



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS  
LICENCIATURA EM LETRAS:  
PORTUGUÊS/LITERATURAS  
MONOGRAFIA**

**RAYANE MIRTES RIOS**

**ENTRE LINHAS E IMAGENS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *VIDAS  
SECAS***

**Rio de Janeiro**

**2024**

**RAYANE MIRTES RIOS**

**ENTRE LINHAS E IMAGENS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *VIDAS  
SECAS***

**Monografia apresentada ao Curso de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Licenciatura em  
Letras, habilitação  
Português/Literaturas.**

**Orientador (a): Prof. Dr. Luis Alberto  
Nogueira Alves**

**Rio de Janeiro**

**2024**

**RAYANE MIRTES RIOS**

**ENTRE LINHAS E IMAGENS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A  
OBRA LITERÁRIA E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *VIDAS  
SECAS***

**Esta monografia foi submetida ao  
Curso de Letras:  
Português/Literaturas da  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro como requisito parcial para a  
obtenção do título de Licenciatura.**

**Monografia apresentada à Banca Examinadora:**

---

**Prof. Dr. Luis Alberto Nogueira Alves (Orientador)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

---

**Prof. Dr. Víctor Manuel Ramos Lemus (Membro)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Rio de Janeiro  
2024**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Vanessa Alves Mirtes e Fernando da Cruz Rios, por me apoiarem de todas as formas possíveis para a conclusão do meu curso de graduação. Obrigada por nunca desistirem de mim. Em nenhum momento. Sem vocês nada disso seria possível.

Ao professor Luis Alberto, meu orientador, por toda paciência comigo no desenvolvimento deste trabalho. Talvez o senhor não saiba o quanto seu auxílio foi essencial para que eu não desistisse. Agora o senhor sabe.

Ao meu irmão, Ryan Lucca, por ser a minha fonte de inspiração diária. Você me ensina algo novo todos os dias. É uma dádiva ser sua irmã e poder ver você crescer.

Um agradecimento especial ao meu noivo e companheiro de vida, Pablo Soares Gomes Dutra, por sempre apoiar e incentivar todos os meus sonhos. Você é minha inspiração. Sua força e sua bondade me fortalecem todos os dias. A escolha temática desse trabalho foi inspirada, inclusive, no seu amor por filmes. Obrigada por ser minha luz.

“Só conseguimos deitar no papel os  
nossos sentimentos, a nossa vida.”  
(Graciliano Ramos)

## RESUMO

Esta monografia tem por objetivo investigar as concepções estabelecidas sobre fidelidade das adaptações cinematográficas para com seu texto de origem e as convenções sobre uma suposta superioridade das obras literárias em detrimento das obras fílmicas. Para isso, realizaremos uma análise comparativa entre o romance *Vidas Secas* (1938), escrito Graciliano Ramos, e sua adaptação homônima para o cinema, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Analisaremos, assim, as particularidades de cada forma de arte, evidenciando os recursos utilizados tanto por Graciliano Ramos, no processo de criação da narrativa literária, quanto por Nelson Pereira durante o processo de interpretação e releitura crítica de *Vidas Secas*. Através dessa análise será possível reconhecer os processos envolvidos na transposição da literatura para o cinema. Para tanto, trabalharemos teóricos que retratam, em suas obras, as concepções acerca das adaptações literárias. Alguns desses autores apresentados são Randal Johnson, Robert Stam e Antônio Hohlfeldt, que possuem um vasto acervo sobre questões envolvendo a análise de adaptações cinematográficas. Assim, além de trechos do livro *Vidas Secas* e passagens do filme dirigido por Nelson Pereira, o estudo desses processos também contará com exemplos de obras adaptadas para o cinema, de modo a observar as implicações que ocorreram durante o processo de tradução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Cinema; *Vidas Secas*; Adaptação; Fidelidade.

## ABSTRACT

This monograph aims to investigate the established conceptions about the fidelity of cinematographic adaptations to their original text and the conventions about the supposed superiority of literary works to the detriment of filmic works. To do this, we will carry out a comparative analysis between the novel *Vidas Secas* (1938), written by Graciliano Ramos, and its homonymous film adaptation, directed by Nelson Pereira dos Santos. We will therefore analyze the particularities of each form of art, highlighting the resources used both by Graciliano Ramos, in the process of creating the literary narrative, and by Nelson Pereira during the process of interpretation and critical re-reading *Vidas Secas*. Through this analysis it will be possible to recognize the processes involved in the transposition of literature to cinema. To this end, we will work with theorists who portray, in their works, the conceptions regarding literary adaptations. Some of these authors presented are Randal Johnson, Robert Stam and Antônio Hohlfeldt, who have a vast collection on issues involving the analysis of film adaptations. Thus, in addition to excerpts from the book *Vidas Secas* and passages from the film directed by Nelson Pereira, the study of these processes will also include examples of works adapted for cinema, to observe the implications that occurred during the translation process.

**KEYWORDS:** Literature; Cinema; *Vidas Secas*; Adaptation; Fidelity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 VIDAS SECAS, GRACILIANO RAMOS</b>	
1.1 Características centrais da obra de Graciliano Ramos .....	11
<b>2 VIDAS SECAS, NELSON PEREIRA DOS SANTOS</b>	
2.1 Influência do Cinema Novo.....	19
2.2 Desafios e soluções na adaptações de <i>Vidas Secas</i> .....	24
<b>3 LITERATURA E CINEMA: FIDELIDADE OU TRANSFORMAÇÃO NO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO DE UMA OBRA LITERÁRIA</b>	
3.1 Da literatura ao cinema: narrativas que transformam .....	30
3.2 Da fidelidade à finalidade: um estudo das adaptações .....	35
3.3 Transpondo o sertão: a precisão e a criação de Nelson Pereira .....	40
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....</b>	<b>55</b>

## INTRODUÇÃO

O processo de adaptação está intrinsicamente presente em diversas áreas de nossas vidas. Adaptar, nada mais é do que transportar um determinado conceito para outro meio, de forma a comportar, nesse processo, as características pertencentes do conteúdo transportado. No entanto, muitas vezes, ignoramos as consequências desse processo para o condutor dessa adaptação, isto é, o responsável por ajustar um determinado material para outro contexto. O mesmo acontece com as adaptações cinematográficas que são, frequentemente, ignoradas e subjugadas em detrimento das obras literárias. Para Robert Stam (2006), a noção de superioridade do texto fonte advém da ideia de tradição, perfeição e pureza atribuídos ao texto literário por críticos em toda a sua história. Essa concepção, de acordo com o autor, é reforçada por convenções que defendem a inviolabilidade da obra literária e da particularidade estética, o que faz com que a ideia de “fidelidade” da adaptação cinematográfica ao seu texto fonte ganhe força e visibilidade. Nesse processo de fidelidade ao seu texto de origem, diversas particularidades do cinema são ignoradas e inferiorizadas, de modo a desconsiderar as técnicas divergentes que atuam em cada forma de arte.

Por se tratar de dois meios de expressão culturais e artísticos diferentes, as especificidades de determinado texto literário podem não possuir correspondente direto no contexto fílmico, o que causa, conseqüentemente, alterações da obra literária no momento de transposição de suas informações temáticas para o cinema. Randal Johnson (1982), portanto, rejeita essa análise das adaptações baseadas na concepção de fidelidade, já que ambas as obras se expressam por meios diferentes, o que torna esse processo impraticável. Dessa forma, Hohlfeldt defende o abandono dessa ideia de inferiorização do cinema perante a literatura, já que ambas as artes são expressas por códigos diferentes e possuem o mesmo grau de importância na formação cultural dos indivíduos.

Dessa forma, o presente trabalho irá apresentar a discussão desses preceitos através da análise comparativa entre o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Nesse processo de transposição, Nelson Pereira apresentou uma releitura crítica da obra literária, interpretando e reproduzindo os aspectos centrais da escrita de Graciliano através de

recursos cinematográficos (como enquadramento, câmera, trilha sonora etc.) capazes de traduzir a essência da narrativa.

Através de trechos do romance e passagens do livro, será possível, então, estabelecer uma relação de diálogo entre as obras, de modo a evidenciar que, apesar de reproduzirem a mesma denúncia social sobre a vida árdua dos retirantes, as obras possuem peculiaridades diferentes no que se refere a forma de arte e expressão da mensagem.

Além dessa comparação entre *Vidas Secas*, outras obras adaptadas também serão exploradas para que no final do trabalho possamos pensar na literatura e no cinema como formas de artes diferentes, inseridos em meios distintos, que dialogam a partir de recursos utilizados no processo de transposição de uma obra literária para as telas.

## 1. VIDAS SECAS, GRACILIANO RAMOS

Esse capítulo tem como objetivo discutir aspectos gerais das obras de Graciliano Ramos, mais especificamente de *Vidas Secas* (1938), evidenciando, dessa forma, o estilo literário do autor, bem como os recursos utilizados por ele na criação do romance regionalista. Assim, usaremos trechos da obra literária para examinar questões como o emprego do discurso indireto livre, o tema da seca, o espaço geográfico e social e a influência do contexto histórico vigente.

### 1.1 CARACTERÍSTICAS CENTRAIS DA OBRA DE GRACILIANO RAMOS

Graciliano Ramos é considerado um dos autores mais importantes da história da literatura brasileira, tendo em seu acervo célebres obras como *Angústia* (1936), *São Bernardo* (1934), *Memórias do Cárcere* (1953) e o alvo desta pesquisa, *Vidas Secas* (1938). Suas obras perpassam por diversos termos regionais e uma escrita que opta pela aproximação com a fala. Essas características presentes nas obras de Graciliano refletem o estilo literário do autor, uma vez que possibilitam novas experiências em suas narrativas.

Em *Vidas Secas*, Graciliano apresenta a não linearidade entre os capítulos, sendo estes apresentados como uma espécie de contos retratando narrativas independentes, onde cada capítulo do romance pode ser lido separadamente sem prejuízo de compreensão. No entanto, apesar desse paradigma, é interessante observar a natureza contínua e conectada das histórias contadas, sendo cada seção da obra essencial para a formação completa das personagens protagonistas do livro. Além disso, outra característica observada em *Vidas Secas* é a questão do discurso indireto<sup>1</sup>. A obra se dispõe da onisciência do narrador<sup>2</sup> e da essência dos monólogos, demarcados pelo discurso indireto livre<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Discurso indireto ocorre quando o narrador diz a fala da personagem a partir de suas próprias palavras.

<sup>2</sup> Onisciência do narrador é o termo usado para se referir a um narrador que sabe todos os pensamentos das personagens.

<sup>3</sup> Discurso indireto livre ocorre a partir da combinação do discurso direto e do indireto, permitindo com que o narrador se aproxime das personagens sem que haja uma separação de suas falas.

O discurso indireto livre é um resultante de dois tipos de discurso: discurso direto<sup>4</sup> e o discurso indireto, o que faz com que ocorra, ao mesmo tempo, intervenções do narrador e falas das personagens. Nesse tipo de discurso, não há delimitações de mudanças entre o discurso direto ou indireto, o que pode ocasionar uma confusão entre os discursos: “Fabiano estranhou a pergunta e rosou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa.” (RAMOS, 2016, p.123). Esse recurso utilizado diversas vezes por Graciliano Ramos em *Vidas Secas* proporciona à obra características como a liberdade sintática<sup>5</sup> e a aderência do narrador à personagem. O autor, através de sua prosa realista, retrata a história de Fabiano e sua família de retirantes, composta por sua esposa Sinhá Vitória, seus dois filhos e a cachorra Baleia, sendo a narrativa marcada pela linguagem árida. Através de sua escrita, o autor revela o interior de suas personagens, evidenciando seus principais sonhos, medos e fraquezas.

A narrativa estrutura-se de maneira cíclica, sendo as ações das personagens condicionadas por situações que fogem de suas vontades. Ramos aborda na obra o tema da seca através de arranjos de circunstâncias intrinsecamente ligadas aos fatores sociais, políticos e históricos:

A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (RAMOS, 2016, p.19)

Com isso, a história expõe, de forma quase áspera, o fator da impossibilidade de oportunidades desses indivíduos que sobrevivem em um cenário de exílio, à margem da sociedade e à mercê das forças da natureza. Destarte, pode-se dizer que o espaço possui um papel crucial na narrativa de *Vidas Secas*, uma vez que as paisagens da obra funcionam como competências opositoras que punem e suprimem as esperanças dos retirantes. Ademais, outro aspecto que evidencia a genialidade da escrita de Graciliano é o fator sugestivo presente no título da obra. O autor apresenta uma espécie de jogo de palavras, de modo a possibilitar um subterfúgio de colocações dos vocábulos: “Vidas” se traduz em “vida”, e “Secas” se traduz em ausência de água.

