



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

AILTON MONTEIRO DE OLIVEIRA

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SINHA VITÓRIA NA
TRADUÇÃO DE *VIDAS SECAS* PARA AS TELAS**

FORTALEZA

2013

AILTON MONTEIRO DE OLIVEIRA

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SINHA VITÓRIA NA
TRADUÇÃO DE *VIDAS SECAS* PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- O45c Oliveira, Ailton Monteiro de.
A construção da personagem Sinha Vitória na tradução de Vidas secas para as telas / Ailton Monteiro de Oliveira. – 2013.
112 f. : il., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Ramos,Graciliano,1892-1953.Vidas secas – Crítica e interpretação. 2.Santos,Nelson Pereira dos,1928-.Vidas secas(Filme) – Adaptações para cinema.3.Literatura – Adaptações – Traduções. 4.Cinema e literatura. I.Título.

AILTON MONTEIRO DE OLIVEIRA

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SINHA VITÓRIA NA
TRADUÇÃO DE *VIDAS SECAS* PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

À minha família.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela excelente orientação.

Aos professores das bancas examinadoras, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos colegas da turma de mestrado pelo apoio, incentivo e companheirismo.

Aos melhores amigos que passaram pela minha vida.

“Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.” (Fernando Pessoa)

RESUMO

Este trabalho analisa a tradução do romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, para o cinema, por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, com ênfase na construção da personagem sinha Vitória. O objetivo principal é verificar as alternativas estéticas do cineasta em relação à personagem, levando em consideração a sua tendência em privilegiar e dar mais espaço a personagens femininas em seus filmes. Isso se reflete principalmente em adaptações literárias realizadas pelo diretor, em que se percebe as suas intervenções, de modo a tornar as mulheres de suas obras mais fortes e ativas dentro do enredo. A fim de corroborar esta hipótese, fizemos uma comparação com outras obras do cineasta, como, por exemplo, as adaptações de contos de Machado de Assis. Através da análise de excertos do livro e sequências do filme, percebemos que, apesar de em ambos os textos sinha Vitória ter grande importância na narrativa, é no cinema que ela mais se destaca. Os resultados mostram que, no aspecto geral da produção, as opções estéticas utilizadas por Nelson Pereira dos Santos para traduzir a obra escrita apresentam-se por meio de estratégias, tais como poucas linhas de diálogo e tradução criativa do fluxo de consciência, através de mecanismos próprios do cinema, de modo a transmutar o universo literário do livro para as telas. Os principais teóricos utilizados para dar embasamento ao estudo são: Stam (2008), Hutcheon (2011) e Lefevere (2007), para a abordagem de tradução e adaptação; Salem (1996), Cousins (2013), Aumont (1995), Gay (2009) e Gomes (2005), para as questões de cinema; e Candido (2006), Bosi (1998), Moraes (2012), Brunacci (2008), Bakhtin (1990), Araujo (2008) e Magalhães (2000), como base para os assuntos de literatura.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Tradução. *Vidas secas*.

ABSTRACT

This study aims to analyze the translation of the novel *Vidas secas* (*Barren lives*), by Graciliano Ramos, published in 1938, into the cinema in 1963, by Nelson Pereira dos Santos, giving emphasis to the construction of the character sinha Vitória. The main objective is to verify the filmmaker's aesthetic alternatives regarding the character, considering the director's tendency to give priority and provide more space to female characters in his films. This is reflected mainly in literary adaptations made by the director, in which we realize his interventions in order to make the women in his works stronger and more active in the plot. In order to test this hypothesis, we made a comparison with other works by the filmmaker, like, for instance, the adaptations of short stories by Machado de Assis. Through the analysis of excerpts from the book and movie footage, we realized that, although in both texts sinha Victory has great importance in the narrative, it is in the film that she stands out more. The results show, in the general aspect of the production, the aesthetic options used by Nelson Pereira dos Santos to translate the written work, such as a few lines of dialogue and wide use of stream of consciousness, through proper mechanisms of cinema so as to transmute the literary universe from the book to the screen. The main theorists used to base the study are: Stam (2008), Hutcheon (2011) and Lefevere (2007), to the approach to translation and adaptation; Salem (1996), Cousins (2013), Aumont (1995), Gay (2009) and Gomes (2005), for issues in cinema; and Candido (2006), Bosi (1998), Moraes (2012), Brunacci (2008), Bakhtin (1990), Araujo (2008) and Magalhães (2000), as a basis for the subjects of literature.

Keywords: Cinema. Literature. Translation. *Vidas secas*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	A família de retirantes com sinha Vitória à frente.....	82
Figura 2 -	O peso excessivo carregado por sinha Vitória.....	84
Figura 3 -	Sinha Vitória distribui farinha para Fabiano e as crianças.....	86
Figura 4 -	A morte do papagaio.....	87
Figura 5 -	Fabiano segue a mulher, com respeito.....	88
Figura 6 -	A primeira visão da casa.....	89
Figura 7 -	A primeira demonstração de afeto físico de sinha Vitória.....	90
Figura 8 -	A fome e a avidez de ter em mãos um preá.....	91
Figura 9 -	A alegria temporária com a chegada da chuva.....	91
Figura 10 -	Falas sobrepostas de sinha Vitória e Fabiano em <i>close-up</i>	93
Figura 11 -	O orçamento familiar.....	94
Figura 12 -	Cuidando das feridas de Fabiano.....	95
Figura 13 -	O que é inferno?.....	96
Figura 14 -	As reclamações de sinha Vitória.....	97
Figura 15 -	A morte de Baleia.....	98
Figura 16 -	A fuga.....	99

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Os dez filmes brasileiros com maior público entre 1970 e 2012.....	41
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO.....	15
2.1 O cinema como arte narrativa.....	15
2.2 O romance protocinematográfico.....	23
2.3 A reescritura e a fidelidade.....	31
3 O ROMANCE <i>VIDAS SECAS</i> E A PERSONAGEM SINHA VITÓRIA.....	49
3.1 O Romance de 30.....	49
3.2 Graciliano Ramos e <i>Vidas secas</i>	52
3.3 Sinha Vitória.....	62
4 A ADAPTAÇÃO DE <i>VIDAS SECAS</i> E DA PERSONAGEM SINHA VITÓRIA PARA AS TELAS.....	76
5 CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos, escritor nascido em Alagoas em 1892, é dono de uma rica obra em que é esquadrihado o homem, em especial o homem nordestino. Ao regionalismo sociológico, acrescentou em suas obras o realismo psicológico, dando profundidade aos personagens, a ponto de eles se tornarem tão importantes quanto o próprio meio. Isso acontece, mesmo em uma obra como *Vidas secas* (1938), em que esse meio é fundamental para situar os personagens.

Na referida obra, Graciliano apresenta a sua família de “infelizes” (RAMOS, 2008a, p. 9), primeiro adjetivo usado pelo romancista para descrever os personagens Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia. Fabiano, o patriarca dessa família frágil, vê-se mais como um animal do que como um ser humano.

No entanto, se o homem é visto como um ser mais bruto nos romances de Graciliano, seja na condição de vítima, seja na condição de algoz, as mulheres se destacam por serem, ao mesmo tempo, delicadas e fortes. Sinha Vitória, personagem-chave de *Vidas secas*, por exemplo, contrasta com Fabiano em muitos aspectos, sendo o principal deles a inteligência.

Esse universo árido de Graciliano Ramos foi adaptado para o cinema em 1963 por Nelson Pereira dos Santos, cineasta, nascido em São Paulo em 1928. Em sua diversificada filmografia é possível perceber seu aspecto humanista desde sua longa-metragem de estreia, *Rio 40 graus* (1955), em que mostra, pela primeira vez, “o favelado, o povo de pé no chão, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência” (SALEM, 1996, p. 112-113).

Diante de postura tão subversiva, com uma obra que apresentava um Rio de Janeiro bem distante do cartão postal que se era acostumado a apresentar, *Rio 40 graus* foi proibido pela censura em 1955, sendo apenas liberado depois de uma mobilização feita por jornalistas, escritores, pintores, cineastas e intelectuais. O filme seria lançado comercialmente apenas em 1956.

Foi este o cineasta que – depois de uma tentativa frustrada por causa de uma chuva torrencial que não contribuiu para a gravação de *Vidas secas* em 1960 – teve que adiar e deslocar as gravações do sertão da Bahia para o sertão de Alagoas, de modo que

a vegetação característica da seca daquele momento e lugar fosse a ideal para o filme, lançado nos cinemas em 1963, e que acabou por se tornar também símbolo do que havia de mais prestigioso no moderno cinema brasileiro.

Tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos estão entre os representantes mais importantes de suas “escolas” estéticas, seja o chamado Romance de 30, em que se insere Graciliano, seja o Cinema Novo, em que Nelson se destaca inicialmente como precursor e, logo em seguida, como atuante do movimento. Ambos os grupos têm uma forte preocupação social e política.

Porém, não se trata apenas de obras de resistência, uma vez que esses artistas foram ligados ao Partido Comunista durante períodos em que uma nova ideologia política se fazia necessária diante das dificuldades enfrentadas pelo país: mas suas obras também adentram a intimidade dos personagens. Graciliano Ramos, por exemplo, passou a ser visto sob duas perspectivas: além de receber a alcunha reducionista de autor regionalista, era também um autor que realçava os aspectos psicológicos de seus personagens.

Nosso objetivo é estudar a personagem feminina de *Vidas secas* e sua adaptação para o cinema. Estudaremos suas características, sua importância na obra graciliana e como ela se apresenta no filme, a partir das escolhas estéticas de Nelson Pereira dos Santos para moldar a personagem de acordo com sua poética.

Partimos da hipótese de que tanto o romancista quanto o cineasta dão destaque às personagens femininas em suas obras, sendo que Nelson Pereira dos Santos dá maior ênfase. Em seus filmes, o papel social da mulher é ampliado, como pode ser visto em outros exemplos de adaptações fílmicas por ele realizadas.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro destaca a adaptação como tradução, abrindo espaço para falar sobre o cinema como arte narrativa, surgido a partir da influência de diversas artes que o antecederam, como a literatura, o teatro e a pintura.

Ressaltamos ainda a valorização progressiva do cinema, até o ponto de ser considerado uma arte de prestígio, com o esforço de críticos, teóricos e cineastas. Muito dessa valorização do cinema se deve ao seu contato com a literatura, seja através da interferência de escritores em roteiros de filmes hollywoodianos, seja através da própria noção da “câmera caneta” (*caméra-stylo*), conceito do crítico francês Alexandre Astruc (1948), adotado pelos jovens críticos e cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, que dá ao cineasta a mesma importância de um escritor ou de um pintor.

A fim de reforçar a ideia de que o cinema já “existia” antes mesmo de ser inaugurado, dedicamos uma seção do capítulo ao romance protocinematográfico, isto é, o romance que já continha características semelhantes à montagem de um filme. Os escritores do século XIX que mais apresentam características semelhantes à da arte cinematográfica são o francês Gustave Flaubert, o inglês Charles Dickens e o britânico de origem polaca Joseph Conrad, de acordo com estudos de teóricos como Stam (2008), Eisenstein (2002) e Kirshner (1957).

A questão da reescritura discutida por André Lefevere (2007) é o principal tema da terceira seção. Nela, são ilustrados diversos exemplos de adaptações de obras literárias para o cinema, para a televisão ou outros meios de linguagem. Para reforçar essa discussão, temos o apoio de Linda Hutcheon (2011), que lida com a adaptação em suas mais diversas formas, questionando a ideia de prioridade da obra que foi produzida antes de sua adaptação. Nesta seção, estudamos ainda os personagens a partir de discussões feitas por Antonio Candido (2006).

No segundo capítulo, estudamos a obra literária *Vidas secas*, começando pelo chamado Romance de 30, termo utilizado para denominar o grupo de escritores modernistas brasileiros que surgiram com o advento da República Nova e a chegada ao poder de Getúlio Vargas. Destacamos, principalmente, os escritores mais afinados com Graciliano Ramos, principalmente aqueles que lidaram com questões sociais.

Quanto a Graciliano Ramos, o autor será tema da segunda seção, com ênfase nas principais características do romancista, apresentando exemplos retirados da própria obra literária. Assim, questões ligadas ao processo de escrita, tais como a preferência pela primeira pessoa, o uso do fluxo de consciência, o ceticismo e o pessimismo, a dessacralização da linguagem e a autodepreciação do autor e de seus personagens são abordados.

A respeito de *Vidas secas* e a personagem sinha Vitória, relacionamo-la com a figura do herói problemático descrito por Lukács (2006) como nascido a partir do surgimento do romance e do fim da epopeia. Assim, destacamos as angústias da personagem, seus desejos, sua tentativa de pertencer ao mundo, sua superioridade intelectual em relação ao marido e a sua dualidade.

No terceiro capítulo, analisaremos a adaptação do romance para as telas por Nelson Pereira dos Santos, estudando as escolhas do cineasta para a adaptação da obra a partir de situações da narrativa fílmica, salientando, principalmente, o modo como é descrita a personagem sinha Vitória pelo cineasta. Para a análise da personagem ao

longo do trabalho, com frequência recorreremos também aos estudos de Candido (2005) e Gomes (2005).

O tema escolhido se justifica pelo pouco espaço dado aos estudos da personagem feminina de *Vidas secas*, principalmente em sua tradução para as telas. Há vários estudos sobre Fabiano como o herói problemático do romance, sua animalização, bem como a humanização da cadela Baleia. É também uma oportunidade de estudar as evidências da importância das personagens femininas tanto na obra literária quanto em sua tradução cinematográfica.

Quanto à metodologia, para a constituição do *corpus*, utilizaremos *Vidas secas*, o romance, e sua adaptação homônima para o cinema. Procederemos com a leitura e análise do romance; e em seguida, com a leitura e análise do filme; mapeamento da personagem no romance e mapeamento e construção da personagem no filme.

2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

2.1 O cinema como arte narrativa

O cinema, desde que se tornou uma arte narrativa, sempre teve uma estreita relação com a literatura. Porém, quando criada pelos irmãos Lumière, a invenção nomeada de cinematógrafo tinha apenas a função de registrar, através de imagens animadas, situações do cotidiano. Tanto que os primeiros filmes tinham no próprio título a descrição do que mostrariam – a saída dos operários de uma fábrica (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895) ou a chegada de um trem à estação (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1895).

O cinema como narrativa apareceria no ano seguinte, com os trabalhos do ilusionista francês Georges Méliès. Assim, o que era considerada uma invenção “sem futuro” pelos irmãos Lumière tornou-se um espetáculo narrativo, ainda que muito ligado aos efeitos especiais, já que o ilusionismo era a especialidade de Méliès. Seu filme mais famoso é *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, 1902), no qual está presente uma das imagens mais icônicas do século XX: a figura de um foguete penetrando o olho de uma lua com rosto. Trata-se da adaptação da obra de um dos escritores mais importantes da ficção científica, Júlio Verne. No entanto, já em 1897, Méliès adaptava da literatura *Fausto e Margarida* (*Faust et Marguerite*), com base em Johann Wolfgang von Goethe; e em 1899 levou às telas *A Gata Borracheira* (*Cendrillon*), inspirado no conto de Charles Perrault (CARDOSO, 2003, p. 61).

É importante dizer que o trabalho de narrativa, principalmente a narrativa fantástica, de Méliès, se deu acidentalmente. Enquanto filmava em Paris, sua câmera travou e, após um momento, voltou a funcionar. Quando Méliès viu o resultado impresso reparou que “os bondes apareceram mais para a frente e algumas pessoas sumiram” (COUSINS, 2013, p. 27). A partir dessa observação, ele passou a trabalhar com as várias possibilidades que o cinema poderia usar a partir da montagem.

