – sobretudo quanto às definições do que é a literatura –, mas ainda dialoga bastante com as teorias contemporâneas sobre adaptação de romances para a forma fílmica.

⁵ O estudo de Randal Johnson não traz referência de alguma obra ou texto específico de Lukács, mas tais colocações estão de acordo com um ponto específico da categoria da particularidade, parte da teoria que o pensador húngaro denominou de reflexo estético. Lukács cita que “o espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assiste as obras que representam o presente, como no caso em que a força da arte oferece à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe”. (Lukács, 1978, p. 289).

romance, das vivências do escritor e a interpretação por arte do diretor-adaptador e sua consecutiva recriação da obra. Segundo Xavier, o filme terá como referência não apenas o texto a ser adaptado “mas o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER, 2003, p. 62).

Thaís 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 dois meios diferentes – evoca elementos (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, tal qual afirma a autora, para esse estudo específico da tradução intersemiótica, fatores que tinham destaque apagado, como a questão ideológica e biográfica – a partir de filiações sociais e institucionais do autor e o modo como tais filiações contribuíram para seu discurso artístico –, assim como a referência da crítica acadêmica sobre os adaptadores, passam a ser vistos com maior atenção e observados como possibilidades de impulsionador da criação estética.

A figura de Graciliano Ramos, assim como a de Nelson Pereira dos Santos e a conjuntura com que tais autores estiveram envolvidos, a começar pelo Modernismo e o Cinema Novo, dá a possibilidade de investigação da maneira que se deu a construção de tais discursos e de que forma isso foi importante para as etapas de criação de **Vidas secas**. Para a compreensão, levantaremos algumas questões relacionadas ao romance, ao filme e às circunstâncias de produção, como forma de diálogo com o relatado e discutido no presente capítulo.

2. Obras, autores e o que dizem a respeito

Publicada em 1938, **Vidas secas** é hoje considerada uma das obras principais do conjunto escrito por Graciliano Ramos, que também é colocado como referência nacional enquanto ficcionista. Desde o seu lançamento, este romance já circulou e motivou o diálogo com diversas áreas, dentro e fora dos meios literários. É sabido que já foi adaptado ao teatro, tem relações com as artes plásticas e a música, foi estudada – tanto a obra quanto o autor – por diversas linhas de pesquisa do campo da teoria e crítica literária, já foi traduzido para diversos idiomas e por ser uma obra canônica, é bastante presente em vestibulares para escolas de ensino superior em todo o país. O romance está atualmente em sua 107ª edição. Além disso, teve seu enredo transcodificado para o cinema.

A versão fílmica, dirigida por Nelson Pereira dos Santos e lançada em 1963, também figura como uma das principais obras audiovisuais realizadas no Brasil. Levando em conta o período em que foi feito, o filme inovou esteticamente e foi fundamental para o caminho que o cinema nacional trilhou entre os fins da década de 50 e início da década de 70 do século XX.

Em relação à forma que cada autor empregou em suas obras – a linguagem de Graciliano Ramos, o vocabulário, a estruturação do romance ou os planos e seqüências de Nelson Pereira dos Santos –, percebemos similaridades contextuais entre elas, visto que ambos os autores subverteram padrões estéticos predominantes nas épocas em que respectivamente atuaram. Uma análise do diálogo intersemiótico entre o romance e o filme possibilitará a aplicação de algumas idéias expostas na presente pesquisa.

Além das concepções estéticas, em ambas as situações havia uma conjuntura que permitiu que os elementos culturais, sociais ou políticos fossem parte ativa de suas obras e de seus modos de produzir a arte. Assim, é relevante conhecer dados referentes a este contexto para a compreensão das seleções e combinações. Não significa dizer que sem tais informações seria impossível realizar interpretações, já que a arte funciona a partir da movimentação de seus signos específicos em conjunto com a visão de mundo do leitor, mas, enquanto fatos relacionados às obras, podem servir como ativação de sentidos e significados para quem faz a leitura tendo acesso a eles – sendo possível, inclusive, que alguns dos dados relacionados com a

escritura da obra original (romance) tenham influenciado ao diretor/adaptador na composição de sua obra (filme).

Tanto a literatura como o cinema brasileiro passaram por vários estágios diferenciados, até culminar em um ponto de auto-afirmação em que adotou elementos estéticos oriundos da cultura nacional para fazer contrapontos e representar um ponto de ruptura com estruturas de períodos, escolas ou movimentos anteriores. O período de nossa literatura que trouxe essa característica foi o Modernismo, do início da década de 1920 até a década de 1930 – a primeira fase; e do princípio dos anos 1930 a meados da década de 1940 – a segunda fase, sendo essas datas, objetos de discussão por estudiosos e pela crítica⁶.

Na segunda metade do século XX, surge no Brasil o Cinema Novo, que contribuiu, dentro de seu campo de atuação, de forma similar ao que o Modernismo representou para a literatura, tendo, inclusive, alguns diálogos entre os dois movimentos. Algumas obras e estilos de autores do primeiro período modernista ajudaram na construção da concepção da segunda fase do Cinema Novo. Nas realizações da primeira fase do movimento cinemanovista, tiveram no romance de 30 uma fonte de pesquisa e inspiração. Nesse sentido, se inclui a afirmação de Jorge Amado, ao ser questionado a respeito de sua importância no Cinema Novo: “Creio que não somente eu, diria que o romance de 30 teve grande influência sobre a geração de Nelson, como também sobre o neo-realismo português” (*apud* SALEM, 1987, p. 47). Essa aproximação do Modernismo com o Cinema Novo também é feita por Randal Johnson:

Há muitos paralelos entre o Modernismo e o Cinema Novo. Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o Modernismo contra o Parnasianismo e sua “linguagem bacharelesca, artificial e idealizante” que espelhava a ideologia da estrutura de classe arcaica da sociedade brasileira; o Cinema Novo, contra as chanchadas e os

⁶ Existem várias versões a respeito das divisões e subdivisões do movimento modernista, sobretudo onde começam e onde terminam determinadas fases do movimento. Sergius Gonzaga, em seu *websíte Literatura Brasileira*, defende que o Modernismo só tem continuidade na década de 30 com a poesia, sendo o romance regionalista desvinculado do movimento (GONZAGA, 2002, online). Para Vicente Ataíde, em seu livro **Modernismo**, o movimento é composto por três fases, sendo a terceira delas iniciada em 1945 (ATAÍDE, 1983). Já José de Nicola, em seu livro **Literatura Brasileira – Das origens aos nossos dias**, o Modernismo é composto por duas fases, incluindo o romance regionalista de 30 (NICOLA, 1998). Existe, inclusive, o pensamento que coloca que a divisão do Modernismo brasileiro soa sempre inoportuno, já que retoma, discute e reelabora procedimentos de períodos artísticos anteriores.

filmes “sérios” produzidos em São Paulo (especialmente os da Vera Cruz), os quais refletiam, ambos, uma visão colonizada, idealizada e incoseqüente da realidade brasileira. Os dois movimentos foram tentativas de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico. Os cinemanovistas reconhecem a importância do Modernismo para o desenvolvimento de tal posição (JOHNSON, 1982, p. 89).

Vejamos a partir de agora algumas dessas informações a respeito das obras, dos períodos estéticos com que cada uma se relacionou, assim como dados e fatos a respeito dos autores, fazendo já os primeiros diálogos entre as obras de maneira geral e fomentando discussões sobre algumas críticas e estudos sobre **Vidas secas**, romance e filme.

2.1. Modernismo e Cinema Novo

Os períodos anteriores ao advento da arte modernista, em maior ou menor grau, eram acusados pelos então novos realizadores de serem “passadistas”, parte disso por terem uma literatura que seguia padrões e tendências das produções européias. O Modernismo, apesar de ter sido influenciado pelos movimentos da vanguarda européia, logo firmou sua originalidade no Brasil por empregar uma pesquisa e buscar uma linguagem que apresentasse um caráter nacional – a partir de uso de elementos familiares à cultura brasileira.

Uma das principais metas dos modernistas, na literatura, foi a busca pela liberdade na formatação dos textos, em contraposição direta aos padrões literários vigentes até então, tendência forte na primeira fase do movimento, além de novas temáticas e maior inserção crítica da literatura na realidade político-social, o que também representou um avanço em relação à literatura produzida anteriormente, sobretudo na segunda fase, a partir da década de 30.

Mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922 – que é considerado por alguns críticos e estudiosos como marco inicial do Modernismo no Brasil⁷ –, contemporaneamente à decadência do Realismo/Naturalismo, Parnasianismo e do

⁷ Wilson Martins desfaz o mito de que o Modernismo se iniciou com a Semana de Arte Moderna afirmando: “Ao contrário do que por tantos anos se pensou, em conseqüência de um compreensível engano de perspectiva, foram os modernistas que fizeram a Semana de Arte Moderna e não a Semana de Arte Moderna que fez o Modernismo” (MARTINS, 1973, p. 55).

Simbolismo, alguns escritores, que ficaram conhecidos como os pré-modernistas, produziram obras que diferenciavam-se esteticamente das produções literárias dessas escolas. Entre estes autores, aponta-se Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e Augusto dos Anjos. A Semana de Arte Moderna teve um papel importante na difusão do Modernismo, principalmente por conta de seus organizadores terem consciência que um dos objetivos centrais da mostra era chocar os presentes com as produções artísticas que se diferenciavam do que era considerada arte até aquele momento.

Havia um diálogo interessante do Modernismo brasileiro com a arte cinematográfica. O manifesto da revista **Klaxon**, que indicava valores dos modernistas, trazia uma breve reflexão a este respeito: “KLAXON sabe que o cinematographo existe. [...] A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (in ALVARADO, s.d., online). Vale enfatizar, no entanto, que apesar dos modernistas terem a cinematografia como exemplo, o cinema brasileiro andava em descompasso com o que era discutido no âmbito da literatura nacional e outras artes, no período em que se compreende o movimento. Em relação ao cinema que era feito em outros países, o cinema nacional ainda era algo bastante primitivo.

No exterior, a técnica na utilização dos equipamentos e a experimentação no fazer cinematográfico já aconteciam, o cinema utilizava influências dos movimentos de vanguarda europeus, como é o caso do expressionismo alemão, que produziu filmes como **Kabinett des Dr. Caligari** (1919, dirigido por Robert Wiene), **Nosferatu** (1922, dirigido por F. W. Murnau) e **Metropolis** (1927, dirigido por Fritz Lang), além do surrealismo, que teve em Luis Buñuel sua principal expressão no cinema, em filmes como **Un chien Andalou** (1928) e **L'Age d'Or** (1930), que contou, também, com a colaboração do pintor espanhol Salvador Dali na concepção dos roteiros.

Já no Brasil, a maior parte dos trabalhadores no setor cinematográfico era estrangeira, o que dificultava ainda mais a identificação do cinema com a realidade nacional, que era uma das principais preocupações do movimento modernista. Nesse período, em fins da década de 10 e no decorrer da década de 20, porém, surgem as primeiras adaptações cinematográficas da literatura brasileira, principalmente de obras do romantismo e, apesar das adversidades, o setor começou a mostrar certo grau de vitalidade, ainda que com disparidade em relação à proposta modernista. Dentre as obras adaptadas estão: **A Moreninha** de Joaquim

Manuel de Macedo (1915, dirigido por Antônio Leal); **Lucíola**, de José de Alencar (1926, com direção de Franco Magliani); **A Carne**, de Júlio Ribeiro (1924, dirigido por Léo Marten); **A Escrava Isaura**, de Bernardo Guimarães (1929, por Antônio Marques Costa Filho) e **Iracema**, de José de Alencar (1930, por Jorge Konchin) (BILHARINHO, 1997).

Em 1924, é lançado o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, escrito por Oswald de Andrade. Dentre outras recomendações, o escritor sugeria (AZEVEDO, s.d., online): “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. O Modernismo, assim, optava por linguagem livre, onde as palavras não limitassem a construção das obras, mas pelo contrário, que o escritor pudesse manipulá-las à sua maneira, sem preocupações com estruturas formais rígidas ou grafia dentro das normas gramaticais ditas cultas. No gênero romanesco, o Modernismo também inova, ao apresentar capítulos curtos e autônomos, rompendo com as estruturas formais apresentadas em períodos literários anteriores. (NICOLA, 1998)

Na segunda fase da prosa modernista, vários nomes expressivos da literatura brasileira surgiram. Cada um dos autores desta segunda fase do romance modernista dos anos de 1930 criou obras que recebem destaque no conjunto realizado no período. Vemos em cada autor características gerais da literatura praticada na época, assim como peculiaridades que os diferenciam entre si. Neste período, os escritores optaram por uma literatura com maior correção gramatical se comparados ao primeiro momento modernista. A inserção de suas regiões como elemento interno do romance é uma característica que os une, pois todos fizeram, mas ao mesmo tempo os diferencia, pois focalizam ambientes diferentes e métodos diversos de abordagem literária.

Esse é um dos motivos, inclusive, da historiografia literária no Brasil intitular este período como Regionalista. É importante enfatizar, no entanto, que alguns anos antes existiu o Centro Regionalista do Recife – dentre outros, um nome que figurou neste meio foi o de Gilberto Freyre –, que reivindica que as movimentações estéticas de ruptura no Nordeste não receberam influência direta do Modernismo cultivado em São Paulo, mas que ambos atuaram de forma paralela.

Outro fator passível de discussão é justamente do termo “regionalista”: se as obras dos autores deste período faziam um diálogo com os locais em que estes viviam, com passagens identificadas com o sertão, zonas de cacau, engenhos, com

os pampas gaúchos ou mesmo capitais de alguns estados do Nordeste, é importante enfatizar que a produção modernista da década de 20 do século passado também se identificava com o ambiente em que se localizava. São Paulo foi tema e palco de várias discussões, mas nem por isso fazem a identificação da literatura do período com esta região ao ponto de chamá-la, também, de regionalista. Restringir a literatura de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, ou qualquer outro escritor do período dentro do termo regionalista seria negar, de certa forma, a possibilidade que esses romancistas, e suas obras, teriam de atingir o caráter universal em suas produções.

A década de 30, do século XX, para o cinema nacional, embora ainda não estivesse com produção em ritmo acelerado e permanecesse com um nível aquém do que se fazia em cinema em países com economia mais desenvolvida, as platéias começam a se relacionar de forma mais próxima com as salas de exibição, abrindo caminho para a grande procura do público por cinema nas décadas seguinte, com a chanchada. Como o rádio era um meio de comunicação bastante popular e vários atores e apresentadores do rádio foram trabalhar no cinema, houve interesse por parte do público em conhecer quem eram os donos das vozes que eles ouviam com frequência pelo rádio. Foi também neste momento que os ciclos regionais de cinema eclodiram, a exemplo de Cataguazes, que revelou o cineasta Humberto Mauro, considerado atualmente um dos principais realizadores do cinema pioneiro no Brasil. Os romances desta mesma década, no entanto, só vieram a ter espaço em forma de adaptação alguns anos à frente, com o Cinema Novo.

No início da década de 60 (séc. XX) surge o movimento artístico que ficou conhecido como Cinema Novo e que representou, em seu meio de atuação, uma ruptura similar a que o Modernismo empregou na literatura e outras vertentes artísticas, como as artes plásticas. Suas origens e idéias podem ser explicadas a partir de diferentes âmbitos. Por um lado, a experiência cinemanovista se deu como forma de contrapor os valores estéticos seguidos pela Chanchada e pelos filmes de cangaço produzidos no Brasil, mas também foi uma das formas de expressão de uma geração que viveu momentos de bastante efervescência político-social – foi uma maneira que os cineastas encontraram para opinar e intervir no contexto em que se colocavam.

Ainda na década de 1950 do século passado, o Brasil vivia um período conturbado, sendo aí, o momento em que as sementes do Cinema Novo começaram

a ser plantadas. Em críticas de cinema, discussões entre os cineastas sobre o que era produzido, na observação de movimentos cinematográficos de outros países – destacadamente o Neo-realismo italiano e a *Nouvelle vague* francesa – ou mesmo na realização de filmes que, já em meados dessa década, deram início a esse caminho de ruptura no cinema brasileiro.

No contexto político-social, esta década viu a volta do populismo varguista ao poder; a mobilização popular pela estatização do petróleo; logo depois, o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e a criação de Brasília; a situação caótica dos nordestinos que viviam na seca e faziam os movimentos migratórios para os grandes centros; os trabalhadores rurais que lutavam pela reforma agrária com voz nas ligas camponesas e a criação da SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste); o movimento estudantil contestador, tendo força na União Nacional dos Estudantes (Une). Juntando-se a esses fatos, em um momento anterior a tudo isso, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) havia sido posto na ilegalidade (1948), e em um momento posterior, houve a condecoração de Ernesto “Che” Guevara, que participara da revolução socialista em Cuba, com a ordem do Cruzeiro do Sul (1961), pelo então presidente Jânio Quadros.

A observação do contexto passa a ser um fator importante, visto que, por influência dos filmes do Neo-realismo italiano, os cineastas brasileiros passaram a selecionar elementos do cotidiano para a estrutura interna de seus filmes. Esta forma de unir a arte ao engajamento social, assim como a opção por uma forma de fazer cinema de maneira independente e de acordo com os recursos (técnicos e financeiros) colocadas pelo momento histórico, foram os principais fatores adotados dos filmes italianos pelos cinemanovistas para criação de suas linhas norteadoras.

Em algumas dessas novas experiências no cinema brasileiro, os cineastas iniciaram o *cinema cooperativo* que, em termos gerais, significa a participação e ajuda mútua entre os cineastas nas várias produções – uma das características fortes do movimento do cinema italiano, iniciado ainda na Segunda Guerra Mundial. Não é raro encontrar na ficha técnica de um filme o nome de algum diretor trabalhando em outra função em filmes de outros companheiros de profissão.

Outro movimento cinematográfico europeu que pode ser visto como referência para o Cinema Novo foi a *Nouvelle Vague* francesa. Deu sua principal contribuição para o desenvolvimento do fazer cinematográfico, como diz Carlos Adriano:

Liberaram o cinema ao utilizarem avanços técnicos como câmeras mais leves, som direto sincrônico, películas mais sensíveis (que dispensavam iluminação artificial). Ao rodarem seus filmes baratos fora dos estúdios, ao contestarem a hierarquia corporativa e sindical de cargos na indústria, ao questionarem sua base formadora (o tripé roteirista-dialoguista, equipe técnica do estúdio-cenário, atores e atrizes), privilegiando a espontaneidade criativa, a metalinguagem inventiva e a descontinuidade narrativa, e organizando suas idéias segundo precisos [...] preceitos estéticos e existenciais (ADRIANO, 2002, online).