---

<sup>4</sup> Discurso direto se refere a reprodução das falas das personagens.

<sup>5</sup> Liberdade sintática se refere à liberdade para combinar elementos linguísticos, aproximando o discurso indireto livre do discurso direto.

Dessa forma, pode-se inferir que o adjetivo “secas” apresenta fortes traços que referenciam a violência e aflição vividas pelas personagens, uma vez que nos leva a associar a aridez e o esgotamento da seca à ausência de vida desses retirantes. Assim, a natureza, com seu caráter indomável e imprevisível, é a responsável por definir as circunstâncias da vida das personagens da obra de Graciliano, de modo que o adjetivo “seca” amplia esse entendimento de aridez e, conseqüentemente, a impotência desses seres diante do ambiente adverso em que se encontram. Uma passagem que evidencia o entrelace de obstáculos naturais em *Vidas Secas* é apresentada logo no parágrafo que inicia a narrativa, através de uma descrição agressiva da natureza, dotada de adjetivos capazes de expor a aspereza do cenário que envolve as personagens:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2016, p.9)

No trecho supracitado, notamos a utilização de alguns adjetivos que caracterizam a situação apresentada por Graciliano, como, por exemplo, o vocábulo “vermelho”. A ‘cor vermelha’, neste caso, pode apresentar uma ambigüidade de sentidos, visto que pode estar associada ao sangue, pela cor, e, conseqüentemente, à morte. Dessa forma, ao analisarmos a obra *Vidas Secas*, é essencial que haja um estudo acerca dessa conotação negativa relacionada à palavra, uma vez que a obra apresenta condições implícitas e explícitas de miséria iminente que predomina em cada linha do romance. A presença de símbolos na obra, que traduzem a pobreza e a estiagem vivida pela família de retirantes, está presente em diversas passagens.

O autor apresenta recursos capazes de fazer com que as emoções das personagens estejam intrinsecamente relacionadas aos sinais emitidos pela natureza. A chuva, por exemplo, para a família de retirantes, representa contentamento e esperança de dias melhores, em contrapartida a seca e o mormaço representam a tristeza e o medo:

Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois alguns tempos aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se em colhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. [...] Miudinhos, perdidos

no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. [...] Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de enfrentar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 2016, p. 13)

Nessa passagem, as personagens associam suas expectativas e emoções à presença ou não de uma nuvem no céu, travados pelo medo das marcas da estiagem e da aridez constante. Apesar de não haver garantias de melhora a partir desse sinal de alento, a família de retirantes necessita desse fio de esperança para não sucumbir às adversidades que os assolam, se agarrando, assim, a crença de dias melhores. Essas eventuais mudanças climáticas são a força necessária para que a família prossiga sua caminhada, tendo coragem de acreditar no cenário de um futuro próspero:

Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente de gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2016, p. 15)

Ismail Xavier, importante pesquisador no campo de estudos cinematográficos e professor de cinema brasileiro, possui uma vasta obra sobre os aspectos da linguagem cinematográfica, traçando diversos comentários pertinentes sobre a importância do espaço e da natureza nos elementos e experiências cinematográficas. Xavier dedica uma análise complexa à *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Ele examina como o diretor aborda a árida paisagem do sertão e os recursos da natureza para expandir os contextos da opressão e da miséria vividas pelas personagens, ressaltando a complexa relação entre homem e meio.

Dessa forma, o autor defende que a natureza não é apenas um plano de fundo passivo, mas um componente ativo na construção simbólica da criação de significado, refletindo tensões sociais, políticas e subjetivas. Em *A Experiência do Cinema*, publicado em 1983, Xavier defende que a imagem cinematográfica possui o poder de criar realidades complexas e multifacetadas, nas quais a natureza, muitas vezes, opera como um espelho ou um reflexo das emoções, dos conflitos e das contradições humanas: “a natureza deixa de ser um mero espetáculo, para se firmar como um fato de produção [...]” (XAVIER, 1983, p.45). A paisagem natural, assim, se torna um personagem por si

só, mediando a relação entre o humano e o contexto histórico-social. Dessa forma, em *Vidas Secas*, é a natureza quem media os movimentos de chegada e saída da família, delimitando as suas ações e, conseqüentemente, seus destinos.

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manjava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. Encolhido no banco de copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, [...] Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. (RAMOS, 2016. p. 117)

Nesse sentido, as inúmeras e complexas reações ao ambiente podem ser percebidas a partir das concepções apresentadas, de forma a coincidirem com as condições cíclicas da obra. A ausência ou a presença de chuva, portanto, são capazes de movimentar a vida desses retirantes, sem livre escolha. Além disso, é importante ainda citar a influência produzida não só pelo espaço geográfico, mas pelo espaço social, visto que este exerce uma participação essencial nos acontecimentos da narrativa. Ao longo da obra, por exemplo, somos apresentados a diversas marcas de poder impostas por diferentes grupos sociais.

Para essa descrição, Ramos utiliza um estilo de “escrita seca”<sup>6</sup>, relacionando a linguagem rudimentar das personagens com a criação de um espaço de opressão: “Via-se perfeitamente que um sujeito como Fabiano não tinha nascido para falar certo.” (RAMOS, 2016, p.22). A presença dessa influência do poder pode ser percebida em diversos âmbitos, como no poder econômico do patrão de Fabiano, no poder militar exercido pelo soldado amarelo e pelo poder religioso da Igreja. Graciliano apresenta esses poderes que moldam, assim como a influência climática, as ações e os destinos das personagens no decorrer da história. Dessa forma, Fabiano e sua família são levados a se adequar e a reconhecer as exigências do espaço sociais que fazem parte. No que diz respeito ao poder econômico, o autor apresenta essa dinâmica através da relação entre Fabiano e seu patrão, uma vez que o dono da fazenda ocupava uma posição de superioridade em relação ao vaqueiro.

---

<sup>6</sup> Escrita “seca” se refere a uma linguagem escassa e com raros diálogos.

Apesar do ato aparentemente benevolente em dar à família a oportunidade de se instalar em sua fazenda, dando um trabalho a Fabiano, o empregador na verdade estava preocupado unicamente em possíveis lucros que ganharia com o trabalho do vaqueiro. Seu objetivo, desde o princípio, era fornecer pouco salário por muito trabalho, cobrando ainda juros injustos e elevados. Essa cobrança de juros está presente no capítulo “Contas”, onde nos é mostrado as relações hierárquias de poder entre as personagens. Nele, Fabiano rebate as contas feitas pelo patrão, mas acaba aceitando o que lhe é dado: “Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica?” (RAMOS, 2016, p. 94). Percebe-se que o dono da fazenda assume e reconhece sua posição superior na tabela hierárquica de poder, usando a cobrança de juros como um mecanismo de controle.

Dessa forma, Graciliano Ramos cria recursos capazes de fazer com que as personagens reconheçam as adversidades presentes em sua trajetória, não conseguindo, portanto, reagir a essas condições hostis: “Tudo era seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru.” (RAMOS, 2016, p. 24). A partir desse trecho, notamos que Fabiano compreende que, além da seca que o desola, existem outros aspectos que complexificam a sua condição, seu patrão. A personagem possui ciência do caráter repulsivo de seu empregador, o comparando com seu maior temor, o clima “seco”. No entanto, assim como não é possível mudar os efeitos climáticos que interferem em sua vida e a de sua família, Fabiano também percebe que não é possível alterar a situação que se encontra com seu patrão. Nesse cenário, o vaqueiro se mantém refém de duas complexas redes de narrativas que, naturalmente, se encontram: “Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens.” (RAMOS, 2016, p.95)

Ademais, para produzir a obra, Graciliano Ramos foi influenciado pelo contexto histórico vigente<sup>7</sup>, uma vez que a produção artística de um período pode ser vista como um reflexo da sociedade na qual está inserida. O romance apresenta uma narrativa que expressa o profundo retrato da sociedade brasileira, apontando fortemente seus problemas sociais. *Vidas Secas* pertence à segunda fase modernista, sendo considerada uma das criações mais célebres da época.

---

<sup>7</sup> O contexto histórico da época era a República Velha (1889–1930), marcado por intensas mudanças nos campos da arte, música e economia.

A década de 1930 foi marcada por diversas questões políticas e econômicas, além das frequentes secas que assolavam a região nordestina do Brasil, intensificando, por sua vez, a miséria e a fome dos sertanejos. Diante desse cenário, Graciliano Ramos propôs, através de sua obra, denunciar a situação alarmante que vivia o Nordeste, apresentando uma crítica social que permeia todo o romance. O autor baseia-se fortemente nos preceitos da segunda fase modernista, visto que esse momento é marcado pelo foco no gênero textual da prosa, que tinha como referente assuntos relacionados ao âmbito político, social e econômico. Surge, dessa forma, um grupo preocupado em retratar uma literatura nacional comprometido com o realismo das questões sociopolíticas.

O romance regionalista, portanto, torna-se o centro dessa nova fase modernista. Esse modelo de romance é caracterizado pelo alto teor crítico sobre os problemas sociais da época, sendo os principais temas abordados a seca, miséria e fome, além das relações trabalhistas, a exploração do trabalhador e a opressão do coronelismo. Sobre a narrativa regionalista, Alfredo Bosi (1994, p.392) o identifica como um romance de expressão crítica, uma vez que nesse tipo de romance os fatos revelam graves lesões que a vida em sociedade produz. Assim, o regionalismo serviu como um meio para representar as dificuldades enfrentadas pelos sertanejos que, a partir desse momento, tornam-se personagens principais das obras literárias.

Além disso, os escritores dessa fase modernista adotaram um estilo objetivo e preciso, fazendo uso de uma linguagem coloquial e focados em apresentar a contextualização da personagem em seu ambiente. Nesse sentido, o romance regionalista pode ser considerado como uma história de caráter social, uma vez que encara os problemas oriundos da seca e das questões culturais, econômicas e políticas da região: “O regionalismo então servia, como tem servido, de documento e protesto” (BOSI, 1994, p.147).

Dessa forma, Graciliano Ramos apresenta uma espécie de síntese das características defendidas pela segunda fase modernista. O autor possuía um método de escrita objetivo e direto que buscava a aproximação de sua obra com a realidade das personagens que representavam. Além disso, Graciliano rejeita a ideia da linguagem artificial, buscando a autenticidade da linguagem nacional através da riqueza lexical existente na fala popular. O autor também aposta na escrita concisa, trazendo para sua obra a precisão e a economia vocabular com o objetivo de destacar a aridez em *Vidas Secas*.

Outra questão apresentada no livro é o relato da marginalização sofrida pelo homem comum através da inferiorização das personagens pelas esferas de poder. Segundo Coutinho (1977, p.106), a persistência dessa condição se dava pela “frustração das suas mais ínfimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de transcender a situação de miséria, etc.” Partindo dessa premissa, pode-se dizer que Graciliano apresenta um retrato fiel do latifúndio<sup>8</sup> como principal motivo da exploração e da miséria das personagens, uma vez que mostra o esmagamento da família de retirantes submetida à um cenário de marginalização econômica. Dessa forma, o autor atende a perspectiva de um projeto modernista, pois apresenta o homem em seus mais diversos aspectos, em contato com o seu meio social. Para isso, o autor utiliza, em sua descrição, um vocabulário propriamente brasileiro, produzindo, assim, uma história voltada para a temática nacional com uma linguagem acessível.

Após a análise das características gerais do estilo literário de Graciliano Ramos, examinaremos, a seguir, as questões referentes à Nelson Pereira dos Santos. Na primeira parte do capítulo, discutiremos sobre a influência do Cinema Novo para as narrativas fílmicas, explorando o seu contexto histórico-social e suas consequências para o cinema moderno. Na segunda parte, abordaremos os recursos cinematográficos utilizados por Nelson Pereira para adaptar o romance *Vidas Secas*.

---

<sup>8</sup> Latifúndio é um termo utilizado para se referir à uma propriedade rural de grande extensão detida por uma única pessoa, família ou empresa.