Enquanto isso, nos Estados Unidos, havia também uma intenção de tornar o cinema uma arte de massa. E isso aconteceu principalmente a partir dos primeiros curtas-metragens de Edwin S. Porter, cujo filme mais famoso é *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, 1903), um dos primeiros *westerns* do cinema. O grande legado desse filme foi a utilização da montagem paralela, com imagens simultâneas acontecendo em diferentes lugares.

Essa técnica se desenvolveu melhor nos filmes de David W. Griffith, como *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Seus trabalhos são tidos como a base da criação da indústria cinematográfica americana.

No entanto, ainda que o advento dos filmes de Méliès, Porter e Griffith tenha sido fundamental para que o cinema chegasse ao território da narrativa ficcional, o cinema ainda necessitaria de uma legitimidade como forma de arte respeitável. Segundo Jacques Aumont, nos primeiros tempos, o cinema era um

espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente – mas não apenas – pela novidade técnica. (...) Não que os espetáculos de Méliès já não fossem historietas, mas eles não possuíam as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance (AUMONT, 1995, p. 91).

Nesse sentido, para ser reconhecido como arte, o cinema procurou desenvolver estratégias de narração, tendo sido criada, em 1908, na França, a Sociedade do Filme de Arte, que tinha a ambição de deixar de lado o aspecto popularesco e mecânico dos primeiros filmes, convidando atores de teatro famosos para adaptar temas literários (AUMONT, 1995, p. 91).

Com relação à criação dessa sociedade e, logo após, o lançamento de uma de suas produções, o filme *O assassinato do duque de Guise* (*L'assassinat du Duc de Guise*, 1909), Cousins afirma que:

Embora essa não tenha sido a primeira companhia a tentar adaptar romances e peças para a tela, seu cinema conscientemente intelectual, voltado ao público frequentador de teatros, era bem mais comercializado e mais bem-sucedido que a maioria. Os chamados “*heritage films*” (filmes de tradição) feitos pela Merchand Ivory na Grã-Bretanha, nas décadas de 1980 e 1990, são descendentes de *O assassinato do Duque de Guise*, com frequência derivados da literatura e enfatizando a dicção, a cenografia e as nuances verbais. (COUSINS, 2013, p. 39).

A citada companhia francesa com suas produções requintadas foi uma das tentativas de se abrir a porta para que a chamada “sétima arte” se aproximasse das outras artes de prestígio, principalmente da literatura e do teatro, por serem formas de arte que lidam com a narração. Outra tentativa nesse sentido foi a procura de Hollywood por renomados escritores de ficção como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Gore Vidal, entre outros para fazer roteiros de filmes produzidos nos Estados Unidos.

Segundo Hauser,

O cinema significa a primeira tentativa, desde o começo de nossa moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa. Como se sabe, as mudanças na estrutura do público teatral e do público leitor, relacionadas no começo do último século [século XX, já que a versão original do livro é de 1953] com o surgimento do teatro de *boulevard* e do folhetim, formaram o verdadeiro início da democratização da arte, que atingiu o ponto culminante com a afluência maciça aos cinemas. (HAUSER, 2003, p. 982).

Assim, o cinema, mesmo em seus dias iniciais, ainda necessitando de um aval de prestígio do público mais elitizado, já tinha a força das massas a seu favor. Porém, se já se poderia ver o cinema como uma continuação da popularidade do teatro de *boulevard*, conforme citado por Hauser, e do folhetim, o cinema aspirava por mais. O ideal seria se aproximar do romance, tanto em prestígio quanto em semelhança estrutural.

E essa relação entre cinema e literatura se tornou mais estreita com o surgimento da *Nouvelle Vague*¹, que aproveitou a ideia do filme de autor², da “câmera-caneta”³, desenvolvida por críticos como Alexandre Astruc e André Bazin na década de 1940. O cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, um dos principais nomes do movimento, escreveu um artigo na revista *Arts*, de 22 de abril de 1959, na forma de manifesto, em que reivindica o seu papel na valorização do cinema como arte de prestígio:

Aos medíocres cineastas franceses do momento. Se o nome de vocês é estampado agora como o de uma estrela nas fachadas da Champs-Élysées, se hoje dizem: um filme de Christian-Jaque ou de Verneuil como dizem: um filme de Griffith, de Vigo ou de Preminger, é graças a nós. Nós que, aqui mesmo, nos *Cahiers Du Cinéma*, na *Positif* ou *Cinéma 59*, pouco importa, na última página do *Figaro Littéraire* ou de *France-Observateur*, na prosa de *Les Lettres Françaises* e inclusive às vezes na das netinhas de *L'Express*, travamos, em homenagem a Louis Delluc, Roger Leenhardt e André Bazin, a luta do autor do filme. Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de

¹ A *Nouvelle Vague* foi um movimento artístico surgido no final dos anos 1950 por um grupo de diretores de cinema que vieram de revistas como os *Cahiers du Cinéma* e a *Arts*. O grupo era formado por cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

² “Filme de autor” ou “cinema de autor” é o termo utilizado para o tipo de produção cinematográfica na qual o diretor é visto como a figura mais importante, o equivalente ao escritor de um romance, segundo André Bazin, que “fala dos filmes como se comentasse um romance de Dostoiévski” (BAECQUE, 2010, p. 63). Surgido no final dos anos 1940, o termo foi mais enfatizado nas décadas de 1950 e 1960, com o advento da *Nouvelle Vague* francesa.

³ “Câmera-caneta” ou “câmera-stylo” é o termo empregado pelo crítico e teórico Alexandre Astruc, em que o “autor [diretor] escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 2012, p. 1). Ou seja, o teórico procura uma aproximação do cinema com a literatura.

Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte. (GODARD *apud* BAECQUE, 2010, pp. 35-36).

As palavras de Godard acima até podem soar um tanto pretensiosas, mas vendo a grande contribuição que críticos e cinéfilos parisienses foram capazes de dar ao cinema é que se percebe a importância que esse movimento teve para vincular filmes de cineastas hoje respeitados como Howard Hawks, John Huston, Alfred Hitchcock e John Ford – até então vistos como diretores ligados meramente a uma indústria de entretenimento – ao discurso intelectual de narrativas mais artisticamente elaboradas.

Os *Cahiers du Cinéma* é considerado o veículo mais importante para a afirmação da política dos autores. De lá surgiram tanto críticos quanto cineastas que tiveram importância tanto para o que seria feito no cinema francês da década de 1960 quanto para a valorização de alguns cineastas (americanos, em sua maioria), considerados pela crítica de então como diretores de segundo plano. Segundo Aumont:

Além da promoção de um certo cinema (que não deixava de ter relação com o que seria a *Nouvelle Vague*), o fundamento efetivo dessa política era essa ideia de um “autor de cinema” concebido em pé de igualdade com o autor literário, como artista independente, dotado de gênio próprio. (AUMONT *et al.*, 1995, p. 110).

Assim, muitos cineastas, além de exercerem o seu ofício, também escreviam suas próprias teorias, sendo o já mencionado Jean-Luc Godard um deles. Fazendo um autoquestionamento sobre as teorias escritas pelos próprios cineastas, Aumont chega ao seguinte pressuposto:

Da mesma forma que Louis Althusser falava da “filosofia espontânea dos eruditos”, seria possível falar de uma “teoria espontânea dos cineastas”. E, da mesma forma como os eruditos, que em geral não são filósofos, têm posições filosóficas espontâneas que lhe são insinuadas pela ideologia dominante, os cineastas, que em geral não são teóricos, têm posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio. (AUMONT, 2008, p. 13).

E esses cineastas-teóricos contribuíram para o desenvolvimento do cinema enquanto arte, usando suas teorias para promover reflexões sobre a própria arte cinematográfica. Entre os cineastas citados por Aumont, destacam-se: Robert Bresson e o seu tratado *Notas sobre o cinematógrafo* (*Notes sur le cinématographe*, 1975); Dziga Vertov e o conceito de intervalo (temporal, espacial, musical); Sergei Eisenstein e a montagem intelectual; Pier Paolo Pasolini e o rema (fazendo uma metáfora com a

própria língua falada e escrita); Andrei Tarkóvski e a noção de tempo esculpido; Jean Epstein e o tempo modelado; Jean-Luc Godard e a questão da imagem; Eric Rohmer e a relação do cinema com a pintura; entre outros.

Jean-Luc Godard, se em seu comentário anterior, em 1959, quando se vangloriava do quanto foi importante, junto com seus colegas da *Nouvelle Vague*, construir a ideia do cinema de autor, em entrevista mais recente para a revista brasileira *Bravo!*, em 2002, ele já tem uma posição diferente:

Penso que hoje, com o *copyright* e todo o resto, os autores existem em demasia, em detrimento das obras. Eu não sou mais um autor. Eu realizo obras, é tudo. “Cinema de autor” é um clichê. Nós não dizemos “uma pintura de autor”, “um romance de autor”, “música de autor”. Não dizemos que Beethoven é um autor de música – não tem sentido. (GODARD *apud* EICHENBERG, 2002, p. 65).

Nota-se que há uma disparidade entre seu entusiasmo juvenil e sua visão mais contemporânea, o que para muitos é vista como pessimista ou cheia de desencanto quanto aos atuais rumos do cinema. No entanto, para aquele momento em que o cinema necessitava de uma afirmação perante outras artes, o termo “cinema de autor” fazia sentido. E o termo, com o tempo, acabou sendo utilizado como forma de diferenciar o que faz um diretor que é considerado um autor, que tem uma visão de mundo e uma visão de cinema particulares, de um diretor que apenas corrobora a engrenagem do sistema de filmes, seja em Hollywood, seja em outra indústria produtora de cultura.

Além do mais, outra importância da *Nouvelle Vague* foi que, em vez de desdenhar o cinema mais clássico-narrativo, como o produzido em Hollywood pelo menos até a década de 1960, inseriu cineastas pouco respeitados pela crítica de seu próprio país na categoria de mestres da linguagem cinematográfica. Até porque havia uma consciência por parte daqueles realizadores de que a organização das partes do filme feita por eles, por mais que parecesse convencional, em comparação com um cinema mais experimental, era muito bem pensada para seus fins. Tomemos, por exemplo, a declaração de Alfred Hitchcock abaixo:

Com *Psicose* (1960), eu dirigia espectadores, exatamente como se estivesse tocando órgão... Em *Psicose*, o assunto pouco me importa, os personagens pouco me importam: o que me importa é que o agrupamento dos pedaços de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico podiam fazer o espectador urrar. (HITCHCOCK *apud* AUMONT *et al*, 1995, p. 108).

Percebe-se na fala tanto a intenção de Hitchcock quanto a sua consciência das peças técnicas que constituem o filme como ferramentas para um fim bem especificado. E assim como Hitchcock, outros cineastas que também faziam filmes na “velha Hollywood” (em comparação com a “nova Hollywood”, surgida no final da década de 1960, com a contracultura e com a mudança de valores da sociedade ocidental), tinham consciência do que queriam fazer, mesmo que fosse desestabilizar ou confundir o espectador, como é o caso de *À beira do abismo* (*The big sleep*, 1946), de Howard Hawks, que conta com uma narrativa de difícil assimilação, pelo seu enredo complexo e sem uma lógica clara.

Perguntado por Peter Bogdanovich sobre se era verdade que nem ele (Hawks) nem os roteiristas sabiam quem mata determinado personagem do filme, o cineasta responde:

Ah, sim, é verdade. Discutimos sobre quem havia matado fulano, mas não conseguimos chegar a nenhuma conclusão, e por isso enviamos um telegrama a Raymond Chandler [o autor do romance do qual o filme é adaptado]. Ele telegrafou de volta um nome, e nós respondemos: “Mas não é possível ser ele – ele estava na praia no momento do crime”. Quando fiz esse filme, descobri que não é realmente necessário dar explicações para as coisas. Quando as cenas são boas, o filme é bom – não importa se a história não é grande coisa. (HAWKS *apud* BOGDANOVICH, 2000, p. 394).

Percebemos que, mesmo dentro da indústria de cinema da “velha Hollywood”, ainda havia espaço, mesmo que pouco, para uma narrativa fora dos padrões convencionais como a do filme em questão, em que a atmosfera e a construção das cenas são mais importantes do que a própria história.

Se fizermos um paralelo desse procedimento com a literatura moderna, podemos dizer que sua narrativa também utiliza maneiras de confundir o leitor com narrativas mais densas e intrincadas, não enfatizando o enredo como ponto central.

Vejamos outras características modernistas encontradas no cinema, a partir de exemplos de cineastas citados por Peter Gay. Em seu ensaio denominado “A única arte totalmente moderna” (2009, p. 348-380), referindo-se ao cinema, Gay, no início, admite que responder à pergunta “O que é um filme modernista?” não é fácil, mas inicia citando o fato de que o cinema nasceu praticamente junto com a psicanálise de Sigmund Freud. Os irmãos Lumière apresentaram sua invenção em 1895 e Freud “deu ao conjunto de suas descobertas inéditas e perturbadoras o nome geral de ‘Psychoanalyse’” (GAY, 2009, p.350). Segundo Gay,

Faz muitos anos, e talvez ainda mais intensamente em épocas recentes, que os partidários do futuro sustentam que cada um dos lados tem muito a ensinar ao outro, no que se refere ao estudo não convencional – ou seja, modernista – da natureza humana e seus segredos. (GAY, 2009, p. 350).

Por esse trecho acima já se tem uma concisa definição do que seja moderno: o não convencional. E como o cinema era uma arte nova, as inovações técnicas sucessivas, como “*close-ups*, montagem, animação, divisão de tela, cor, profundidade, efeitos especiais” (GAY, 2009, p. 351), podem ser vistas como exemplos de modernidade, ainda que a grande maioria dos filmes feitos nos primeiros anos do cinema tenha sido de puro entretenimento para o grande público. Tanto que a burguesia esnobe desses primeiros anos relutava bastante em ser vista numa sala de cinema (GAY, 2009, p. 351). Só a partir da década de 1950 que a relação entre o cinema e o modernismo começou a ser levada a sério em diversas publicações “decididamente teóricas e por vezes excessivamente pretensiosas” (GAY, 2009, p. 352).

Gay cita três cineastas entre os que ele considera os mais inovadores do cinema, ombreando-se com D.W. Griffith: Sergei Eisenstein, Charlie Chaplin e Orson Welles (GAY, 2009, p. 360). Sobre Eisenstein, o autor afirma:

Nascido em uma família russa de classe média próspera urbana – o pai era arquiteto –, Eisenstein atingiu a maturidade artística nos primeiros tempos inebriantes, extraordinariamente abertos, do regime soviético, absorvendo com a sofreguidão de uma esponja humana as ideias de vanguarda no teatro, na pintura e na psicologia. E não apenas as ideias modernistas: ele sabia citar Dickens com a mesma facilidade com que citava Tolstói, ou Baudelaire e Goethe, ou Dante e Joyce, além de Marx. Quando passou para o cinema, em 1923, explorou todas as suas aquisições intelectuais, sobretudo as implicações sociais da ciência mental. (GAY, 2009, p. 361).

Podemos perceber nesse trecho acima a sua ligação com as vanguardas num tempo em que o regime soviético ainda não era tão ligado ao “Realismo Socialista”. Mesmo assim, seu filme mais famoso e celebrado, *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), foi utilizado como objeto de propaganda ideológica pelos soviéticos. Foi com este filme que ele desenvolveu com a máxima eficiência a chamada “montagem dialética”⁴, no qual usa tomadas de forte contraste para intensificar a impressão do espectador (GAY, 2009, p. 363).