Um ponto forte na *nouvelle vague*, e que também serviu como modelo para os cinemanovistas, foi a valorização do diretor enquanto autor. A partir desse momento, ele teria autonomia sobre o que abordar em sua obra e decidir como ela seria executada, dando aos filmes características peculiares em cada um dos trabalhos, criando, assim, estilos diferenciados entre os diretores do movimento. Vale observar, no entanto, que por mais que se fale numa autonomia de autor nestes casos, o cinema é um tipo de expressão artística por excelência feita de forma conjunta. Só para citar as funções mais básicas, na grande maioria dos casos de realização fílmica será necessário diretor, roteirista, operadores de câmeras, montadores, atores, etc. Então a autoria que se coloca aqui não é o de um *gênio-criador*, mas sim a de alguém que dá direcionamentos, com a consciência de sua dependência em relação a outros autores, que é sua equipe de produção.

O crescente interesse dos cineastas brasileiros por esses novos métodos, a concorrência com a Vera Cruz e, um pouco depois, o surgimento e popularização da televisão, fizeram com que as fórmulas dos filmes da chanchada fossem se tornando obsoletas. Suas produções já não atraíam mais o público como nos anos de seu apogeu, nas décadas de 40 até o início da década de 60, quando ainda chegaram a publicar alguns trabalhos. Neste momento, os cineastas que mais se destacaram na proposta diferente são Alex Vianny, que dirigiu **Agulha no palheiro** em 1953, com produção de Nelson Pereira dos Santos. Este último fez, em 1955, seu primeiro e polêmico longa-metragem **Rio, 40 graus**⁸. Roberto Santos realiza, três anos depois,

⁸ A polêmica sobre o filme **Rio, 40 Graus** diz respeito à censura que a obra recebeu quando estava prestes a ser exibido. Dentre os vários argumentos para a proibição está o fato de ele ter, segundo palavras do censor, o coronel Geraldo Menezes Cortes, “uma técnica perfeita igual a dos filmes tchecos” e também por ele apresentar “apenas aspectos negativos da capital brasileira”, ou ainda por ter sido “feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB”. Depois de uma campanha massiva pela liberação do filme, que contou com a colaboração de intelectuais, políticos e de trabalhadores da imprensa, o filme foi liberado em dezembro de 1955, e lançado em março de 1956, já no governo de Juscelino Kubitscheck (SALEM, 1987, p. 114-125).

O grande momento. A Une, através do Centro Popular de Cultura (CPC), organizou e financiou uma série de curtas-metragens que, em conjunto, recebeu o nome de **Cinco Vezes Favela**.

A razão de ser desse trabalho cinematográfico específico é quase exclusivamente política, tanto que foi depois denominado por Glauber Rocha, pelo contexto da época, como “resultado da exaltação janguista” (ROCHA, 2004, p. 245). Nesse sentido, temos que a produção desse filme está diretamente relacionada com a conjuntura política e com o pensamento cultural do início da década de 60 (séc. XX), como afirma Miliandre Garcia de Souza:

Na década de 60, encontrar definições apropriadas para a época sobre a identidade nacional e o povo brasileiro eram pré-requisitos a qualquer instituição, partido político ou indivíduo engajado às causas nacionalistas. Cada organismo, portanto, encarregava-se de definir essas duas categorias abstratas: identidade e povo. Assim fizeram o MCP [Movimento de Cultura Popular], o PCB [Partido Comunista Brasileiro], o ISEB [Instituto Superior de Estudos Brasileiros] e o CPC [Centro Popular de Cultura]. Com a Bossa Nova, o Teatro de Arena e o Cinema Novo não foi diferente (SOUZA, 2002, p. 86).

Além disso, **Cinco Vezes Favela** tem a importância de ter revelado três dos mais destacados cineastas do Cinema Novo: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Completam a lista de diretores do “filme da juventude cinematográfica revolucionária brasileira” (ROCHA, 2004, p. 293), Miguel Borges e Marcos Farias.

No Nordeste, o paraibano Linduarte Noronha, junto ao cinegrafista Rucker Vieira, realizava seu documentário **Aruanda** (1960), mostrando que a produção cinematográfica não iria se restringir ao sul e sudeste do país. Glauber Rocha comenta a respeito do formato dado ao filme, indicando características gerais que o cinema vivia neste momento de inovação estética:

Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda, assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos [...]. Sentimos o valor intelectual dos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema (ROCHA, 2003, p. 125 e 126).

Uma das principais preocupações dos diretores, em questão de linguagem cinematográfica, é em relação à montagem, pois é através dela que o cineasta imprime sua marca própria, tendo destaque não apenas a temática abordada no filme, como também a forma e os recursos usados na sua realização. Ao comentar de maneira elogiosa o documentário **Aruanda**, Glauber Rocha renega valores do cinema tradicional e comercial, dando aos os cortes bruscos da montagem descontínua e a suposta falta de finalização do filme de Linduarte Noronha um sentido poético e de diálogo com a temática da miséria abordada no filme, e não como falhas de produção.

Os passos iniciais do Cinema Novo foram dados, como vimos, ainda em meados da década de 50, porém, foi no período de vigência do governo João Goulart que a experiência cinemanovista no Brasil iria se firmar. Sendo esse movimento encarado como uma forma de intervir criticamente na realidade, a partir de então o “subdesenvolvimento não é mais um dado estrutural assumido com passividade ou fatalismo” (PARANAGUÁ, 1984, p. 70). Para os cineastas que vieram a compor o quadro do movimento, era hora de assumir e encarar o fato do subdesenvolvimento⁹, propondo soluções e situações de reflexão.

Ao decidir fazer frente a essa situação, os cineastas do Cinema Novo utilizaram temáticas antes não abordadas ou, na opinião dos cinemanovistas, abordadas de forma errônea e estereotipada pelos filmes feitos anteriormente no Brasil. O Cinema Novo traz uma nova concepção da pessoa pobre, da favela, do negro, da mulher, da religião, do trabalhador rural, das relações de classe e opressão e, por isso mesmo, dos equívocos que envolvem essas relações.

Em questão da própria produção e dos formatos dos filmes, os cineastas entraram numa fase de inovação e de diferenciação em relação direta com a industrialização forçada e inconsistente, tentada pela Vera Cruz. Passaram a preferir filmagens externas, equipes de produção reduzidas, novas idéias para a montagem, experimentações na fotografia, critérios diferenciados para escolha de elenco. Outro traço forte do movimento, como antecipamos, foi a execução de filmes com poucos recursos financeiros. A convivência com essa opção de poucos recursos se deu por questão, também, ideológica – os cineastas tinham objetivo de encarar o

⁹ Paulo Emílio Salles Gomes, em 1973, publica seu texto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, e traz uma panorama sobre o cinema do Brasil e de outros países do “Terceiro Mundo”, onde expressa ser o subdesenvolvimento no cinema, nos países que foram colônia de exploração, não uma etapa ou estágio, mas sim um estado que deve ser encarado como característica intrínseca.

subdesenvolvimento do país para dele extrair uma expressão artística crítica a esse subdesenvolvimento. Em um artigo a respeito do Cinema Novo, escrito em 1962, o cineasta baiano Glauber Rocha dizia que “no Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo” (ROCHA, 2004, p. 52, grifos do autor).

Ao colocar o Cinema Novo como uma oposição ao fotografismo, Glauber Rocha se referia ao cinema que se preocupava prioritariamente com a técnica e a espetáculo, tanto internamente, como a companhia cinematográfica Vera Cruz, quanto externamente, sobretudo o cinema de *Hollywood*. A câmera e seus recursos possíveis, em relação à linguagem e a montagem como atributos do discurso que o Cinema Novo queria mostrar, tinham, para o diretor, papel de intervir na realidade ativamente. A máxima usada para definir o Cinema Novo, a partir desse contexto era: *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*.

De acordo com a temática e as diferenciações conjunturais durante o seu período de vigência, o Cinema Novo é subdividido, não de forma rígida, por estudiosos em cinema e pela crítica, em duas fases¹⁰: na primeira os autores procuravam abordar temas relacionados aos elementos rurais; a segunda é a fase urbana, mudança de foco dada no período da ditadura instalada no país e que, mais tarde, após a consolidação e endurecimento da repressão por parte do governo brasileiro, ficou conhecida como tropicalista, já acenando para o fim dos trabalhos do Cinema Novo enquanto movimento coeso.

Na produção de filmes, no período denominado de fase rural do Cinema Novo, várias obras tiveram importância fundamental no sentido de afirmação enquanto proposta de reflexão da realidade e enquanto movimento estético. O fato da temática dos filmes ter como objetivo focalizar as relações no campo não significa que havia obrigação, por parte dos cineastas, em demonstrar apenas este aspecto. O que havia de significativo entre eles era o cuidado em discutir de forma desmistificadora a realidade vivida pelas classes sociais subalternas e, nesse momento do Cinema Novo, deu-se preferência à situação do Nordeste brasileiro, por conta de suas desigualdades seculares e por esta temática estar na ordem do dia,

¹⁰ Sobre a não rigidez dessa divisão, vemos em Johnson (1982, p. 80): “Tais divisões elaboradas a posteriori, embora úteis, são sempre um tanto artificiais. Na realidade, o cinema novo deve ser visto como um processo ininterrupto, continuando talvez até hoje, no qual, não obstante mudanças e evoluções da linguagem cinematográfica utilizada, a premissa ideológica básica permanece a mesma: uma visão crítica da realidade brasileira”.

com as discussões sobre a reforma agrária e as reformas de base propostas pelo governo federal.

É válido ressaltar, assim, que, por mais que o Cinema Novo fosse colocado como um grupo coeso e unitário, nunca foram admitidas linhas rígidas nos trabalhos que produziam. O que havia de concordância entre os cinemanovistas era a necessidade de um cinema diferenciado no Brasil. Com isso, nas palavras de Glauber Rocha: “cada cineasta tinha que se manifestar dentro desse programa a partir de suas próprias qualidades individuais e criativas” (*apud* GERBER, 1977, p. 11). Essa colocação de Glauber Rocha denota ainda que o grupo queria não apenas a independência do cinema em relação à grande indústria, mas também dentro do movimento; não havia dogmatismo e os cineastas também deveriam ter a possibilidade de trabalhar de forma independente.

No segundo momento do Cinema Novo, a conjuntura nacional já estava diferente em comparação ao período inicial. A ditadura militar recém instalada agia com as artes de acordo como as leis autoritárias que também foram colocadas para a população. Como os conflitos nacionais que estavam em evidência eram os acontecimentos na política institucional, as produções cinemanovistas passam a enfatizar temáticas relacionadas a essa nova realidade, como a angústia e frustração dos setores que se auto-denominavam de esquerda diante dessa nova conjuntura, e reflexões a respeito do golpe militar, demonstrando nos filmes, sobretudo, a vida nas regiões urbanas, onde a repressão era mais enfática por haverem pólos de resistência. De acordo com esses fatos, Randal Johnson coloca que esta segunda fase, que se inicia aproximadamente em 1964:

É caracterizada por uma crescente experimentação com o objetivo de desenvolver uma linguagem cinematográfica descolonizada e está, em contraste com a fase inicial, marcada por filmes extremamente pessimistas que, por um processo de auto-análise, tentam analisar o fracasso da esquerda intelectualizada diante do golpe militar de 1964 (JOHNSON, 1982, p. 83).

Essas experimentações estéticas da segunda fase do Cinema Novo tiveram como referência, também, a arte Tropicalista, que procurava aproveitar elementos da cultura nacional, e, de forma *antropofágica*, utilizava as influências do que era produzido fora do Brasil. Remeter à antropofagia, neste caso, não é algo feito de

forma gratuita, visto que é possível encontrar similaridades entre a primeira fase do Modernismo e este momento do cinema nacional, pois o uso dessas alegorias, como forma de busca de uma linguagem própria, se tornou mais forte. A opção por esta busca foi proporcionada, também, pelo contexto político-ideológico do período, como indica Johnson: “muitos filmes desse período [...] assumiram uma forma alegórica, isto foi devido, em parte, à impossibilidade de dizer coisas de modo direto numa situação política repressiva” (JOHNSON, 1982, p.89). Assim, esta mudança de rumos do Cinema Novo significou uma forma de resposta ao endurecimento do autoritarismo militar, então no governo.

2.2. Quem as assinou

Vidas secas é o tipo de obra, tanto na literatura quanto no cinema, que nos remete diretamente aos autores que as produziram, por ambas serem bastante representativas no conjunto da produção de cada um deles. É interessante observar que alguns fatores estilísticos de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos são classificados, dentro dos limites com os quais atuam, de forma semelhante.

Tanto o literato, quanto o cineasta, são colocados por boa parte da crítica como autores que se utilizaram de temáticas e maneiras realistas na abordagem em suas obras. Ambos dialogaram e se manifestaram através de sua arte no momento histórico em que viveram, fazendo contrapontos a formas dominantes do que era produzido em cada época e, assim, inserindo-se no contexto dos movimentos estéticos em que outros autores também faziam tais contrapontos – no caso específico o Modernismo e o Cinema Novo.

A construção da personalidade artística de cada um deles, portanto, passa pela vivência com o contexto relacional e suas obras podem ser vistas, também, como uma forma de expressão diante às conjunturas colocadas. Por isso, ambos imprimiram marcas próprias, que podem ser notadas a partir da leitura de suas obras, mas também através da observação de fatores que estão diretamente ligados as suas vivências enquanto sujeitos socialmente ativos.

Não se trata aqui de fazer uma análise a partir de uma visão impressionista, querendo justificar as escolhas das obras a partir de dados biográficos, mas sim de uma análise em que o contexto cultural não é colocado em segundo plano,

sobretudo porque a pesquisa também aborda a questão da interpretação, tendo em vista que uma adaptação é, também, uma interpretação, que gera outras interpretações. Nas palavras de Thaís Flores Nogueira Diniz (2005, p. 59), o contexto cultural oferece vários hipotextos, além do hipotexto romance, para a interpretação do cineasta, assim como do leitor das obras: “os hipotextos aqui evocados representam polêmicas, discussões, controvérsias, mitos e histórias do período vivido pelo autor [...] que pairavam e ainda pairam no ar”

Vejam algumas questões a respeito de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, suas relações com o contexto cultural, a política, com os meios em que atuaram e com outros meios de expressão artística (aqui, mais especificamente o que nos cabe, vendo a relação do escritor com o cinema e do cineasta com a literatura), assim como a relação artística dos autores entre si.

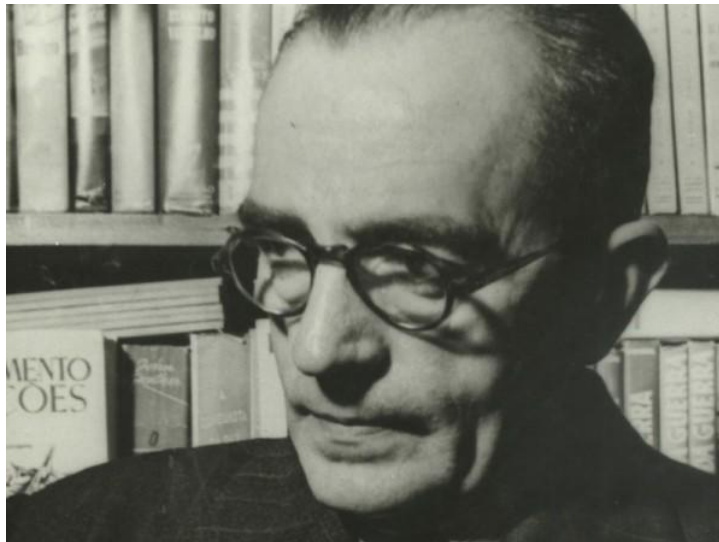
2.2.1. Graciliano Ramos

Graciliano Ramos estréia na literatura com **Caetés**, em 1933 – quando já tinha quarenta anos de idade. No conjunto de sua obra, encontramos os romances **Caetés**, **S. Bernardo**, **Angústia**, **Vidas secas**, os relatos biográficos **Infância**, **Viagem** e **Memórias do Cárcere**, além de contos, crônicas e cartas, publicados ora em vida, ora postumamente. Sobre a linguagem usada pelo em seus escritos, é bem difundida a idéia de que seu ideal era uma linguagem seca e direta, o que não quer dizer que o autor não escrevia de forma sofisticada.

Além da própria reflexão do autor, de que quem se propõe a escrever deve fazer “como as lavadeiras de Alagoas fazem seu ofício”, outros críticos e estudiosos indicam esta característica de concisão do texto de Graciliano Ramos, que antes de publicar uma obra literária fazia sempre o exercício de revisar e reescrever seus textos, como forma de excluir excessos textuais, exageros lingüísticos, valorizando a construção de frases sem muitas ornamentações. O crítico Otto Maria Carpeaux (1976, p. 237) diz que em suas revisões o escritor poderia “eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloqüência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo”. Além

da opção pela contensão no estilo, a correção gramatical também é uma constante no estilo deste escritor. Wilson Martins enfatiza este aspecto da elaboração textual de Graciliano Ramos, levantando, inclusive, o questionamento da participação do autor como escritor do Modernismo:

Estamos diante de um homem que se preparou para ser um escritor de fisionomia clássica e tradicional, respeitador da Língua Portuguesa [...]. Não são poucas as crônicas em que, mesmo na década de 40, deixa transparecer o seu desprezo pelos solecismos e negligências lingüísticas [...]. Essa correção antimodernista ele vai conservá-la até o fim da vida. (MARTINS, 1973, p. 289).



No caso do Modernismo, não há porque contestar sua participação, ou um suposto engano por parte de Graciliano Ramos em estar no movimento, mesmo porque as características de seus textos não denotam retrocesso aos padrões literários do passado, pois, tanto na forma narrativa, quanto na temática abordada, assim como nas experimentações que fazia em suas obras, diferia de autores e escolas combatidas pelo Modernismo.

Como se sabe, o segundo momento modernista no Brasil, no qual Graciliano Ramos é habitualmente colocado, trazia debates sociais através de algumas obras, fato que pode ser atribuído, também, às razões ideológicas de seus autores e ao contexto cultural em que estavam inseridos, como é o caso de Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Os três romancistas tiveram identificação com

grupos políticos de esquerda e chegaram a fazer parte do Partido Comunista Brasileiro. Na década de 30 do séc. XX, com Getúlio Vargas na presidência¹¹, os três foram presos por conta de suas posições serem consideradas, pelos que realizaram suas detenções, subversivas.