## 2. VIDAS SECAS, NELSON PEREIRA

Este capítulo propõe apresentar as técnicas cinematográficas utilizadas por Nelson Pereira para produzir a adaptação do romance *Vidas Secas*, escrito por Graciliano Ramos. Na primeira parte da seção, será apresentado as características do movimento Cinema Novo, seu surgimento e seu contexto histórico-social. Essa parte do capítulo tem como objetivo fazer uma associação entre o movimento e Nelson Pereira dos Santos, de modo a entendermos as contribuições do Cinema Novo no processo de criação da adaptação cinematográfica de “Vidas Secas”. Na segunda parte do capítulo, partiremos para a análise do filme *Vidas Secas* (1964), de forma a evidenciar as particularidades técnicas e os recursos cinematográficos usados por Nelson Pereira para a criação da obra fílmica. Nesse sentido, serão apresentadas passagens tanto da obra fílmica quanto da obra literária, buscando investigar as formas com que o diretor interpretou o livro de Graciliano Ramos.

### 2.1 INFLUÊNCIA DO CINEMA NOVO

A adaptação<sup>9</sup> cinematográfica da obra de Graciliano Ramos foi produzida por Nelson Pereira em 1964, fazendo parte do movimento Cinema Novo, ocorrido entre 1960 e 1970. Tal movimento se configurou como um plano de renovação do cinema voltado para hegemonia hollywoodiana<sup>10</sup> da época, que priorizava temas fúteis e vazios. O Cinema Novo, dessa forma, rejeitava essas produções de cunho alienante e visava um cinema direcionado para questões políticas, econômicas e culturais: “vida era o engajamento ideológico, criação era buscar a linguagem adequada às condições precárias.” (XAVIER, 2001, p.57)

Em 1937, com a introdução do Estado Novo, mudanças ocorreram no âmbito do cinema nacional. Este passa a priorizar fins propagandísticos e educativos. Além dessa interferência estatal sobre a concepção cinematográfica, o apoderamento das produções hollywoodianas é outro obstáculo que dificulta o crescimento do cinema nacional.

---

<sup>9</sup> Adaptação é a modificação de um texto de um sistema de linguagem para outro.

<sup>10</sup> Hegemonia hollywoodiana é a influência do cinema norte-americano na cultura de uma sociedade.

Assim, pode-se inferir que a produção nacional cinematográfica passa a estar atrelada à função pedagógica estabelecida pelas predileções do Estado Novo, além dos interesses da produção vigente até meados da década de 1950. É a partir desse cenário que surge o Cinema Novo, programa que tinha como objetivo fazer um cinema verdadeiramente nacional, voltado para a realidade brasileira, baseando-se na necessidade e na urgência de uma conscientização capaz de promover a melhoria do país. Dessa forma, o Cinema Novo origina-se de uma proposta de produção autônoma, uma vez que contraria o molde cinematográfico vigente, a qual se configurava como um modelo que negligenciava a situação local, priorizando a comercialização a partir de padrões hollywoodianos.

Randal Johnson (1982) aponta que o Cinema Novo “se caracterizou por filmes de produção independente e baixo custo, e também por um interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas nacionais e uma visão engajada da realidade brasileira” (JOHNSON, 1982, p. 77). A partir desses paradigmas, nota-se que o Cinema Novo tem como prioridade a integração com discussões sociais e o apontamento de problemas direcionados à realidade sociocultural do país. Ismail Xavier também entende o movimento como uma expressão artística e política que buscava criar um cinema genuinamente brasileiro, rompendo com os padrões industriais e estéticos do cinema tradicional, e tendo um forte compromisso social e político. Em seu livro *Alegorias Do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (2012), Xavier discorre sobre a questão, defendendo que “a eficiência do mercado como valor fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio.” (p.30)

Além disso, ele destaca que o Cinema Novo tinha um caráter de resistência, uma vez que se configurava como uma ferramenta capaz de questionar as realidades políticas, sociais e econômicas do país. Nesse sentido, Xavier baseou seus estudos sobre o Cinema Novo a partir da ênfase na estética da fome, conceito proposto pelo cineasta Glauber Rocha, o qual defende uma abordagem que realce a precariedade da cena, evidenciando, e não suavizando, as dificuldades encontradas no Brasil: “Tal busca se traduziu na ‘estética da fome’, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas.” (p. 47).

Dessa forma, Glauber Rocha, em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (2004), defende que o principal objetivo dos cineastas ligados a esse movimento era desenvolver um cinema autoral, autêntico, nacional e engajado com a realidade social do país. O principal conceito que baseava essa defesa de um cinema verdadeiramente nacional é, como dito anteriormente, o da “estética da fome”, que afirmava que a miséria dos países precisaria ser manifestada sem filtros, em toda sua essência como forma de resistência. A fome e a violência refletiam, assim, as vivências do povo brasileiro e deveriam ser evidenciadas de forma politicamente potente: “o cinema novo se configura como um projeto que se realiza na estética da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.” (ROCHA, 2004, p.65). No entanto, o movimento enfrentou alguns obstáculos. De acordo com Xavier, o Cinema Novo não possuía acesso a um vasto orçamento que financiasse o projeto, causando, dessa forma, dificuldades para a instauração do novo cinema:

Atenta ao clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção em que ainda eram possíveis o curta-metragem amador e o longa ‘artesanal’, de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal que os estrategistas políticos tornariam norma no cinema “independente” dos anos 70 até o colapso do Embrafilme. (XAVIER, 2012, p. 31)

Além disso, o novo estilo cinematográfico tinha como principal objetivo a exposição da realidade social, econômica e política do país o que, conseqüentemente, despertava reações do espectador. O contato mais direto com essa realidade, antes camuflada fez com que o público refletisse sobre aspectos incômodos da sua vida, causando desconforto para essa plateia. A expectativa dos espectadores ao ir ao cinema era a de criar um distanciamento da difícil realidade em que viviam, moldando, dessa forma, um mundo novo onde tudo era possível. No entanto, o novo cinema brasileiro tinha como objetivo a fuga do comodismo instaurado pelo antigo cinema, o que não agradou o grande público, se configurando, assim, como um dos principais obstáculos do movimento.

Portanto, o Cinema Novo necessitava encontrar um ponto de concordância capaz de fazer com que o público acreditasse nas ideias trazidas por esses cineastas, uma vez que o sucesso de um cinema independente está diretamente ligado a uma bilheteria

propícia a suprir os custos de produção. Desse modo, o movimento teve que tentar achar soluções cabíveis, sem ter que recorrer a um modelo industrial que priorizasse a facilidade. Algumas obras ilustram o objetivo social do Cinema Novo, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe*, dirigidos por Glauber Rocha, *Os fuzis* (1967), de Rui Guerra e, por fim, o alvo dessa pesquisa, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Tais obras ilustram a essência desse movimento, visto que apresentam um compromisso com o realismo, além de refletir a realidade brasileira através da temática da miséria e exploração resultantes dos problemas sociais do país.

*Vidas Secas*, adaptação dirigida por Nelson Pereira e lançado em 1963, é um filme fundamental no contexto do Cinema Novo, visto que dialoga diretamente com as características defendidas pelo movimento. Glauber Rocha, apesar de não ter dirigido *Vidas Secas*, via no filme um excelente exemplo do que o Cinema Novo buscava realizar. A obra, de acordo com Glauber, apresenta um estilo cru, realista e despojado de idealizações. A narrativa da produção enfatiza a aridez do sertão e as dificuldades vividas pelas personagens, sem a premissa da busca por soluções fáceis e um final redentor, características essenciais do movimento.

Em seu manifesto “*Uma Estética da Fome*” (1968), Glauber Rocha discorre justamente sobre a estética do filme que, ao invés de embelezar ou suavizar a miséria do sertão, retratava de forma direta as paisagens secas e o sofrimento vivido pelas personagens através do silêncio das cenas, sem um fundo musical que mascare o desamparo vivido pela família de retirantes. Essa representação ocorre de modo a subverter a perspectiva de um cinema que desejava agradar ao público através de imagens idealizadas e histórias rasas, se aproximando, dessa forma, da visão de Rocha de um cinema capaz de provocar o senso crítico do espectador.

Glauber Rocha, assim, observa como *Vidas Secas* faz uso de uma narrativa não-linear, dando ênfase a um estilo visual que priorize a paisagem árida e a expressão das personagens. Essa abordagem se aproxima da proposta de um cinema de “urgência”, um cinema cuja estética se alinha ao propósito político de tornar perceptível a realidade invisibilizada pelo cinema hollywoodiano. Em resumo, o Cinema Novo se configura como um movimento de resistência e de transformação da linguagem cinematográfica, retratando de forma não romantizada as condições sociais do país.

Após essa breve revisão contextual e histórica sobre o Cinema Novo e suas motivações, é interessante ressaltar a sua fase inicial, durante a qual Nelson Pereira dos Santos fez a adaptação *Vidas Secas*. Nelson Pereira apresenta no filme um estudo

sociológico que evidencia a realidade da sociedade brasileira e seus conflitos através de uma discussão urgente e necessária sobre a reforma agrária<sup>11</sup> no país: “o filme de Nelson Pereira dos Santos, com seu sóbrio realismo crítico e seu otimismo implícito, representa o melhor do Cinema Novo na sua primeira fase<sup>12</sup>, encontrando o perfeito estilo para trabalhar a temática explorada.” (JOHNSON, 2003, p.57).

Nesse sentido, é com *Vidas Secas* que Nelson Pereira dos Santos se consagra como uma importante referência desse novo cinema. Glauber Rocha (2004, p.60) defende que o filme coloca em evidência toda a problemática da época de maneira revolucionária, de modo a ser considerada uma síntese do movimento cinemanovista. A produção apresenta as marcas iniciais do novo cinema, inspirando, conseqüentemente, a produção de obras cinematográficas adaptadas a partir de obras literárias. Nelson Pereira apresenta, a partir desse diálogo entre filme e livro, um retrato da conjuntura política contemporânea, uma vez que expõe o debate sobre a estrutura social da época e sua relação com o tema da reforma agrária brasileira.

Assim, tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira criticam essa realidade, baseando-se na premissa de escancarar os problemas reais daquela região. Nesse sentido, o diretor faz uso de diversos recursos audiovisuais para criar uma narrativa que dialogue com o texto original, especialmente através da utilização do silêncio, da paisagem árida e dos gestos das personagens. O texto de Graciliano Ramos é permeado pela economia de palavras, recurso que Nelson Pereira traduz por meio da secura e objetividade na descrição de planos. As cenas apresentam com exatidão a vida do homem nordestino. Nesse cenário, o diretor, com objetivo de traduzir essa experiência, faz uso de recursos como fotografia com luz estourada, ausência de cores e tema musical, cenário natural da catinga e escassez de diálogos. Assim, considerando os aspectos temáticos e estéticos que dialogam entre os dois textos, pode-se dizer que *Vidas Secas* é um dos filmes mais importantes do novo cinema. De modo geral, apesar das especificidades de cada arte, as duas obras defendem objetivos parecidos que, intrinsecamente, se complementam. Sobre a relação entre Modernismo e Cinema Novo, Xavier defende que o diálogo entre esses dois momentos tem como premissa o debate de temas oriundos da “questão de identidade e das interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p.19).

---

<sup>11</sup> Reforma agrária se refere a uma redistribuição de terras, com o objetivo de promover a justiça social.

<sup>12</sup> A primeira fase do cinema novo (1962 – 1964) é intitulada como “nacionalista-crítica”

Os cinemanovistas, então, recusam os modelos importados que priorizavam o interesse estritamente comercial e a cultura de massa. Esse afastamento se assemelhava a postura adotada pelo Modernismo na década de 1920, já que buscava a “atualização da arte brasileira através da articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética” (XAVIER, 2001, p.23).

Portanto, o Cinema Novo tinha como objetivo a produção de um cinema de autoria, autenticamente nacional e dotado de uma estética própria. A luta por esses ideais evidencia diversos paralelos entre o Modernismo e o Cinema Novo, uma vez que ambos os movimentos buscavam para seus respectivos cenários uma linguagem que conseguisse, sem desvios, representar a realidade do cidadão brasileiro. Enquanto o Modernismo se opunha ao modelo parnasiano que priorizava uma linguagem artificial e idealizadora, o Cinema Novo, por sua vez, recusava as produções hollywoodianas que primava por uma visão colonizada e afastada da realidade brasileira.