⁴ Também conhecida como montagem intelectual ou montagem paralela, na qual sequências e/ou cenas diferentes são intercaladas no mesmo fluxo narrativo, geralmente culminando na convergência de ações/espacos (NAPOLITANO, 2006, p. 229). O cineasta americano D.W. Griffith é considerado o

No entanto, Eisenstein foi mais uma vítima do que um beneficiário do sistema soviético. Vários de seus projetos foram rejeitados pelas autoridades de seu país. Seus últimos filmes, porém, *Alexandre Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938) e *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*, 1945, 1946), foram triunfos da estética sobre a ideologia, já que “em suas últimas produções, o elemento propagandístico se retraiu e permaneceu apenas a pura arte, pequena desforra de um diretor cuja leitura do marxismo era perigosamente diferente da dos políticos no poder” (GAY, 2009, p. 366).

Quando foi para os Estados Unidos, em 1930, Eisenstein procurou entre os executivos fugir do naturalismo e apresentar obras que se aproximassem mais da linguagem moderna da literatura de sua época. De acordo com Xavier, o cineasta russo “queria ir em direção à literatura moderna, à descontinuidade, e chegou a falar em James Joyce em sua defesa do cinema como arte com enorme potencial de experimentação dentro dos parâmetros da vanguarda do século XX” (XAVIER, 2003, p. 71).

Porém, Hollywood não queria o cinema reflexivo de Eisenstein. O cinema norte-americano quase sempre preferiu o narrador invisível, que não faz uso de comentários ao longo da trama e isso afastou o cineasta russo, que partiu para o México para dirigir *Que viva México!* (*¡Que viva Mexico! - Da zdavstvuyet Meksika!*, 1932), um documentário sobre a cultura mexicana da época pré-hispânica, um projeto inacabado por problemas financeiros.

Quanto a Charlie Chaplin, um dos destaques que Gay dá a sua obra como elemento modernista é o fato de ele ter levado o cinema “para uma direção radicalmente contrária: para a interioridade. Na obra de Chaplin, encontram-se os dois elementos essenciais do modernismo: o fascínio pela heresia e o cultivo da subjetividade” (GAY, 2009, p. 366). O *close-up* surgiu por volta de 1900, nos filmes de Griffith, mas atendeu bastante às intenções de Chaplin, para dar mais vida ao seu vagabundo.

Chaplin foi um dos primeiros artistas de cinema a ser tratado como astro e construiu um personagem que é reconhecido por pessoas do mundo todo. Segundo Gay,

Tal personagem, complexo (pode-se dizer) em sua simplicidade, foi um esplêndido preparativo para o estilo modernista de Chaplin no cinema, que se desenvolveu rápido e no qual ele se afastou radicalmente das regras que regiam a direção e a atuação. Sua ênfase cada vez mais clara numa crítica

criador desta técnica. No entanto, com o diretor russo Sergei Eisenstein, o conceito dessa montagem ganha novos contornos, influenciada pela experiência da psicologia comportamental de Pavlov, pela dialética e pelo marxismo.

falsamente ingênua da sociedade capitalista contemporânea enriqueceu ainda mais seu autorretrato – e lhe grangeou alguns adversários decididos. (GAY, 2009, p. 367-368).

Na União Soviética, o público via o seu trabalho como uma crítica social e isso contribuiu para boatos de que ele fosse comunista, tendo seu retorno aos Estados Unidos negado em 1952, depois de uma viagem para a estreia inglesa de *Luzes da Ribalta* (*Limelight*, 1952). Passou o resto de seus dias em Vevey, na Suíça.

Outro cineasta rejeitado por seu país e que também é alçado à categoria de gênio no ensaio de Gay é Orson Welles. Welles preenche generosamente “dois critérios exigidos pelo modernismo: como maravilha técnica e, ao mesmo tempo, como história de detetive psicológica.” (GAY, 2009, p. 373). Seu trabalho mais famoso, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), é também uma obra de referência para o cinema modernista. Porém, como *Cidadão Kane* não foi bem sucedido comercialmente, o autor passou a não ter mais controle de suas obras, terminando a carreira atuando em “patéticos comerciais de televisão para um comerciante de vinhos da Califórnia.” (GAY, 2009, p. 378).

Os três exemplos citados como baluartes do cinema modernista por Gay, embora tenham tido seus momentos de glória (principalmente Chaplin, no sentido comercial e de fama internacional), terminaram suas vidas injustiçados pelos países que anteriormente os acolheram.

2. 2 O romance protocinematográfico

É importante destacar que antes de existir o cinema, havia o romance protocinematográfico, como se refere Robert Stam àqueles romances que tinham características que lembravam a linguagem cinematográfica, como é o caso de *Madame Bovary* (1856), obra emblemática do Realismo francês, escrita por Gustave Flaubert. Segundo Stam, o cineasta “[Sergei] Eisenstein viu no capítulo sobre a ‘feira agrícola’ de *Madame Bovary* um precursor da montagem cinematográfica” (STAM, 2008, p. 197). Considerada pelo cineasta russo “uma obra-prima de *mise-en-scène* verbal, a passagem contrapõe dois discursos igualmente fátuos – o de um político grandiloquente e o do Dom Juan provinciano” (STAM, 2008, p. 197).

Essa característica opera em vários aspectos no romance de Flaubert, seja na descrição de gestos e atitudes, que lembram um roteiro cinematográfico, seja na descrição dos figurinos, das posturas dos personagens, dos enquadramentos etc. (STAM, 2008, p. 198-199).

Em carta a Louise Calet, de 12 de outubro de 1853, Flaubert, falando sobre a citada sequência da feira agrícola, antecipava sua vontade de unir a música com a narrativa, como se pode ver abaixo:

Se alguma vez os valores de uma sinfonia forem transferidos para a literatura, será nesse capítulo do meu livro. Ele será uma totalidade vibrante de sons. Deverão ser ouvidos, simultaneamente, o mugir dos touros, o murmúrio do amor e as frases dos políticos. (FLAUBERT *apud* STAM, 2008, p. 199).

Ao usar esse fragmento, Stam parece querer reforçar sua percepção de que a obsessão do escritor era muito próxima da de um realizador cinematográfico. Não seria exagero imaginar que se Flaubert tivesse vivido no século XX, ele poderia ter sido roteirista ou até diretor de sua própria adaptação. Continuando, Stam afirma que o romance *Madame Bovary* “apresenta uma precisão semelhante à de um roteiro cinematográfico no que concerne a descrição de gestos e atitudes” (STAM, 2008, p. 198).

Stam ainda destaca, utilizando termos técnicos do cinema:

A maneira direta, no estilo de Hemingway, que encontramos neste trecho [ele se refere ao relato da primeira visita de Charles Bovary à fazenda da família de Emma] oferece-se à leitura como um roteiro de um filme; só faltam as indicações técnicas como *crane shot*⁵ ou *dolly in*.⁶ Flaubert dá dicas sensoriais e composicionais para possíveis futuros adaptadores, especificando: enquadramento (a serviçal abrindo a janela do sótão); gestos involuntários (os arrepios da serviçal); ações físicas (trancar e destrancar as portas); detalhes inseridos (a carta envolta num pano); o figurino (um gorro de lã enfeitado); e postura física (Charles apoiando-se no travesseiro). Adaptadores do romance como Claude Chabrol [...] aproveitarão as qualidades roteirísticas do romance para construir o filme. (STAM, 2008, p. 199).

A utilização de determinado trecho do romance para ilustrar as semelhanças de sua ação com a de um roteiro cinematográfico encontra acima um exemplo satisfatório.

⁵ Uma câmera com um guindaste que pode ser levantada ou abaixada durante a tomada (RABIGER, 2008, p.532).

⁶*Dolly in* é mais um termo cinematográfico que significa um movimento “para dentro” em velocidade, com a câmera acoplada a um carrinho (nota do tradutor) (STAM, 2008, p. 481).

Além de *Madame Bovary*, textos de outros autores também são considerados protocinematográficos, como é o caso das obras de Charles Dickens. O cineasta e teórico de cinema Sergei Eisenstein, em artigo intitulado “Dickens, Griffith e nós” (1943), compara o estilo do escritor inglês com a montagem do cineasta norte-americano D.W. Griffith, considerado o pai do cinema clássico por críticos e historiadores do cinema. Eisenstein também vê o sucesso da recepção das narrativas de Dickens no período vitoriano como sendo “um dos primeiros passos na formação da estética do cinema norte-americano” (SILVA, 2007, p.57).

Segundo Eisenstein,

Para entender Griffith, deve-se visualizar uns Estados Unidos compostos de mais do que visões de automóveis velozes, trens aerodinâmicos, fios de telégrafo, inexoráveis correias de transmissão. É-se obrigado a compreender este segundo rosto dos Estados Unidos também – os Estados Unidos tradicionais, patriarcais, provincianos. E então se ficará consideravelmente menos espantado com esta vinculação entre Griffith e Dickens. (EISENSTEIN, 2002, p. 178).

Um dos primeiros exemplos de como a prosa de Dickens tem um caráter cinematográfico é exemplificada no livro de natal *The cricket on the hearth* (*O grilo da lareira*, 1845), em que ele começa com: “A chaleira começou! Não vá me dizer o que a senhora Peerybingle disse. Eu sei mais do que você. (tradução nossa)”⁷ Segundo Eisenstein, por mais distante que possa parecer do cinema, esse início da novela de Dickens [“A chaleira começou”] pode ser visto como um “típico primeiro plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 179).

E para não deixar dúvidas quanto às intenções de Griffith em usar o estilo de Dickens em sua obra, Eisenstein recorre às reminiscências de Linda Arvidson Griffith, primeira esposa do cineasta, quando o marido falava com seus patrões a respeito do filme *Enoch Arden* (1911):

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragando numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.”
 “Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”
 “Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance; é diferente.”
 “Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!” (GRIFFITH, L.A. *apud* EISENSTEIN, 2002, p. 180).

⁷ O texto, no original:

“The kettle began it! Don’t tell me what Mrs. Peerybingle said. I know better.”

A citação a Dickens também se deve à extrema popularidade com que seus livros eram vendidos na Inglaterra e nos Estados Unidos. Por isso, Eisenstein novamente insiste na comparação:

O que foram os romances de Dickens para seus contemporâneos, para seus leitores? Há uma resposta: eles geraram a mesma relação que o filme gera com o mesmo extrato em nossa época. Eles compeliram o leitor a viver com as mesmas paixões. Eles apelaram para os mesmos elementos bons e sentimentais, como o faz o cinema (pelo menos na superfície). (EISENSTEIN, 2002, p. 184).

Deste modo, a popularidade e a acessibilidade que o cinema americano proporcionou e ainda proporciona aos seus espectadores também encontram ecos no sucesso comercial das obras de Charles Dickens.

Outro escritor que tem sido estudado como um precursor da narrativa cinematográfica é Joseph Conrad. O autor possuía uma forma de escrita que trazia características de um roteiro de cinema. Suas palavras e o modo como ele as colocava eram semelhantes ao de uma montagem de um filme. Segundo Kirshner (1957, p. 344), seu tempo de escrita (1895-1924) coincidiu com o surgimento do cinema e revela um uso consciente de muitas técnicas notavelmente análogas a dos filmes.

Podemos ver, abaixo, um exemplo da prosa de Conrad, extraído de *O agente secreto* (*The secret agent*, 1907):

Ela se adiantou de uma vez.... Sua mão direita deslizou ligeiramente sobre a extremidade da mesa, e quando ela passou ... a faca havia desaparecido sem o menor ruído do lado do prato. O Sr. Verloc ouviu a prancha que rangia no chão, e ficou contente. Ele esperou. A Sra. Verloc estava chegando... a semelhança do seu rosto com o de seu irmão crescia a cada passo Mas o Sr. Verloc não percebeu. Ele estava deitado de costas e olhando para cima. Ele viu em parte no teto e parcialmente na parede a sombra em movimento de um braço com uma mão fechada segurando uma faca. Ele olhou para cima e para baixo. Seus movimentos eram vagarosos....⁸ (CONRAD *apud* KIRSHNER, 1957, p. 346, tradução nossa.)

A utilização, variadas vezes, de muitas reticências sugere um sentido de edição, de uma forma de trazer para o leitor imagens através de palavras. Era um

⁸ O texto, no original:

“She started forward at once.... Her right hand skimmed slightly the end of the table, and when she had passed... the carving knife had vanished without the slightest sound from the side of the dish. Mr. Verloc heard the creaky plank in the floor, and was content. He waited. Mrs. Verloc was coming... the resemblance of her face with that of her brother grew at every step.... But Mr. Verloc did not see that. He was lying on his back and staring upwards. He saw partly on the ceiling and partly on the wall the moving shadow of an arm with a clenched hand holding a carving knife. It flickered up and down. Its movements were leisurely....”

discurso essencialmente imagético escrito de uma maneira que lembra as tomadas de um filme. Inclusive com o uso do suspense.

Kirshner supõe que Conrad, em 1906, quando escreveu este romance, provavelmente nunca teria visto nenhum filme, mas que um diretor não acharia difícil pôr em um roteiro este trecho do romance (KIRSHNER, 1957, p.348).

Assim, entre as principais marcas cinematográficas encontradas na obra de Conrad, podem-se destacar, a partir das considerações de Kirshner: “a preferência pelas descrições em movimento, ou seja, ‘sem cortes’; o uso constante de técnicas de edição; o emprego da montagem; a constante dissolução, ou fusão, de imagens e o uso das símeles ativas, ou seja, da ‘edição simbólica’” (LIMA, 2006, p. 118).

E se nos Estados Unidos é comumente dado a Griffith, a Charles Chaplin e a Buster Keaton, principalmente, o sucesso comercial dos primeiros anos, quando o cinema ainda era silencioso, em outros países da Europa o cinema ia adquirindo aos poucos *status* de arte elevada, com momentos brilhantes, não necessariamente ligados a adaptações cinematográficas, como as produções do chamado Expressionismo Alemão⁹, na década de 1920. Ainda assim, não custa destacar que, entre os filmes mais representativos desse movimento, um deles, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), de F.W. Murnau, era uma adaptação não autorizada de *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker.

Enquanto isso, em outros países, a indústria cinematográfica ganhava força. Na União Soviética, o já citado Sergei Eisenstein se destacou, com filmes como *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), criando uma nova técnica de montagem; na Espanha, surgiu o surrealismo de Luis Buñuel, com *Um cão andaluz* (*Un perro andaluz*, 1928); na França, o cinema de vanguarda de Abel Gance (*Napoleão/Napoleón*, 1927) e Jean Epstein (*A queda da casa de Usher/La chute de la maison Usher*, 1928) abria caminho para o chamado Realismo Poético Francês, encabeçado por Jean Renoir; na Dinamarca, o destaque era o trabalho do cineasta Carl Theodor Dreyer, em especial, *O martírio de Joana d’Arc* (*Le passion de Jeanne d’Arc*, 1928), até hoje presente em várias listas de melhores filmes de todos os tempos pela crítica especializada.

⁹ O Expressionismo Alemão foi um movimento que se estendeu por quase todas as artes durante a década de 1920. No cinema, suas principais características eram a distorção de cenários e personagens, através de recursos de fotografia, cenários e maquiagem. Os títulos mais representativos desse movimento são *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

No entanto, esses exemplos são casos especiais. Principalmente quando o cinema passou a ser falado, a tendência geral era a de filmes com narrativas mais convencionais, mais próximas do teatro e mais distantes do que a literatura moderna do início do século XX se encaminhava, com o trabalho inovador de escritores como Virginia Woolf, James Joyce, Joseph Conrad, Franz Kafka, Marcel Proust e William Faulkner. O fluxo de consciência, uma das marcas mais presentes nos trabalhos de alguns desses escritores, era um elemento que diferenciava essas obras da literatura romântica e realista e também do cinema de então. A literatura se interiorizou cada vez mais.