Essa questão da militância comunista de Graciliano Ramos é outro debate que permeia a vida e a obra do autor, além da questão específica sobre o Modernismo. O questionamento levanta até que ponto foi coerente a participação do autor em um agrupamento um que, em tese, priorizava o coletivo como o Partido Comunista do Brasil. Assim, até mesmo o caso específico da prisão de Graciliano Ramos entra em discussão, pois, para determinados pontos de vista, o escritor alagoano conhecia e mantinha alguma relação com os agrupamentos de esquerda no Brasil, mas não era, de fato, um militante comunista; por outra ótica, há quem indique que suas posições políticas poderiam ser captadas através de entrevistas e até mesmo de suas obras. A experiência vivida na prisão, relatada em seu livro **Memórias do cárcere**, publicado postumamente em 1953 é uma das fontes para tais afirmações.

Geralmente se restringe a militância comunista de Graciliano Ramos apenas ao período em que o partido foi posto na legalidade, quando, então, o escritor se filiou. Omite-se assim, o fato de que, através de suas obras, ele já tratava de temáticas sociais com certa inspiração socialista, mesmo antes de ter sido detido. Com a prisão, e a relação com vários presos políticos, Graciliano Ramos toma maior contato com as idéias e com as linhas programáticas do partido e, com isso, trava debates com a esquerda brasileira da época através de seus romances, muitas vezes discordando, a exemplo do que aconteceu em **Vidas secas**, como é indicado por Belmira Magalhães em seu texto **Vidas secas: os desejos de sinha Vitória** (2001). Além disso, antes de ingressar formalmente no partido, ainda nos momentos de ilegalidade deste, a casa do escritor serviu de espaço para reuniões de reorganização; reuniões estas que contavam com a participação de Luis Carlos

¹¹ A partir de 1930, Getúlio Vargas inicia um governo provisório centralizador, com vistas no que viria a acontecer, alguns anos mais tarde, em 1937. A partir desse ano, com a instauração do Estado Novo, as linhas políticas e programáticas passam a ter inspiração nos partidos fascistas, em alta na Europa. Houve nesse período a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dizia um dos trechos da lei de censura que era papel do Departamento de Imprensa e Propaganda “Centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional; [...] fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa” (CARONE, 2000, online), disponível em <<http://www.webhistoria.com.br/direto/dafonte.html>>, acessado em 03/05/2006.

Prestes, que fez o convite a Graciliano Ramos para ingressar no partido (SOTANA, 2006, online).

Existe, também, a acusação de que Graciliano Ramos era uma pessoa pessimista, e que isso é expresso, inclusive, em suas obras – tendo como argumento que elas sempre terminam tragicamente, que os personagens são seres solitários –, e que seria um paradoxo, por conta disso, a sua participação em um agrupamento como o PCB. Um dos objetivos do romance modernista da década de 30, especialmente no caso de Graciliano Ramos, era representar as situações a partir de um pensamento crítico. Assim, destoaria do contexto de sua obra a inserção de um herói-salvador em romances como **S. Bernardo** ou **Vidas secas**, à maneira proposta pelos partidos comunistas, seguindo orientação da política cultural da União Soviética (Realismo Socialista), levando em conta a conjuntura do meio rural no estado de Alagoas na década em que cada romance foi publicado. Em todo caso, tendo em vista o conjunto da obra deste escritor – que inclui até mesmo correspondências pessoais –, e fazendo um movimento de retorno aos seus relatórios de governo, de quando foi prefeito da cidade de Palmeira dos Índios, não encontrarão o escritor pessimista, mas sim um texto em que as ironias dão o tom do discurso, tornando-o bem humorado.

Além do mais, **Vidas secas** demonstra que, apesar da família de trabalhadores rurais sair caminhando pelo sertão castigado pela seca e pelo latifúndio, não há desesperança no fim, a *Fuga* representa a busca de uma vida melhor. Uma possibilidade de vida melhor não exclusivamente para aquela família, mas, pela significação que esta narrativa adquiriu com boa parte de críticas relacionadas, para todo o trabalhador rural pobre daquela época.

Graciliano Ramos foi um escritor que também fez diálogo com outras formas artísticas, seja a partir de comentários ou a partir do empréstimo do enredo de suas obras para adaptações. Como citamos anteriormente, no Brasil, a exemplo da história e desenvolvimento do cinema em contexto mundial, o diálogo com a literatura também existe há décadas. Desde o princípio da produção de filmes seguindo a lógica narrativa no país, que na época ficaram conhecidos como “filmes posados”, cineastas utilizaram romances, contos ou peças teatrais para criar a suas obras (SALLES GOMES, 1986). Esse diálogo continuou e, em períodos mais maduros do cinema brasileiro, várias adaptações continuaram sendo feitas, em alguns casos a obra foi adaptada mais de uma vez.

Um dos escritores que teve parte de sua obra tomada como base para o meio sonoro-visual foi Graciliano Ramos. Além de **Vidas secas**, outra obra foi **S. Bernardo** (de 1934, por Leon Hirszman no cinema, em 1972, e por Lauro César Muniz na televisão, em 1985), **Memórias do cárcere** (de 1953, no cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1984) e **A terra dos meninos pelados** (de 1939, com uma versão para televisão em 2003 por Cláudio Lobato e Márcio Trigo). O livro de contos **Insônia** (1947) também teve alguns episódios adaptados ao cinema em 1980, que não chegaram a ser veiculados em circuitos comerciais: **Um Ladrão**, de Nelson Pereira dos Santos, **A Prisão de J. Carmo Gomes**, de Luís Paulino, e **Dois Dedos**, de Emanuel Cavalcanti.

Numa passagem no livro de Helena Salem, **Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro**, a partir de um depoimento dado depois das filmagens de **Vidas secas**, em 1963, o cineasta expõe razões para a procura de obras de Graciliano Ramos, sobretudo no contexto da década de 60 e início de 70, do século XX, para a adaptação cinematográfica:

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 inseqüentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta (SALEM, 1987, 184).

Não é possível alegar enfaticamente que Graciliano Ramos escrevia seus romances pensando na possibilidade destes serem adaptados para o meio cinematográfico, sobretudo porque quando ele publicou algumas das obras citadas acima o cinema ainda dava seus primeiros passos no Brasil. Em todo caso, o escritor alagoano esteve atento ao desenvolvimento desta nova arte. Em 1937 escreve uma crítica a respeito do filme **O Descobrimento do Brasil**, de Humberto Mauro, opinando de forma positiva sobre ao fazer cinematográfico:

A fita que Humberto Mauro nos apresenta agora é uma coisa bem estranha no cinema brasileiro. [...] Estávamos acostumados a ver

tanta coisa chocha que esse Descobrimento do Brasil, realizado sob a orientação de técnicos que dispensam elogios, quase nos assombra. [...] Temos enfim um trabalho sério, um trabalho decente: a carta de Pero Vaz reproduzida em figuras, com admiráveis cenas, especialmente as que exibem multidão. (RAMOS, 1976, p. 143)

Por outro lado, o escritor não aprovou como o conteúdo foi mostrado nesta película, lamentando que “nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se dêem ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena” (RAMOS, 1976, p. 144).

Como foi citado, os modernistas viam o cinema com bons olhos e já comentavam a respeito na década de 20 do século passado – no capítulo anterior ao presente vimos, através de colocações de Flora Süssekind, que a literatura e o cinema passaram a ter, a partir de determinado momento, um movimento de mão dupla que foi essencial para a forma romanesca e do filme de ficção. É possível observar algumas passagens nas obras de Graciliano Ramos que sugerem a cinematografia, pela própria natureza da criação literária e de sua consecutiva leitura, como indica Anatol Rosenfeld (*in CANDIDO*, 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.

Pela presença de tais características no texto romanesco de Graciliano Ramos é que Nelson Pereira dos Santos comentou a respeito de forma elogiosa, depois de filmar **Vidas secas**. O fato de Graciliano Ramos preocupar-se com a objetividade no seu método de escrita, apresentando textos enxutos, com frases curtas, ações bem direcionadas, descrições precisas e sem exageros, além de, no caso específico de **Vidas secas**, ser um texto em terceira pessoa, facilitou para a transformação do romance em roteiro, e este, consecutivamente, em filme.

2.2.2. Nelson Pereira dos Santos

Da mesma forma que Graciliano Ramos teve certo envolvimento com a arte cinematográfica, podemos notar na obra de Nelson Pereira dos Santos uma aproximação com a literatura¹². Além de ser um dos autores que mais tomou de empréstimo a obra do escritor alagoano para a construção de seus filmes, constam em sua filmografia adaptações de Jorge Amado (**Tenda dos milagres** e **Jubiabá**), Machado de Assis (**Azyllo muito louco**, adaptação do conto **O Alienista**), Nelson Rodrigues (**Boca de ouro**), Guimarães Rosa (**A terceira margem do rio**, adaptação de trechos dos contos **A terceira margem do rio**, **A menina de lá**, **Os irmãos Dagobé** e **Seqüência**), além de escritores fora dos cânones literários, como João Bethencourt (**El justicero**, adaptação de **As vidas de El justicero**) e Guilherme Figueiredo (**Fome de amor**, adaptação de **Histórias para se ouvir de noite**) e outras obras que não são adaptações específicas de uma obra literária, mas tem relação com estas.

Por conta da relevância que **Vidas secas** tem para o cinema nacional e no conjunto da obra de Nelson Pereira dos Santos, o diretor esteve no início de 2010 nos locais que serviram de cenário para o filme em 1962, no interior do estado de Alagoas, com o intuito principal de fazer um documentário sobre o filme e sua produção, reviver fatos e lembrar de pessoas que foram responsáveis por sua composição. Na ocasião, em algumas conversas e entrevistas para a imprensa local, o cineasta enfatizou que a relação entre o cinema e a literatura é muito próxima, que muitos elementos se comunicam, mesmo em suas especificidades: as vírgulas, pontos finais, exclamações ou parágrafos já se relacionam com a composição de um filme. Para o diretor, este diálogo pode ser notado até mesmo na literatura produzida anteriormente ao invento do cinema, ao lembrar outro trecho de seu discurso de posse, um poema de Castro Alves que descreve o vôo de um albatroz e que, segundo Nelson Pereira dos Santos, já instiga a imaginação de um cineasta.

¹² Pela valorização da literatura em sua obra, Nelson Pereira dos Santos foi eleito como membro da Academia Brasileira de Letras em maio de 2006. A homenagem é considerada pelo próprio cineasta uma saudação ao cinema nacional, que dialogou, desde o seu início, com a literatura brasileira. Esta eleição, no entanto, não é um critério para escolha de nossos objetos de pesquisa – tanto é assim que iniciamos a elaboração antes da eleição do cineasta e apresentamos uma versão da pesquisa (o trabalho de conclusão do curso de comunicação social) alguns dias após a posse no cineasta na Academia Brasileira de Letras, em julho de 2006.

Adaptar Graciliano Ramos para o cinema fez parte constantemente dos planos de Nelson Pereira dos Santos. Antes mesmo de levar **Vidas secas** para o cinema, o cineasta tentou adaptar outro romance de Graciliano Ramos. A história de **S. Bernardo**, escrito em 1934, foi a primeira que o diretor mostrou interesse em transpor para o cinema, porém, queria fazer uma alteração no destino de uma personagem do romance, que não contou com a aprovação de Graciliano Ramos, segundo o próprio cineasta relata em entrevista¹³ para a Revista Eletrônica E (2003, online): “Eu queria salvar a vida da Madalena; queria que, em vez de morrer, ela fugisse. Então Graciliano mandou uma carta: ‘Se você quer mudar o livro, faça sua própria história e deixe meu livro em paz.’”¹⁴

Até mesmo a história de **Vidas secas** já havia sido tentada alguns anos antes, entre 1960 e 1961. Na ocasião choveu, a vegetação começou a crescer e o que seria cenário ideal para o filme se desfaz. Para não ter esforço jogado fora, Nelson Pereira dos Santos e sua produção acabou improvisando outro filme, que foi **Mandacaru vermelho**, no qual o próprio diretor participa como ator. Este tempo entre a filmagem de **Mandacaru vermelho** e **Vidas secas** foi importante, segundo o cineasta, para um maior estudo e compreensão do enredo do romance, assim como da própria estrutura do sertão nordestino, já que, até então, ele julgava ter uma visão estereotipada: “eu tinha aquela visão sulista do sertão, de achar que [...] era todo mundo no cangaço, na polícia, e depois dançar xaxado. [...] A música era Luis Gonzaga, o baião, xaxado” (GUIMARÃES, 2002, online). A percepção que Nelson Pereira dos Santos adquiriu em relação à atmosfera sertaneja foi importante, inclusive, para muitas de suas escolhas na filmagem de **Vidas secas**, em 1962, como veremos adiante.

Nelson Pereira dos Santos também fala a respeito da sua história com a adaptação do livro **Memórias do cárcere**, e lembra que em dois momentos anteriores à concretização do filme ele havia pensado em transpor a história de Graciliano Ramos para o cinema. Uma foi quando da publicação do livro, pouco depois da morte do escritor, e a outra foi no início da ditadura militar em 1964.

¹³ Revista E, revista eletrônica publicada pelo portal SESC SP. Edição 69, fev. 2003, ano 09.

¹⁴ Nelson Pereira dos Santos, comentando sobre o mesmo episódio, em entrevista para o site Almanaque Virtual, em outra carta Graciliano Ramos explica de forma didática que o contexto histórico da mulher no estado de Alagoas latifundiário e aristocrático dos anos 30 não seria possível tal feito por parte de Madalena – além de toda a razão de ser do romance, a origem e movimentação do enredo estão nesta morte. Entrevista completa disponível em <<http://www.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=2754&tipo=2>>, acessado em 06/05/2006.

“Quando pensei em fazer o filme no começo da ditadura, queria mostrar o que ia acontecer; mostrar que aquele processo em que estávamos mergulhando já tinha acontecido antes”. O filme, feito vinte anos depois, em 1984, segundo Nelson Pereira dos Santos veio com a mensagem: “tomara que isso não aconteça nunca mais” (2003, online).



Na mesma entrevista à **Revista E**, questionado se teria vontade ou plano para adaptar mais alguma obra do escritor alagoano para o cinema, Nelson Pereira dos Santos responde que “Gostaria de filmar *Angústia*. [...] Tinha também vários projetos que acabaram ficando para trás. Outro que gostaria de ter filmado é *Alexandre e Outros Heróis*” (2003, online).

Além da relação entre os autores em suas obras, podemos notar uma identificação com Graciliano Ramos por parte de Nelson Pereira dos Santos também nas atitudes políticas do escritor. Como indica Helena Salem, tal aproximação é um paralelo que merece ser pontuado, justamente porque tais dados têm relação direta com a construção da obra do cineasta. Ambos fizeram parte do Partido Comunista do Brasil (PCB), mas seguir os mandamentos do partido de olhos vendados, apenas obedecendo, não fazia parte do caráter deles:

Graciliano Ramos também pertenceu ao PCB [...]. No entanto, ele era muito mais livre questionador e ousado que a média, recusando o discurso pronto – a identificação de Nelson com Graciliano se dava também aí, no posicionamento político mais global: o antidogmatismo, a liberdade, a abertura em relação à vida, a

rejeição ao julgamento superficial. Por isso mesmo, Nelson já começava a pensar em novas adaptações de Graciliano. (SALEM, 1987, p.184).

Assim como em Graciliano Ramos, o fator da dificuldade financeira também foi uma constante no início da carreira de Nelson Pereira dos Santos. A organização em grupos pequenos na equipe técnica, em filmes como **Rio, 40 graus** e **Rio, zona norte**, também foi motivada por tais dificuldades. Mesmo depois da finalização de **Vidas secas**, que trouxera mais reconhecimento por parte da crítica, a situação financeira do cineasta não sofreu modificações, segundo Helena Salem “ao concluir o filme, 1963, ele precisa retornar às suas funções de copidesque no *Jornal do Brasil*, lá permanecendo ainda por quase dois anos” (SALEM, 1987, p. 193). Por outro lado, a perseverança e a vontade de fazer cinema também sempre foram pontos característicos no percurso de Nelson Pereira dos Santos.

2.3. O romance *Vidas secas*

Vidas secas conta, em sua totalidade, com treze capítulos. Começou a ter suas partes publicadas como pequenos contos em jornais do Brasil e da Argentina, tendo o primeiro desses episódios saído no jornal argentino **La Prensa**¹⁵, aquele que focaliza particularmente a cachorra Baleia. Recém saído da prisão do governo Vargas, e passando por necessidades financeiras, Graciliano Ramos viu na publicação dos contos que eram vendidos para os jornais um alívio temporário para essa dificuldade, e isso se refletiu na forma experimental de composição do romance; como afirma Rubem Braga (*apud* ALMEIDA FILHO, s.d., online), o autor “não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira [...] fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável”.

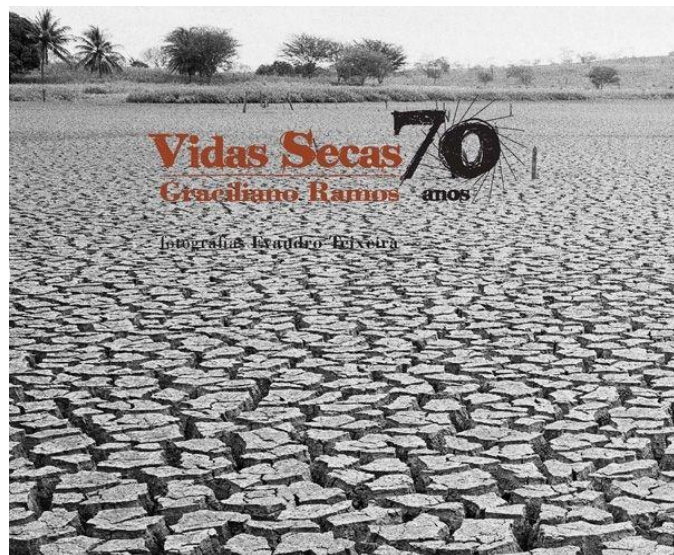
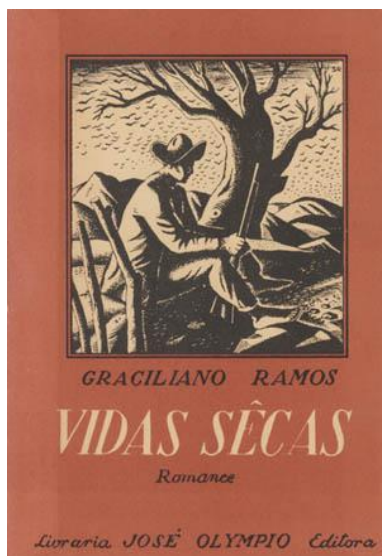
De fato, por conta disto, alguns críticos dizem ser possível ler os capítulos de **Vidas secas** de forma aleatória, como se o romance fosse uma espécie de livro de contos. Tal caráter experimental da obra de Graciliano Ramos também pode ser notado pela escolha dos títulos de cada episódio, pois se o conto tem como

¹⁵ Segundo Leonardo Almeida Filho, em seu texto “Opressores e Oprimidos: uma leitura de *Vidas Secas*”, o jornal argentino que publicou o conto Baleia foi o “La Prensa” (ALMEIDA FILHO, s.d., online).

característica, nas palavras de Nádia Battella Gotlib (2006, p. 15), “economia do estilo e a situação e a proposição temática resumida”, talvez esteja aí, então, uma das origens da opção por *isolar* personagens e eventos em capítulos específicos.