No próximo tópico, abordaremos como Nelson Pereira interpretou o romance de Graciliano a fim de criar uma adaptação que conversasse com a temática estabelecida pelo autor. Dessa forma, analisaremos quais foram os recursos temáticos e estéticos utilizados pelo diretor para produzir essa tradução.

## **2.2 DESAFIOS E SOLUÇÕES NA ADAPTAÇÃO DE VIDAS SECAS**

Após analisar o enredo do romance, seus panoramas narrativos e a influência do Cinema Novo nas produções de filmes baseados em livros, seguiremos para o estudo cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos, a fim de evidenciar as técnicas e métodos de direção utilizados na adaptação da obra. O conceito de “adaptar”, de acordo com o Dicionário Online de Português, está relacionada à “1. ajustar, adequar, acomodar a novas condições, circunstâncias ou ambientes; 2. Modificar (um texto, uma obra etc.) para torná-lo compatível com outro meio ou contexto.” Levando em consideração esse segundo conceito, em um livro, normalmente, há descrições específicas, típicas de um formato literário, como, por exemplo, fluxos de consciência das personagens, descrição minuciosa da ambientação etc. A partir do momento que “adaptamos” um determinado livro para a criação de uma obra cinematográfica, nem tudo da obra literária será

transpassado para a adaptação, uma vez que é necessário, justamente, “moldar” o conteúdo literário para estar de acordo com uma outra mídia.

O cinema faz uso de diversas matérias de expressão, como imagens, falas, barulhos, música, capazes de transformar a narrativa literária em uma narrativa fílmica. Nesse ínterim, esse caráter multifacetado do cinema beneficia o entrelaçamento dos níveis da narrativa, tornando o discurso plural, no sentido de possuir inúmeros pontos de vista de acordo com cada espectador. Desse modo, fabrica-se, no mesmo plano narrativo, subjetividades que, no caso de *Vidas Secas*, apresenta-se especialmente marcado pela forte presença de imagens sem discurso verbal. Assim, analisaremos agora como Nelson Pereira dos Santos, em sua adaptação de *Vidas Secas*, interpreta e recria visualmente a história original de Graciliano Ramos.

Nelson Pereira, um dos pioneiros do Cinema brasileiro, aceitou a missão de transpor a complexa obra literária de *Vidas Secas* para as telas. Para esse desafio, ele utilizou de diversas técnicas narrativas e recursos estilísticos capazes de traduzir a linguagem literária para a linguagem cinematográfica. A adaptação, lançada em 1963, transformou-se em um marco do cinema nacional. O filme, que conta com atores como Atila Iório e Maria Ribeiro, destaca a miséria, o ambiente seco e a escassa comunicação entre as personagens.

Além disso, Nelson Pereira não apresentou apenas uma tradução do romance original, mas sim um estudo da conjuntura política contemporânea, que contava com debates sobre a estrutura social vigente e a reforma agrária brasileira. Para isso, Pereira vai contra a estética padronizada do antigo cinema, trazendo, junto com sua equipe, uma sensação incômoda produzida pelos frames que chocam o espectador.

Em sua transposição, o diretor conserva as características centrais da obra original, como o enredo, personagens, dificuldades, objetivos e a aridez presente em toda a obra. Nelson Pereira comentou sobre essa transposição em uma entrevista para o *Jornal de Brasília*: “*Minha paixão pela realidade brasileira e por Graciliano Ramos. Não fiz nada a não ser transpor o livro para o cinema. Transcrevi Graciliano, com sua sabedoria e experiência de vida, para o campo das imagens*<sup>13</sup>”. No entanto, por se tratar de um texto representado por duas artes distintas e peculiaridades específicas, foi necessário a realização de ajustes para que o romance fosse traduzido da melhor forma.

---

<sup>13</sup>Trecho da entrevista extraído do site Abraccine (Associação Brasileira de Critérios de Cinema). Disponível em: < <https://abraccine.org/2018/04/29/entrevistas-nelson-pereira-dos-santos/>>

*Vidas secas* foi publicado, originalmente, como uma série de contos autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o meio e a continuidade das personagens. Dessa forma, o romance pode ser interpretado como sendo “desmontável”, podendo cada capítulo ser lido separadamente sem prejuízo de valor. Nelson Pereira, em sua adaptação, faz uso dessa característica de Graciliano. Por serem modelos de artes distintas, o diretor teve que utilizar recursos audiovisuais para apresentar uma tradução mais linear e coerente ao livro, sem perder os traços históricos e culturais da obra original. Essa tradução pode ser percebida através da modificação no nível estrutural na obra cinematográfica. No filme, Nelson faz a junção de dois capítulos do romance: “Cadeia”, capítulo 3, e “Festa”, capítulo 8. Além disso, há também a troca da ordem de capítulos, uma vez que no livro o capítulo “Baleia” vem antes do capítulo do “Soldado Amarelo”, o que não acontece na adaptação. O objetivo do diretor era, assim, dar fluidez ao ritmo da narrativa.

Além disso, outro fator evidenciado por Nelson na adaptação de *Vidas Secas* é o conjunto sonoro utilizado no longa, responsável por transpassar a aridez intrínseca da narrativa. Logo no início do filme, é possível notar a presença de diversos sons como o do carro do boi em movimento e o andar das personagens em meio à caatinga seca. A cena, a princípio, causa um desconforto no telespectador, uma vez que há somente sons crus, ausentes de trilhas sonoras, intensificando, assim, o sentimento de pesar causados pela paisagem. O som das rodas do carro de boi está presente não só na sequência inicial do longa, mas também em outros momentos do filme, servindo para despertar no espectador uma sensação desagradável causada pelo incômodo do som.

Dessa forma, no decorrer da obra, o som do carro de boi torna-se uma espécie de representação dos fatores relacionados ao ambiente em que estão inseridos, como a estiagem, a miséria e a fome. Além disso, é possível, ao analisar a cena, associar o carro de som ao ciclo de miséria vivido pelas retirantes, uma vez que o mesmo episódio do som do carro de boi se repete na última sequência do filme, deixando subentendido que o sofrimento das personagens seguirá de maneira contínua. Sobre a questão do som na adaptação e o episódio do carro de boi, Nelson Pereira relata que:

Em *Vidas secas* procurei trabalhar com os sons descritos no livro: vento na caatinga, chuva, animais e o carro de bois. Na hora de montar o filme, percebi que não tinha música. 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”. Por isso, hesitava em escolher a música para *Vidas secas*. [...] Lembrei então daquela gravação do carro de boi e pedi ao técnico: “Põe no final do filme e no começo”. Foi resolvido o assunto, abri e fechei o filme com o som do carro de boi, uma grande combinação de ruídos musicais. (SANTOS, 1998)

Outro episódio em que se observa a função sonora no longa é quando Fabiano vai à casa do patrão acertar suas contas. A personagem, que chega em um carro de boi, escuta assim que entra na casa de seu patrão, o som de um violino tocado por uma moça. O som do instrumento é agudo e melancólico, o que provoca aflição não só à Fabiano, mas também ao público. Tal sentimento provocado pela melodia da música demonstra o poder que o som possui na narrativa, presente em intrínsecos detalhes. O episódio também demonstra o contraste social das personagens, uma vez que, de um lado há Fabiano ao som do carro de boi e, do outro, a família de seu patrão com acesso às aulas particulares de música.

Nessa sequência em que Fabiano vai acertar as contas com o patrão, a imagem encontra-se dividida ao meio, tendo de um lado Fabiano olhando para baixo, em uma situação de servidão, e do outro a filha do patrão em uma aula de violino. Essa divisão pode estar associada à divergência de classes sociais que as duas personagens pertencem. O violino, nessa cena, reforça esse conceito trazido por Nelson, uma vez que o instrumento é visto como um recurso de poder, geralmente utilizado por uma parte da sociedade que possui recursos financeiros capazes de financiar as aulas. Assim, Nelson utiliza-se de recursos cinematográficos e da organização de cena para expor as marcas sociais da época, marcas que perduram até os dias atuais.

Cada som no filme é intencional e serve para provocar reações variadas no espectador. O som dos passos das personagens, do vento, do gado, são sons que acentuam a aridez em que vivem esses indivíduos. São esses ruídos os responsáveis por transpassar o sentimento de cansaço e desesperança dessa família de retirantes. Nesse sentido, Nelson Pereira dirigiu o filme de modo a fazer com que os sons do longa causassem sensações como desconforto, aspereza e aflição, amplificando, assim, a angústia das personagens.

Outra situação que evidencia os recursos utilizados pelo diretor ocorre na sequência em que Fabiano encontra seu patrão. O diretor, nessa cena, utiliza recursos visuais para fazer com que a iluminação influencie subjetivamente na percepção crítica do espectador. Dessa forma, quando a câmera está focada no patrão, além dele possuir a

maior parte da tela, sua imagem também fica mais iluminada do que a de Fabiano, demonstrando quem detém o poder. As escolhas do diretor, expostas na disposição da cena, evidenciam a hierarquia de poder de cada personagem, despertando, mesmo que implicitamente, o imaginário de quem assiste o filme. Na sequência, ao receber seu pagamento, Fabiano questiona o valor recebido, alegando que recebeu menos do que deveria. O patrão, por sua vez, argumenta que a diferença no valor se dá pelos juros existentes. Fabiano a princípio rebate, mas logo depois acata a decisão obedientemente. Dessa forma, Fabiano recua e pede desculpas ao patrão, afastando-se em direção ao canto menos iluminado da tela: “O amo abrandou, e Fabiano saiu de costas, o chapéu varrendo o tijolo. Na porta, virando-se, enganchou as rosetas das esporas, afastou-se tropeçando, os sapatões de couro cru batendo no chão como cascos.” (RAMOS, 2016, p.95)

Nota-se, a partir dessas sequências, que Nelson Pereira dos Santos consegue, na adaptação de *Vidas secas*, um interessante efeito que, dentro das especificidades de cada arte, funciona de maneira análoga ao uso do discurso indireto livre no romance. Sobre essa questão, pode-se inferir que a utilização da imagem é fundamental para a construção de sentido no longa. A imagem é um fator essencial para a realização de uma reconstrução subjetiva das personagens que fazem parte da narrativa. Sobre a disposição da imagem em *Vidas Secas*, um dos principais aspectos observados é a ausência de cores.

A falta de cores na fotografia dá ênfase ao ambiente seco da obra, revelando a condição sem vida, isto é, sem cor, dos retirantes. Assim, a imagem em preto e branco e as lentes da câmera sem filtro do longa, retratam, com objetividade e sem embelezamento, a miséria e as dificuldades vividas pela família. Nelson Pereira dos Santos, para chegar a esse efeito, utilizou uma técnica de iluminação que resulta em uma claridade excessiva. Essa claridade pode ser percebida como uma metáfora para a luz do sol da região, projetando, além de um ambiente seco, personagens áridos. Dessa forma, o diretor do longa não apresenta alternativas para a superação da miséria, uma vez que as cores utilizadas já apresentam essa ideia ao espectador.

Outra mudança que foi feita pelo diretor na adaptação de *Vidas Secas* fica evidente na representação do *bumba meu boi*<sup>14</sup> no filme. A festa folclórica tradicional, na qual um boi é simbolicamente repartido e oferecido às pessoas locais, é uma festa representada somente na adaptação de Nelson Pereira. A representação dessa festa no longa pode estar relacionada a uma valorização que o diretor queira dar a figura do boi. O boi, então, reflete um imaginário coletivo, dotado de uma expressão social que remete

à estrutura socioeconômica dos participantes da festa. Nesse sentido, Nelson Pereira utiliza a figura do boi e a cultura popular de modo crítico e representativo.

Ao juntar os capítulos “Cadeia” e “Festa”, o diretor consegue, além de representar a cultura da festividade, tecer uma crítica social através do contraste entre imagens da celebração e imagens de Fabiano na cadeia. Na cena em que os participantes da festa decidem cortar, dividir e simbolicamente servir à classe dominante, a câmera focaliza em Fabiano. Nessa sequência, Nelson Pereira utiliza o bumba meu boi como forma de questionar uma situação de opressão, uma vez que os participantes oferecem ao opressor, simbolicamente, o fruto de seu trabalho. O diretor mostra que a cultura popular, apesar de possuir muita representatividade, pode também alienar o povo através de uma evidente, porém mascarada, situação de opressão. Essa representação feita pelo diretor reflete o uso da linguagem simbólica e metafórica através da festa. Nesse sentido, Nelson Pereira apresenta essa simbologia como forma de apresentar para o público uma significação mais profunda dessa celebração folclórica. O filme, portanto, possui diversas leituras a depender do julgamento crítico do espectador, isto é, apresenta-se como uma experiência individual. No entanto, o uso de metáforas e símbolos intensifica o olhar coletivo do que o diretor pretende transmitir em sua obra, mostrando que o espectador necessita olhar mais afundo para entender o real significado da imagem.