E assim como a pintura foi se distanciando do realismo com o advento da fotografia, a literatura também foi se modificando com o advento do cinema como uma mídia mais massificada e que geralmente adotava uma estrutura narrativa mais clássica. No entanto, apesar dessa mudança para o interior por parte dos escritores modernistas, o que mais se vende nas livrarias hoje são livros que utilizam uma narrativa mais próxima de um roteiro cinematográfico clássico e sem muita profundidade psicológica.

Apesar do prestígio que o cinema conseguiu, a literatura continuou sendo vista como uma forma de arte mais elevada por um público mais elitizado. E desde as primeiras adaptações de obras literárias para o cinema, a tendência geral era de considerar a obra literária “superior”.

Assim destaca Robert Stam:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances (...) muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminada a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. (STAM, 2008, pp. 19-20).

Nota-se que há uma quantidade de termos negativos associados ao ato de traduzir, que se trata de uma atividade que foi e ainda é muito carregada de preconceitos, a tal ponto de vermos termos que sugerem insultos a um objeto sagrado.

Ao estabelecer uma relação entre o sagrado e o profano do texto literário e a sua adaptação com a palavra sagrada e a imagem proibida e profana das religiões monoteístas, Ella Shohat (2004, p. 24) elaborou um interessante ensaio sobre a problemática dicotomia entre palavra e imagem.

A autora lembra que as religiões monoteístas, como o Judaísmo e o Islamismo, rejeitavam a imagem em detrimento da palavra. Enquanto a imagem era proibida (ao contrário das religiões politeístas, ricas em pinturas e esculturas de seus deuses, semideuses e heróis), a palavra era considerada sagrada. Nesse sentido, foi através da palavra que Deus criou o mundo e a própria citação de seu nome (em vão) é considerada um pecado.

De acordo com Shohat,

Nascido numa espécie de ódio moralista contra o fetiche da imagem, o monoteísmo proibia explicitamente a prática de “imagens de escultura” como parte dos Dez Mandamentos, o primeiro acordo “contratual” ou o pacto entre Deus e o Povo de Israel, mediado por Moisés. O primeiro mandamento – “Não terás outros deuses diante de mim” – é imediatamente seguido do segundo mandamento: “Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra” (Êxodo 20: 3-4).¹⁰ (SHOHAT, 2004, p. 24, tradução nossa, exceto o indicado em nota de rodapé).

A comparação com a ideia de tradução como uma profanação, termo anteriormente citado por Stam, é válida, já que a cultura judaica abraça a textualidade como matriz geradora da vida (SHOHAT, 2004, p. 27) e censura as imagens.

Numa outra perspectiva, atualmente é a imagem que detém domínio sobre a escrita. Vejamos o exemplo dado por Shohat:

O cinema emprestou credibilidade indicial à Bíblia, autenticando-a e armando-a com evidência visual, por assim dizer. Ao mesmo tempo, o cinema implicitamente celebrou sua própria superioridade tecnológica sobre a “mera” verbalidade da Bíblia. Em uma espécie de inversão irônica, agora foi a Palavra que passou a depender da imagem totêmica. O nome e as palavras de Moisés exerceram o seu temor por milênios, mas agora milhões de pessoas, quando ouvem o nome, evocam a figura de Charlton Heston¹¹ [que representou o profeta em *Os Dez Mandamentos* (*The Ten*

¹⁰ O texto no original:

“Born in a kind of righteous rage against the fetish of the image, monotheism explicitly prohibited the practice of “graven images” as part of the Ten Commandments, the first “contractual” agreement, or the covenant between God and the People of Israel as mediated by Moses. The first commandment – “Thou shalt have no other Gods before Me” is immediately followed by the second commandment: “Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing (Exodus 20:3-4).” (As citações bíblicas em português são da tradução de João Ferreira de Almeida.)

¹¹ O texto no original:

“Cinema lent indexical credibility to the Bible, authenticating and arming it with visual evidence, as it were. At the same time, cinema implicitly celebrated its own technological superiority over the Bible’s “mere” verblality. In a kind of ironic reversal, it was now the Word that depended on a totemic image. Moses’ name and words have exercised their awe for millennia, but now millions, when they hear the name, conjure up the figure of Charlton Heston.”

Commandments), de Cecil B. DeMille, em 1956]. (SHOHAT, 2004, p. 38, tradução nossa).

Este tipo de situação pode ocorrer também com qualquer personagem de romances, novelas, contos ou mesmo personalidades históricas ao ser traduzido para o meio imagético, ou seja, a figura de determinado intérprete pode ficar associada fortemente àquela que antes era apenas criada na mente dos leitores. Aqui no Brasil, temos o caso dos personagens de Guimarães Rosa, Riobaldo e Diadorim, que depois da minissérie *Grande Sertão: Veredas* (1985), de Walter Avancini, ficaram associados aos rostos de Tony Ramos e Bruna Lombardi.

Shohat termina o seu ensaio com a conclusão de que é extremamente redutor ver o Cinema como mera mídia visual, subestimando seu potencial, já que há em si múltiplos domínios, entre os quais a palavra, as imagens, os sons, os diálogos, a música, constituindo, assim, uma arte complexa (SHOHAT, 2004, p. 43).

Deste modo, o Cinema hoje é objeto de estudo em vários campos, dentre eles de uma ciência chamada Semiótica. Décio Pignatari explica a importância e a utilidade da Semiótica como uma possibilidade de análise de um texto, tanto em nível verbal quanto não verbal:

Mas, afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal. [...] A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (PIGNATARI, 1987, p. 17).

Logo, assim como podemos ler um texto escrito, também podemos ler textos de imagens. Pignatari considera, desse modo, a Semiótica “cientificamente melhor fundamentada e estruturada para apreender o vário e complexo universo sígnico” (PIGNATARI, 1987, p. 20), evitando correr o risco de “verbalizar” os demais sistemas de signos.

Nesse sentido, a compreensão do processo de transmutação de um campo de linguagem para outro pode ser associada a essa perspectiva. A adaptação de um livro, peça de teatro ou qualquer outra obra de arte ou mídia passa a ocupar um lugar específico nos estudos da tradução com a classificação feita por Roman Jakobson nos anos 1950. O autor dividiu a tradução em três diferentes tipos: a interlingual, que é a tradução entre duas línguas diferentes; a intralingual, a tradução dentro da mesma

língua; e a intersemiótica, que consiste na “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1973, p. 65).

Na discussão do processo de tradução, Jakobson questiona a equivalência completa entre as unidades de código. O que há, na sua visão, é uma aproximação em sentido dos termos, ou seja, a tradução de uma palavra para determinada língua não quer dizer que tais palavras sejam equivalentes. Quanto à importância que ele dá ao signo não verbal, isto pode ser observado no trecho abaixo:

Contra os que atribuem o significado (*signatum*) não ao signo, mas à própria coisa, o melhor argumento e o mais veraz seria dizer que ninguém jamais sentiu o gosto ou cheiro do significado de queijo ou de maçã. Não há *signatum* sem *signum*. (...) Apontar simplesmente o objeto não nos fará entender se queijo é o nome do espécime dado, ou de qualquer caixa de camembert, ou do camembert em geral, ou de qualquer queijo, de qualquer produto lácteo, alimento ou refresco, ou talvez de qualquer embalagem, independentemente de seu conteúdo. (JAKOBSON, 1973, p. 63,64).

Jakobson também deixa claro que é contra o “dogma da impossibilidade da tradução” (JAKOBSON, 1973, p. 66) e acredita que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente” (JAKOBSON, 1973, p. 67). Isso requer, portanto, da parte do tradutor, não apenas conhecimento sobre as duas línguas em que ele deverá trabalhar, mas também criatividade, já que o que ele fará, durante o processo tradutório é um novo texto, feito a partir de escolhas para torná-lo o melhor possível, segundo seus próprios critérios.

2.3 A reescritura e a fidelidade

As narrativas verbais e visuais encontram-se bastante próximas entre si, principalmente em dois grandes momentos: no século XIX, como já citamos na seção anterior, que trata do romance protocinematográfico, e no século XX, com o surgimento da literatura modernista.

Isso se deu, entre outros fatores, em virtude da nova concepção do tempo surgida a partir de romances que lidam com o “tempo da mente”, que, segundo Pellegrini, “não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representado como um rio formado por uma corrente de memórias e visões oníricas.” (PELLEGRINI, 2003, p. 21).

A maior complexidade da narrativa literária no século XX no que se refere ao tempo ocorreu com a inclusão do fluxo de consciência em obras de escritores já ilustrados na seção anterior. Segundo Pellegrini:

Essa nova concepção de tempo, não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente; as relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida em que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando força à simultaneidade. (PELLEGRINI, 2003, p. 21-22).

Deste modo, a literatura foi se aproximando do cinema no sentido de que a narrativa pode se aproximar da simultaneidade, que é uma característica mais próxima do cinema, do teatro e da fotografia, que mostram várias coisas numa mesma cena ou fotograma.

Hauser, em relação aos escritores modernos, como Joyce e Woolf, que adentram o universo interior, assim discorre:

O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente de tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. (HAUSER, 2003, p. 970).

Assim, essa relatividade de espaço e tempo trazida por essa nova literatura encontra ecos no cinema, meio de linguagem em que espaço e tempo se inter-relacionam. No cinema, o tempo “pode ser detido em *close-ups*; revertido em *flashbacks*; repetido, em recordações; e avançado, em visões do futuro” (HAUSER, 2003, p. 972). Deste modo, o cinema se distancia do teatro, que tem uma concepção mais linear de emular a realidade.

Pode-se dizer, portanto, que a literatura, influenciada pelo cinema no século XX, foi uma vez influenciada pela fotografia no século XIX, com as narrativas românticas e realistas e suas descrições prolixas.

Nos Estados Unidos do início do século XX, com o advento do *star system*, houve um interesse maior do público em ver mais de perto os seus ídolos. Por essa razão, os realizadores tiveram que utilizar mais os *close-ups*, de modo que esses astros e estrelas pudessem ser apreciados. Cousins, ao tratar desse fato, afirma que:

Não era apenas o rosto dos atores, mas também em seus pensamentos que o público estava interessado. Como o cinema ainda era mudo, os atores não podiam ser ouvidos, mas os cineastas e roteiristas começaram a entender o que os atores poderiam estar sentindo e sentir com eles. (COUSINS, 2013, p. 44).

Pode-se perceber, assim, que não só a literatura se voltava para o interior de seus personagens no início do século XX, como também o cinema, por necessidade e interesse do público. Deste modo, o cinema foi cada vez se distanciando mais do teatro e criando uma gramática própria, através de movimentos de câmera, cortes, *close-up*, campo e contracampo etc.

Quanto à construção de personagens tanto na literatura quanto no cinema, suas principais diferenças são ressaltadas por Rosenfeld (2005, p. 27), que afirma que descrições de paisagens ou animais (quando não antropomorfizados) até podem resultar em boa “prosa de arte”, mas só a partir da inclusão do personagem é que se cria a ficção. O papel do personagem na ficção é tão importante que é interessante destacarmos esta afirmação de Candido, acerca do personagem do romance:

(...) quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. (CANDIDO, 2005, p. 53).

No romance, inclusive, o papel do personagem foi amplificado a partir do romance moderno, que simplificou o enredo em prol de uma maior complexidade na sua composição. Isto ocorreu gradativamente, do romance do século XVIII ao século XX, chegando ao ápice em *Ulisses*, de James Joyce.

Outra questão a que se pode chegar ao personagem do romance é a sua criação. O fato de ele “ser”, o que o aproxima da vida real e traz à tona o problema da verossimilhança, isto é, aquilo que deve ser bem construído a ponto de se tornar verdadeiro dentro de seu universo, aproxima-o da realidade.

A diferença entre a personagem e o ser vivo, segundo Candido, é que “no romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 2005, p. 58).

No caso do cinema, como se trata de uma simbiose do romance e do teatro, conforme Gomes (2005, p. 106), seus personagens recebem influências de ambos os

meios de linguagem. A não ser em desenhos animados, os filmes apresentam pessoas em carne e osso interpretando personagens que podem ou não ter saído de obras literárias ou de uma peça teatral. Há também a opção do cineasta (ou indústria) em utilizar uma abordagem mais naturalista nas interpretações, como a utilizada em Hollywood, ou lidar com um estilo de interpretação que gere certa estranheza perante boa parte do público, como os filmes de Robert Bresson, por exemplo.

Trata-se de um caso especial. Em seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*, na primeira página, Bresson acrescentou, “Sem atores. Sem papéis. Sem encenação”. Ele rejeitava todo espetáculo dos estúdios, a sensação e a emoção técnicas obtidas ao longo dos anos. Um exemplo célebre pode ser visto em *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959):

O que horrorizava tanto Bresson nos avanços do cinema a ponto de fazê-lo querer dissolvê-los em ácido? Ele odiava suas tentativas [do cinema hollywoodiano principalmente] de fotografar os pensamentos do ator e acreditava que era errado imaginar que fosse possível captá-los com a câmera. Isso é nítido em toda a extensão de seus filmes. A falta de expressão facial e a apatia do personagem em *O batedor de carteiras* foram obtidas por repetição. Bresson fez LaSalle repetir uma cena várias vezes, até que ele chegasse a tal nível de tédio que a interpretasse como um robô. (COUSINS, 2013, p. 251-252).

O caso de Bresson é provavelmente o mais radical na intenção de distanciar o personagem de suas emoções, o que contrasta com o cinema mais emotivo produzido em Hollywood, especialmente até a década de 1960, com o advento do modernismo no cinema, que trouxe inovações nas interpretações. Mas nada tão radical quanto o que o cineasta francês fez em sua carreira, embora se possa pensar em alguns nomes que se aproximam disso, como o também francês Alain Resnais.

O estudo das narrativas de artes diversas como o cinema, o teatro e a literatura possibilita um campo vasto para os estudos de adaptação. Nesses estudos, os diversos teóricos do assunto costumam respeitar as especificidades da linguagem cinematográfica quando se faz a comparação entre a obra literária e a adaptação fílmica desta obra. E tendo esta adaptação como uma tradução, podemos vê-la como uma reescritura da obra de partida.

A questão da reescritura é um aspecto bastante discutido por André Lefevere. Trata-se do termo que o autor utiliza para designar o trabalho feito pelos tradutores, que ele chama de “intermediários” (LEFEVERE, 2007, p. 13), que são corresponsáveis pela sobrevivência e pela recepção de certas obras para a grande

maioria dos leitores nos sistemas literários, principalmente para os leitores não-profissionais (LEFEVERE, 2007, p. 13). É importante esclarecer que, ao se referir a leitores não-profissionais, ele não faz nenhum julgamento de valor, mas destaca que esses leitores constituem a maioria nas sociedades contemporâneas. No caso, os leitores profissionais, segundo ele, seriam os professores, estudantes de literatura, os pesquisadores etc. (LEFEVERE, 2007, p. 15-16).