Um dos pontos altos da literatura produzida por Graciliano Ramos é, inclusive, a opção por um estilo mais direto em suas construções frasais, com o intuito de eliminar a “verborragia” que ele próprio considerava sem utilidades para a composição de textos. A bastante conhecida, e já citada, passagem em que o autor compara o ato de escrever com o modo que as lavadoras de Alagoas faziam seu ofício, fez com que parte da crítica utilizasse esta metáfora para classificar a sua literatura – segundo ele, era necessário torcer até sair a última gota: Graciliano Ramos opta por uma escrita seca.

O enredo de **Vidas secas** versa sobre uma família de sertanejos, mas o autor opta por não utilizar jargões e expressões que fizessem referência direta ao modo de falar de pessoas que vivem neste ambiente. Ao invés disso, podemos notar uma narração sofisticada, em que além de descrever os fatos, ambiente e ações dos personagens, o narrador dá voz a estes personagens, através do discurso indireto livre, fazendo o romance circular entre a terceira pessoa (singular e plural) e a primeira pessoa do singular.



O livro segue uma ordem cíclica: a seca que obriga a família à mudança; o inverno, período com chuva em que se passa a maior parte da história; e o período sem chuvas, até a seca que os obriga a fugir. Mas, diferentemente do conteúdo

manifesto, inclusive a partir do título, o romance não se atém à temática do clima, como afirma ainda Almeida Filho (s.d., online), o romance:

É a alegoria da opressão efetivada por um regime autoritário sobre o homem simplório. O verdadeiro gesto semântico em *Vidas secas*, resgatado de seu conteúdo latente, é a exposição do esfacelamento do indivíduo diante da tirania. Para isso, Graciliano Ramos [...] elaborou todo um cenário que remete o leitor desatento à tragédia natural da seca sobre a população de uma região feudal nordestina¹⁶. Essa é a estratégia do autor, exposta e canonizada pela crítica, para encobrir algo mais profundo: a opressão e o oprimido.

Assim, quando cita **Vidas secas**, qualificando-o apenas como um romance que descreve a seca, parte da crítica está omitindo, intencionalmente ou não, o que foi um dos objetivos principais da trama: discutir as questões de classe social naquela região, a relação entre o trabalhador rural pobre e o possuidor das terras e de todos os bens materiais, sendo a seca apenas um fato que torna essas relações ainda mais acirradas. Em nome da valorização dada à questão da seca, outras temáticas acabam tendo pouca visibilidade, principalmente quando se trata da discussão sobre a obra no ensino básico brasileiro, como a questão da comunicação entre os personagens e como o romance incorpora isso em sua elaboração formal, a estrutura fragmentária do romance e a linguagem de Graciliano Ramos em comparação aos demais romancistas de sua época.

Como foi dito, os capítulos/contos do livro são direcionados ora a eventos importantes para o andamento da história, ora aos personagens principais da trama. Cada personagem da família focalizada tem um capítulo específico: Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho, assim como a cachorra Baleia, e, no decorrer dos acontecimentos, outros personagens entram na história, como o fazendeiro, o soldado amarelo – ou são citados pelos protagonistas, como é o caso de seu Tomás da bolandeira.

Sabemos que para a leitura de uma obra, e sua consecutiva interpretação, o leitor não necessita, fundamentalmente, ter conhecimento de fatores que se

¹⁶ Na citação há a identificação do feudalismo em uma realidade brasileira. Porém, há esclarecimento sobre essa questão em Magalhães (2001, p. 164): “A discussão sobre a colonização brasileira e a forma de relações sociais impostas ao país pelo colonizador, foi alvo de grande discussão pela historiografia; no entanto, hoje já existe consenso sobre a não existência de um regime feudal, mas sim a convivência de formas pré-capitalistas de exploração numa sociedade que tem o lucro como fonte propulsora da riqueza”.

relacionam com o contexto de produção do que está consumindo, pois a arte sugere uma nova realidade e uma outra verdade, é um mundo em si mesmo. Até mesmo no estudo crítico esses conhecimentos *além da obra* poderiam ser ponderados, já que muitas obras carecem de dados biográficos, em alguns casos nem se conhece o autor com exatidão, mas a escrita permite o estudo. No caso de **Vidas secas**, como temos acesso a informações conjunturais que se relacionam com a obra e com o autor, optamos por incluir algumas delas em nossa discussão, sobretudo por conta do objetivo do trabalho, que é fazer uma análise do diálogo entre as versões da literatura e do cinema para o mesmo enredo. Como uma adaptação é, também, uma interpretação, é possível que o adaptador tenha tido contato com alguns desses dados, o que pode ser importante para a análise de sua obra.

Todo o enredo de **Vidas secas** é centrado nos caminhos percorridos por componentes de uma família sertaneja pobre. No momento histórico em que a obra literária foi publicada, essa família adquire, segundo alguns pontos de vista, um significado de representação dos trabalhadores rurais na década de 1930, remetendo uma reflexão entre o particular e o universal. Cada detalhe das ações desses personagens pode ser fundamental para a compreensão da organização interna feita por Graciliano Ramos em seu romance. Como já foi dito, os capítulos do romance foram construídos como contos isolados; o fato de terem seus personagens sido apresentados de forma individual, e as características próprias da linguagem de Graciliano Ramos, sugerem a solidão em que se encontravam os personagens, apesar de estarem sempre em contato uns com os outros:

Apesar de partilharem misérias, afeições e espaços comuns, as personagens vivem entregues ao seu próprio abandono, já que não conseguem articular mais do que rudes palavras, exclamações, insultos, interjeições. Este é um fato emblemático do romance: a solidão e a falta de comunicação entre as personagens. E esse é justamente o início da ação funesta da opressão sobre o indivíduo (ALMEIDA FILHO, s.d., online).

Essa é, de fato, uma leitura possível, primeiramente por ser uma análise feita a partir da estrutura da obra como foi publicada, e depois, por ser um dos objetivos de Graciliano Ramos abordar a temática dos trabalhadores rurais, isolados em

lugares distantes do nordeste brasileiro, sendo esse isolamento do todo simbolizado com a solidão no particular.

A construção do personagem Fabiano indica que ele tem como qualidade fundamental a submissão e o sentimento de conformidade e impotência diante da realidade que lhe é dada. É um ser rude e tem dificuldade de comunicação, não apenas com membros da família, mas com qualquer outra personagem que ele tinha que lidar, como enunciado no romance¹⁷, quando é descrito este personagem:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (p. 19 e 20).

Em determinados trechos das obras, Fabiano se denomina, através do narrador ou de falas diretas, como um bicho ou afirma viver como bicho. Essas colocações fizeram com que parte da crítica fizesse interpretações imediatas a respeito da obra, aplicando o adjetivo de animalesco para Fabiano, assim como de todos os demais personagens membros da família.

Antes de entrarmos em contra-senso com esta posição, de que os personagens eram animalizados, retomemos o ponto de afirmação em que colocamos não ser **Vidas secas** uma trama que remete simplesmente à questão climática da região nordestina. O latifúndio, e suas características intrínsecas, é um dos componentes principais da narrativa escrita por Graciliano Ramos. Fabiano e sua família não tinham terra ou qualquer outro tipo de bem material que pudesse lhes prover algum modo de sobrevivência àquela situação adversa. O que lhes restou foi migrar em busca de um lugar onde pudessem sobreviver em meio à seca:

O que torna Fabiano vulnerável ao ciclo das secas é sua condição de despossuído, que é o mesmo motivo que o faz ser dominado pelos fazendeiros da região. Não somente o ciclo das chuvas rege o seu destino, a questão fundamental é a propriedade da terra que no tempo das águas faz desse homem vaqueiro e em tempo de seca o

¹⁷ Para citação direta do romance **Vidas secas**, será indicada **apenas a página**; a edição utilizada para o presente trabalho foi a 60ª, de 1991, da Editora Record.

faz retirante. É não ser proprietário que o faz migrar (PEREIRA, s.d., online).

Antônio Cândido indica o limite da humanização possível naquela realidade descrita: “Ora, o drama de Vidas secas é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano não atingiu ainda o estágio da civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos” (CANDIDO, 1992, p. 47). No mesmo sentido, Belmira Magalhães, em seu livro **Vidas Secas - os desejos de sinha Vitória**, coloca em outro sentido a relação humano/animal presente no romance ao afirmar que “não é Fabiano animal, as relações sociais é que o animalizam, que o tornam *um cabra, governado pelos brancos*” (MAGALHÃES, 2001, p. 70).

Na construção da relação entre Fabiano e sinha Vitória, a disparidade de pensamento entre os dois, alguns elementos foram inseridos para dar movimentação à obra. Em toda a trama suas diferenças são enfatizadas, tendo como simbologia maior para a discordância a lembrança de um antigo vizinho, seu Tomás da bolandeira. Esse personagem só participa da narrativa em pensamentos e nas conversas entre o casal, mas nem por isso tem um papel de pouca importância no enredo. Enquanto Fabiano tratava seu Tomás de forma negativa, a partir da concepção do imediato, com o argumento de que, apesar de ser bruto e sem capacidade de raciocínios mais complexos, Fabiano conseguia sobreviver à seca e seu Tomás da bolandeira “falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros” (p. 22), mas não seria resistente ao clima hostil do sertão:

Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa igualzinho aos outros. Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoas como ele não podia agüentar verão puxado (p. 22).

Para sinha Vitória, seu Tomás da bolandeira era visto como uma referência. O principal desejo de sinha Vitória, inclusive, é baseado em um pertence deste personagem: “Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (p. 46). Este desejo de sinha Vitória, em detrimento à situação em que se encontrava naquele momento – dormia numa cama de varas –

deu à personagem feminina o papel de fazer os contrapontos à situação de exploração em que viviam, e ao conformismo do marido.

Esse é um dos principais motivos para Belmira Magalhães enfatizar que esta personagem se coloca como parte principal do plano de autoria de Graciliano Ramos: sinha Vitória aparece, “desde o primeiro capítulo, como um ser capaz de resolver problemas”. Segundo a autora, através da personalidade de sinha Vitória, Graciliano Ramos faz um diálogo com as forças de esquerda do período, que desconheciam a realidade do sertão Nordestino, mas achavam que era possível conscientizar aquela população, principalmente o Partido Comunista do Brasil (através da Aliança Nacional Libertadora), do qual ainda não era filiado – até porque o partido tinha sido posto na ilegalidade pelo governo Vargas –, mas tinha tomado contato com as idéias quando esteve detido, como é exposto em seu livro **Memórias do Cárcere**:

Também me parecia que certas palavras de ordem da Aliança Nacional Libertadora haviam sido lançadas precipitadamente. A divisão de terra, por exemplo, seria um desastre na zona de criação do Nordeste. Aí a terra vale pouco e praticamente não tem dono; a riqueza é construída por açudes, casas, currais, gado. O espaço que um animal necessita para alimentar-se na vegetação rala de cardo e favela que veste a planície queimada é enorme. [...] Se se oferecesse ao vaqueiro a divisão da terra, ele se alarmaria: o seu trabalho se tornaria impossível (RAMOS *apud* MAGALHÃES, 2001, p. 139).

Outro elemento inserido entre Fabiano e sinha Vitória que enfatiza as suas diferenças na maneira de encarar o mundo é a idéia de cidade. Enquanto o personagem Fabiano é apresentado como alguém que se sentia mais a vontade dentro da fazenda, mesmo em condições precárias e com pouca comunicação e socialização, sinha Vitória fica admirada com o que vê de diferente no vilarejo, como pode ser visto no capítulo/conto *Festa*. Além disso, no episódio final do romance, *Fuga*, a cidade é o lugar almejado por sinha Vitória, com um otimismo que acaba contagiando o próprio Fabiano. Não é por acaso, por isso, que a idéia de cidade recebe este destaque na narrativa: é ela quem poderá prover as melhoras que os personagens almejavam.

O menino mais velho e o menino mais novo aparecem na trama como crianças de vocabulário escasso, que utilizavam a imitação de sons e ruídos de

animais e da natureza ao seu redor como forma de comunicação, conforme indica o romance: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se” (p. 59).

Vale ressaltar que ambos são personagens com significações que perpassam a identificação de estar retratando apenas uma família tradicional. O primeiro dado importante que se tem sobre as crianças: não têm nome. Mais do que indicar uma importância menor a esses personagens, Graciliano Ramos pode ter feito alusão às crianças que não tinham registro legal, ou seja, eram indigentes, e morreriam indigentes, sendo essa situação também interligada à realidade social descrita pelo autor. Para Elício Ângelo de Amorim Murta, um dos objetivos principais da narrativa em não indicar os nomes dos meninos seria “acentuar, de maneira radical, a partir mesmo do nascedouro, a coisificação, a reificação do indivíduo, posto que, filhos de paupérrimos, explorados retirantes, suas sinas seriam semelhantes às dos pais” (MURTA, 1988, p. 16).

Porém, fazendo uma análise das crianças a partir de seus pais e da relação que aqueles tinham com esses – considerando o que foi dito sobre o papel de Fabiano e sinha Vitória, podemos também captar significados mais amplos e diferenciadas para a participação dos meninos. Como foi visto, Fabiano representava a tradição, a continuidade do latifúndio e da exploração; sinha Vitória, por mais que também refletisse papéis da tradição, tinha uma perspectiva de mudança e da captação de que outra realidade era possível.

O casal era o único agrupamento social com que os meninos tinham contato, portanto, seria provável que adquirissem características próprias de seu pai ou de sua mãe, ou do que estes desejavam para os filhos no futuro. Tanto Fabiano, quanto sinha Vitória tinham planejamentos em relação aos filhos, porém em perspectivas diferentes, que refletiam a maneira de pensar de cada um deles. O dever imbuído a Fabiano era o de produzir a mão de obra necessária para a manutenção do sistema em que estavam inseridos. Se por algum momento os meninos aparentavam ou agiam de maneira que se afastasse dessa linha de pensamento, Fabiano logo se preocupava em colocá-los de volta, pois até que a natureza não desse trégua, os meninos deveriam estar preparados, “tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles” (p. 25), assim como deveria acontecer com qualquer outra família que utilizava uma propriedade que não era sua:

Essa lógica, para realizar-se, precisa de instrumentos de execução eficazes, sendo o espaço familiar o lugar adequado para que as primeiras noções dos papéis a serem desempenhados na sociedade sejam ensinadas, principalmente através do comportamento dos seus membros titulares: o pai e a mãe (MAGALHÃES, 2001, p. 95).

Sinha Vitória não concordava com a idéia de Fabiano em fazer com que os filhos se preparassem para ser vaqueiros. O seu cuidado e proteção também é um dos fatores que a faz buscar um futuro diferente. E por mais que os meninos, principalmente o menino mais novo, que sentia admiração pelo pai, estivessem se encaminhando para a rotina da vida de um vaqueiro, a mãe não aprovava, pois os meninos “fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes”. (p. 122)

Considerada por parte da crítica como a personagem *mais humana* do romance, Baleia completa a família focalizada, sendo dessa maneira colocada pelo narrador: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras” (p. 85 e 86).

Graciliano Ramos colocou em Baleia sentimentos e atitudes que são facilmente encontrados em animais domésticos, como a fidelidade, respeito e amizade com seus donos, sendo algumas de suas características apropriadas também para personagens humanos. A cachorra era ora estimada pela família, ora enxotada e mal tratada, mas a fidelidade a eles permanecia. Suas ações iam desde a preocupação com os seus donos, até a disposição de caçar preás para se alimentar e alimentar a família. Em uma carta para a Heloísa Ramos, sua esposa, Graciliano Ramos, ainda antes da composição total de **Vidas secas**, comenta a criação do episódio sobre Baleia:

Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil, como se vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás (*apud* ALMEIDA FILHO, s.d., online).

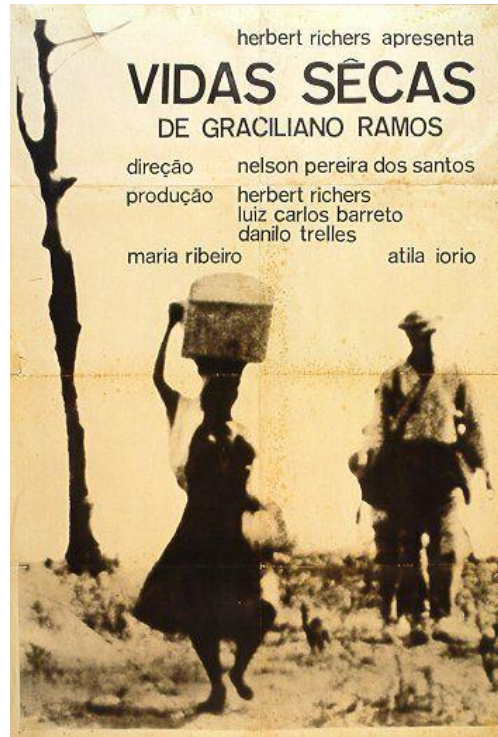
A utilização de animais na narrativa de **Vidas secas** também traz em si uma simbologia importante para a construção e a movimentação da narrativa. Papagaio, preá, boi, porco, arribações, assim como a cachorra de estimação da família, fazem parte de um esquema que possibilitaram a sobrevivência e, posteriormente, a fuga de situações difíceis dentro do sertão. Todos os animais morrem em nome da sobrevivência dos humanos (o papagaio, preá, boi e porco servem como alimentação, Baleia morre para evitar a hidrofobia nos meninos). Os únicos que sobrevivem, que são as aves, aparecem como simbologia para o reinício da seca, e indicação de que ali não seria o local mais adequado para humanos. “Podiam viver escondidos, como bichos?” (p. 123), o romance sugere que permanecendo no sertão os personagens não deixariam a sua condição de animalizados e indica que “o sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (p. 126).