Após a análise das obras de Graciliano Ramos e Nelson Pereira, torna-se necessário a realização do estudo sobre obras adaptadas à luz de teorias sobre fidelidade literária, dialogismo bakhtiniano e outras concepções. Nesse sentido, veremos no próximo capítulo como ocorre o processo de transposição de uma obra literária para o cinema, considerando toda a prática textual existente no processo. Além disso, o capítulo também abordará as teorias que relativizam a ideia de originalidade absoluta de uma obra literária, dando exemplos de autores que defendem ideias distintas de como proceder diante dessa questão. Por fim, faremos uma análise comparativa completa entre o livro e o filme *Vidas Secas*, de forma a evidenciar as convergências e divergências entre as obras, observando as particularidades de cada uma delas.

---

<sup>14</sup> Bumba meu boi é uma dança, festa e manifestação cultural brasileira que consiste em unir música, dança e teatro para contar a história de um boi.

### **3. LITERATURA E CINEMA: FIDELIDADE OU TRANSFORMAÇÃO NO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO DE UMA OBRA LITERÁRIA**

Neste capítulo, abordaremos três vertentes de análise. No primeiro subcapítulo, será apresentado as principais diferenças entre a literatura e o cinema. Assim, através de exemplos de adaptações de obras literárias, discutiremos as particularidades de cada arte.

Na segunda seção, faremos um estudo das adaptações cinematográficas, de modo a analisar seus processos, surgimento e transformações. Nesse sentido, o subcapítulo abordará questões envolvendo a noção de fidelidade das adaptações, as convenções de superioridade da obra literária em relação à obra cinematográfica e, por fim, o dialogismo bakhtiniano.

Na última seção, faremos uma análise comparativa entre o livro *Vidas Secas* e sua adaptação cinematográfica, de modo a analisar questões como papel da câmera como narrador, as relações de poder estabelecidas tanto no livro quanto no filme, o discurso indireto, fluxo de consciência e a incomunicabilidade das personagens. Dessa forma, discutiremos como Nelson Pereira interpreta e apresenta a obra de Graciliano Ramos através de recursos cinematográficos.

#### **3.1 DA LITERATURA AO CINEMA: NARRATIVAS QUE TRANSFORMAM**

O processo de adaptação de uma obra literária possibilita a aproximação entre dois meios distintos, o literário e o fílmico, sendo possível, inclusive, observar o desenvolvimento recíproco entre textos. Nesse cenário, as duas formas de arte apresentam, assim, particularidades e especificidades que precisam ser consideradas no momento da análise de cada texto. Cada elemento estudado é fundamental para a construção da significação da narrativa, devendo, portanto, serem respeitados. Assim, conseqüentemente, tanto a literatura quanto o cinema são meios que contam histórias, mas cada um priorizando códigos distintos. Enquanto a literatura foca na predominância do signo verbal, o cinema preza pelo visual. Essa diferença expressa uma impossibilidade de equivalência completa, o que torna necessária a existência de mudanças inevitáveis no processo de transposição de uma determinada mídia para outra.

A partir da década de 1920, parte dos críticos passaram a considerar o cinema como uma forma de arte, reconhecendo as peculiaridades estéticas e sociais dessa mídia. Posteriormente, em 1930, ocorreu a intensificação do processo de troca entre literatura e cinema, visto que o período foi marcado pela intensificação das adaptações literárias em Hollywood. Houve, entre 1940 e 1960, o prevalecimento da censura e outras adversidades promovidas, principalmente, pela Segunda Guerra Mundial. A partir desse período, surgem os chamados cineastas autores, que defendiam a produção de adaptações não apenas inspiradas em obras literárias clássicas, mas também obras inspiradas na cultura pop vigente. As duas décadas seguintes estabelecem uma relação entre literatura e cinema ainda mais complexa, uma vez que as individualidades de cada arte são respeitadas, sendo o fator da intertextualidade primordial para instituir múltiplos diálogos e reflexões.

Dessa forma, embora existissem inúmeros debates decorrentes das diferenças entre essas duas expressões de arte, uma perspectiva mais compreensiva sobre adaptações começou a ser aceita. No entanto, a experiência do leitor e do espectador ocorreram de maneira diferenciada, visto que o leitor possuía a possibilidade de retomar trechos já lidos, já o espectador ficava impossibilitado de retomar ou adiantar cenas. Assim, pode-se dizer que o cinema, em comparação à literatura, exigia um nível de atenção maior do espectador para que nenhuma cena passasse despercebida, considerando que, quando isso ocorria, a compreensão do filme ficava comprometida.

Uma outra diferença entre literatura e cinema pode ser percebida no âmbito da influência de cada arte. Ao analisar as duas mídias, nota-se que o cinema exerce maior influência do que a literatura, uma vez que as telas atingem um público maior e mais diversificado pelo fato de não afastar, como a literatura, os analfabetos. O cinema, por ter sua mensagem transmitida através do som e da imagem, não precisa, necessariamente, usar a linguagem escrita, o que causa uma adesão maior do público popular. Nesse sentido, o texto literário é direcionado a um público-alvo específico, já o cinema pode englobar diferentes públicos, o que torna seu alcance mais abrangente.

Além disso, a compreensão desses dois tipos de arte também ocorre de modo distinto. No texto escrito, a compreensão acontece quando o leitor assimila a mensagem apresentada através de uma ação consciente e uma predisposição associada ao intelecto, o que, conseqüentemente, atinge as emoções e a imaginação do leitor. Já no texto fílmico, a compreensão se dá através da sequência de imagens apresentadas, as quais não necessariamente estão associadas ao intelecto, mas sim as emoções de maneira

direta.

Partindo para a análise das adaptações cinematográficas que contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, é interessante citar o romance *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, do escritor Mário de Andrade (1928), e a sua versão cinematográfica, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade (1969). Ambas as obras são, em seus contextos artísticos e culturais, referências célebres da literatura e do cinema, respectivamente. O romance modernista de Andrade se inicia com o seguinte trecho:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 2016, p.21)

Joaquim Pedro, em sua adaptação, optou por interpretar essa abertura de maneira cômica, com o ator Paulo José dando à luz um herói representado por Grande Otelo. Além disso, o diretor também decidiu apresentar uma definição geográfica mais concreta em comparação à obra original, fato percebido na primeira sequência do longa, quando o narrador cita o local onde o herói nasceu: "Pai da Tocandeira, Brasil"

Outra questão importante para ser analisada na adaptação de *Macunaíma* acontece antes da primeira sequência do longa, durante os letreiros. Nesse momento, as letras são sobrepostas por um fundo verde e amarelo, o que representa, no filme, uma espécie de floresta. Além disso, junto aos letreiros, há a música do compositor Heitor Villa-Lobos, intitulada *Desfile aos heróis do Brasil*. A música começa com os seguintes versos:

Glória aos homens que elevam a pátria  
 Esta pátria querida que é o nosso Brasil  
 Desde Pedro Cabral que a esta terra  
 Chamou gloriosa num dia de abril...  
 Esta terra do Brasil surgindo à luz  
 Era taba de nobres heróis

Dessa forma, a letra da música, aliada as cores verde e amarelo, são elementos utilizados para indicar um universo temático ao filme, estabelecendo através de um herói brasileiro valores ligados ao nacionalismo musical de Villa-Lobos. A partir desses fatores, o debate da fidelidade de uma adaptação de uma obra literária torna-se necessário, uma vez que as mudanças ocorridas na adaptação podem ou não interferir na mensagem passada pela obra original. Robert Stam, em seu livro *A Literatura Através do Cinema*, publicado em 2008, recusa a ideia de que a adaptação cinematográfica de uma obra literária deva ser inteiramente fiel ao romance, considerando a ideia ultrapassada e subjetiva, uma vez que o livro e o filme possuem diferentes meios de expressão. Dessa forma, Stam argumenta sobre a importância crucial da especificidade dos meios, apontando para a necessidade de se analisar os elementos migratórios e o entrecruzamento das narrativas:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20)

Assim, o autor defende que a adaptação cinematográfica de um romance deve ser considerada como uma obra original, isto é, como uma recriação artística. Stam justifica essa ideia através do debate da informação semântica, que pode ser codificada e transmitida de inúmeras formas, sem ter, necessariamente, seu sentido modificado. Dessa forma, a informação estética torna-se, intrinsecamente, intraduzível. Devido a impossibilidade de tradução de uma informação estética, a única forma de ocorrer essa adaptação é considerá-la uma recriação, onde o adaptador detém o poder de produzir uma leitura crítica da obra original. Essa leitura ocorre através da utilização de recursos cinematográficos.

Além dessa discussão sobre a informação estética, é importante também realizar um debate sobre a separação dos conceitos referentes à “imagem mental” e “imagem visual”, explorados por Felix (2004, p. 14). De acordo com o autor, existem duas maneiras de se ler o texto e estas maneiras estão relacionadas ao meio pelo qual ele está sendo propagado. Assim, a forma como o leitor de um texto literário traduz as imagens referentes às descrições feitas pelo livro, é diferente do modo como o espectador

processa, por meio visual, as imagens recebidas no cinema.

Um exemplo dessa questão pode ser percebido no romance *Dom Casmurro*, publicado por Machado de Assis em 1899 e adaptado pelo diretor Paulo Cezar Saraceni em 1968. Na célebre descrição: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p.47) aferida à Capitu, personagem do romance, o leitor precisa construir, partindo dessa adjetivação, a imagem que, segundo seu imaginário, reflete a ideia de Capitu. Já o filme estabelece uma imagem real da personagem, atribuindo seus aspectos físicos a uma atriz que, nesse caso, é representada por Isabella Cerqueira Campos. Nesse sentido, o leitor de *Dom Casmurro*, ao assistir sua adaptação, busca nessa atriz indícios que a aproximem da sua criação imaginária, criada no momento da leitura da narrativa literária. A partir dessas observações, pode-se inferir que uma das diferenças básicas entre essas suas mídias ocorre por meio percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental.

Além disso, algumas adaptações cinematográficas se apresentam como retratos fiéis ao seu texto fonte, mantendo, no filme, certas características que marcam profundamente o romance de origem. Pensando nesse modelo, um bom exemplo dessa particularidade ocorre no filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, baseado no romance de mesmo nome de Machado de Assis (1881). O diretor conserva na adaptação as marcas do romance que o caracterizam como uma obra singular para a literatura, isto é, a ironia do narrador, a originalidade de Machado ao se criar um autor que também é um defunto, a quebra da quarta parede e a não linearidade temporal. Nesse sentido, todos esses aspectos que diferenciam o romance são mantidos na adaptação através de técnicas cinematográficas responsáveis pela tradução do livro.

No entanto, apesar da importância de ser manter as características essenciais do texto fonte, o diretor deve ter o cuidado para esse aspecto não se sobressair sobre outras questões igualmente importantes. Dessa forma, é fundamental que haja ponderação acerca da procura incessante da imagem ideal, visto que o filme, assim como o livro, oferece inúmeras possibilidades de leituras. Nesse contexto, a adaptação cinematográfica de uma obra literária não precisa ser, necessariamente, uma cópia idêntica à obra original, uma vez que existem outros meios de passar a mensagem do romance de forma orgânica e criativa.

É interessante citar, para exemplificar essa questão, o filme *Dom* (2003), dirigido por Moacyr Góes, baseado também em *Dom Casmurro* (1899). No longa, o diretor apresenta uma narrativa situada na contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, resgata através do recurso da metalinguagem características do texto de Machado de

Assis. Assim, uma nova obra é criada, mantendo relação com a obra original, mas não se prendendo inteiramente ao romance de origem. Essa nova obra, apesar das mudanças, não pode se afastar completamente da obra literária, sendo necessário a presença de elementos no discurso fílmico que referencie as características da obra original.