Já os leitores não-profissionais seriam aqueles que leem sem objetivo de análise, que têm acesso aos livros através de reescrituras, tais como sinopses e resenhas de revistas ou de adaptações para o cinema, a televisão ou os quadrinhos. Segundo Lefevere, “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Para ilustrar esse ponto, o autor dá alguns exemplos, como o do escritor inglês romântico Lord Byron e sua geração, que não leram o *Fausto*, de Goethe, em alemão, mas em uma versão francesa abreviada. O próprio fato de incluir ou não incluir determinado autor em uma antologia, como a que Samuel Johnson fez dos poetas ingleses – *Lives of the English poets* (Vidas dos poetas ingleses) – pode interferir na compreensão geral do leitor, de como ele sintetiza a informação (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Embora Lefevere não trate especificamente de adaptações para o cinema e a televisão como um tipo de reescritura, suas discussões acerca da tradução como reescritura e a sua discussão sobre conceitos, tais como “originalidade” e “excelência estética” são adequadas ao nosso estudo, na medida em que é possível estabelecer um paralelo entre o que o autor discute no que concerne à questão da fidelidade, com a tradução entre signos diferentes. E essa ideia converge para uma realidade que se apresenta para o leitor contemporâneo, que é o acesso à literatura primeiro através de outras mídias. Afinal, muito do que se conhece hoje da literatura ocidental vem por outras vias que não as verbais. Assim, textos clássicos de literatura canônica como *Fausto*, de Goethe; *Moby Dick*, de Herman Melville; e *Frankenstein*, de Mary Shelley, são conhecidos através de reescrituras. Em geral, através do cinema e da televisão, mas outras mídias também sobressaem nesse processo. A adaptação para quadrinhos, por exemplo, tem cada vez crescido mais.

Um ponto geralmente levantado, principalmente por leitores não-profissionais, quando se comparam filmes adaptados e romances, é uma constatação

bastante comum de que o livro é “superior”. Mesmo críticos literários se mostram resistentes a várias adaptações para o cinema ou outro tipo de mídia, porque em geral há ainda uma ideia de sacralização do texto escrito por parte de leitores da chamada “alta” literatura ou por parte daqueles que ainda veem a literatura como sendo uma forma de arte “superior” ao cinema.

Entretanto, não se pode tratar a questão de forma muito simplista, já que estamos lidando com linguagens diferentes. E tanto entre leitores não-profissionais quanto em leitores com um grau mais elevado de conhecimento de textos e até de suas traduções, essa resistência ocorre geralmente porque esses leitores já têm em sua mente uma imagem de como deveria ser materializada a obra. Segundo Stam,

Lemos um romance através de nossos desejos, utopias e esperanças introjetadas, e enquanto lemos fantasiemos nossa própria *mise-en-scène* do romance no interior de nossa mente. Quando somos confrontados com a fantasia de outra pessoa [...], sentimos a perda de nossa própria relação fantasmática com o romance. Assim, a adaptação em si se torna uma espécie de “objeto ruim”. (STAM, 2000, p. 54-55, tradução nossa).¹²

Ao associarmos essa discussão aos estudos da tradução ou adaptação, esse tipo de julgamento de valor não é levado em consideração. Assim, voltamos novamente à noção de fidelidade, anteriormente questionada por Lefevere e que encontra apoio também em Corseuil, que afirma que:

as análises baseadas apenas no grau de “fidelidade” do filme podem neutralizar os elementos cinematográficos, predominantemente visual. Dessa forma, é necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema. (CORSEUIL, 2003, p. 318).

Assim, se todos esses elementos específicos do cinema são levados em consideração para uma análise da adaptação de uma obra literária para as telas, haverá menos risco de equívocos. Pode até haver comparações que trazem julgamentos de valor, mas que eles sejam embasados na certeza de que se tratam de obras distintas, vindas de mídias distintas.

¹² O texto, no original:

“We read a novel through our introjected desires, hopes and utopias, and as we read we fashion our own imaginary *mise-en-scène* of the novel on the private stages of our minds. When we are confronted with someone else’s phantasy [...], we feel the loss of our own phantasmatic relation to the novel, with the result that the adaptation itself becomes a kind of ‘bad object’.”

Segundo Xavier, esse tipo de cobrança de fidelidade, ou seja, de grau de semelhança narrativa entre obras de diferentes meios tem sido cada vez menos valorizado, pois “passou-se a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p. 61). Com o diálogo no lugar da mera cobrança, passa a haver um enriquecimento nos estudos das diferentes artes, sejam elas a literatura, o teatro ou o cinema.

Robert Stam até admite que a noção de infidelidade contém uma parcela de verdade, pois “a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária” (STAM, 2008, p. 20). Porém, não se deve utilizar essa noção de fidelidade como um princípio metodológico. O que se deve levar em consideração é o fato de que estamos diante de uma releitura e da mudança de um meio de linguagem para outro.

Linda Huntcheon (2011), ao entrar na discussão sobre a fidelidade, afirma que há que se ver a obra adaptada como uma peça autônoma, não necessariamente inferior ou vista como posterior à obra “original”. Uma das lições aprendidas por Huntcheon é de que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2011, p. 13). Como a própria autora afirma, “podemos ver ou ler o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2011, p. 14).

Como consequência, dependendo da posição do produto, a perspectiva sobre ele muda com relação ao público: o que era o texto adaptado passa a ser o texto de origem para o espectador que prefere ver primeiro o filme para só então ler o livro no qual ele foi baseado.

Tomemos, por exemplo, o nosso objeto de pesquisa: se um espectador assistir primeiro ao filme *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, para só em seguida ler o romance de Graciliano Ramos (1938), para esse espectador, o filme é que será o texto de origem. Não terá, portanto, parâmetros de comparação entre o que é original e cópia. Logo, a questão da originalidade entra em xeque.

Outro exemplo interessante é o caso do romance *As horas* (*The hours*, 1998), de Michael Cunningham, que foi adaptado para o cinema com o mesmo título em 2002, por Stephen Daldry. As referências a Virginia Woolf e seu romance *Mrs.*

Dalloway (1925) foram de importância fundamental para que se estabelecesse uma tríplice união entre os dois romances e a obra cinematográfica, além da própria história de vida da autora modernista. O jornal *The New York Times* comentou que “não haveria necessidade de ler *Mrs. Dalloway* antes de ler *As horas*, mas não o fazer poderia negar aos leitores ‘um prazer facilmente disponível.’”¹³ (BROOKER, 2010, p. 114, tradução nossa).

Portanto, a ligação direta que tanto o romance quanto o filme *As horas* estabelecem com a obra de Virginia Woolf, que é personagem no romance de Cunningham e também no filme, faz com que o interesse pela obra de Woolf nasça em diversos leitores e espectadores. Segundo Brooker (2010, p. 115), “os ecos de fato circularão pelos três textos, possivelmente abraçando o filme *Mrs. Dalloway* (1989) também” (tradução nossa).¹⁴

Há, também, o fato de que, se determinada obra se diz uma adaptação de um romance, conto, peça ou outro texto de qualquer gênero, ela se autovincula a ele, seja para ganhar mais prestígio e chamar a atenção de uma parcela maior da audiência, seja para reforçar uma atitude de respeito para com o texto de partida. A busca de atenção para um produto audiovisual que se vincula explicitamente à obra literária é muitas vezes de natureza econômica, isto é, há a intenção de lucrar, utilizando o nome de escritores consagrados.

Essa relação que se estabelece com autores consagrados remete aos primórdios da arte, quando ela era usada a serviço de um ritual, conforme menciona Benjamin:

As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto ao Belo. (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Há, entre autores, seja da literatura, seja do cinema, uma aura, para citar o termo várias vezes citado por Benjamin em seu ensaio, uma relação de respeito e

¹³ O texto, no original:

“*The New York Times* commented that there was no need to have read *Mrs. Dalloway* before reading *The Hours*, but not to do so would deny readers ‘a readily available pleasure’.”

¹⁴ O texto, no original:

“The echoes will in fact circulate through all three texts, possibly embracing the film of *Mrs. Dalloway* (1989) too (...)”

reverência, quer seja por grandes cineastas, quer seja por grandes escritores. Da mesma forma, a relação é estabelecida por escritores cujos nomes já se constituem uma forma de chamar a atenção para apreciadores de suas obras no caso de elas serem adaptadas para o cinema.

Em se tratando de autores literários, como ilustração dessa discussão, podemos citar exemplos de filmes baseados em Nelson Rodrigues e William Shakespeare, que encontrarão públicos, distintos ou não, graças, principalmente, ao nome do autor das peças, que podem facilmente ser vistos como mais atraentes do que o do próprio diretor por aqueles que não têm o hábito de acompanhar a carreira dos cineastas e suas tendências estéticas.

Tomemos o exemplo da peça que talvez seja a mais popular de Shakespeare: *Romeu e Julieta*. A maioria das pessoas que vai ao cinema ou assiste ao filme na televisão não se interessa tanto por quem está dirigindo a adaptação, mas pela projeção que o texto tem. É tanto que leituras particulares da peça são bem sucedidas no cinema. Vejamos: a versão de George Cukor (1936), com um Romeu vivido por Leslie Howard, então com 43 anos, e uma Julieta vivida por Norma Shearer, com 34 anos de idade; ou a versão de Franco Zeffirelli (1968), com protagonistas mais jovens (Leonard Whiting, 18; Olivia Hussey, 17); ou a mais recente adaptação de Baz Luhrmann (1996), com Leonardo DiCaprio (22) e Claire Danes (17). Vale destacar o apelo quanto ao uso dos astros de Hollywood, principalmente quando pensamos na adaptação mais moderna de Luhrman. Mas, podemos pensar nisso apenas como um atrativo a mais nessa narrativa, já que há espectadores que veem o filme sem necessariamente se sentirem atraídos pela presença de um astro popular como DiCaprio.

O mesmo vale para outras peças do dramaturgo inglês, como *Hamlet*, com três famosas adaptações dirigidas por Laurence Olivier (1948), Franco Zeffirelli (1990) e Kenneth Branagh (1996). Inclusive, Branagh ganhou fama como diretor, principalmente, por suas adaptações shakespearianas, como *Henrique V* (*Henry V*, 1989); *Muito barulho por nada* (*Much ado about nothing*, 1993); *Como você quiser* (*As you like it*, 2006), além da já citada e ambiciosa adaptação de *Hamlet*, com 242 minutos de duração e um elenco de grandes astros de Hollywood. Como a peça não é tão difundida quanto *Romeu e Julieta*, é o caso de apreciação por públicos mais específicos, menos “massificados”.

Já o caso das adaptações de Nelson Rodrigues, boa parte delas foi realizada nas décadas de 1970 e 1980, com um apelo erótico que atraía boa parte da audiência

brasileira, que acabou associando o nome do dramaturgo à temática da sexualidade. Mesmo na década de 1990, quando o cinema brasileiro parecia mais comedido, a Rede Globo exibiu os pequenos episódios de *A vida como ela é* (1996), de Daniel Filho e Denise Saraceni, durante o programa *Fantástico*, com astros globais desempenhando cenas sensuais.

Nas décadas anteriores, adaptações de obras do escritor fizeram sucesso de público com filmes como *Toda nudez será castigada* (1973) e *O casamento* (1976), de Arnaldo Jabor; *A dama do loteação* (1978) e *Os sete gatinhos* (1980), de Neville de Almeida; *Perdoa-me por me traíres* (1980) e *Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Rezende* (1981), de Braz Chediak; *O beijo no asfalto* (1981), de Bruno Barreto; entre outros. O nome de Nelson Rodrigues esteve associado, portanto, mesmo para quem nunca leu nenhuma peça, conto ou novela sua, ao erotismo e à questão dos valores morais da sociedade brasileira, não importando a ideia de autoria e a valoração das obras.

Porém, para o Estado brasileiro, boa parte dessas obras com carga erótica mais acentuada passava uma imagem negativa do país. Eram consideradas vulgares. Por isso, em 1972 o Ministério da Educação instituiu um prêmio anual para adaptação de obras literárias de autores mortos. A restrição do prêmio para “autores mortos” tinha a intenção de impedir que, naquele momento de censura gerada pela ditadura militar, os assuntos só fossem ambientados no passado, “com referências ao que só seriam metafóricas ou alegóricas, portanto amortecidas” (BERNARDET, 2009, p. 78).

Bernardet, em posição crítica diante desse “incentivo” do Estado, afirma:

O argumento conforme o qual em toda a história do cinema brasileiro produtores adaptaram romances não convence. De fato, *Iracema* e *O Guarani* foram adaptados várias vezes, Nelson Pereira dos Santos fez *Vidas secas*, e a grande parte da obra de Joaquim Pedro de Andrade está ligada à literatura. Mas isso em consequência do interesse desses cineastas por certos livros, e não como resultado da pressão de uma lei. (BERNARDET, 2009, p. 78).

O Governo da época estava interessado em mudar o cinema vigente, que era constituído basicamente de pornochanchadas, filmes que recebiam uma boa bilheteria da parte do grande público, e os filmes de prestígio do Cinema Novo, “política e ideologicamente inaceitáveis” (BERNARDET, 2009, p. 78). Por isso, procurou-se um cinema que apresentasse prestígio cultural, mas que não fosse crítico ao Governo. Os

planos do Governo não foram bem-sucedidos, embora até mesmo a crítica fosse contra as pornochanchadas, que hoje são objeto de reavaliação cultural.

Analisando a tabela abaixo, feita a partir de dados do site Filme B e da Agência Nacional de Cinema, podemos ver, pelos filmes mais rentáveis em nosso território, que poucos tiveram seu sucesso relacionado à literatura, embora haja dois filmes adaptados de obras literárias, *Dona Flor e seus dois maridos* e *A dama do lotação*.

Tabela 1 – Os dez filmes brasileiros com maior público entre 1970 e 2012

Posição	Título	Direção	Ano	Público
1	<i>Tropa de Elite 2</i>	José Padilha	2010	11.146.723
2	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	Bruno Barreto	1976	10.735.524
3	<i>A dama do lotação</i>	Neville de Almeida	1978	6.509.134
4	<i>Se eu fosse você 2</i>	Daniel Filho	2009	6.112.851
5	<i>O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão</i>	J.B. Tanko	1977	5.786.226
6	<i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i>	Hector Babenco	1977	5.401.325
7	<i>2 filhos de Francisco</i>	Breno Silveira	2005	5.319.677
8	<i>Os Saltimbancos Trapalhões</i>	J.B. Tanko	1981	5.218.478
9	<i>Os Trapalhões na Guerra dos Planetas</i>	Adriano Stuart	1978	5.089.970
10	<i>Os Trapalhões na Serra Pelada</i>	J.B. Tanko	1982	5.043.350

Fonte: Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Nota-se, a partir da tabela acima, que no Brasil ainda há pouca relação entre o sucesso dos filmes e o interesse pela obra literária, mesmo que indireta. Na nossa visão, o interesse pelos filmes da relação acima se deve, em boa parte, ao sucesso do quarteto de humoristas Os Trapalhões, que ocupam boa parte da lista dos mais rentáveis. Quanto aos filmes baseados em obras literárias, de Jorge Amado e Nelson Rodrigues, eles foram mais impulsionados pelas cenas de nudez e sexo do que por qualquer outra coisa. A mudança de comportamento do público brasileiro ocorre nos anos 2000, quando filmes que fogem a essas duas regras conquistam o mercado.

Com relação ao sucesso de obras adaptadas no cinema norte-americano, Hutcheon apresenta dados interessantes: “de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 24). Apresentam-se outras informações: o Emmy Awards, prêmio dado para produções televisivas, mostra também a preferência por adaptações.

Dos vencedores do Emmy, 95% das minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV são adaptações (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Os dados acima reforçam um fenômeno que também está ligado diretamente à venda dos livros, que muitas vezes já são escritos visando à adaptação para o cinema, com um intervalo cada vez menor entre lançamento do livro e estreia do filme. Em muitos casos, os livros são relançados nas livrarias com a capa do filme, a fim de aproveitar a popularidade da adaptação para o cinema, que tem uma capacidade de chegar a um público maior, que poderia nem saber da existência da obra literária se não assistisse ao filme.