2.4. O filme *Vidas secas*

Adaptada do romance homônimo de Graciliano Ramos, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, **Vidas secas** é colocada como uma das obras fundamentais da cinematografia brasileira. O filme representa o início de uma nova era no cinema nacional, utilizando alguns recursos do fazer cinematográfico que rompiam com as formas estéticas então em uso no Brasil, com novas fórmulas para a escolha das locações, de atores, enredos e montagem. Além disso, assim como no romance, discute as relações de poder e a miséria vivida pelos personagens por conta da estrutura social desigual, representando, nos limites do cinema, as indicações feitas por Graciliano Ramos sobre a realidade do sertão nordestino.

Mesmo tendo recebido elogios pelo trabalho realizado em relação à obra literária, é possível observar que o filme não figura como uma cópia audiovisual do livro. Algumas diferenças no enredo e na estrutura narrativa são notórias, a começar pela ordenação dos episódios de cada uma das obras: em Nelson Pereira dos Santos não há especificação ou exclusividade para os personagens à maneira de Graciliano Ramos, que experimentou uma forma de romance fragmentado. O cineasta optou por uma narrativa onde a história tem uma lógica linear, e, no decorrer dos acontecimentos, as características de cada personagem, indicadas na

obra literária, vão sendo exploradas na totalidade do filme. Alguns fatos presentes no romance não são levados ao filme, assim como há junção de vários episódios que são de capítulos diferentes em cenas únicas e alguns fatos e personagens são acrescentados, como veremos no capítulo seguinte.



Esta opção por uma narrativa linear tem relação com o estilo de cinema feito no início da carreira de Nelson Pereira dos Santos, com influências claras do Neorealismo italiano, em que os cineastas tentavam fazer suas obras com o mínimo de elementos “artificiais” possível. Por isso, o processo de montagem evitava a descontinuidade ou quaisquer outros artifícios que se desvinculassem do esquema narrativo clássico, como a *voice-over* (narração através da voz) ou o uso de *flashbacks* (imagens colocadas em tela para simbolizar um pensamento ou lembrança dos personagens). (XAVIER, 2003).

A versão de Nelson Pereira dos Santos para o cinema é a única adaptação feita para o meio sonoro-visual de **Vidas secas**. Outros filmes brasileiros, no entanto, receberam mais de uma adaptação. Como exemplo, temos **Boca de ouro**, que recebeu nos dois filmes a mesma titulação da peça teatral de Nelson Rodrigues (1959), a primeira versão foi feita por Nelson Pereira dos Santos (1962) e a segunda por Walter Avancini (1990); **O homem nu**, tem sua primeira versão dirigida por Roberto Santos (1968) e a segunda por Hugo Carvana (1977), e se basearam no

conto homônimo de Fernando Sabino (1960); **Dois perdidos numa noite suja**, peça teatral de Plínio Marcos (1966), foi adaptada duas vezes para o cinema com a mesma titulação da obra literária, por Braz Chediak (1971) e José Joffily (2003). Citamos também mais outras duas obras que além de terem versões no cinema, passaram pela televisão: baseada no texto homônimo de Ariano Suassuna (1955), o diretor Guel Arraes lançou em filme **O auto da compadecida** (2000), sendo este já uma reformulação dos capítulos da minissérie exibida pela rede Globo em 1998, o mesmo texto de Ariano Suassuna serviu de base para uma adaptação fílmica de Roberto Farias, intitulada **Os Trapalhões no auto da compadecida** (1987); **Sinhá Moça**, romance de Maria Dezone Pacheco Fernandes teve sua versão no cinema dirigida por Tom Payne (1953), além de ter sido adaptada duas vezes como telenovela, em 1986 e em 2006, ambas pela rede Globo.

Assim, há de se enfatizar que o filme **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos é uma das possibilidades de recriação da narrativa literária, o que não significa afirmar que não sejam possíveis outras novas adaptações tendo por base o mesmo referente verbal literário com outros pontos de vista quanto ao estilo de direção e a forma narrativa diferente da utilizada por Nelson Pereira dos Santos. Como indica Sergio Wolf, em seu livro **Cine/Literatura – Ritos de pasaje**:

Toda transposición es una versión, nada más que una versión que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objecto literario al que se aferra goza de prestigio artístico. [...] Al mismo tiempo, la conciencia de que una transposición sólo es una versión de tantas imaginables deja en evidencia su condición provisoria, de elección posible pero parcial, que podrá o no ser refutada, completada, ignorada por otras transposiciones que el futuro quizás aporte para confrontarla; la historia del cine es pródiga en estos casos o versiones múltiples. (WOLF, 2001, p. 78)

Assim, o fato de **Vidas secas** já ser uma obra literária de prestígio, e da adaptação ter chamado a atenção da crítica (mesmo sem unanimidade), fez com que a versão de Nelson Pereira dos Santos adquirisse grande valor artístico, numa espécie de canonização, também, da obra fílmica. Este filme recebeu críticas positivas tanto no Brasil quanto no exterior; a repercussão positiva internacionalmente de **Vidas secas** se refletiu nos prêmios que recebeu. Chegou a concorrer no festival de cinema de Cannes, mas não venceu; 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** é também o único filme brasileiro indicado pelo British Film Institute como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca (SALEM, 1987).

Mas a comprovação de que a obra pode também ser refutada está em críticas negativas ao trabalho de Nelson Pereira dos Santos na época de lançamento do filme, a exemplo de Moniz Vianna, Pedro Lima ou Carlos Heitor, como cita Salem (1987, p. 187 e 188):

Moniz Vianna, o influente crítico do Correio da Manhã [...] considerou o filme *Vidas secas* uma "mera transcrição do romance, sem o equivalente visual das palavras do mestre", o que, em última análise teria resultado em "honestidade sem imaginação" [...]. Segundo Moniz Vianna (artigo de 22/08/1963), "a homenagem funciona, o filme existe sem brilho, mais pelo reflexo de um bom romance" [...]. Moniz não estava sozinho em 1963. Também o crítico Pedro Lima, de *O Jornal*, achou *Vidas secas* cheio de falhas ("vale como documentário") e o jornalista Carlos Heitor Cony, em sua coluna "Da arte de falar mal" no *Correio da Manhã*, afirmou que sequer conseguiu assistir até o fim ("não suportei o filme").

Como foi dito, os diretores do Cinema Novo, sobretudo Nelson Pereira dos Santos, tiveram como referência forte para o início de suas produções o modelo de cinema feito pelos neo-realistas italianos. O abandono do estúdio em nome da utilização de cenários naturais passa a ser uma característica dos cinemanovistas. **Rio, 40 graus** e **Rio, zona norte**, para citar filmes feitos pelo mesmo diretor, além de utilizar os cenários reais como opção estética, acaba trazendo toda uma simbologia para a obra, a partir do que significam externamente, segundo Ismail Xavier, nestes casos, "a tônica é fazer emergir a particularidade dos lugares como dado central para o efeito dramático e para a interpretação" (XAVIER, 2003, p. 80).

Vidas secas foi rodado no sertão alagoano, na maior parte em Minador do Negrão, e também em Palmeira dos Índios, trazendo para o filme os significados históricos que esta região tinha, sobretudo na época em que foi lançado, quando se discutia de forma ampla a questão agrária no Brasil. Nelson Pereira dos Santos decidiu fazer a adaptação depois de observar a situação de miséria de retirantes

nordestinos, vista pelo cineasta em meados da década de 50, quando ele trabalhava fazendo documentários, foi um fator determinante para sua decisão:

Em 1958, eu presenciei uma seca. Vi os flagelados chegando na cidade de Juazeiro, Petrolina: milhares chegando famintos, as crianças pele e osso, como em campos de concentração mesmo! E o que havia de recurso na cidade eram os alojamentos nos prédios oficiais do governo, escolas, hospitais... E eu vi aquela cena, criança comendo farinha pura, a única coisa que tinham para dar a eles. Aí pensei, vou fazer um filme, denunciar essa realidade social (2005, online).

Para a definição do elenco de atores de **Vidas secas**, Nelson Pereira dos Santos também se utilizou do modelo inspirado no Neo-realismo italiano: a participação de atores não-profissionais, da própria localidade – se por um lado essas pessoas não tinham experiência em atuação, por outro lado possuíam a vivência naquela realidade, trazendo, desta forma, um tom que agradava os cineastas. Para isso ele incumbiu um morador da cidade de Palmeira dos Índios, onde o filme foi rodado – nas palavras de Helena Salem (1987, p. 173), “um marinho aposentado, vendedor de fogões, geladeiras, artista de circo, teatro, e o que pintasse: Jofre Soares” – para a escolha do elenco. Enquanto no Rio de Janeiro o cineasta terminava de montar a equipe técnica, que contou com os diretores de fotografia, Luis Carlos Barreto e José Rosas, e escolher os atores principais, Átila Lório (Fabiano), Maria Ribeiro (sinha Vitória) e Orlando Macedo (o soldado amarelo).

Nelson Pereira dos Santos, na realidade, queria utilizar outro ator como Fabiano, o Miguel Torres, pela concepção de que haveria melhor adequação do tipo físico e interpretação de um camponês pobre feito por esse ator, que acabou se recusando, para fazer, junto com Ruy Guerra, o filme **Os fuzis** (1964). Átila Lório já havia atuado em algumas chanchadas, mostrando uma forma de atuação mais explosiva, o que em alguns momentos – como na cena da cadeia – destoava com o estilo contido e silencioso do filme. Maria Ribeiro foi moradora de região perto do Rio São Francisco e, na época, trabalhava no Rio de Janeiro, não era atriz de cinema, mas foi convidada pelo diretor a interpretar sinha Vitória, pois ela conseguiria fazer uma atuação convincente (SALEM, 1987). Como foi citado, sinha Vitória é uma personagem que em muitos momentos do romance vai de encontro a realidade em que se encontra. Analisando o filme, também é possível perceber um vigor parecido

em sinha Vitória. Parte disso se dá justamente por conta da interpretação de Maria Ribeiro, como afirmam Carla Cordeiro e Juliana Santana:

Nos primeiros minutos do filme, sinha Vitória é mostrada como uma mulher forte, é quem carrega mais peso (além de um baú na cabeça, traz escanchado na cintura o menino mais novo) e quem toma as iniciativas. Na longa caminhada até achar um lugar onde pudessem trabalhar e morar, ela segue à frente da família, aparentemente puxando-os e incentivando-os a continuar a prosseguir (CORDEIRO e SANTANA, s.d., online).

Dentre os achados de Jofre Soares, destaca-se a escolha dos meninos Gilvan Lima e Genivaldo Lima para a interpretação dos meninos da trama. Filhos do dono de um pequeno hotel local, eles surpreenderam o diretor Nelson Pereira dos Santos mostrando seus dotes de cantadores de embolada. O próprio Jofre Soares atuou no filme, fazendo o dono das terras onde se passa a maior parte da história. Depois desse trabalho, Soares se tornou um dos mais conhecidos (e competentes) atores nacionais.

A cachorra Baleia foi comprada na feira da cidade, se adequando às descrições feitas no romance e sendo dirigida por Nelson Pereira dos Santos de forma elogiável – a cena de sua morte chagou a causar confusão no festival de cinema de Cannes, pois alguns grupos ambientalistas acharam que a cadela havia sido morta para a criação da cena. Para comprovar que isso não aconteceu, a cachorra Piaba (intérprete de Baleia) teve que viajar até a França para os questionadores se convencerem que estava viva. Depois das filmagens ela viveu com o fotógrafo do filme, Luis Carlos Barreto. (SALEM, 1987)

Apesar da consciência de que sua obra não pretendia ser uma cópia do romance de Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos de fato procurou seguir indicações dadas pelo argumento e a trama da obra literária ao criar a sua própria obra fílmica. Isto é, não deturpou a estrutura poética enunciada na obra literária a partir dos elementos narrativos. E aqui se situa a opinião da maior parte da crítica cinematográfica a respeito da passagem criativa do romance para o cinema. Como esclarece Ferraz (s.d., online): “Com efeito, acreditamos que o argumento central tencionado por Graciliano Ramos, os sofrimentos, necessidades, questionamentos e contradições sociais [...] conseguiu ser autenticamente expresso pelo filme”.

Tem-se claro, portanto, que a invenção, modificação ou exclusão, de personagens e/ou situações, são recursos utilizados pelos cineastas no sentido de dar maior coerência ao enredo e ao roteiro em um filme. Nelson Pereira dos Santos também se utilizou de tais recursos narrativos para a composição de sua obra fílmica, a partir da noção de que:

A relação que se estabelece entre literatura e cinema é uma relação do tipo dialógico em que o filme não se subjugava ao livro que o inspira buscando afirmar-se como um equivalente fiel deste, mas antes em que entre ambos se gera uma dinâmica produtora de significação estética (RAMON, 2001, p. 3, online).

Como demonstração dessa assertiva, indicaremos algumas passagens do romance em que há um suscitador do fazer cinematográfico e verificar de que forma a versão de Nelson Pereira dos Santos incorporou tais sugestões, modificou elementos textuais de acordo com a peculiaridade sonoro-visual ou discursiva e acrescentou novos elementos, mostrando, assim, como as técnicas cinematográficas influenciaram na emissão da mensagem, possibilitando ao filme ser visto como uma ampliação interpretativa da obra de Graciliano Ramos.

3. Vidas Secas: diálogos entre as obras

Como foi comentado no capítulo anterior sobre princípios estéticos de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos, do Modernismo e do Cinema Novo, no presente capítulo demonstraremos como tais princípios se efetivam no processo de adaptação de **Vidas secas**..

Enfatizamos que ao usar a expressão “princípios estéticos” para os autores e contextos de realização com os quais tiveram envolvimento, incluímos tanto a discussão realizada sobre as questões político-sociais, como a maneira de se realizar as obras artísticas, tendo em vista, inclusive, que são pontos que estão imbricados, já que o próprio método de realização, as escolhas realizadas dentro dos repertórios sócio-culturais possíveis, para o cinema ou para a literatura, já demonstram princípios ideológicos de seus realizadores.

Por tratarmos de um estudo comparativo entre duas obras de natureza diferente, faremos uma subdivisão para realizar as observações: 1) passagens do filme que podem ser diretamente relacionadas com o romance; 2) passagens que foram modificadas em relação ao romance; 3) elementos incluídos no filme, mas que não são diretamente verificados do romance. Para a efetivação das análises, teremos como foco alguns elementos específicos da narrativa e observaremos com qual ênfase estes se apresentam em cada passagem. Porém, lembramos que esta subdivisão se dará por uma questão de método de análise para **Vidas secas**, e não como regra para qualquer análise de obra adaptada, sobretudo porque este método pode ser falho para outras adaptações. Ressaltamos, também, que esta divisão não é feita de uma forma rígida para cada passagem das obras, já que é possível – e bastante comum, já que tratamos da intersemiose – existir uma cena em que as três formas (aproximação, modificação e inclusão) se apresentem.

Não temos a intenção de esgotar as possibilidades de análise da adaptação de **Vidas secas**, muito menos comentar as obras em sua totalidade, ou ainda afirmar que uma realização estética é superior a outra. O método de análise escolhido tem relação com a possibilidade de tornar perceptíveis os caminhos eleitos pelos adaptadores ao lidar com uma obra de referência da literatura brasileira, tendo suas ideologias, culturas, concepções artísticas e, logicamente, técnica e consciência do suporte com o qual trabalha como dados iniciais para a análise comparativa. Assim,

utilizaremos recorte de determinados trechos do romance e do filme, desde que o diálogo intersemiótico se dê de forma suficientemente interessante para ser exemplificado e coerente com o que estamos propondo.

3.1. Algumas indicações do suscitar cinematográfico em *Vidas secas*

A peculiaridade na escrita e no modo de narrar de Graciliano Ramos fez de **Vidas secas** um livro com variadas possibilidades no meio cinematográfico – o fato de ser escrito em terceira pessoa permite que o leitor construa mentalmente, ainda no momento da leitura, alguns planos e enquadramentos seguindo a orientação das ações dos personagens ou descrição no espaço em que as ações se realizam – e é por tal motivo, como dissemos no capítulo anterior, que alguns críticos ou cineastas apontam a escrita de Graciliano Ramos, nesta obra, como propícia à comparação com a escrita de um roteiro cinematográfico. Já no início do primeiro capítulo do romance¹⁸ há algumas construções literárias que remetem a interpretação do leitor à criação das imagens sugeridas:

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. (p.9)

Observa-se neste trecho do romance, correspondente aos dois primeiros parágrafos, propriedades que tornam possível o fazer cinematográfico: a descrição do ambiente, com seus elementos próprios e a indicação espacial de tais elementos; os personagens, com certa descrição física; objetos que os personagens levam

¹⁸ A edição de *Vidas secas* utilizada para a nossa análise foi a 102ª, publicada pela editora Record em 2007. A partir deste momento, ao citar trechos do romance, indicaremos apenas a página.

consigo; disposição espacial no contexto cênico; e a seleção de verbos e advérbios que dão algum movimento à passagem, como o “caminhar lento” da família.

Essas indicações recebem na literatura dramática, assim como no cinema, o nome de rubrica. Almir Guilhermino, em seu estudo sobre as adaptações do romance **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, para o meio sonoro-visual, lista os tipos de rubricas existentes no teatro, que foram adaptadas também à realidade do cinema, seguindo a classificação de Luiz Fernando Ramos:

a) **inicial**, indicando as informações básicas para o cenário, a luz, o figurino; b) **interna** quando age nas falas evitando que se distancie do *plot* com divagações. A **rubrica interna** define a sintaxe do discurso verbal; e c) **explicativa**, que auxilia a consecução do espetáculo e lembra as indicações dos *katalogos* do passado. Em termos peirceanos, na rubrica inicial haveria uma predominância icônica por sua apresentação dos aspectos qualitativos da peça; na rubrica interna, seu forte caráter existencial, colocaria em evidência a dimensão indicial; e, na explicativa, o componente simbólico estaria em relevo, tendo em vista que a mesma possibilita a compreensão global da obra. (GUILHERMINO, 2007, p. 24, cap. III, grifos do autor)¹⁹

A seleção de palavras e sua posterior organização no contexto literário criam uma veracidade aparente em **Vidas secas**, a obra chega a ser, por isso, indicada para reflexões interdisciplinares, como o estudo geográfico e sociológico. E é justamente nessa aproximação mimética com a realidade que se revela a construção ficcional, da qual o cinema se apropria e, com a ação do leitor-espectador, cria sua própria realidade.