A próxima seção apresentará um estudo sobre as adaptações cinematográficas, considerando questões como a “fidelidade” das adaptações em relação à obra original, a concepção de superioridade das obras literárias em detrimento das obras cinematográficas e a questão da necessidade das adaptações em serem um retrato fiel do seu texto fonte. Dessa forma, traremos teóricos como Randal Johnson, Robert Stam e Antônio Hohlfeldt embasando a discussão sobre o tema.

### **3.2 DA FIDELIDADE À FINALIDADE: UM ESTUDO DAS ADAPTAÇÕES**

Desde o surgimento do cinema, percebeu-se que a nova arte tinha a capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma narrativa que anteriormente era reproduzida em romances ou contos. Assim, surgiu a prática de adaptar uma narrativa literária para uma narrativa fílmica, a ponto de grande parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um script original, mas uma obra literária. O processo de adaptação, portanto, vem sendo considerado como unidirecional, ou seja, avançando consecutivamente do literário para o fílmico, priorizando sempre a obra literária. No entanto, a partir de meados dos anos 20, o cinema começou a ganhar espaço no cenário cultural vigente, passando a ser considerado uma linguagem artística fundamentada na reprodução da realidade. Nesse sentido, o cinema, assim com a pintura e a literatura, difere-se de outras artes na medida que possui a autonomia para transformar o mundo em discurso, utilizando-se, para isso, de seus próprios meios.

As primeiras discussões sobre as adaptações foram feitas por artistas e críticos da literatura e do cinema. Nesse primeiro momento, o paradigma da fidelidade, a superioridade da literatura e a busca pela essência do cinema eram os discursos mais utilizados. A partir desses primeiros estudos sobre adaptações, pelo fato do cinema, desde a sua origem no século XIX, ter na literatura a sua fonte inesgotável de criação, debates sobre a noção de dívida e fidelidade para com o texto literário começaram a

surgir. O cinema acabou, nesse processo, herdando o modelo técnico já estabelecido pela literatura, cabendo a ele seguir, da maneira mais parecida possível, esse formato já consagrado na sociedade. Esse suposto débito do cinema para com a literatura fez com que, por muito tempo, o filme, necessariamente, precisasse ser uma cópia fiel de seu texto fonte, desconsiderando, nesse processo, as peculiaridades técnicas e a forma de linguagem de cada arte. Adaptar um livro para o cinema não é apenas uma questão de transpor a história de um meio para outro, visto que envolve uma sucessão de decisões criativas que podem resultar em obras que variam significativamente em termos de fidelidade ao texto original. O fator da fidelidade de uma adaptação cinematográfica à sua fonte literária é constantemente medido através da precisão da narrativa, das personagens e do diálogo do livro. Nesse sentido, uma adaptação considerada “fiel” ao seu texto de origem buscava preservar a essência do livro, mantendo-se o mais próximo possível da trama, dos temas e do estilo do autor.

Por outro lado, algumas adaptações optam por transformar significativamente o material original, reinterpretando a história para se adequar às demandas do cinema. Essas transformações também podem incluir mudanças no enredo, personagens ou ambientação, sendo frequentemente motivadas pela necessidade de condensar longas narrativas em um tempo de execução limitado, ou de tornar a história mais atraente para um público moderno. Em seu livro *Cinema e Literatura: choques de linguagem* (1967), Assis Brasil defende que ao se criar uma adaptação de um texto literário o cineasta, muitas vezes, se afasta da obra original a fim de poder criar personagens autônomos e produzir novas questões para seres debatidas. Nesse momento de transformação, mesmo com essa autonomia no campo da linguagem, a adaptação deve, inevitavelmente, conservar a essência da obra literária, isto é, a mensagem que o escritor da obra pretendia passar.

No entanto, a literatura e o cinema empregam métodos específicos para, dentro das suas próprias estéticas, concretizar determinados efeitos. Dessa forma, os cineastas podem encontrar dificuldades em adaptar aspectos que têm uma alta carga de subjetividade, por exemplo. Uma ilustração desse modelo tão complexado é percebida na adaptação do conto “O corpo”, de Clarice Lispector, presente no livro *A via crucis do corpo* (1998) e dirigida por José Antônio Garcia. No conto de Clarice, há diversos acontecimentos que contrastam com os padrões convencionais da época, sendo eles a bigamia, a relação homossexual e o assassinato. A autora, por meio da sua escrita, conseguiu apresentar essas situações de modo espontâneo e natural, tratando os assuntos

com cautela e brilhantismo.

No entanto, quando a história é transferida para o cinema, esses episódios perdem essa singularidade apresentada na obra literária, passando a ser, de certa forma, censurados ou superficiais. Clarice Lispector utiliza uma linguagem subjetiva, com foco em descrições e reflexões existenciais. Já o filme faz uso de uma linguagem visual, com imagens, diálogos e ações. A caracterização da personagem Xavier, por exemplo, interpretado por Antônio Fagundes, apresenta uma estereotipação do homem “patife”, o que contraria a descrição de homem “comum” apresentada por Clarice. A autora queria fugir dessa limitação imposta pelo estereótipo, sem nortear o comportamento de Xavier a um grupo específico. Essa situação entre as obras demonstra que José Antônio Garcia manteve a estrutura do conto, porém não conservou a essência da obra, visto que o filme adquire outra conotação na narrativa.

Outro exemplo de filme que foi julgado criticamente porque não produziu exatamente o que o romance propôs, ou seja, não foram integralmente “fiéis” à obra-modelo, é o filme *A hora da estrela*, romance de Clarice Lispector (1977) e dirigido por Suzana Amaral (1985). Em *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas*, Johnson (2003, p. 37-59), apresenta transcrições de trechos de duas críticas negativas referentes à adaptação de Suzana Amaral. Geraldo Carneiro, em sua crítica aponta que: “*A hora da estrela é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que o filme é extraordinariamente insatisfatório*”. Já Luiza Lobo, sobre o mesmo filme, declara que: “*Ao ser retratado na tela, este enredo ignora a riqueza da narração, de certos diálogos e os meios-tons da descrição, no sutil universo de significações constantes do texto de Clarice, que não podem ser transmitidos pela câmera*”. Nota-se, assim, que as adaptações de obras literárias tendem a ser criticadas por não reproduzirem, totalmente, as especificidades estéticas do seu texto fonte.

Antônio Hohlfeldt, em seu artigo “Cinema e Literatura: Liberdade ambígua”, publicado em 1984, defende que para que haja uma adaptação de um texto literário para um texto fílmico, é necessário o planejamento de diversas questões. Hohlfeldt argumenta que não pode haver uma inferiorização do cinema em relação a literatura, mas também reconhece que grande parte dos espectadores que leram a obra literária tenha um certo descontentamento ou frustração ao ver alterações no texto original. Tal ocorrência acontece devido ao fato de o espectador criar, no momento da

leitura, imagens dos acontecimentos no texto, projetando, dessa forma, uma imagem idealizada da obra literária. Dessa forma, quando a imagem criada pelo diretor entra em conflito com a imagem criada pelo público, o filme tende a sofrer represálias. No entanto, Hohlfeldt acredita que a liberdade criativa do cineasta deve ser respeitada, sem desconsiderar, evidentemente, o “espírito<sup>15</sup>” da obra original, isto é, a intenção do autor da obra literária.

Randal Johnson (1982) rejeita a noção de fidelidade do filme ao romance já que ambas as artes se expressam por diferentes meios, considerando essa questão, portanto, ultrapassada, subjetiva e impraticável. Além disso, o autor defende que quando um cineasta adapta um romance para o cinema, ele, inevitavelmente, considera que a sua obra pertencerá a outro contexto. Ao fazer essa troca de contextos, o cineasta acaba por modificar o sentido da mensagem trazida na obra literária, tendo a função e informação alterada. Essa circunstância, conseqüentemente, cria uma forma de arte inédita.

Em *Literatura e cinema* (2006), João Batista de Brito discorre sobre a questão da inferiorização da adaptação cinematográfica perante a sua obra literária de origem. No entanto, o autor argumenta que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário” (BRITO, 2006, p. 21). Dessa forma, as obras podem atuar na interpretação uma da outra, mas não necessariamente precisa ocorrer uma relação de dependência mútua.

Sobre essa questão da superioridade do texto fonte em detrimento do seu “sucessor”, Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), defende a ideia de que as artes antigas trazem em si o estigma da perfeição e são por natureza superiores, levando à convicção de que todo o sucesso obtido pelas novas manifestações artísticas constitui prejuízo para as artes antigas, o que, conseqüentemente, as tornam formas de artes rivais. Para Stam, estes fatores são, basicamente, convenções reforçadas por concepções preexistentes, fundadas em preconceitos ultrapassados que defendem o aspecto tradicional da obra de arte. Alterar essa forma de arte pura e irretocável seria, para os críticos, um ato imperdoável, sugerindo, ainda, que o cinema prestou um “desserviço à literatura” (STAM, 2006, p. 19).

---

<sup>15</sup> “Espírito” da obra literária é um termo proposto por Antônio Hohlfeldt que remete à essência da obra literária, isto é, aspectos intrínsecos à narrativa e ao modo como a obra é apresentada.

Nessa conjectura, o estabelecimento de uma hierarquia entre literatura e o cinema, isto é, entre uma obra original e uma versão derivada, causa um impasse que aponta questões sobre a inviolabilidade da obra literária e da particularidade estética. Essa concepção, conseqüentemente, faz com que a persistência em uma suposta “fidelidade” da adaptação cinematográfica ao texto fonte ganhe força, causando, por sua vez, críticas superficiais que normalmente valorizam a obra literária em detrimento da obra cinematográfica. Dessa forma, Stam defende que o cinema “deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p.50).

Assim, enquanto o romancista faz uso da linguagem verbal, com sua abundância figurativa e metafórica, um cineasta trabalha com recursos de expressão diferentes, como imagens visuais, diálogo verbal e oral e efeitos e trilhas sonoras. Dessa forma, as distinções básicas entre o texto literário e o texto fílmico não se limita, portanto, na diferença entre linguagem escrita e linguagem visual, mas sim depende de diversos recursos envolvidos em cada meio.

Além disso, Stam defende que nenhum texto se constrói a partir de si mesmo, mas sim a partir de outros textos. Com isso, Stam se mostra adepto ao dialogismo de Mikhail Bakhtin, conceito que sugere uma superação das contestações sem embasamento que envolvem a questão da “fidelidade” de uma obra adaptada. Bakhtin aponta que cada enunciado é composto de outros enunciados, estando ligados a uma comunicação na esfera discursiva. (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Ismail Xavier (2003) apoia esse posicionamento de Stam, defendendo, assim, que o modelo dialógico é a melhor solução para a análise do estudo das adaptações, uma vez que rejeita o desacerto da rígida busca pela fidelidade nas adaptações. Nesse sentido, o dialogismo bakhtiniano alega que toda produção advém de discursos já expressos, sendo a produção artística uma obra “híbrida” que comporta modificações em seu sentido. Essa constatação torna impossível afirmar com precisão as origens de uma obra, o que conseqüentemente, reitera a não validação da investigação da fidelidade ao texto original. (STAM, 2008, p.21)

Na próxima seção, partiremos para uma análise comparativa entre o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, sob à luz dos estudos teóricos apresentados nessa seção.

### 3.3 TRANSPONDO O SERTÃO A PRECISÃO E A CRIAÇÃO DE NELSON PEREIRA

Após a análise das questões envolvendo a relação entre literatura e cinema, onde foram evidenciadas questões sobre as teorias referentes ao estudo das adaptações, confirmaremos, neste capítulo, a ideia da impossibilidade da “fidelidade” apresentada na seção anterior. Dessa forma, esse capítulo tem como objetivo apresentar, a partir da comparação entre o livro *Vidas Secas* e sua adaptação, a ideia de que a “fidelidade” de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária é uma prática inviável, visto que as obras devem ser analisadas considerando os respectivos contextos histórico, culturais e artísticos em que elas estão inseridas. Ao relacionar o livro e o filme *Vidas Secas*, percebemos que a linguagem presente nesses dois textos possui suas próprias especificidades.

Comparando o início da obra literária, de Graciliano Ramos, com o início do filme, dirigido por Nelson Pereira, fica evidente que a câmera se torna o principal recurso utilizado pelo diretor para ocupar, de forma silenciosa, o papel de narrador da obra. A câmera, no decorrer do filme, focaliza em espaços do sertão nordestino marcados pela seca e por personagens que caminham em busca de uma vida melhor. Nesse sentido, a máquina se configura como a principal responsável por exibir ao telespectador toda a narrativa que o filme irá apresentar, diferentemente do que acontece no livro, uma vez que Graciliano faz uso de palavras para representar a miséria e os impasses das personagens.