Não é por acaso que as adaptações estão em todos os meios de linguagem atualmente: na televisão, no cinema, nos videogames, nos musicais, no teatro, na ópera, nos quadrinhos, nos próprios romances. A busca por uma plateia pagadora que já conhece ainda que pouco, ou, pelo menos, já ouviu falar do texto-fonte, é muitas vezes o principal interesse para a criação de uma adaptação.

Algumas adaptações, no entanto, já nascem com prestígio para o público que consome formas de arte tidas como mais “nobres”, de acordo com o sistema receptor. Hutcheon (2011, p. 23) dá o exemplo da peça *Romeu e Julieta* (1591-1595), de William Shakespeare, que quando é adaptada para o balé ou para a ópera é vista como forma de arte elevada, mas quando é traduzida para o cinema ou para a televisão não recebe o mesmo respeito por esse mesmo público. Isso se deve ao fato de que filmes, minisséries ou telefilmes são vistos por parte da elite consumidora de formas de arte como o balé ou a ópera como arte para o grande público.

Há outro aspecto importante para a recepção de obras adaptadas: é muito mais confortável para o espectador encontrar algo que lhe é familiar, ao se dispor a ver uma obra adaptada, do que se assistir a uma narrativa de um roteiro original, com personagens e enredo que lhe são estranhos. Segundo Hutcheon (2011, p. 25), “parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança.” Assim, em geral, os filmes adaptados desejam ser vistos como adaptação. Como reforça Hutcheon, “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

No Brasil, há o caso representativo de adaptações de três obras de Graciliano Ramos que foram muito bem-sucedidas, segundo a crítica, por ocasião de

suas traduções para as telas: *Vidas secas* e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, e *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Mesmo passados vários anos após a estreia dos filmes nos cinemas, ainda hoje essas obras são celebradas por cinéfilos e críticos.

Sobre *Vidas secas*, escreveu o crítico Vincent Canby, do maior jornal norte-americano, *The New York Times* (6/6/1969): “emocionante como um chamado às armas (e à câmera) de uma pequena, nova e combativa indústria cinematográfica” (SALEM, 1996, p. 192). Quanto a *Memórias do cárcere*, o filme não foi selecionado para a competição oficial do Festival de Cannes, mas “mesmo assim a Crítica Internacional lhe concedeu o prêmio de melhor filme (ao lado de *Paris, Texas*, de Wim Wenders)” (SALEM, 1996, p. 368). O crítico Rubens Ewald Filho escreveu do festival: “Ninguém duvida de que Nelson já passou realmente para a história do cinema (...) *Memórias* teve a unanimidade em Cannes. É uma obra madura, de um cineasta no auge de sua forma (*O Estado de S. Paulo*, 25/5/1984) (SALEM, 1996, p. 369). E com relação a *S. Bernardo*, Luís Alberto Rocha Melo, da *Revista Contracampo*, assim diz em crítica sobre o filme:

Rigor e contenção são talvez as palavras mais adequadas para se caracterizar *São Bernardo*, filme dirigido por Leon Hirszman em 1972. Elas também se aplicam com justeza à obra de Graciliano Ramos, em especial ao romance homônimo que deu origem ao filme. Tal identificação estética entre livro e filme faz de *São Bernardo* um dos exemplos mais felizes de uma adaptação literária no cinema brasileiro. No entanto, não é preciso apoiarmo-nos no texto escrito para percebermos que o filme de Leon Hirszman, em seu rigor e em sua contenção, acrescenta uma nota distoante ao conjunto dos títulos produzidos na época – e isto é o que faz de *São Bernardo*, para além de uma feliz adaptação, uma verdadeira obra-prima. (MELO, s/d, p. 1)

Esse posicionamento positivo da crítica em relação aos filmes tem influência na divulgação dos livros. Sérgio Augusto comenta que “novas edições de *Vidas secas* e *Menino de engenho* [de José Lins do Rego] foram feitas por causa dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.” (AUGUSTO, 1972, p. 21). O autor também conta que “quando *David Copperfield* (versão de George Cukor, 1935) apareceu nas telas, a demanda do livro de [Charles] Dickens na Biblioteca Pública de Cleveland solicitou 132 novos exemplares aos editores” (AUGUSTO, 1972, p. 21). Fato ainda mais impressionante ocorreu depois do lançamento da versão de *O morro dos ventos uivantes* (1939), de William Wyler: o romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, vendeu mais desde o dia em que o filme foi lançado do que nos seus 92 anos de existência (AUGUSTO, 1972, p. 21).

Há ainda casos de obras cinematográficas que tomam emprestado o título e o nome do autor e, no entanto, não contam uma história minimamente parecida com a do texto que ele supostamente teria adaptado. São os casos de *O gato preto* (*The black cat*, 1934), de Edgar G. Ulmer, e de *O corvo* (*The raven*, 1963), de Roger Corman. Ambos os filmes citam o nome de Edgar Allan Poe como ponto de partida para a construção de suas narrativas. Podemos então inferir que as obras literárias tendem a não só dar credibilidade à obra cinematográfica, como também, em muitos casos, a prestar tributo ao escritor, independentemente do resultado final.

Ainda complementando o argumento de Hutcheon sobre as adaptações e a questão da fidelidade, a autora afirma que “há várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Refilmagens de filmes consagrados podem ser vistos como exemplos desse tipo de homenagem. *Psicose* (1998), de Gus Van Sant, por exemplo, que tinha a intenção de reproduzir quase que quadro a quadro o clássico de Alfred Hitchcock (1960), mostrou-se respeitador à obra do “mestre do suspense”, ao mesmo tempo que o dessacraliza.

É muito comum também em Hollywood refilmagens de filmes de outras nacionalidades que obtiveram sucesso internacional e que constituem uma possibilidade de ampliar ainda mais o público daquela obra se ela entrar no mercado americano com elenco conhecido. Este é o caso do filme de horror japonês *Ringu – o chamado* (*Ringu*, 1998), de Hideo Nakata, que ganhou mais popularidade internacional quando foi refilmado por Gore Verbinski como *O chamado* (*The ring*, 2002). Vale salientar, porém, que a indústria de Hollywood, em geral, não tem a menor intenção de divulgar o produto “original”, quase apagando os rastros de seu predecessor.

Outro exemplo ainda mais representativo é o do drama romântico *A casa do lago* (*The lake house*, 2006), de Alejandro Agresti. O filme, até por ter sido estrelado por Sandra Bullock e Keanu Reeves, teve um sucesso considerável. Porém, poucos sabem que se trata de uma refilmagem de uma produção sul-coreana pouco vista, pelo menos por plateias ocidentais, *Siwora* (2000), de Hyun-seung Lee.

Por isso, podemos dizer que o ato de adaptar é também um ato de criação. E quando levamos em consideração uma adaptação para o cinema ou para a televisão, Hutcheon procura esclarecer que “uma história mostrada não é o mesmo que uma

história contada” (HUTCHEON, 2011, p. 35). Vejamos sua posição sobre a diferença entre os dois modos:

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. [...] Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. (HUTCHEON, 2011, p.48).

Como podemos observar, torna-se necessária a atenção sobre a natureza de criação de imagens tanto na literatura quanto no cinema. E é importante deixar claro que o modo mostrar, mesmo não exigindo o citado engajamento no campo da imaginação, não é de forma alguma inferior ao modo narrar. Quer dizer: o modo mostrar ocupa um papel importante na criação de imagens do texto literário e, por mais que o público continue reclamando de uma suposta violação do texto “original”, ele continua a querer ver como será materializado o romance para as telas, como reforça McFarlane (1996, p. 7).

McFarlane cita dois exemplos de adaptações supostamente fiéis ao texto-fonte: *Daisy Miller* (1878), a novela de Henry James, que foi adaptada com o mesmo título por Peter Bogdanovich em 1974; e o romance *Howard’s End* (1910), de E.M. Forster, que foi adaptado por James Ivory em 1992 (no Brasil, ganhou o título *Retorno a Howard’s End*). Porém, ele faz questão de dizer que:

As adaptações fiéis [os dois exemplos citados acima] podem certamente ser inteligentes e atraentes, mas não são necessariamente preferíveis a filmes que veem o original como “material bruto” a ser retrabalhado, como Hitchcock tão persistentemente fez de *Sabotagem* (*Sabotage*, 1936) a *Os pássaros* (*The birds*, 1963). Quem, verdadeiramente, pensa em Hitchcock primeiramente como um adaptador do trabalho de ficção dos outros?¹⁵ (McFARLANE, 1996, p. 11, tradução nossa).

A prática de Hitchcock tem uma participação importante nessa discussão. O diretor teve o filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) eleito em 2012 pela conceituada revista inglesa *Sight and Sound* como o melhor filme de todos os tempos. O diretor

¹⁵ O texto, no original:

“The faithful adaptation (...) can certainly be intelligent and attractive, but it is not necessarily to be preferred to the film which sees the original as ‘raw material’ to be reworked, as Hitchcock so persistently did, from, say, *Sabotage* (1936) to *The Birds* (1963). Who, indeed, ever thinks of Hitchcock as primarily an adaptor of other people’s fiction?”

tinha por hábito adaptar romances “menores”, ou seja, aqueles que não pertenciam ao centro canônico nos sistemas literários, aqueles romances que ficavam à margem do sistema, de pouco ou nenhum prestígio junto à crítica literária. Segundo o próprio diretor:

Se você pega um romance de Dostoiévski, não apenas *Crime e castigo*, qualquer um, há muitas palavras lá dentro e todas têm uma função. [...] E para expressar a mesma coisa de modo cinematográfico, seria preciso fazer um filme que substituísse as palavras pela linguagem da câmera, durasse seis ou dez horas, do contrário não seria sério (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 74).

Os dois exemplos citados por McFarlane são bem representativos das particularidades de funcionamento das adaptações enquanto referência a um texto de partida. Se, por um lado, temos obras que tentam a todo custo a busca da tão sonhada fidelidade, por outro, há diretores que tentam fazer cinema sem se preocupar em reproduzir na tela aquilo que foi lido.

Há casos de cineastas que preferem se distanciar da literatura e trabalhar sempre com roteiros originais. Nesse sentido, a postura do cineasta italiano Federico Fellini é bastante radical, como podemos conferir abaixo:

(...) mais importante é o fato de que, sempre que um filme se baseou numa obra literária, o resultado foi medíocre, decepcionante, claramente desvantajoso para o cinema. Isto poderia ser uma prova definitiva da originalidade do cinema, que como tal não admite enxertos nem contaminações do gênero dessas. Tudo o que aproxime o cinema da literatura é fruto da preguiça e de caprichos sentimentais, quando não é mesmo calculismo brutal. (FELLINI *apud* CARDOSO, 2003, p. 72).

A afirmação de Fellini ilustra um exagero em acreditar que não há possibilidade de envolvimento entre as duas formas de arte, quando, na verdade, o cinema, para se tornar narrativo, já pegou influências da literatura, especialmente dos romances e contos. Além do mais, o próprio Fellini chegou a adaptar um conto de Edgar Allan Poe para o filme em segmentos *Histórias extraordinárias (Histoires extraordinaires, 1968)*, produção franco-italiana na qual foi diretor do curta “Toby Dammit”. O resultado foi bastante satisfatório.

James Naremore, ao entrar nessa discussão, afirma que é “lugar comum observar que alguns dos melhores diretores de cinema evitam propositalmente adaptações de alta literatura, a fim de por em primeiro plano a sua própria obra”

(NAREMORE, 2000, p. 7, nossa tradução).¹⁶ Há, porém, exceções e uma delas é a adaptação de John Ford para *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, 1939), de John Steinbeck, lançada nos cinemas em 1940. Na adaptação em questão, o diretor imprimiu suas marcas pessoais ao transmutar o universo literário do autor norte-americano.

Porém, esses artistas ainda são passíveis de críticas, principalmente quando já se conhece o seu estilo prévio. Se John Ford foi premiado e bem recebido pela crítica norte-americana, o mesmo não ocorreu com a adaptação de *Retrato de uma senhora* (*Portrait of a lady*, 1881), de Henry James, para o cinema por Jane Campion em 1996. A diretora foi “criticada por abrir mão de sua visão artística feminista e independente para realizar um filme de época longo e tradicional” (HUTCHEON, 2011, p. 125). Percebe-se que até mesmo quando o diretor (ou diretora, no caso) tenta se aproximar do texto-fonte e se distanciar um pouco de seu estilo pessoal (se isso de fato ocorreu), também é passível de críticas por parte daqueles que têm um olhar atento à sua produção cinematográfica.

A responsabilidade é tanta que alguns críticos insistem que uma adaptação “verdadeiramente artística” tem a obrigação de “subverter o original, realizar a dupla e paradoxal tarefa de mascarar e revelar sua fonte” (COHEN *apud* HUTCHEON, 2011, p. 133). Quando isso ocorre, porém, nem sempre é do agrado do autor do texto-fonte.

Isso aconteceu com o filme *O Iluminado* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick, que não foi bem aceito por Stephen King, autor do romance homônimo, por não gostar das escolhas estéticas e do resultado da adaptação cinematográfica do celebrado cineasta. Suas reclamações se deviam, principalmente, a uma suposta falta de fidelidade ao romance por parte do diretor. Anos depois, uma minissérie para a televisão foi feita com o objetivo de se aproximar mais da narrativa romanesca. Porém, não obteve sucesso de crítica e hoje é pouco lembrada, principalmente se comparada à obra de Kubrick.

Mais recentemente, no Brasil, *Faroeste caboclo* (2013), a adaptação para o cinema de uma canção de uma das bandas de rock mais cultuadas das décadas de 1980 e 1990, a Legião Urbana, rendeu uma forte divisão entre aqueles que queriam que tudo que fosse narrado na canção “Faroeste Caboclo” aparecesse nas telas e aqueles que entendiam que, apesar de a canção ter 9 minutos e o filme ter 100, tratava-se de algo

¹⁶ O texto, no original:

“(...) commonplace to observe that some of the best movie directors deliberately avoid adaptations of great literature in order to foreground their own artistry.”

complicado para o diretor contar toda a trajetória do herói, João de Santo Cristo, dentro daquele espaço de tempo. Até porque o próprio diretor, René Sampaio, considerou muitas das ações na canção perfeitamente descartáveis na adaptação da letra de Renato Russo para as telas.

Podemos remeter a um caso semelhante ocorrido há mais de 30 anos: o da adaptação de um folheto de cordel para o cinema em *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade. Trata-se de um caso único na história do cinema brasileiro: a de um cordelista que adapta a sua própria obra para o cinema, também sendo o próprio diretor e tomando liberdades de dar rumos diferentes para o seu sofrido herói, Aderaldo, que no cordel (escrito em 1974) se perde no mundo capitalista urbano de São Paulo. No filme, o cordelista e cineasta oferece um final feliz para o personagem: “ele retorna a sua profissão de cordelista e vende a história de Severino, símbolo de todos os nordestinos, graças ao cordel *O homem que virou suco*” (DEBS, 2007, p. 52).

Deste modo, a questão das adaptações ainda deve gerar infundáveis e ricas discussões, à medida que novas obras, tanto audiovisuais quanto teóricas, vêm à tona, contribuindo para o surgimento de novas teorias e novas análises, seja dentro dos estudos de literatura comparada, seja nos estudos de tradução.

Para concluir este item sobre adaptação e fidelidade, vejamos o que diz Nelson Pereira dos Santos sobre a adaptação de uma obra literária:

A adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com estas referências – a essência do livro e sua estrutura narrativa – é um grande estímulo que me leva a encontrar soluções que não desvirtuem nem ocultem o universo do autor. Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor. (SANTOS *apud* SALEM, 1996, p. 181).