Para o trecho destacado do romance, podemos 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 a partir das rubricas apresentadas no texto de Graciliano Ramos, a passagem tenta sugerir sensações similares às que são apresentadas na literatura.

¹⁹ Segundo Almir Guilhermino, no cinema “as rubricas iniciais passam a se chamar **de situação**; as internas, **de fala**, e as explicativas, **de cena**. As outras duas modalidades são específicas do cinema: a **de cabeçalho**, que indica se a ação é externa ou interna, de dia ou noite e em que lugar acontece; e a rubrica **de costura**, que instrui a passagem de uma cena a outra, sendo fundamental na montagem por determinar se esta é feita através do corte seco, da fusão, dos fades ou do congelamento”. (GUILHERMINO, 2007, p. 18, cap. IV, grifos nossos)

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 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 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. Vale ressaltar que os outros planos e sequências da cena são construídos com enquadramentos em **plano conjunto**, com a câmera na mão do ponto de vista do espectador: recurso que possibilita interpretar que o filme nos convida não apenas a *assistir* o que está sendo exibido, mas a *experimentar* o sofrimento pelo qual a família está passando.

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” (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, o suscitar cinematográfico, através da descrição dos espaços ou de elementos próprios do contexto, sem necessariamente ter a participação de uma personagem na passagem. Na literatura, assim como no cinema, a inexistência de personagens é possível por algum momento – estas formas artísticas não deixam de se realizar por conta da ausência momentânea do elemento personagem (CANDIDO, 2005). A descrição da paisagem seca, com uma vegetação peculiar, ou o sol, que se torna o algoz daquela realidade – tudo feito em terceira pessoa –, tem possibilidade de ser representado também no contexto fílmico. No cinema, os recursos de som e imagem são importantes para a pontuação e descrição que buscam tal representação.

Ainda nos momentos iniciais do filme, quando a família está apenas andando a procura de algum lugar onde possa lhes prover alguma sobrevivência, os espectadores são apresentados a dois aspectos originais no sentido de experimentação e inovação no cinema brasileiro, rompendo com as construções estéticas vigentes no período de realização. 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 de trabalhar em fotos com a luz natural, sem recorrer a muitos artificialismos; ele ainda hesitou ao convite de Nelson Pereira dos Santos, mas acabou aceitando a tentativa 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), como enfatiza Ferraz:

Em *Vidas secas*, não há a intenção de se apresentar uma fotografia depurada, com tonalidades vibrantes que nos transmitam a idéia de um local agradável. Pelo contrário, sua fotografia super exposta, áspera, rude e naturalmente bruta, nos indica um colorido (ainda que em preto e branco) apático, que pela forte incidência da luz solar, simboliza uma agressão visual semelhante à sofrida no sertão, este

ressecado ambiente humano de complexa luta pela sobrevivência (FERRAZ, s.d., online).

Nas três figuras anteriores, retiradas do filme, é possível perceber a característica da fotografia super exposta: as nuvens pouco se destacam no céu e os rostos dos personagens aparecem escuros, em contraste com a claridade da paisagem, ao fundo. A câmera, assim, cumpre bem o papel da descrição do cenário proposto pela obra de Graciliano Ramos, ao fazer uso de recursos da fotografia, de planos abertos e de movimentos panorâmicos, que mostram todo o contexto imagético, além de passar para o espectador a sensação de desconforto que os personagens estão experimentando: “A imagem cinematográfica trabalha com a função narrativa, sabe construir como esta uma imagem global do respectivo mundo narrado” (HAMBURGER, 1986, p. 160).

Os sons, e silêncios, sugeridos pelo romance também encontram seus ecos no filme. É possível notar a representação dos momentos auditivos, comentados anteriormente por Anatol Rosenfeld. 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” (p. 11), as alpercatas de Fabiano fazendo “chape-chape” (p. 17), a passagem em que “levantaram todos gritando” (14) ou, ainda, próximo ao final da narrativa, o momento onde “só se ouvia um rumor de asas” (p. 110), Nelson Pereira dos Santos opta por não utilizar música para ilustrar a história²⁰. Tudo o que há em sonorização são ruídos e sons naturais do ambiente, o diretor explica o porquê dessa opção em relação à sonoridade do filme: “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).

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,

²⁰ Respondendo a Roberto Ramos, em entrevista na revista Estudos Avançados, sobre a sonorização do filme, o diretor explica o motivo da opção: “Quando o produtor perguntou se já havia escolhido a orquestra para executar a famosa ‘música de fundo’, respondi: ‘Veja bem se combina orquestra com essa paisagem’. Outra coisa que aprendi quando tentei fazer o filme pela primeira vez foi ouvir o som do sertão - isso para desfazer a associação de baião com sertão, estabelecida pelos muitos filmes de cangaço” (RAMOS, 2007, *online*).

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, Antônio 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 idéias de parte da crítica literária.

Atualmente, algumas críticas indicam outra interpretação para estas passagens do romance. Para Belmira Magalhães, através do fato de símbolos da seca estarem ficando para trás, dos diálogos entre os personagens e da própria denominação do capítulo “Fuga” (diferente do capítulo “Mudança”), indica que aquela caminhada estava significando não uma continuidade do sofrimento, mas a busca de um futuro diferente, longe daquela realidade vivida até então (MAGALHÃES, 2001). Uma das constatações desse fato está na indicação que o narrador faz de que os personagens “tomaram rumo para o sul” (p. 116); ou mesmo quando o casal discute o futuro dos filhos:

Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.
- Vaquejar, opinou Fabiano.
Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora que os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que idéia! Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinhos, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais [...] (p. 122).

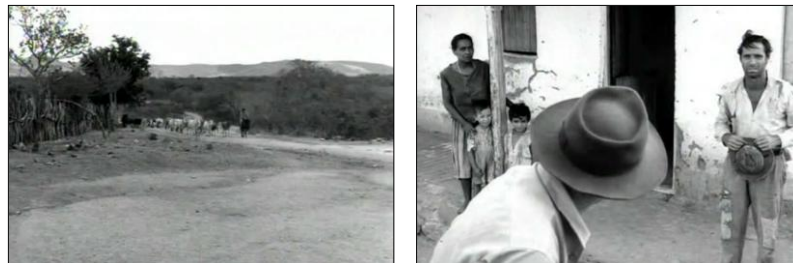
Se por um lado a crítica literária do período de produção do filme indicava que havia uma circularidade na construção do romance, por outro lado podemos interpretar, a partir da construção fílmica, algo que se assemelha com a visão exposta por Magalhães. Na passagem final a câmera fica fixa, enquanto os personagens caminham se distanciando do ponto de vista do espectador, até se tornar um **plano geral** como se tivessem, de fato, indo embora do sertão – sendo esta tomada antecedida pelos diálogos, com as palavras indignadas de sinha Vitória, desaprovando tudo o que eles tinham passado até então, e fazendo previsões positivas para o futuro. As figuras abaixo ilustram a construção dos planos através da movimentação dos personagens na tomada:



Logo após a caminhada dos momentos iniciais, no início da narrativa, e dos personagens terem se fixado em uma fazenda supostamente abandonada – do romance e do filme – a chuva se faz presente no enredo das obras, possibilitando aos personagens um período de fartura. Porém, “viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara” (p. 18 e 19). Quando o proprietário legal chega, ordena a saída de todos. Fabiano “fizera-se de desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro” (p. 19). Com esse ato, e a partir desse medo de ser colocado para fora, Fabiano passa a ser ainda mais refém de sua condição de despossuído.

Para a construção do enredo de **Vidas secas**, a chegada à fazenda em tempos de chuva e a fixação da família nela, mostra de forma mais clara que o texto literário não relata simplesmente a questão da seca no Nordeste, mas faz uma discussão mais profunda a respeito das relações pessoais no bojo de uma dada realidade, no caso específico é a da desigualdade econômica provocada pelo latifúndio. Os tempos que deveriam ser de farturas e planos passam a ser de exploração e abuso direto por parte de outras personagens.

Na tentativa de trazer essas indicações para o contexto fílmico, alguns planos e angulações são utilizados por Nelson Pereira dos Santos, nos quais o diretor reconstrói as condições de cada personagem na passagem. A primeira tomada referente à cena filmada após o início das chuvas é um **plano aberto** do fazendeiro chegando à sua propriedade, acompanhado de várias cabeças de gado – enfatizando a sua condição social. No momento do diálogo em que o proprietário permite a permanência de Fabiano e sua família, o enquadramento mostra o fazendeiro de costas e a família ao fundo, com uma angulação em **plongée** (de cima para baixo, do francês ‘mergulho’), com foco na família, a partir do ponto de vista do espectador, mas que também não deixa de ser o ponto de vista do fazendeiro, já que também olhava através de um ponto mais alto:



Para Marcel Martin, a angulação em *plongée* (traduzido na edição do livro como plano picado) “tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno (sic), esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar [...]”. (2005, p. 51). Ao focalizar Fabiano e sua família a partir desta angulação no início da narrativa, o filme cria, a partir de seus recursos, uma simbologia presente em boa parte do romance, que é a de individualidades que serão reprimidas e exploradas.

Se por um lado temos a angulação *plongée* no momento citado da narrativa, em outra passagem Fabiano é focalizado a partir do enquadramento em **contre-plongée**, isto é, de baixo pra cima, angulação que segundo Martin (2005, p. 51) “dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...]”. Nas próximas figuras, temos uma representação do momento em que Fabiano e o Soldado Amarelo se encontram no meio das veredas do sertão – seria o momento de vingança do vaqueiro, já que antes, no romance e no filme, havia sido preso e humilhado pelo policial.



Ao focalizar o soldado acuado, em **plano próximo** (com sua expressão de medo perceptível) e Fabiano em close, com enquadramento em **contre-plongée** com destaque para a arma em mãos, a montagem da sequência permite a percepção de informações indicadas no romance, mais especificamente no capítulo/conto “O Soldado Amarelo” em que Fabiano opta por não agir de forma vingativa. Tanto no romance, quanto no filme, a passagem se dá nos momentos finais da narrativa. Ocasão em que, segundo Belmira Magalhães (2001) há uma demonstração da tomada de consciência do vaqueiro, que foi crescendo no decorrer da história. No final da sequência apenas “tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (p. 107).

Como afirmamos anteriormente, o romance e o filme de ficção podem mostrar-se com a ausência de personagens alguns momentos; é a personagem, e suas ações, porém, que movimentarão a obra. Será a responsável pela maior parte das rubricas presentes na história, pois é ela, segundo Rosenfeld, “que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (*in* CANDIDO, 2005, p. 21).

Algumas passagens do romance de Graciliano Ramos foram transpostas para o filme de Nelson Pereira dos Santos com poucas modificações nas ações dos personagens. Outras indicações, como as características físicas e o jeito de andar que são descritas na literatura, são importantes para a construção da personagem no cinema, pois além de caracterizá-la, terá relação com a constituição de outras personagens, como é o caso de Fabiano e o menino mais novo. No romance, o narrador descreve o caminhar do pai, indicando que os filhos já o tinham como referência. Mais a frente é descrita essa admiração:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o

mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário. (p. 17 e 18)

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarro de palha, calçar sapatos de couro cru. / Subiu a ladeira, chegou-se a casa devagar, entortando as pernas, banzeiro. Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. (p. 53)

No filme, depois de uma seqüência em que o menino mais novo assiste, com um olhar admirado, Fabiano fazendo os trabalhos da fazenda, o pai termina e anda de seu modo característico e o filho o segue, imitando seus gestos, sendo focalizado de costas em **plano conjunto**. Como mostra a figura abaixo:



Desta maneira, Nelson Pereira dos Santos manteve a informação básica dada pelo texto de Graciliano Ramos, de que o filho de Fabiano começava a ser influenciado pelas atitudes deste, enfatizando essa influência através de um enquadramento em que um pai grandioso caminha à frente do garoto, que o imita.

A seqüência em que o menino mais velho questiona o significado da palavra inferno, presente no capítulo/conto “O Menino Mais Velho”, também demonstra uma apropriação da construção literária pelo cinema e suas possibilidades de linguagem. A tentativa de esclarecimento a respeito significado do termo é assim narrada no romance:

- Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

- A senhora viu?

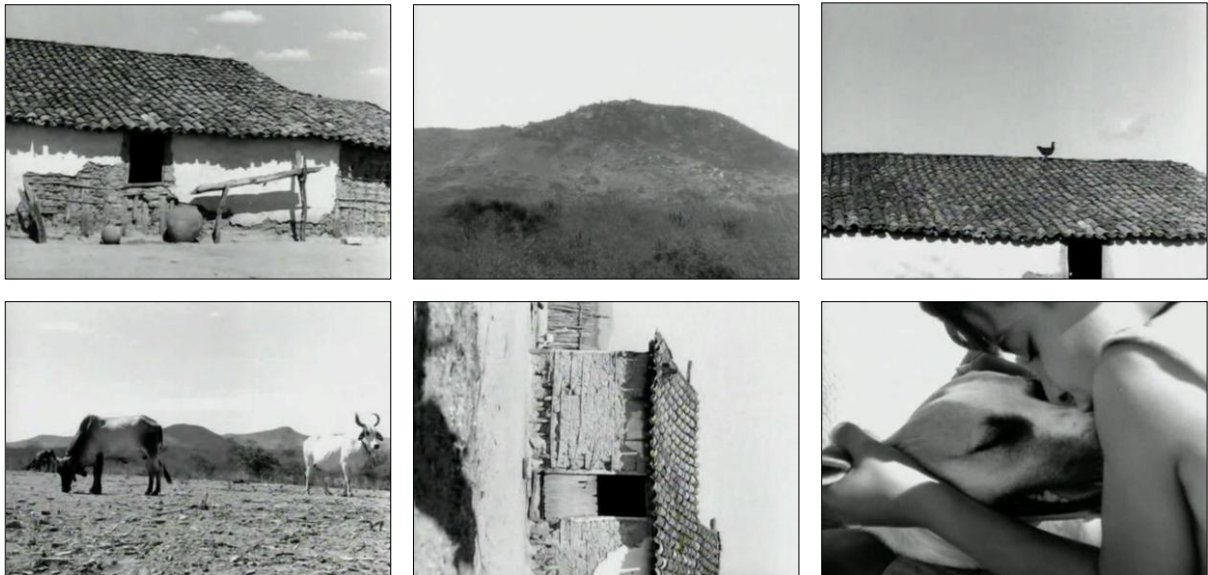
Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia (p. 54).

[...]

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim (p. 59)

Os momentos decisivos para a organização da cena, e do seu significado aproximativo em relação ao romance, são realizados pela utilização da **câmera subjetiva**, pelo ponto de vista do menino mais velho. Como no romance, o menino vê a palavra ‘**inferno**’ de forma positiva, no filme, isso se apresenta com as **câmeras subjetivas** focalizando lugares da fazenda que ele estava habituado e que achava agradável. Em meio a várias repetições da palavra “inferno”, é mostrado o bebedouro, a casa, animais da fazenda, o morro dos preás, como representação da visão do menino, além da companhia de Baleia – informações estas que são, também, extraídas do romance: “Todos os lugares conhecidos eram bons” (p. 58).



Mas a aparição da palavra no filme tem o significado dúbio, não apenas pelas palavras utilizadas por sinha Vitória na tentativa de explicação, mas pela construção fílmica paralela: ao mesmo tempo em que o menino mais velho visualiza os lugares que pra ele eram agradáveis, o filme varia os planos para sinha Vitória dentro da cozinha, reclamando da situação em que vivia e percebendo que a seca já estava reiniciando, a partir das imagens das árvores perdendo as folhas, do rio secando e das aves de arribações começando a aparecer.

Este episódio no romance, porém, acontece antes do início das chuvas (do capítulo/conto “Inverno”). Houve, assim, uma modificação no elemento tempo a partir da montagem realizada por Nelson Pereira dos Santos em seu filme. Como enfatizamos nos capítulos anteriores, para a realização de uma adaptação é comum que o adaptador opte por modificações na estrutura de determinados elementos da

narrativa na tentativa de dar coerência interna à obra adaptada. Veremos, então, como isto se dá no filme **Vidas secas**, e qual o efeito que essas transformações trazem consigo.

3.2. Modificar e recontar Vidas secas

Como antecipamos no capítulo anterior, **Vidas secas** foi publicado como romance em 1938, mas teve alguns capítulos lançados anteriormente, em forma de contos em jornais brasileiros e argentinos. A obra conta com treze capítulos/contos, tendo cada um o título com nome de personagens ou passagens relevantes. Essa forma de combinar os capítulos fez com que a obra recebesse da crítica a classificação de “romance desmontável”, pois há possibilidade de ler cada um dos capítulos isoladamente.

É possível fazer um diálogo com esse aspecto específico da obra literária, de destacar e isolar fatos e personagens, com métodos da cinematografia, podendo haver, numa criação sonoro-visual, a focalização daquilo que foi outrora destacado. Uma maneira que poderia aproximar as duas obras em relação à estrutura formal, por exemplo, seria a transposição de **Vidas secas** para o cinema como uma série de curtas-metragens – já que este formato fílmico também é uma narrativa rápida. No filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1963, este isolamento não é totalmente verificado se tivermos como referência a divisão dos capítulos/contos do livro. Porém, a natureza do filme de ficção já é, de certa forma, fragmentária, já que a cena de um filme têm início, meio e fim, mesmo quando um assunto é retomado em outro momento do filme. Ou seja, da mesma forma que o romance **Vidas secas** só existe enquanto romance a partir da conexão entre os seus episódios, o filme **Vidas secas** também só existe a partir da união de cada cena que compõe a estrutura fílmica.

Em debate realizado em 1964, o cineasta afirma que a quebra da sequência dos acontecimentos do romance foi uma tentativa de evitar uma possível redundância no cinema, e enfatiza a diferença entre a linguagem romanesca e cinematográfica para a sua decisão:

Na literatura é possível fazer isso. [...] Agora no cinema, eu teria que, à medida que Fabiano se relaciona com os filhos, apresentar também os filhos. De maneira que eu fiz o seguinte: na adaptação procurei dar uma ordem dentro da realidade. [...] Procurei dar, dentro desse tempo de dois anos, uma ordem que obedecesse a uma determinada linha de construção dramática. [...] Outra coisa que eu fiz para evitar aquela redundância foi juntar numa mesma seqüência vários capítulos. (SANTOS, SALES GOMES, SOUZA, 2006).