A câmera, então, funciona de maneira análoga ao narrador da obra literária. A partir desse papel atribuído a esse recurso, a câmera fica responsável por escolhas como o ângulo e a distância da imagem, a montagem das cenas e a exposição do estilo do diretor. Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica*, publicado em 2003, destaca que a câmera possui papel fundamental na construção da linguagem no cinema, sendo ela um agente de registro da realidade material e da criação fílmica (MARTIN, 2003, p. 30). Além da câmera, outros recursos auxiliam nessa transposição da expressividade ao filme, como o enquadramento, a iluminação, o plano e o ângulo.

Outro aspecto que comprova esse papel de narrador atribuído à câmera se dá através da quantidade de vezes em que a máquina fica parada enquanto as personagens se movimentam sem que ela os acompanhe. Dessa forma, esse distanciamento pode ser equiparado à postura adotada pelo narrador literário de *Vidas Secas*, uma vez que um

dos recursos utilizados por Graciliano é a presença de um narrador indiferente para com o sofrimento vivido pelas personagens. Nesse sentido, Nelson Pereira, a partir desse recurso, mantém o efeito de desamparo observado no romance, visto que na obra literária as personagens são, na maior parte do tempo, apenas observadas pelo narrador.

A inércia da câmera, então, demonstra uma atitude imparcial, projetando a objetividade dos fatos sem demonstrar nenhum envolvimento com os indivíduos. Essa ação do diretor reforça a ideia de expansão da aridez relacional dentro da obra, desenvolvida por Ramos, o que torna a condição de isolamento das personagens ainda mais marcante. Assim, a câmera exerce um papel no desenvolvimento da narrativa, uma vez que comanda as percepções do espectador, mostrando seu ponto de vista e trazendo uma aproximação ou um distanciamento da imagem e personagens.

Além desse recurso cinematográfico, é interessante também avaliar as diferentes maneiras que as relações de poder são estabelecidas nas obras. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos apresenta essa relação através da representação do espaço. Dessa forma, a influência desse espaço físico e realista determina a existência de relações sociais marcadas pela exploração, uma vez que esse fator apresenta diversos indicadores das dicotomias existentes. Na narrativa literária de Graciliano, existem diversos episódios que expressam, explicitamente, essa questão do controle pelo poder dos núcleos. Um episódio que evidencia essa ideia ocorre no capítulo “Cadeia”, quando o vaqueiro vai à feira da cidade comprar alimentos e acaba encontrando o soldado amarelo. O soldado, então, convida Fabiano para jogar um “trinta e um<sup>16</sup>” (RAMOS, 2016, p.28).

Fabiano, ao identificar a figura de autoridade através do fardamento do soldado, fica nervoso e começa a gaguejar, proferindo uma série de palavras sem sentido: “Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto etc. É conforme”. (RAMOS, 2016, p. 28). Depois disso, Fabiano prontamente se reconhece como inferior ao soldado amarelo, sentindo-se na obrigação de acatar seus comandos sem questionar: “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido.” (RAMOS, 2016, p. 28). No entanto, Fabiano acaba perdendo todo seu dinheiro, o que o deixa preocupado com a reação de sinhá Vitoria. O vaqueiro decide, então, abandonar a jogatina e ir embora, atitude que desagrada o soldado.

---

<sup>16</sup> Trinta e um é um jogo de cartas que tem como objetivo somar 31 e um pontos nas cartas ou ficar o mais próximo possível desse valor.

O oficial, sentindo-se ofendido, vai atrás de Fabiano e o empurra repetidas vezes. O retirante, reconhecendo quem era seu agressor, não revida, aceitando calado as provocações do soldado e tentando se acertar com a autoridade. O soldado amarelo, não satisfeito, pisa propositadamente no pé de Fabiano que, de forma instintiva, revida com um xingamento. Dessa forma, o soldado, sentindo-se desacatado pelo ato de Fabiano, decide prender o sertanejo, o levando para a cadeia, local que é surrado e passa a noite.

Outro episódio de conflito entre essas duas personagens ocorre quando Fabiano, à procura de um bezerro, entra no meio da caatinga e encontra o soldado amarelo: “A princípio Fabiano não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo.” (RAMOS, 2016, p. 102). Fabiano, em um primeiro impulso, decide se vingar da autoridade que o havia humilhado, uma vez que estava em um ambiente do seu domínio. No entanto, o vaqueiro, ao reconhecer o soldado amarelo como uma figura de autoridade, fica paralisado refletindo sobre a situação em que se encontrava: efetuar a vingança ou reconhecer um representante do governo a quem devia obediência.

O sertanejo, então, vai contra a sua vontade de “matá-lo com as unhas” (RAMOS, 2016, p. 103), uma vez que entende o lugar do soldado amarelo na escala de poder. O soldado, percebendo a hesitação de Fabiano, se recompõe, criando coragem para perguntar o caminho para a estrada, questionamento este que o vaqueiro prontamente responde: “Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.” (RAMOS, 2016, p. 107).

A partir desses episódios, entende-se que o soldado representa, na narrativa de *Vidas Secas*, um mecanismo de controle do Estado, visto que funciona como meio de repressão e poder. Sendo conhecedor desse papel de autoridade do Estado, Fabiano acaba se conformando com as injustiças do soldado amarelo, uma vez que, na visão de sertanejo, ele está ali para exercer as obrigações do governo.

Na esfera fílmica, Nelson Pereira dos Santos, para representar esses episódios, utiliza diversos recursos capazes de evidenciar uma leitura de como a vida dessa família de retirantes é marcada pela crueldade do clima semiárido, pela seca e pelas relações de poder. O diretor, então, traduz as palavras de Graciliano Ramos para as telas, ressignificando seu resultado através do impacto expressivo da imagem. Na literatura, as imagens se configuram como construções de palavras materializadas linguisticamente nas páginas de um texto literário. Já no cinema, as imagens são materializadas nas telas através de recursos audiovisuais. Nesse sentido, as características essenciais da obra literária, expressas em palavras, são traduzidas por

Nelson Pereira através de aspectos como a fisionomia das personagens, enquadramento, disposição da câmera, iluminação e ausência de cores e trilha sonora.

Em sua adaptação, Nelson Pereira optou por uma tradução sem muitas alterações, buscando, assim, conservar e respeitar ao máximo a essência da obra de Ramos: Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências [...]. Na verdade, nenhum deles prestava atenção às palavras do outro, iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, [...]. (RAMOS, 2016, p.64). Nelson reproduz essa passagem por meio de uma espécie de diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano. A câmera, então, foca nas personagens e, neste instante, ouve-se um som deslocado da fala de outra personagem. Na cena eles estão sentados ao redor do fogo, escutando a chuva cair e falando simultaneamente sem escutar um ao outro.

Essa fala paralela entre as duas personagens pode indicar, em ambos os contextos, uma espécie de desabafo de suas angústias, receios e sonhos. Entende-se, a partir dessa questão, que não há a preocupação das personagens em ouvir o que o outro tem a dizer, da mesma forma que ocorre no texto literário. Assim, essa cena mostra que Nelson Pereira consegue, de maneira eficaz, transpor, com o uso de recursos e imagens, as peculiaridades narrativas de Graciliano.

Por se tratar de uma adaptação cinematográfica, obviamente, é necessário que haja algumas alterações referentes à obra original para tornar sua tradução mais fluída. No filme, por exemplo, o monólogo interior das personagens não existe. O diretor, dessa forma, retrata a luta interna das personagens através do recurso da incomunicabilidade, isto é, a ausência de comunicação verbal entre sinhá Vitória e Fabiano. A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que a questão da ausência de fluxo de consciência das personagens configura-se como uma das maiores distinções entre a obra cinematográfica e a obra literária de Vidas Secas.

O livro, ao contrário do filme, apresenta a palavra escrita e o fluxo de consciência das personagens. Já a adaptação cinematográfica trabalha essa questão utilizando imagens e a incomunicabilidade da família de retirantes. O narrador de um romance descreve, nesse sentido, a mente da personagem, explicando suas motivações internas. Já o processo narrativo de um filme se dá através da câmera, mobilizando uma interpretação visual através de expressões faciais do ator, dos efeitos sonoros e dos símbolos definidos pelo diretor. Segundo o teórico americano Robert Humphrey, o fluxo de consciência seria uma espécie de sistema criado por alguns autores para a

apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção, onde o objetivo principal é anteceder o momento da fala da personagem, revelando seus desejos e seu estado psíquico (HUMPHREY, 1976, p.4).

O uso das técnicas cinematográficas para traduzir para as telas os romances de ficção de fluxo de consciência é inegavelmente interessante. No caso do filme *Vidas Secas*, os aspectos psicológicos trazidos pelo fluxo de consciência são evidenciados através do fator da incomunicabilidade. Essa questão é enfatizada e reiterada ao longo de todo texto literário através dos pensamentos das personagens. Nesse sentido, no livro não há muitos diálogos com discurso direto. Graciliano Ramos faz uso, assim, do discurso indireto para representar os pensamentos das personagens, sendo este o principal meio de expressão de Fabiano e sua família. Já no filme, por não haver fluxo de consciência, a incomunicabilidade é evidenciada através da ausência de contato entre o grupo, não só com a sociedade, mas também, muitas vezes, entre os próprios membros da unidade familiar.

Essa incomunicabilidade é justificada por outro aspecto que compõe a obra: a animalização das personagens. Essa questão fica evidente em diversas passagens do livro como, por exemplo, quando Fabiano afirma para si mesmo que é um bicho: “Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.” (RAMOS, 2016, p.19). Essa caracterização de Fabiano se estende por toda obra, existindo, inclusive, passagens explícitas dessa comparação: “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco.” (RAMOS, 2016, p.19).

Pode-se inferir que Fabiano se reconhece como um bicho porque foi tratado a vida inteiro como um. Maltratado, humilhado e rebaixado pela sociedade. Esse pensamento atingiu seu subconsciente e fez com que Fabiano realmente se enxergasse como um bicho. Além disso, Fabiano, por mais que desejasse ser um homem, nutrindo um certo tipo de esperança por essa possibilidade, logo chegava a um estado de resignação, conformando-se que nunca deixaria de ser o que é:

Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. Um homem, Fabiano. Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na família alheia” (RAMOS, 2016, p.24).

Dessa forma, a caracterização como um bicho desenvolveu em Fabiano diversas consequências sociais, sendo um deles o fator da insegurança na comunicação: “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” (RAMOS, 2016, p.20). Fabiano não se sentia digno de se comunicar com “gente da cidade”, uma vez que não possuía estudo e nem vocabulário rebuscado para iniciar um diálogo: “Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares.” (RAMOS, 2016, p.36).

Além disso, no aspecto familiar também não há brechas para diálogos ou palavras de carinho. Fabiano reconhece a difícil vida que possui, e, para ele e sua família sobreviverem, precisava ser duro com os seus. Assim, excluídos pela sociedade e tratados como bichos, Fabiano e sua família vivem afastados em seus próprios pensamentos, sonhando com uma vida que improvavelmente viverão. Essa distância afetiva entre as personagens é, portanto, produto da hostilidade vividas por eles no espaço social. Pode-se dizer que as relações humanas de *Vidas Secas*, tanto no livro quanto no filme, são inegavelmente áridas. Ainda que se mantenham próximos devido ao laço familiar e sofrimento compartilhado, tornam-se distantes pela falta de diálogo. Desse modo, as manifestações de afeto quase inexistem, evidenciando uma seca de sentimentos ocasionada pela miséria que em vivem. Essa não afetividade, conseqüentemente, produz um aumento da escassez do elo familiar, não só através da ausência de contato, mas também pelos desejos individuais.