Podemos perceber, com essa afirmativa do cineasta, que sua proposta é totalmente coerente com os pensamentos dos principais teóricos citados neste trabalho a respeito da adaptação como a recriação de uma obra de partida.

3 O ROMANCE *VIDAS SECAS* E A PERSONAGEM SINHA VITÓRIA

3.1 O Romance de 30

Se a Semana de Arte Moderna, em 1922, determina um marco histórico, que é o início do Modernismo no Brasil, para a segunda geração do Modernismo, o que é considerado ponto inicial é a publicação de *A bagaceira* (1928), romance de José Américo de Almeida.

Há escritores, no entanto, como Coutinho (1995), que em uma de suas obras opta por não fazer esta divisão entre primeira, segunda e terceira fases do Modernismo. Inclusive, o autor destaca o ano de 1928 como divisor de águas e início de um novo momento, não somente pelo lançamento de *A bagaceira*, mas também pelo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escritor comumente ligado à primeira fase. Para Coutinho, a primeira fase foi de predomínio da poesia e estes dois romances dariam início a um “extraordinário surto novelístico, nas duas direções tradicionais da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de costumes” (COUTINHO, 1995, p. 215).

No entanto, para fins didáticos, boa parte dos analistas prefere estabelecer o início da geração de 30 a partir da obra de José Américo de Almeida, como é o caso de Cereja e Magalhães (2005), que admitem que a geração de 30 trilhou diferentes caminhos, mas que o chamado regionalismo, especialmente o nordestino, foi o mais importante (CEREJA; MAGALHÃES, 2005, p. 445).

As obras dos autores chamados de regionalistas caracterizaram-se, entre outros aspectos, por dar um especial destaque às questões sociais, que estavam em pauta naquele momento conturbado da História. Os romances tiveram, dentre outras funções, a de denunciar as desigualdades e as injustiças sociais, através de relatos emocionantes e particulares de cada autor.

Vale lembrar que a década de 1930 foi um período bem propício para que questões políticas fossem levantadas. Em 1929, com o *crash* da Bolsa de Valores de Nova York que deu início à chamada Grande Depressão nos Estados Unidos e em vários outros países, no Brasil, um país ainda pouco industrializado, o efeito foi positivo, no sentido de acelerar o processo de industrialização. Em 1930, Getúlio Vargas chegava ao poder, enquanto o mundo assistia ao crescimento do socialismo na União Soviética – que não sofreu os efeitos da Grande Depressão – no período entre as duas grandes guerras.

A chamada Geração de 30 conta com nomes como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Érico Veríssimo, além do já citado José Américo de Almeida, os quais são geralmente descritos como sendo regionalistas, muito embora tenham escrito também livros que se passam em ambientes urbanos. O termo regionalista passou, com o tempo, a se tornar subitem da Geração de 30, tendo ganhado cada vez mais espaço, a ponto de eclipsar os outros escritores de ficção do período em termos de fama e prestígio.

Praticamente todos os autores supracitados se envolveram de uma forma ou de outra com a política do país. José Américo de Almeida, por exemplo, chegou a candidatar-se a Presidente da República em 1937, mas as eleições foram canceladas pelo Estado Novo. Vingou-se de Getúlio Vargas, prestando um depoimento para Carlos Lacerda, que ajudaria a acabar com a ditadura do Presidente.

Rachel de Queiroz, por sua vez, converteu-se ao Marxismo, aderiu ao PCB por aproximadamente dois anos, de 1931-32 até 1933. Entretanto, quando dirigentes do partido criticaram os originais de seu segundo romance, *João Miguel* (1932), tentando impedir o lançamento, por conta de uma passagem em que um operário mata outro, ela entrou em choque com o partido e passou a morar em São Paulo com os trotskistas, uma espécie de facção rebelde do Partido Comunista. Nos anos 1960, passou a se dedicar mais a traduções e terminou a carreira aderindo ao conservadorismo e se tornando fiel apoiadora do regime militar (1964-1985), tornando-se alvo de críticas por parte de muitos escritores e cidadãos brasileiros com tendências esquerdistas.

Jorge Amado também foi filiado ao Partido Comunista e chegou a ser preso por suspeita de participar da Intentona Comunista de Luís Carlos Prestes. Durante o Estado Novo, foi preso inúmeras vezes e teve seu livro *Capitães de Areia* (1937) proibido. Ganhou fama mundial e viajou diversas vezes com o poeta chileno Pablo Neruda, outro militante de esquerda. “Durante o Estado Novo, seus livros circulavam clandestinamente” (SALEM, 1996, p. 47). Chegou a ser eleito deputado federal pelo PCB em 1945.

Érico Veríssimo, logo em seu primeiro romance, *Caminhos Cruzados* (1935), foi questionado pela polícia sobre sua orientação política. Como não simpatizava com a política de Getúlio Vargas, aceitou a proposta do Departamento de Estado americano e passou uma temporada nos Estados Unidos ministrando aulas de Literatura Brasileira na Universidade da Califórnia, em Berkeley.

Quanto a Graciliano Ramos, sua relação com a política já começou antes mesmo de ele ganhar fama como escritor. Em 1927, ele foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, renunciando ao cargo em 1930. Foi um dos suspeitos de participar do Partido Comunista, o que o levou a ser preso por alguns meses, sendo solto por falta de provas. Ingressou no Partido Comunista em 1945.

Como consequência de tanta militância política, os romances publicados nesse período tiveram uma natureza antifascista e anticapitalista.

Também surgidos nessa época, havia um grupo que, mais distantes das questões políticas, trouxe o romance introspectivo, entre os quais se destacam Cyro dos Anjos, Otávio de Faria, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna.

Quanto à relação dos escritores da geração de 30 com os modernistas de 1922, Bosi (1988, p.221) diz que “o Modernismo fora apenas uma porta aberta.” Bosi, inclusive, faz uma distinção entre escritores modernistas (os da geração de 22) e modernos (da geração de 30).

Enquanto os intelectuais da geração de 22 lidavam mais com o abstrato, com a arte em si, e ficaram um tanto alheios à realidade brasileira, a geração de escritores das décadas de 30 e 40 foi chamada à luta pela tensão daqueles tempos, expressando em literatura suas insatisfações com aquele momento político.

Segundo Bosi,

(...) o Estado Novo (1937-1945) e a Segunda Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras primas como *A Rosa do Povo*, de Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. (BOSI, 1988, p. 222).

E é dessa geração de 30 de escritores que surgiria Graciliano Ramos, o autor de *Vidas secas*, que será melhor descrito a partir da próxima seção. Porém, antes de nos aprofundarmos um pouco mais na obra do escritor alagoano, é importante mencionar um escritor e uma obra que têm muito em comum com Graciliano, o gaúcho Dyonelio Machado e seu romance *Os ratos* (1935), aclamado como sua obra-prima.

Vale ressaltar que Machado, assim como os escritores militantes citados acima, também se envolveu em questões políticas, tendo sido deputado estadual pelo Partido Comunista Brasileiro, mas, com a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o partido foi cassado e ele foi preso mais de uma vez. Entre uma prisão e outra, escreveu *Os ratos*. Há, portanto, elos em comum entre o escritor gaúcho

e Graciliano Ramos. Segundo Boaretto (2009, p. 10), “muitos de seus romances passaram despercebidos ao público e à crítica até 1979, quando o escritor recebeu mais reconhecimento”.

Os ratos nasceu a pedido do escritor Erico Veríssimo, para que Machado participasse de um concurso literário. O romance narra um dia na vida de Naziazeno Barbosa, um cidadão comum que acorda com um problema para resolver: o leiteiro ameaça cortar o fornecimento de leite, caso ele não pague o que deve na manhã seguinte. O protagonista perambula pelo Centro de Porto Alegre a fim de conseguir o dinheiro para saldar a dívida. Nas aproximadamente 24 horas do romance, o personagem compartilha com o leitor suas angústias, esperanças e desilusões.

Deste modo, o trato com a crítica social e o capitalismo que influencia diretamente a vida das pessoas, assim como os aprofundamentos psicológicos do personagem, fazem com que a obra se aproxime de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Segundo a classificação de Bosi dos romances de 30,¹⁷ (BOSI, 2006, p. 392), *Os ratos*, assim, como as obras de Graciliano, poderia ser visto como um romance de tensão crítica.

3.2 Graciliano Ramos e *Vidas secas*

Vidas secas, o quarto romance de Graciliano Ramos¹⁸, surgiu quando sua experiência como romancista havia atingido um ponto alto e é uma obra despida de excessos, ao contrário de seu trabalho anterior, *Angústia* (1936).

¹⁷ Bosi classifica os romances brasileiros de 1930 até então em quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e seu mundo: romances de tensão mínima (Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo); romances de tensão crítica (obras maduras de José Lins do Rego e toda a obra de Graciliano Ramos); romances de tensão interiorizada (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins); e romances de tensão transfigurada (Guimarães Rosa, Clarice Lispector).

¹⁸ Nascido em Quebrângulo, Alagoas, em 1892, Graciliano Ramos fez as primeiras letras no interior e deu continuidade em Maceió, em 1905. Em 1910, mudou-se para Palmeira dos Índios (AL) e trabalhou no estabelecimento comercial de seu pai. Em 1915 foi para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como editor de jornais e iniciou colaboração em periódicos. Em 1927 retornou a Palmeira dos Índios e foi eleito prefeito, exercendo o mandato por dois anos e renunciando em 1930. Entre 1930 e 1936, viveu em Maceió, trabalhando como diretor da Imprensa Oficial e da Instrução Pública. Em 1936 foi preso por questões políticas. Faleceu no Rio de Janeiro em 1953. O autor produziu quatro romances: *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). Merecem destaque ainda: seus dois livros de memórias, *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), póstumo, no qual abrange suas recordações como preso político; seu volume de contos *Insônia* (1947); e seu livro de crônicas *Linhas tortas* (1962), também lançado postumamente.

O romance surgiu praticamente por acidente, a partir de contos que o escritor enviava para jornais a fim de conseguir dinheiro para sustento da família. O primeiro deles foi “Baleia”, nascido das memórias do cachorro de seu avô. O conto era baseado no sacrifício do animal, “que presenciara quando criança, no Sertão pernambucano” (MORAES, 2012, p. 158).

O conto foi enviado para o suplemento literário de *O Jornal*, a fim de que pudesse ganhar os seus necessitados 100 mil-réis. Também enviou cópia para Benjamín de Garay, tradutor argentino que queria que Graciliano produzisse “algo de regional, histórias sertanejas curtas, para traduzir e publicar em Buenos Aires” (MALARD, 2012, p. 42). Os contos-capítulos de *Vidas secas* faziam parte deste acordo com o argentino. Um acordo que, aliás, acabou fracassando.

Depois de enviar o conto para o jornal, Graciliano ficou envergonhado, achando que teria escrito um trabalho demasiado piegas e ficou com medo de encarar de perto seus amigos intelectuais da roda literária. Passou dois ou três dias sem aparecer na pensão onde morava, convencido de que tinha cometido um grande erro com o conto da cachorra. No entanto, ao criar coragem e aparecer, recebeu elogios de seus amigos e um deles (José Maria Belo) confessou-lhe ter chorado com o sacrifício de Baleia.

As opiniões favoráveis fizeram com que o escritor desse prosseguimento à série de contos, até que a editora José Olympio lhe encomendou um romance. Foi quando Graciliano teve a ideia de montar os contos e formar um romance, escrevendo outros inéditos para dar alguma unidade à obra. Assim nasceu o romance “desmontável” mais famoso da literatura brasileira.

Vidas secas conta a história da difícil sobrevivência de uma família de retirantes do sertão nordestino que luta para encontrar casa e comida em uma região dominada pela seca e pela miséria. A família é constituída por Fabiano, sua esposa sinha Vitória, seus dois filhos pequenos cujos nomes não são revelados e a cachorra Baleia. Na história, Fabiano e sua família encontram uma casa abandonada em um sítio. Em pouco tempo, porém, aparece o dono do lugar, que admite Fabiano como seu vaqueiro, trabalhando por um salário muito baixo, que mal dá para o sustento da família. Os meninos andam nus e o sonho da esposa de ter uma cama mais confortável não é alcançado.

Ao longo do romance, o autor dá voz a todos os personagens, incluindo a cachorra Baleia, através do discurso indireto livre.

Segundo Candido, *Vidas secas*

é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano cria “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificador, que pôde aqui reunir sem violência sob o nome de romance embora, na qualificação excelente de Rubem Braga, “romance desmontável”. (CANDIDO, 2006, p. 63).

Além dessa particularidade (o fato de ser “desmontável”), trata-se do primeiro (e único) romance de Graciliano narrado em terceira pessoa e cujos heróis não são responsáveis por crimes ou carregam em si sentimentos de remorso. Eles são apresentados mais como vítimas, seja da seca, do sistema político ou da própria maldade humana.

No primeiro romance, *Caetés*, João Valério tem um caso amoroso com uma mulher casada e o marido, ao saber da traição, suicida-se; no segundo romance, *S. Bernardo*, é o protagonista Paulo Honório quem sente ciúmes da esposa, Madalena, torturando-a de tal forma que faz com que ela cometa suicídio; no terceiro romance, *Angústia*, Luís da Silva é um homem que sente ciúmes da namorada que o trocou por Julião Tavares, e o estrangula com uma corda.

Comparando os protagonistas dos quatro romances de Graciliano e o modo como o autor lida com a narração, Brunacci comenta:

Não por acaso Graciliano situa suas personagens nas diferentes camadas da sociedade: Paulo Honório, de *São Bernardo*, é o latifundiário; Luís da Silva, de *Angústia*, é o homem da classe média, oriundo da aristocracia decadente do Nordeste brasileiro; João Valério, de *Caetés*, é o pequeno-burguês de cidade provinciana do interior. Apenas Fabiano e sinha Vitória, de *Vidas secas*, não são narradores-personagens e não são letrados. (BRUNACCI, 2008, p. 16).

Não há em *Vidas secas* a figura do pseudo-autor como nos três romances anteriores. Há um narrador que conta a história por eles, uma vez que não são letrados e têm dificuldades de se comunicar entre si. O que acontece neste romance é que Graciliano trabalha como mediador dos personagens, mas procurando deixar registrada boa parte da oralidade das pessoas menos escolarizadas.

De acordo com Bastos, o romancista

Tece um diálogo entre o narrador (letrado, racionalista, politizado) e o personagem (iletrado, místico e mágico, não politizado), fazendo com que os

universos dos dois se contaminem mutuamente. Fabiano fala por sobre – e não sob – a fala do escritor. (BASTOS, 2008, p. 136).

Esse diálogo pode ser visto no exemplo abaixo, no capítulo dedicado ao menino mais velho:

Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. E quando Fabiano amansava brabo, evidentemente uma entidade protetora segurava-o na sela, indicava-lhe os caminhos menos perigosos, livrava-o dos espíritos e dos galhos. (RAMOS, 2008a, p. 58).

Pode-se perceber, nesse pequeno trecho, a utilização de um vocabulário e de um tipo de raciocínio mais próprio de pessoas letradas, como “forças maléficas” ou “entidade protetora”, a qual indicaria e protegeria Fabiano dos caminhos menos perigosos do mundo. Quanto à linguagem mais própria dos indivíduos que habitam o sertão, há o termo “amansava brabo”.

Essa pluralidade de registros de linguagens, que marca tanto a linguagem do narrador quanto a dos personagens, foi destacada como característica do próprio gênero romanesco por Bakhtin, conforme podemos ver abaixo:

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (BAKHTIN, 1990, p. 74-75).