O cineasta, como criador de uma nova obra, não tem o dever, nem a possibilidade, de transpor uma obra integralmente, como uma cópia, de maneira a transformar o filme num equivalente visual do livro, por isso a opção de Nelson Pereira dos Santos em modificar a estrutura formal. Como explica João Manuel dos Santos Cunha (2000, p. 20), “o que é adaptado, na maior parte das vezes, é uma espécie de paráfrase da história [...]. Não é considerada a estrutura orgânica da obra literária, [...] mas as personagens e os incidentes”. Além do mais, estudos contemporâneos que versam a respeito da relação cinema e literatura levam em consideração a adaptação como uma transformação, e não como uma reprodução da obra original, como indica Sérgio Wolf (2001, p. 78 e 79):

No hay manera de convalidar que una transposición se autoprocamente como lectura definitiva o única, porque eso equivaldría a pensar que la interpretación –y toda transposición indefectiblemente lo es– puede lograr que se clausure el sentido de una obra, negando toda otra lectura que pudiera hacerse (WOLF, 2001, p. 78 e 79).

Por isso, sendo a adaptação uma forma de interpretação, e não uma visão definitiva sobre a obra literária, nada impede que existam adaptações futuras da mesma obra que tragam um ponto de vista diferenciado.

Uma passagem do romance que instigou o fazer cinematográfico dentro dos termos em que estamos colocando, de forma diferente das ações e movimentos dos personagens ou construções do cenário, é em um trecho que o narrador descreve as características psíquicas das personagens Fabiano e sinha Vitória. Baseada em Brian McFarlane, Thaís Diniz (2005, p. 22) 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”, pois cineasta utilizará recursos de imagem e som, e suas respectivas montagens, na tentativa de representar tais processos psíquicos no contexto fílmico.

No fragmento a que nos referimos, do romance, os personagens estão em meio a uma discussão em que não se entendem, ou não prestam atenção na fala do outro, presente no capítulo “Inverno”, momento do livro em que há certo otimismo na fala, e pensamento, das personagens. Neste trecho específico há apenas, como foi dito anteriormente, a descrição da ação, sem, no entanto, dizer o conteúdo da conversa:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhe vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (p. 64)

No filme, os diálogos são construídos de acordo com passagens do romance, que não estão necessariamente no capítulo em que a conversa se realiza, mas espalhados por toda a narrativa – sobretudo os momentos em que os desejos de mudança de sinha Vitória e as opiniões conformadas de Fabiano entram em maiores conflitos. Há, também, uma transformação do discurso indireto livre, utilizado no romance, para o discurso direto em tempo presente, no filme.

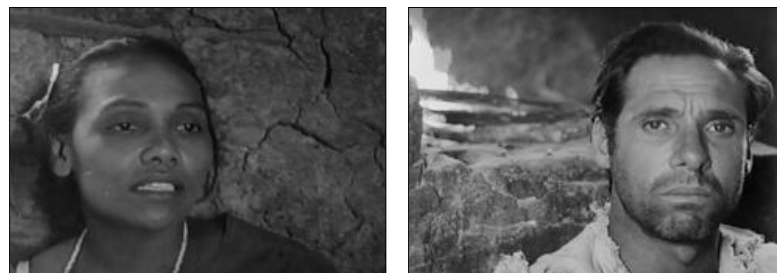
Neste momento, um dos elementos principais da construção fílmica é a personagem Seu Tomás da bolandeira. Apesar de este personagem ser central para a tensão e a compreensão da obra, pois é referência para a construção das idéias dos protagonistas, ele só existe, no romance e no filme, na memória dos personagens. Nelson Pereira dos Santos, debatendo o filme em 1964, relata as dificuldades em adaptar o personagem seu Tomás da bolandeira em sua história, justificando a sua posição no que se refere à questão do estilo empregado nesta obra específica:

Eu não tinha condições de criar seu Tomás como gente. [...] no plano da linguagem cinematográfica eu teria que utilizar *flash-back*:

em determinados momentos seria obrigado a interromper a ação do presente pra colocar o seu Tomás na existência anterior dos personagens, numa outra fazenda, com a bolandeira, etc. Mas essa linguagem se chocaria totalmente com a linguagem que eu queria dar ao filme: a linguagem mais direta. O *flash-back* é sempre muito falso; é o passado mas não é; é a interrupção do presente para voltar a outro presente, porque o tempo presente está sempre na perspectiva do futuro (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006)

A versão cinematográfica mostra o rosto de cada um dos personagens em **close**, plano que, segundo Marcel Martin, é “onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal, e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2005, p. 49). Para maior efetivação da indicação do romance, de que “não era propriamente conversa” (p. 64), Nelson Pereira dos Santos faz uma experimentação com o som do diálogo, com ambos falando ao mesmo tempo, tendo o volume de suas vozes modulada, de maneira possibilitar alguma percepção do espectador, mas não a compreensão total. Seu Tomás da bolandeira passa a existir de fato também no filme, pois, como indica Paulo Emílio Salles Gomes, a respeito de personagens que existem apenas nos diálogos:

Como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. [...] A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. (*in* CANDIDO et al, 2005, p. 110)



Dessa forma, Nelson Pereira dos Santos afirma que “colocar Seu Tomás da bolandeira como está no livro: na memória e nos fiapos de diálogo dos personagens foi a melhor solução” (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006), pois conseguiu os efeitos de relacionar Seu Tomás à memória dos personagens e de falta de atenção sobre o que cada um dizia. Tudo isso sem modificar o tempo presente da

narrativa fílmica e modificando a estrutura romanesca ao unir, no diálogo entre Fabiano e sinha Vitória, várias informações espalhadas no romance a respeito deste personagem.

Um aspecto interessante na adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos para **Vidas secas** é o fato de ressaltar em sua narrativa passagens que são, no romance, de certa forma, passageiras e sem maiores recorrências no filme. Podemos demonstrar esta questão a partir do exemplo de duas cenas criadas no filme para representar dois desses momentos. Um é a morte do papagaio da família e o outro é o episódio em que Fabiano vende pedaços de porco.

O primeiro acontece ainda no início da narrativa. Logo após a primeira sequência, descrita nos momentos iniciais do presente capítulo, quando a família senta-se à beira de um riacho seco. A montagem da sequência mostra um **close** do papagaio, posteriormente um **close** de Sinha Vitória, passando para um **plano próximo** dela com o papagaio ao seu lado. Apesar de ter acontecido num momento de impulso de sinha Vitória, a morte do animal para alimentar a família acaba não sendo inesperada, visto que a decorrência dos planos permitiu esta ação. É neste momento, no filme, em que há a primeira fala, proferida por sinha Vitória: “Também não servia pra nada. Não sabia nem falar”.



No romance de Graciliano Ramos, este episódio é comentado de forma rápida, em apenas um parágrafo, e faz parte de um passado, ainda que recente, dos protagonistas da trama. O narrador expõe para o leitor que havia mais um

personagem no momento da caminhada e que morreu em nome da sobrevivência dos demais:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. [...] Sinha Vitória [...] pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam [...] Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra. (p. 11 e 12)

Assim, ao construir uma cena que não faz parte dos episódios principais da narrativa, a partir da modificação do tempo em relação à obra original, Nelson Pereira dos Santos, além de não fazer uma adaptação subserviente ao texto de origem – que poderia ser prejudicial ao próprio texto –, acentua passagens que compõem o trecho destacado, possibilitando, também, a interpretação da cena como uma ênfase na questão da condição social que a família estava condicionada. Ao mesmo tempo, inclui na narrativa fílmica a discussão sobre a capacidade de comunicação e o quanto este é um elemento fundamental para convivência entre os seres, ainda que de forma rápida e sem a mesma recorrência do romance.

O outro trecho do romance que é enfatizado e levado ao cinema com modificações em relação aos elementos tempo e personagens é o episódio da venda dos pedaços de porcos. No livro, quando estava acertando as contas e os pagamentos pelos seus serviços na casa do patrão, há uma passagem em que Fabiano se recorda de um fato ocorrido alguns anos atrás, instigado pelo fato de estar, no momento, se sentindo lesado pelas contas erradas do patrão:

Recordou-se do que lhe sucedera anos atrás, antes da seca, longe. Num dia de apuro recorrera ao porco magro que não queria

engordar no chiqueiro e estava reservado às despesas do Natal: matara-o antes de tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara-o. Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto. Como o outro lhe explicasse que, para vender o porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto.

- Um bruto, está percebendo?

Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. Pois ia voltar para casa e comer a carne. Podia comer a carne? Podia ou não podia? O funcionário batera o pé agastado e Fabiano se desculpara, o chapéu de couro na mão, o espinhaço curvo: – Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso. Despedira-se, metera a carne no saco e fora vendê-la noutra rua, escondido. Mas, atracado pelo cobrador, gemera no imposto e na multa. Daquele dia em diante não criara mais porcos. Era perigoso criá-los. (p. 95 e 96)

Essa passagem foi usada por Nelson Pereira dos Santos não como uma lembrança de Fabiano, mas no tempo presente da narrativa fílmica. A cena acontece logo após Fabiano sair da casa do fazendeiro e soma ao filme mais alguns elementos: o cobrador de impostos e o soldado amarelo. O soldado amarelo não aparece na narrativa romanesca neste momento, mas no filme ele é mostrado para enfatizar a noção de poder de funcionários ligados ao governo, assim como para antecipar a sua característica como símbolo de opressão, que será mais visível no episódio da prisão de Fabiano – na verdade, tanto no filme como no romance o soldado Amarelo é uma personagem dúbia, pois se por um lado age de maneira autoritária, por outro é caracterizado (até mesmo pelo ponto de vista de Fabiano) como uma pessoa frágil sem a farda polícia.

O primeiro plano da sequência é um **plano médio** dos dois personagens que simbolizam a opressão, o soldado amarelo e o cobrador de impostos, margeando os dois lados da tela, com Fabiano ao fundo, entre os dois:



No filme, estes conversavam no momento em que o vaqueiro tentava vender o pedaço do porco, ao retrucar a abordagem do cobrador de impostos, Fabiano é logo intimidado pelo soldado amarelo. A criação dos diálogos foi feita, mais uma vez, a partir da indicação do discurso indireto livre do romance. Ou seja, a concepção fílmica preocupa-se com sua forma de emitir a informação, sem tentar ser um equivalente em imagens do que é narrado em palavra, potencializando seus próprios sentidos na construção narrativa, seja ao realçar os diálogos ou ao construir os planos e disposições espaciais no quadro que enfatizem tais sentidos.

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 de forma clara a relação entre o real, o fictício e o imaginário, proposta por Wolfgang Iser (1996), que defende que o texto literário deve ser capaz de se dar a conhecer como ficcional através de seus próprios sinais de ficção.

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 desses pensamentos (de fatos, objetos, personagens ou ações que ela estivesse imaginando). Essa concreção feita pelo cinema é notada, sobretudo, na seqüência 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 conseqüente 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 “dar vida” a algo que, no romance, só é mostrada pela descrição dos pensamentos das personagens; no caso de Baleia apenas os aspectos visuais ou recursos sonoros – com exceção da voz *off*, ou 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 – 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. (p.89)

A seqüência 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 doméstico, 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 de Nelson Pereira dos Santos, por tal motivo “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” (p.89) ou que “havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera” (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” (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, os 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 doente a cachorra poderia atrapalhar a caminhada.

A despeito dessas questões, temos o momento final da seqüência 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, e que “Baleia queria dormir. Acordaria num mundo cheio de preás. [...] O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (p. 91), é mostrado todo o sofrimento da cadela ferida, até que ela deita e fecha os olhos, momento em que é usado o **plano close up**, para, em seguida, com a intenção de demonstrar a impossibilidade de Baleia levantar-se, focalizar alguns preás próximos a ela:



3.3. Tradução criativa, espaço de trocas

Os trechos citados anteriormente, além de outras passagens que não foram mencionadas, indicam a possibilidade de haver uma adaptação mais diretamente verificável, com escolhas e modificações por parte dos realizadores da obra cinematográfica, mas sem a adição de elementos que não fazem parte da obra original de alguma forma. Há, porém, o suscitar do sonoro-visual também a partir de um contexto geral da obra literária, incluindo o material não apenas o romance, mas suas críticas, discussões, declarações e idéias do autor e a respeito dele, contexto de época, etc. O realizador no cinema irá interpretar e procurar espaços para as suas criações inventivas e, desta forma, intervir na obra original.

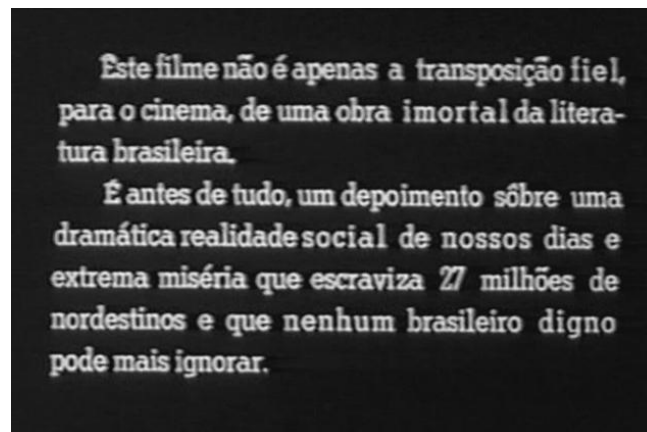
Explica João Manuel dos Santos Cunha, que os realizadores da tradução intersemiótica não ficam limitados à vinculação direta de suas criações com a obra tomada como referência, e que nesta forma de tradução novos sentidos, estruturas e objetos são criados, que em alguns casos desvinculam-se dos originais, mas também:

Sendo assim, ainda que a tradução não oculte o texto primeiro, há um sentido de complementação quanto ao texto original, alargando seu sentido, consistindo no que Julio Plaza chama de “*tradução criativa*”, ou “*transcrição*”: a criação transitando de texto a texto pela tradução. (CUNHA, 2000, p. 14)

Essa complementação do literário se dá não no sentido de buscar alguma falta ou ausência no texto literário, mas num significado de ampliação das possibilidades interpretativas da obra. No cinema isso é possibilitado pela rubrica de cena, visto que trata da compreensão de interpretações globais da obra. No caso de **Vidas secas**, são notórias algumas passagens do filme 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.

Um fato que chama a atenção no filme **Vidas secas** é a introdução de legendas e letreiros, que adquirem a função de enfatizar e direcionar a obra de várias maneiras, seja para orientação interna do espectador, como a inserção das datas em momentos distintos da narrativa; seja na tentativa de uma sugestão ideológica, como é o caso dos letreiros iniciais do filme; ou, ainda, de uma frase do

romance, na sequência final do filme. Nelson Pereira dos Santos utiliza os recursos que são próprios na natureza cinematográfica, como o som e a imagem em movimento, mas também faz uso do meio verbal para ativar determinados sentidos em sua realização estética. A figura abaixo é a primeira informação passada pelo filme aos espectadores, sendo está uma comprovação mais direta do que afirmamos no capítulo anterior da dissertação, de que os cineastas do Cinema Novo, além da preocupação com a realização filmica, também se interessava em ampliar, ou direcionar, o debate ideológico do que era discutido em suas obras.



No caso das datas inseridas, o livro de Graciliano Ramos não indica de forma direta nenhuma localização histórica ou geográfica (a história se passa no sertão, mas não em um estado específico). No filme, porém, é determinado um ano para o início daquela história, que não coincide nem com a data de publicação do livro, nem do filme: 1940. Posteriormente aparece a indicação, aproximadamente na metade do filme de 1941 e, no final do filme, 1942. Em um debate sobre a obra, acontecido no ano de 1964 no Centro de Extensão Cultural de São Paulo, o cineasta admite, depois de ter visto o resultado do filme, não seria necessária a delimitação, em legendas, para se ter idéia da temporalidade da história (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006), porém, em uma entrevista cedida para a Revista Eletrônica Polêmica, justifica a inserção dessas datas no contexto da narrativa atribuindo um sentido a estas:

O que aconteceu em 1940? O que estava acontecendo no mundo? A segunda guerra, os alemães invadindo a França, Hitler em Paris. Em 1941 a invasão da Rússia, Pearl Harbor. Em 1942, a batalha de

Stalingrado. O mundo inteiro em guerra e ali, aquele sertão, sem a menor relação com o mundo, completamente alijado do mundo que existe, do mundo conhecido (GUIMARÃES, 2002).

Assim, se o isolamento dos personagens não se dá da mesma maneira que existe no romance, com a divisão de capítulos/contos específicos para cada um deles, podemos atribuir o sentido adquirido pelas datas e sua relação com o contexto de época de cada uma delas. A outra referência verbal presente no filme é a frase final do romance: “E o sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (p. 128), que não chega a ser uma informação inovadora para o enredo, mas ressalta o fim da narrativa, aproximando de forma mais direta do romance de Graciliano Ramos.

No início do presente capítulo, ressaltamos que as divisões entre “aproximações”, “modificações” ou “inclusões” entre o texto literário e a versão fílmica de **Vidas secas** são feitas por uma questão de método que serve para a presente análise, sobretudo porque essas etapas estão, muitas vezes, imbricadas em uma passagem específica do filme adaptado. A cena inicial do filme, que se relaciona mais de perto com o primeiro capítulo/conto do romance, também recebeu intervenção por parte de Nelson Pereira dos Santos. O diretor chegou a afirmar que um dos motivos que lhe fez escolher o enredo de **Vidas secas** para adaptar foi o fato de ter se deparado com retirantes de regiões secas, e ter se chocado com a situação de miséria que esses enfrentavam:

Em 1958, eu presenciei uma seca. Vi os flagelados chegando na cidade de Juazeiro, Petrolina: milhares chegando famintos, as crianças pele e osso, como em campos de concentração mesmo! E o que havia de recurso na cidade eram os alojamentos nos prédios oficiais do governo, escolas, hospitais. E eu vi aquela cena, criança comendo farinha pura, a única coisa que tinham para dar a eles. Aí pensei, vou fazer um filme, denunciar essa realidade social (GUIMARÃES, 2002).



A alimentação desses grupos era precária, basicamente composta por farinha de mandioca; e foi este o dado que o diretor do filme incluiu na narrativa. No momento em que a família pára e descansa, sinha Vitória distribui farinha, pouco antes de matar o papagaio para alimentação. Nelson Pereira dos Santos, então, seleciona um elemento do real e incorpora na estrutura de sua obra artística. Tal elemento não perde totalmente sua relação com a realidade externa, mas passa a ser parte da estrutura interna do filme.