Ao explorar o tema da animalização, Nelson Pereira apresenta situações que evidenciam essa concepção. Em uma sequência do longa, quando a família está indo embora da fazenda, Sinhá Vitória pergunta para Fabiano: “*Como num havemo de ser gente um dia? Gente que dorme em cama de couro. Por que havemo de ser sempre desgraçado? Fugindo no mato que nem bicho. Podemos viver como sempre, fugindo que nem bicho*”. Nessa sequência, sinhá Vitória revela seu medo de nunca deixarem de ser bicho, ou seja, de nunca possuir uma cama de couro para dormir. Para sinhá Vitória, a condição de gente se dá através da posse ou não de uma cama de couro, por isso, tanto no filme quanto no livro, seu maior anseio é ter, algum dia, uma cama de couro igual a de seu Tomás e tornar-se, finalmente, gente:

Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de

sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar seus ossos. [...] Sinhá Vitória deseja uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás de bolandeira. (RAMOS, 2016, p.46)

Possuir uma cama, para Sinhá Vitória, representa a sensação de se autoafirmar como um membro da sociedade e ser, conseqüentemente, respeitada e valorizada. Assim, para a personagem, o “ser gente” é não dormir mais como bichos, mas sim como gente em uma cama de couro. A posse da cama representa, então, a possibilidade de um lar permanente, um lugar seguro, sem a necessidade de fuga.

Outra questão observada no filme e na obra literária é o fator da linearidade, visto que a obra cinematográfica não segue de forma linear os capítulos do livro. Nesse sentido, o filme ordena os acontecimentos de maneira diferente, sendo os capítulos apresentados de forma diluída, seguindo um encadeamento de eventos. Por essa razão, no filme, os capítulos “Cadeia” e “Festa” são apresentados de forma mesclada, posto que quando ocorre a prisão de Fabiano, também ocorre a festa da cidade.

Analisando o episódio da prisão de Fabiano nas duas obras, nota-se grande semelhança entre os textos, uma vez que o filme utiliza praticamente o mesmo diálogo do livro, marcado, nesse caso, pela forte presença do discurso direto. No longa, a sequência do episódio se alterna entre câmera subjetiva, quando Fabiano olha para outro prisioneiro e vice-versa, câmera objetiva, evidenciada por sinhá Vitoria na escadaria da igreja e imagens do bumba-meu-boi, utilizado como meio de contrastar a realidade social e o drama vivido por Fabiano.

Nesse caso, a justaposição entre as imagens e o som oriundo do festival, marca a situação marginalizada que Fabiano e sua família se encontram, uma vez que tanto Fabiano quanto Sinhá Vitória são excluídos das festividades da cidade e da sociedade como um todo. Além disso, nesse episódio da prisão, existe um aspecto que diferencia o filme da obra literária, que é a presença de um personagem que faz companhia a Fabiano na cela. Este personagem é o afilhado do capitão do cangaço, que ao chegar à cidade, liberta o afilhado e Fabiano. No romance, Fabiano desejava libertar-se da prisão e se tornar um cangaceiro para se vingar do soldado amarelo:

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 a semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha (RAMOS, 2016, p.42).

Já no filme, o diretor opta por incluir um novo personagem como meio de proporcionar à Fabiano a possibilidade de viver uma outra perspectiva de vida, uma vez que o companheiro de cela oferece ao vaqueiro a chance de torna-se um cangaceiro e realizar aquilo que no romance era apenas um sonho. Nesse sentido, caso aceitasse a proposta ofertada pelo cangaceiro, Fabiano mudaria completamente a narrativa escrita por Graciliano Ramos, o que não ocorreu. O episódio da prisão revela para o espectador a impossibilidade de mudança para a personagem, não havendo para ele a possibilidade de viver longe de sua família.

Por último, é necessário atentar-se de forma mais ampla para a questão dos discursos em ambas as obras. No livro não há muitos diálogos com discurso direto, sendo a maior parte do texto moldado pelo discurso indireto. Esse método, então, estabelece um vínculo à figura do narrador e à figura da personagem, o que possibilita com que o narrador atue como uma espécie de tradutor de pensamentos. Observe um trecho do capítulo O Soldado Amarelo, quando Fabiano reencontra o soldado perdido na caatinga:

Fabiano pregou nele os olhos ensanguentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho, mais feio que um focinho. Hem? estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa. (RAMOS, 2016, p.103)

Nesse trecho, ocorre a convergência das vozes da personagem e do narrador. O narrador se limita, então, a descrever os fatos sem delinear considerações que possam interferir no comportamento da personagem. Assim, o narrador não influencia ou condena o posicionamento de Fabiano através de censura ou encorajamento de suas ações:

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia a nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente da

vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade tremiam. Os braços penderam, desanimados. (p. 119).

Nota-se, a partir desse trecho, um uso acentuado do discurso indireto através da descrição da paisagem do sertão. Percebe-se, ainda, que essa descrição é feita de forma metaforizada, visto que a paisagem do sertão, neste caso, é representada por termos como “barra que tingia o poente” e “vermelhidão que todos os dias espiava”, os quais representam a realidade cruel que viviam os retirantes em um cenário de seca no Nordeste. No filme, esses termos são interpretados através da fotografia que, por escolha estética de Nelson Pereira, não faz uso de filtros. Nesse sentido, as imagens da paisagem seca do sertão, com seus galhos sem vida e vegetação destruída, são representadas pelo enquadramento, sendo este o responsável por recortar o espaço geográfico em imagens reais.

Portanto, baseando-se nos apontamentos apresentados, pode-se dizer que a tanto a obra literária quanto a obra cinematográfica, trazem o elemento da aridez relacional através de recursos próprios. Elementos pontuais como os focalizadores, narrador, dificuldade de interação, estrutura, distanciamento entre as personagens e escassez de diálogos verbais, são recursos que, dentro de suas respectivas formas discursivas e considerando suas especificidades, trazem para seus textos uma narrativa compromissada com a denúncia da exploração do trabalhador, latifúndio, corrupção, miséria e abandono da população. Assim, partindo dessas constatações, é possível dizer que a aridez relacional, por ser uma característica evidente e comum aos dois textos, é a principal responsável por reforçar as relações de diálogo estabelecidas entre a obra literária e a fílmica.

A partir da análise comparativa entre o livro *Vidas Secas* e sua adaptação cinematográfica, notamos a impossibilidade de considerarmos o filme adaptado com uma cópia da obra original, visto que cada arte utiliza artifícios específicos que conduzem o enredo narrativo de seus respectivos contextos. Nesse sentido, o filme deve ser visto como uma obra própria, que utiliza os moldes do texto literário não como obrigação, mas como um ponto de partida para a elaboração da narrativa fílmica. Nesse cenário, a transposição de uma obra para a outra é uma difícil tarefa, principalmente porque, em alguns casos, não há um correspondente literário no texto fílmico.

No caso de *Vidas Secas*, Nelson Pereira mantém diversas características do livro através de recursos cinematográficos. O tema da miséria, da seca e da denúncia social são, portanto, conservados na adaptação, porém com algumas mudanças. Essas mudanças ocorrem como forma de ajustar um tipo diferente de texto na adaptação, a fim de, como resultado, conseguir passar a mensagem primordial da narrativa literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, nos propusemos a realizar uma análise comparativa entre o romance *Vidas Secas* (1938), escrito por Graciliano Ramos, e sua adaptação cinematográfica (1963), dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Em especial, a concepção de “fidelidade” ao texto origem imposta pelos críticos que idealizavam a obra literária como sendo superior à obra adaptada. Para tanto, empreendemos, primeiramente, uma análise individual sobre as características centrais da obra literária de Graciliano Ramos utilizando trechos do romance. Na análise, foram destacados o estilo literário do autor e os recursos utilizados por ele para a produção da obra. Alguns dos mecanismos observados foram a não linearidade, o discurso indireto e a crítica social expressa por Ramos.

Nesse sentido, o livro apresenta grande preocupação em expor uma narrativa permeada por denúncias sociais, com ênfase nas questões sobre a exploração do trabalho, a fome e a miséria. Esses tópicos foram evidenciados por meio de uma linguagem de renovação, próxima da fala popular. Tais características estéticas e linguísticas fazem parte do movimento Modernista, mais especificamente da sua segunda fase, intitulado romance regionalista. A obra literária narra, então, as dificuldades do homem sertanejo, sofrendo com o descaso do governo e o exílio social. Graciliano Ramos apresenta essas questões de modo magistral, evidenciando, ainda, as relações de poder existentes e os aspectos geográficos e sociais que punem e suprimem as esperanças dos retirantes.

Em seguida, analisamos as questões referentes à adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Para a análise do filme, achamos necessário apresentar o conceito de Cinema Novo, evidenciando suas características, concepções e contexto histórico. O movimento defende a ideia de um cinema autêntico e engajado com questões nacionais, econômicas e culturais do país. Nesse sentido, vimos que Nelson Pereira sofreu forte influência do movimento, uma vez que o filme apresenta uma narrativa voltada para a condição social e política do Brasil. Por meio da fotografia, iluminação, ausência de cores e escassez de diálogos, o diretor interpreta a obra de Graciliano de forma única, retratando uma realidade social que persiste, inclusive, até a atualidade.

Posteriormente, realizamos um estudo sobre as adaptações cinematográficas de obras literárias, apontando que as particularidades existentes em

cada arte precisam ser respeitadas, visto que são formas de expressão distintas que priorizam diferentes códigos. Para isso, com base em teóricos como Randal Johnson, Robert Stam e Antônio Hohlfeldt, negamos a noção de “superioridade” das obras literárias em detrimento das obras cinematográficas.

Defendemos, portanto, a concepção de que cada arte deve ser valorizada conforme suas particularidades estéticas e culturais, rejeitando, assim, as convenções reforçadas por preconceitos que estipulam a obrigatoriedade da fidelidade da adaptação para com a sua obra de origem. Tal fidelidade configura-se como um objetivo impossível de ser alcançado, visto que as duas artes possuem particularidades específicas comuns ao contexto em que estão inseridas e, por isso, devem ser julgadas em seus próprios termos e estéticas. Propomos, assim, uma análise das adaptações cinematográficas baseadas nas especificidades do meio, do contexto de produção e da linguagem empregada.

Por fim, foi realizada uma análise comparativa entre livro e filme, de modo a considerarmos as divergências e convergências entre as duas obras. Nelson Pereira realizou soluções criativas no processo de transposição da narrativa literária para o cinema. O diretor, através de recursos como a câmera, iluminação, enquadramento, cores e efeitos sonoros conseguiu expressar em imagens questões associadas à narrativa literária, como o discurso indireto, fluxo de consciência, a animalização, incomunicabilidade das personagens e as relações de poder expressas na obra.

A literatura e o cinema são, portanto, formas de arte fundamentalmente diferentes, isto é, possuem suas próprias convenções e técnicas narrativas. Assim, os roteiristas e diretores devem, por meio de recursos, encontrar maneiras de transmitir a essência da narrativa e das personagens dentro das possibilidades visuais e temporais do cinema. É necessário, em vista dessa conjectura, que o diretor dessas adaptações cinematográficas saiba encontrar um equilíbrio entre fidelidade e transformação. Tarefa considerada complexa, mas crucial para uma adaptação bem-sucedida.

Uma adaptação que seja excessivamente fiel ao texto de origem pode, conseqüentemente, resultar em um filme que pareça rígido ou desarticulado. Por outro lado, uma adaptação que transforme radicalmente a narrativa do texto fonte pode alienar os fãs do livro, frustrando-os. Dessa forma, a chave para essa questão pode passar pela captura da essência da obra literária, seus temas centrais, o espírito das personagens, e a atmosfera geral. Além disso, o dialogismo bakhtiniano torna-se a melhor opção para os estudos da adaptação, uma vez que rejeita uma análise estritamente voltada para a

questão da “fidelidade” ao texto original em adaptações.

Para concluir, resalto que o recorte aqui apresentado não limita as possibilidades de análise deste objeto e que a minha abordagem se configura somente como uma leitura possível dentre a diversidade e a complexidade de questões levantadas pelo estudo de uma adaptação cinematográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAPTAR. In: Dicio, Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/adaptar/>>.

ANDRADE, Mario de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

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

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

ASSIS BRASIL, Joaquim Francisco de. *Cinema e literatura (choque de linguagem)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BAKHTIN, M.M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Cadernos do Mestrado, vol. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.

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

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

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

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

FELIX, J. C. *Film and television adaptation: a comparative analysis of A streetcar named desire adaptations for cinema and television*. 2004. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Inglês e Literatura Correspondente) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

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

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 131ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevistas Nelson Pereira dos Santos. [Entrevista concedida à] Maria do Rosário Caetano. *Jornal de Brasília*. Junho de 1998.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

**REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro, 1969. (110 min)

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção de Luís Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Brasil: Sino Filmes, 1963. (103 min)