As intervenções mais relevantes realizadas pelo filme acontecem nos momentos em que os personagens vão até a cidade. Uma dessas intervenções está no início da seqüência 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 seqüência 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)

O capítulo “Festa” é unido, no filme, ao capítulo “Cadeia”. Desses dois capítulos, são utilizadas ações cruciais para a adaptação ser considerada coerente, a principiando pelo ambiente da festa e a ocorrência da prisão algum tempo depois. Apontando para uma descrição verdadeira da localidade, Nelson Pereira dos Santos insere elementos que não participam necessariamente do romance, mas que fazem parte da cultura local, como é a inserção da banda de pífano, descrita por Wills Leal, em seu livro **O Nordeste no cinema**:

A bandinha é rústica como seus músicos, homens simples que elaboram uma melodia que é sua, regional, nordestina, em pratos, surdos e pífanos. Caminham pelas ruas sem nenhuma majestade, sem garbo, sem arrogância, diríamos, sem porte. Constituem um anti-espetáculo, porque no fundo pertencem ao próprio patrimônio cultural da miséria, brotam daquela paisagem com um sentido telúrico, tocam pelas ruas sem pedir o aplauso ou a admiração de alguém (LEAL, 1982, p. 20).



Este é um fato rápido na narrativa, mas evidencia outro aspecto da valorização que Nelson Pereira dos Santos deu para os sons e ruídos que ele tinha percebido no sertão: as músicas. A banda de pífano, presente até os dias atuais em festas nas cidades do interior do nordeste, é destacada como animadora da festa, simbolizando, inclusive um aspecto de felicidade, apesar das adversidades, das pessoas que dela participam.

A cena de Fabiano na prisão é uma das mais ricas em termos de intervenção inventiva por parte da adaptação. No livro, Graciliano Ramos descreve a existência, através do narrador e do próprio Fabiano, de algumas pessoas na prisão junto com o vaqueiro, apesar de não haver nenhum tipo de interação entre eles. Já Nelson Pereira dos Santos colocou apenas um companheiro de cela. Na cadeia não há

diálogos entre esses dois personagens, mas apenas demonstração de solidariedade por parte do outro para com Fabiano.

Para pontuar essa disparidade de situações entre Fabiano e os personagens que o oprimiam, Nelson Pereira dos Santos incluiu uma apresentação de reisado, fazendo uma **montagem paralela**: enquanto o vaqueiro sofre na prisão, a festa continuava e o fazendeiro, além do restante da elite daquela cidade se divertia assistindo à apresentação:

Toda a letra do reisado reproduz a situação e as relações entre o Fabiano e os fazendeiros. Há toda uma submissão. Tudo se faz em função dos donos da terra, principalmente quando se divide o boi que é a riqueza da região. Eu quis aproveitar toda essa parte do reisado afim de mostrar a posição do fazendeiro no poleiro dele, e a do Fabiano, ao mesmo tempo, na cadeia, preso (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006).



Com a sequência final da cena, o espectador percebe a função do companheiro de cela de Fabiano: o jovem fazia parte de um bando armado, aos moldes dos cangaceiros nordestinos. Já ao amanhecer o bando armado chega à cidade para solicitar a libertação de seu integrante. Nelson Pereira dos Santos procurou não caracterizar esse bando como os cangaceiros que tinham sido mostrados de forma estereotipada no cinema brasileiro até então, mas “apenas um grupo armado que tem o poder de chegar num lugar e exigir a libertação de um companheiro, em função de uma realidade” (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006). Esses chamam o vigário e pedem sua intermediação para soltar o jovem que estava na cadeia. Uma das pessoas contactadas para a liberação do preso é o fazendeiro, patrão de Fabiano, que ao ver o vaqueiro preso, também ordena sua soltura. Todos os enquadramentos do bando armado na cena é feito a partir da angulação em **contre-plongée** – em partes porque o grupo estava em cima de

cavalos e, portanto, em um local mais alto, mas também para exaltar a situação de superioridade do grupo naquele momento:



Já fora da cadeia, no caminho de volta para casa em companhia do bando e da pessoa que estava na cadeia junto com ele, Fabiano recebe o convite para juntar-se ao grupo. O momento do pensamento de Fabiano é realizado pela **câmera subjetiva**, a partir do ponto de vista destes personagens. O vaqueiro recusa, ao perceber que entrar no bando seria abandonar a família à própria sorte. As situações estão explícitas nas palavras do diretor do filme: “No livro de Graciliano Ramos há uma pequena referência ao cangaço, durante a prisão de Fabiano. [...] Naquela situação, naquela época, no nordeste era uma das obsessões: a revolta individual” (SANTOS, SALLES GOMES, SOUZA, 2006).



Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. [...] Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha (p. 37 e 38).

O trecho do livro acima, que se refere ao pensamento de Fabiano em relação ao impasse entre a família e o cangaço está já no final do capítulo “Cadeia”, que na verdade é o terceiro de treze capítulos. Ou seja, além de ter unido a situação da cadeia a outro fato, o da “Festa”, e ter inserido novos caracteres à história (fatos e personagens), o cineasta transferiu a passagem já para partes finais do filme, sem, contudo, deixar de ser coerente com o texto original.

Assim, entendemos ser **Vidas secas** um exemplo dessa operação tradutora, em que a utilização competente das duas formas específica de linguagem, literatura e cinema, tendo o mesmo enredo como objetivo, possibilitou a criação de duas obras de referência para os meios nos quais estão inseridos, sem haver uma diminuição de uma por conta da existência da outra, mas uma relação dialógica salutar entre estas criações artísticas.

Estas formas de diálogo entre o cinema e literatura trazem consigo a possibilidade de estudo a respeito das linguagens específicas de cada um dos meios, sobretudo para se observar até que ponto aconteceu aproximações ou distanciamentos entre as obras, não com intuito de concluir se a adaptação foi “fiel” ou “infidel” – com o estudo intersemiótico, o que mais se enfatiza são as especificidades entre os meios e a impossibilidade de cópia. Se a recriação é uma leitura crítica do original, vai depender da interpretação do adaptador o sentido que ela terá em sua nova versão. A base original será uma guia, por onde quem optará tem a opção de seguir ou não.

Considerações finais

O estudo da adaptação do romance para o cinema nos mostra que o trabalho cinematográfico, como resultado de uma adaptação, pode ser considerado uma recriação, uma transformação ou “transcrição”, da obra original. Ou seja, trata-se de outra obra, tendo como pontos de encontro determinados elementos da narrativa e alguns processos que esses textos ativam.

A adaptação cinematográfica foi vista neste trabalho como um processo de intersemiose: mecanismo de movimento dos signos de referência em um suporte para outro suporte. No caso de **Vidas secas**, ao encontrarmos no filme um diálogo de correspondências com o livro, modificações, adições de elementos, ou, ainda, exclusões de determinadas passagens do romance, não consideramos que isso deva ser discutido a partir de noções de fidelidade ou infidelidade, mas concluímos estar dentro das especificidades necessárias ao trabalho de adaptação.

É importante enfatizar, também, que as relações entre a literatura e o cinema são conhecidas de forma mais direta através das adaptações. As duas linguagens, no entanto, dialogam também a partir de sua condição de formas artísticas. O cinema, em suas origens, teve na forma narrativa da literatura um dos caminhos para a efetivação de suas criações. Mais tarde, a literatura incorporou tanto o cinema como temática quanto adotou elementos próprios da cinematografia em sua linguagem. Pode-se afirmar que aqui há, também, uma relação de intersemiose entre cinema e literatura.

Um dos pontos fundamentais do nosso trabalho foi o de conceituar a adaptação cinematográfica não apenas como uma relação entre as duas obras que dialogam de forma direta, em nosso caso o romance **Vidas secas** e sua adaptação para o cinema, mas também como uma forma de tradução cultural. Por isso, além dos diálogos entre as obras, temos como ponto para a discussão informações dos contextos culturais de cada uma delas, sobretudo os dados que se relacionam de forma direta com as obras.

Assim, os diálogos entre o Cinema Novo e o Modernismo, períodos de produção em que os autores das duas obras em destaque se relacionaram, foram considerados. A despeito da diferença das épocas em que aconteceram, ambos

trazem questões de uma arte independente e descolonizada, com a adoção do nacionalismo crítico como norteador das ações de ambos os movimentos. Como a modificação dos horizontes temáticos também implica na discussão a respeito da forma, ambos os movimentos também encontraram similaridades nesse sentido: representaram ruptura com padrões estéticos anteriores em suas formas de expressão. Os autores com os quais trabalhamos na presente pesquisa participam deste contexto: tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos inovaram e foram além das limitações das épocas em que produziram suas obras.

Além de ter relevância para os movimentos e momentos históricos em que foram produzidas, as duas obras **Vidas secas** estabelecem diálogos importantes com o contexto político e social. Na versão fílmica, por exemplo, os momentos iniciais mostram ao espectador um breve texto, indicando que a realidade dos personagens do filme era similar a de 27 milhões de brasileiros, indicando um dos objetivos da obra: colaborar para a discussão sobre a reforma agrária em sua época de lançamento. Atualmente, segundo a secretaria nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, cerca de 4,6 milhões de famílias brasileiras ainda vivem sem terra.

Temos, enfim, que as duas obras **Vidas secas**, nos contextos do Cinema Novo e do Modernismo, possibilitam estudos relevantes a respeito da contextualização de suas produções. O que expressamos nos dois primeiros capítulos adquire razão ao demonstrarmos como a construção da adaptação incorpora tanto as questões que dizem respeito à liberdade do adaptador, assim como a possibilidade das obras estéticas dialogarem com seu contexto de produção – e por isso mesmo, a possibilidade da adaptação ser, também, uma adaptação de outros elementos que não apenas os componentes da narrativa romanesca.

Assim, ao indicarmos, no terceiro capítulo, algumas sequências fílmicas que podem ser diretamente relacionadas com passagens do romance em relação a determinados elementos da narrativa, enfatizamos como a construção fílmica, através de seus planos e da combinação destes no contexto da obra, contribui para a efetivação da mensagem estética, havendo não apenas uma passagem do texto ao filme, mas um reforço da interpretação do adaptador para as discussões a respeito de **Vidas secas**.

Destacamos também alguns momentos do filme em que as passagens do enredo são colocadas de forma diversa de como é apresentado na literatura e

podemos perceber, com isto, que não é porque o cineasta opta por modificações pontuais, buscando a coerência interna de sua obra, que tais modificações devem ser consideradas *infidelidades* ao texto de origem.

Vidas secas acabou marcando a história da cinematografia nacional como um dos mais importantes filmes e como referência enquanto adaptação, mesmo com essas modificações (e até por conta de tais modificações, poderíamos acrescentar). Observamos, também, que em alguns momentos da narrativa cinematográfica foram inseridas variadas informações que não estão presentes na obra de Graciliano Ramos, possibilitadas pelos contextos de produção de cada uma das obras, assim como pelas discussões que tais contextos suscitam. Essas adições demonstram, também, que a relação do filme com o romance não está desenhada de uma forma hierárquica, no sentido de afirmar que uma é melhor ou mais importante que a outra, mas sim numa relação de diálogo e independência.

É correta a afirmação de que a pesquisa científica não deve chegar a conclusões fechadas e categóricas, sobretudo no campo das ciências humanas. Até pelo contrário: a pesquisa suscita em nós, pesquisadores, novas perguntas e novos caminhos a se trilhar. A partir do contato com a obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos, percebemos que sua relação com a literatura foi constante, com variadas adaptações e outras obras construídas a partir de indicações de textos literários ou biografias de personalidades ligadas ao contexto literário - mais de um terço de sua obra foi baseada em referencial literário. Essa relação é um campo vasto e produtivo, tanto para o cinema quanto para a literatura.

Já a respeito de Graciliano Ramos, outros desaguares podem resultar em estudos específicos. Como citamos, boa parte das obras deste autor foi levada aos meios sonoro-visuais, tanto para o cinema como para a televisão. Como cada obra tem em seu processo de adaptação questões específicas, tais questões também são caminhos possíveis para futuros estudos sobre a relação entre Graciliano Ramos e o cinema.

Assim como concebemos uma adaptação fílmica de um livro ser uma interpretação, o trabalho que executamos foi também uma forma interpretativa, e pretende prosseguir aberto a outras contribuições e diálogos.

Referências

ADRIANO, Carlos. **Nouvelle vague: a liberação do cinema**. Site da Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2472>>. Acesso em: 29 mar. 2006

ALMEIDA FILHO, Leonardo. Opressores e oprimidos: uma leitura de Vidas secas. Postado em 04/02/2002. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.html?cod=1313caios&vinda=S>>. Acesso em: 19 jun. 2006

ALVARADO, Daisy Peccinini. **22 e a idéia do Moderno**. Exposição sobre o Modernismo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Abr. 2002. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/exposicoes/02/semana22/manifestacoes/manifastos.html>>. Acesso em: 19 ago. 2007.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles - Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1996. p. 29-60. (Coleção Os Pensadores).

ATAIDE, Vicente. **Modernismo**. Curitiba: Livros Hdv Editora, 1983.

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.

AZEVEDO, Beatriz. **Manifesto da Poesia Pau Brasil**. Texto de Oswald de Andrade. Disponível em: <http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_paubrasil.html>. Acesso em: 24 abr. 2006.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates - Literatura).

_____. **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).

CARONE, Edgar. **Documentos Históricos Direto da Fonte: Decreto de Criação do Departamento de Imprensa e Propaganda**. Disponível em: <<http://www.webhistoria.com.br/diretodafonte.html>> Acesso em: 03 maio 2006.

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.

_____. **Prática do Roteiro**. In: FALCÃO, Leo (Org.). Desenvolvimento de Roteiro. Maceió: Rede Olhar Brasil, 2008. P. 3-4. (Apostila). Tradução de Teresa de Almeida.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rêgo: Modernismo e Regionalismo**. 4. ed. São Paulo: Edart, 1961. (Coleção Visão do Brasil).

CHAIA, Miguel. **Sombra política e luz cinematográfica**. NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia & Política, 2005: Publicado originalmente na Revista Cult, nº 78, ano 6, março/2004, Ed. Bregantini. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_12.htm>. Acesso em: 20 abr. 2009.

CORDEIRO, Carla de Fátima; SANTANA, Juliana Nicolau. **Sinha Vitória: a saga da mulher sertaneja e retirante**. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/baleiana/rede/numero2/emfoco6.htm>>. Acesso em: 24 maio 2006.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **A TRADUÇÃO CRIATIVA – A hora da estrela: do livro ao filme**. 2. ed. Pelotas: Edufpel/mundial, 2000. 100 p. No prelo.

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.

DEMARCHI, André Luis Campanha. **Homens livres, Vidas secas: violência e latifúndio num romance de Graciliano Ramos**. in Revista Eletrônica Enfoques: Revista dos Alunos do Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, março de 2006. Anual. Disponível em: <<http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco06/pdfs/marcodoc06-03.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2006

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.

DOMINGOS, Manuel A. **A Questão da Adaptação Cinematográfica de Textos Literários**. Blog A Ordem Alfabética. Mensagem postada em 24/07/2005. Disponível em: <<http://aordemalfabetica.blogspot.com/2005/07/questo-da-adaptao-cinematogrific>>

a-de.html>. Acesso em: 24 maio 2006.

DURAND, Fabio. **Morfologia, Sintaxe, Estilística e Dramaturgia**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/durandling.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

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.

FERRAZ, Thien Spinelli. **A aspereza da vida nas secas: estética e ritmo em Vidas Secas**. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/baleianarede/numero2/emfoco2.htm>>. Acesso em: 24 maio 2006

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. (Coleção Cinema - Vol. 2). Tradução de Júlio Cezar Montenegro.

GALDINI, Ana Paula. **Aruanda: Linduarte Noronha**. Postado em 15/03/2003. Disponível em: <<http://www.cinemando.com.br/200304/filmes/aruanda.htm>>. Acesso em: 22 maio 2006.

GARCIA, Eduardo. **CINCO VEZES FAVELA**. CONTRACAMPO Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2006.

GERBER, Raquel. **Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo**. In: GOMES, Paulo Emílio Salles et al. **Glauber Rocha**. [Rio de Janeiro]: Paz e Terra, 1977. p. 10-40

GONZAGA, Sergius. **Literatura Brasileira: por Sergius Gonzaga**. Terra Networks 2002. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/modernismo/indice.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 11. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. (Princípios).

GUILHERMINO, Almir. **Dom Casmurro: A encenação de um julgamento**. 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

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.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos - Teoria Literária).

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996. 368 p. Tradução de Johannes Kretschner.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística. Poética. Cinema** – Roman Jakobson no Brasil. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates - Lingüística).

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.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1982.

LIMA, Lilian Victorino Félix de. **Os dois meninos: a infância em Vidas Secas**. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/baleianarede/numero2/emfoco4.htm>>. Acesso em: 24 maio 2006.

LIMA, Roberto Sarmiento. **O narrador ou o pai fracassado: revisão crítica e modernidade em Vidas secas**. 1998. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 1998.

LUKÁCS, George. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Coleção Perspectivas do Homem, v.33 – Série Estética.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas: Os Desejos de Sinha Vitória**. Curitiba: Hd Livros Editora, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Wilson. **O Modernismo: 1916 - 1945**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. (Literatura brasileira).

METZ, Christian. **A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOURÃO, Rui. **Estruturas**, ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971.

MURTA, Elício Ângelo de Amorim Murta. **Os nomes (próprios) em Vidas secas**. Maceió: EDICULTE, 1988.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira: Das Origens aos Nossos Dias**. 15. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

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.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina**: Longe de Deus e Perto de Hollywood. Porto Alegre: L&pm, 1984. (Coleção Universidade Livre).

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.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos). Co-edição: Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e Científico - CNPq.

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, Graciliano. **Linhas Tortas**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. **Vidas secas**. 102. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2007.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 59, n. 21, Jan./Abr. 2007. (Criação/Cinema). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100025&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 ago. 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1987.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SANTOS, Nelson Pereira dos; SALLES GOMES, Paulo Emílio; SOUZA, Pompeu de. **Debate: Vidas secas**. CONTRACAMPO Revista de Cinema. Mar. 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2007.

SCHILLING, Voltaire. **A Literatura Soviética e o Realismo Socialista**. Terra Networks 2005. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2006/02/14/000.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2006.

SOTANA, Edvaldo Correa. **A militância comunista do escritor Graciliano Ramos**. Revista Espaço Acadêmico. Nº. 61. Junho/2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/061/61sotana.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2006

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.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). 2002. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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.

WOLF, Sergio. **Cine / Literatura**: Ritos de pasaje. Buenos Aires, Barcelona e México: Paidós, 2001. (Estúdios de Comunicación).