No caso de *Vidas secas*, essa variedade de vozes sociais é distanciada se compararmos os personagens sem instrução do romance e a figura do romancista, mas que é aproximada quando comparamos com o narrador e sua busca por um vocabulário próximo do utilizado pelos sertanejos.

Segundo Brunacci,

O resgate da oralidade suprimida e/ou recalcada no desenvolvimento do capitalismo no Brasil foi uma das soluções que o romance de 30 encontrou para fazer face aos conflitos e tensões da sociedade brasileira. Assim, imaginava-se dar espaço ao discurso das populações que tiveram a voz silenciada no curso da história social e que poderiam, pela literatura, se manifestar. (BRUNACCI, 2008, p. 19).

Apesar de Fabiano e sua família não serem narradores-personagens, como João Valério (*Caetés*), Paulo Honório (*S. Bernardo*) e Luís da Silva (*Angústia*), não quer dizer que eles, em nenhum momento, deixem de ganhar voz no romance.

Cristóvão, ao discutir esse ponto, assim se posiciona:

O interesse pelo eu de cada uma das personagens é superior ao interesse pela Natureza e seus fenômenos, mesmo encarados nos seus reflexos sociológicos. Por essa razão o narrador encarna, à vez, cada uma das cinco personagens, analisando as reações do seu psiquismo em função das circunstâncias. Só porque quer dizer melhor o que não seriam capazes de exprimir, dados os limites do seu desenvolvimento intelectual e de linguagem, é que não emprega a primeira pessoa em nenhuma delas. (CRISTÓVÃO, 1975, p. 34-35).

O autor reforça ainda que o tipo de narrador onisciente não era do agrado de Graciliano, certamente porque sabe demais, e, por isso, sua preferência pelo uso da primeira pessoa na maioria de seus escritos (CRISTÓVÃO, 1975, p. 32).

E ainda que utilize o narrador onisciente em *Vidas secas*, Coutinho (2004, p. 404) destaca que o autor “não abusa do poder de tudo saber e vasculhar, controlando-se com frequência no emprego do uso do discurso indireto livre”.

Para ilustrar esse “não abusar do poder de tudo saber”, vejamos o trecho abaixo do romance, logo no primeiro capítulo. Na situação, a família anda pela caatinga e o menino mais velho, cansado, põe-se a chorar e fica sentado no chão. O pai chama-o de “excomungado”, manda-o levantar-se, deseja, inclusive, matá-lo naquele instante, mas logo toma a seguinte decisão:

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beíço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. (RAMOS, 2008a, p. 10-11).

Nota-se, através da passagem acima, que a descrição de Graciliano Ramos dessa sequência apresenta um número bastante considerável de ações, aproximando-se de um roteiro cinematográfico. E mesmo os pensamentos podem ser consolidados através de ações, como quando ele pensa nos urubus e nas ossadas. Também nesta

passagem, é possível perceber um grau de compaixão por parte do autor pelos seus personagens, um aspecto que não se observa em seus romances anteriores.

Na nossa visão, esse contraste se dá pelo fato de Graciliano já estar lidando com personagens cujas vidas já são suficientemente difíceis para não contarem sequer com um pouco de sensibilidade por parte de seu criador, por mais que o romancista não seja adepto de uma literatura sentimentalista. Segundo Araujo (2008, p. 20), “o romance dos desgraçados retirantes possui um odor de compassividade que contraria a aparência graciliana provocada por Gide, que contestava a má literatura provocada por sentimentos nobres”.

A fim de aproximar o leitor dos pensamentos desses personagens, Graciliano usa o recurso do fluxo de consciência, bastante utilizado pela escritora Clarice Lispector e por escritores estrangeiros, como Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust e William Faulkner. Esse fluxo de consciência já se fazia presente desde os primeiros romances do autor, até por serem escritos em primeira pessoa, mas também pode ser visto em *Vidas secas*.

Por fluxo de consciência, de acordo com Humphrey, temos a seguinte definição:

Podemos definir fluxo de consciência na ficção como sendo um tipo de ficção em que a ênfase é posta na exploração dos níveis de pré-fala da consciência, com o objetivo, primeiramente, de revelar o estado mental dos personagens. (HUMPHREY, 1972, p. 4, tradução nossa)¹⁹

Carvalho, estudando o trabalho de Humphrey e outros estudiosos do assunto, chega à conclusão de que o fluxo de consciência é “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51).

A utilização do fluxo de consciência é uma das características de vários romancistas modernos, como os já citados acima. E Graciliano Ramos, embora também trabalhe com a ação, tem em seus romances essa interioridade, essa viagem aos pensamentos dos personagens que é característico das obras de ficção vanguardista do início do século XX. A respeito desse fenômeno, Gay, dando exemplos inicialmente dos

¹⁹ O texto, no original:

“We may define stream-of-consciousness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of characters.”

romances *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (publicado entre 1913 e 1927), afirma que:

Por um lado, os romancistas modernistas inverteram dramaticamente a distribuição habitual de espaço, dedicando longas passagens a um único gesto ou descartando um protagonista em menos de uma frase. (...) Por outro lado, o enredo, a sequência lógica de acontecimentos tão obrigatória na literatura vitoriana, perdeu grande parte do apelo. Em Dickens, em Tolstói, em Fontane, mesmo em Flaubert, há muita ação, o tempo inteiro. Nos romances modernistas, não. (GAY, 2008, p. 184).

Esta característica está presente na obra de Graciliano Ramos com mais força em *Angústia*, já que é um romance que explora bem mais a mente do protagonista, e ainda é narrado em primeira pessoa. Mas, o recurso também pode ser visto em *Vidas secas*, como podemos ver no trecho a seguir: “Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo.” (RAMOS, 2008a, p. 44).

No exemplo em questão, o romancista adentra a mente da personagem, no capítulo que leva o seu nome (“Sinha Vitória”) e nos mostra a sua aflição por pensamentos que a angustiam. Ou seja: pensar sobre algo que ela tanto almeja leva-a imediatamente a uma recordação triste.

Outro elemento bastante presente na obra de Graciliano e que se mostra também em seu quarto romance é o pessimismo e o ceticismo, que o aproxima de Machado de Assis. De acordo com Coutinho (2004, p. 396), “o homem animal-social aparece para Graciliano como o responsável pela inutilidade e desumanidade do contexto em que se situa. Visão pessimista, sempre acentuada”.

Araujo completa, afirmando que “sua obra pertenceria ao continente de ceticismo pessimista cunhado por Schopenhauer e fincado *ad nauseam* pelo melhor Machado de Assis” (ARAUJO, 2008, p. 21). Mais adiante, o mesmo autor compararia dois personagens importantes da obra dos dois romancistas:

Os heróis gracilianos secretamente pertenceriam (...) a um tipo de idealismo abstrato que não se convencionou ou explicita. As personagens, a um plano de investimento psicologista típico de Machado de Assis. Mas os flagrantes percorridos pelo alagoano divergem do carioca pelo alfabeto de espantos, súbitas mortalhas, extrações de sucessivos pesadelos nem sempre acariciando remorsos. Ao invés da leveza irônica de Brás Cubas, a feroz e determinada aspereza de Paulo Honório. (ARAUJO, 2008, p. 23).

Por meio de uma obra em que “não se percebem ou não privilegiam, ainda que breves, momentos felizes, fugazes momentos de felicidade, sonho, ludismo ou comunhão” (ARAÚJO, 2008, p. 18), podemos perceber esse ceticismo frente a uma cruel realidade no seguinte trecho de *Vidas secas*, logo no parágrafo inicial do romance:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2008a, p. 9).

Embora mais adiante, a família encontre uma casa abandonada e com ela (e a chuva que cairia) um pouco de esperança se restabelecesse aos seus espíritos, o tom empregado logo no início do romance é de amargura. O próprio termo cunhado para apresentar a família, “infelizes”, já demonstra a vida dura que Fabiano e sua família levam.

Santiago destaca o uso do presente do pretérito em algumas obras de Graciliano que funcionam para acentuar o pessimismo, já que o referido tempo verbal é usado para falar de coisas que não se realizaram e que “provavelmente não se realizarão” (SANTIAGO, 2008, p. 297). Um exemplo retirado de *Vidas secas* seria:

A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagem vistosas. (RAMOS, 2008a, p. 15).

Segundo Santiago (2008, p. 298), “a brecha escapista se abre na escuridão do presente como *epifania* da vida miserável.” Assim, os pensamentos esperançosos dos personagens muitas vezes se constituem em um escapismo diante de uma vida difícil e de um futuro incerto.

Mas o ceticismo de Graciliano não fecha o mundo, cabendo ao leitor uma possível restauração da esperança. Nesse sentido, podemos conjecturar o seguinte: ao final de *Vidas secas*, a família, depois de passar por tanto sofrimento e estar novamente sem teto e com um futuro incerto conseguirá encontrar saída para seus problemas, uma saída positiva? A resposta fica a critério do leitor e o seu grau de esperança ou pessimismo. Afinal, diferente dos romances anteriores, em que a tragédia é fechada e

mais amarga, em *Vidas secas*, há ainda uma possibilidade de vitória por parte de seus personagens.

É possível até dizer que *Vidas secas* é uma obra otimista, que termina com um final feliz, ou ao menos agridoce, levando em consideração o sofrimento vivido pelos personagens durante quase toda a narrativa. A respeito desse tom adotado pelo escritor, afirma Martins:

A sua concepção pessimista do homem abrandar-se em *Vidas secas*: sentimos que a sua atitude de descrença se curva à evidência de vidas que não se tornaram possessas do mal e às quais, por isso mesmo, o romancista não nega o benefício da salvação. É o segredo do final feliz de *Vidas secas*: o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como numa aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada pelas secas e pelos sofrimentos. (MARTINS, 1978, p. 42).

Também é característica da obra de Graciliano a dessacralização da linguagem, ou seja, a utilização constante do vocabulário regional, associado a uma linguagem clássica e enxuta. Um exemplo dessa linguagem múltipla pode ser vista no exemplo abaixo, retirado do capítulo “Sinha Vitória”:

Labaredas lamberam as achas de angico, esmoreceram, tornaram a levantar-se e espalharam-se entre as pedras. Sinha Vitória apumou o espinhaço e agitou o abano. Uma chuva de faíscas mergulhou num banho luminoso a cachorra Baleia, que se enroscava no calor e cochilava embalada pelas emanações da comida. (RAMOS, 2008a, p. 39).

Nota-se no trecho acima que há uma harmonia entre o vocabulário regional (“achas de angico”, “apumou o espinhaço”, “agitou o abano”) com um vocabulário mais clássico (“chuva de faíscas”, “banho luminoso”, “emanações da comida”), chegando a gerar uma riqueza poética e sonora no texto.

Apesar de ser hoje visto pela grande maioria dos historiadores de literatura brasileira como um dos maiores pilares de nossa literatura, Graciliano Ramos tinha um olhar extremamente crítico e até mesmo autodepreciador sobre sua própria obra. E essa autodepreciação pode ser vista até mesmo com relação a si mesmo, como discute Araujo em seu livro:

A natureza auto-depreciativa que resulta da identidade desintegrada e do filtro da memória de um mundo em ruínas leva o narrador Graciliano a rudezas de julgamento que não admitem, em nenhuma hipótese, a auto-comiseração nem a auto-indulgência. Diz ele em *Infância* (22. ed. Rio de

Janeiro: Record, 1986, p. 12): *Datam desse tempo as minhas antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal.* (ARAUJO, 2008, p. 16).

Essa maneira de se autodepreciar pode ser vista também na sua atitude de não valorizar o próprio trabalho como escritor em público. Ao descrever o seu romance *Vidas secas* em carta a José Condé, em junho de 1944, posicionou-se sobre ele da seguinte maneira:

Fiz um livrinho sem paisagem, sem diálogos e sem amor. (...) A minha gente quase muda numa casa velha de fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos. (RAMOS *apud* ARAUJO, 2008, p. 115).

A modéstia (ou o tom de autodepreciação) do escritor também pode ser percebida em carta ao crítico literário Antonio Candido, com relação ao seu terceiro romance, *Angústia*:

Se eu constituísse uma exceção à regra de João Gaspar Simões e contentasse Olívio Montenegro e Álvaro Lins, *Angústia* não deixaria de ser um mau livro, apesar de haver nele páginas legíveis. Por que é mau? Devemos afastar a ideia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*, como V. afirma. Pego-me a esta razão, velha e clara: *Angústia* é um livro mal escrito. Foi isso que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura, enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo. É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil. (RAMOS *apud* ARAUJO, 2008, p. 101).

A carta foi escrita em tom respeitoso ao crítico, principalmente porque ele foi o único dentre os críticos de renome da época que destacou problemas estéticos no romance. E é possível imaginar que a mudança brusca de *Angústia* para *Vidas secas* – de um livro cheio de “gorduras” ou “repetições”, como ele mesmo diz –, para uma obra seca e enxuta tenha vindo de sua autocrítica ao seu terceiro romance.

Ainda sobre esse aspecto da autodepreciação, Araujo destaca os outros romances do escritor:

As personagens gracilianas serão sempre simbólicas da autodepreciação, atingindo paroxismos em Luís da Silva e redistribuindo-se, com certa sobriedade, no romantismo estelar de João Valério, na mortificação cautelosa de Paulo Honório e na sensação simétrica de desconforto em Fabiano. Tudo isso, é claro, vem filtrado pelo pessimismo de GR. (ARAUJO, 2008, p. 115).

Podemos dizer que, ao citar os protagonistas de *Angústia*, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Vidas secas*, respectivamente, Araujo quis demonstrar o reflexo do próprio escritor em seus personagens, já que ele mesmo diz: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só” (RAMOS *apud* ARAUJO, p. 113).

Percebe-se, além da modéstia do escritor, um apego por esses personagens. E esse apego é notado ao longo da narrativa através de situações, tais como: o modo como ele descreve a importância que a cadela tem para a família, os detalhes de suas feridas quando ela está perto de morrer e o sofrimento das crianças e de sinha Vitória.

Sobre a importância da cadela para a família, pode-se perceber esse tom de carinho do narrador para com Baleia neste trecho, em que ele cita a relação do animal com as crianças: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo, que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras” (RAMOS, 2008a, p. 86).

O trecho acima mostra que a relação das crianças é de harmonia com relação à cachorra, chegando até mesmo a se sujar com estrume.

Quanto ao detalhe das feridas de Baleia, o momento é doloroso para o leitor, que compartilha o afeto do animal com o narrador e os personagens:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (RAMOS, 2008a, p. 85).

Como vemos no trecho acima, Graciliano Ramos apresenta uma descrição forte, que se aproxima da prosa naturalista, para enfatizar o estado de debilidade do animal. E o desespero dos meninos ao saber do fim iminente da cachorra pode ser visto logo a seguir: “Os meninos começaram a gritar e a espernear. E como sinha Vitória tinha relaxado os músculos, deixou escapar o mais taludo e soltou uma praga: – Capeta excomungado” (RAMOS, 2008a, p. 86).

Como podemos perceber nos três exemplos acima, apesar da crueza como são descritos tanto os personagens quanto suas ações e sentimentos, há, por parte do narrador, um especial carinho pela família de Fabiano. Quanto à sinha Vitória, especificamente, falaremos da personagem logo a seguir.

3.3 Sinha Vitória

O personagem, sendo um elemento essencial de um texto de ficção, tem uma relação direta com a verossimilhança. Ou seja, se o leitor não acredita nele, em seus atos, em sua constituição, seja de uma obra literária, do cinema ou do teatro, ele soa “falso” na compreensão do leitor ou espectador. Daí sua natureza ser intimamente ligada à verdade. Uma verdade própria da narrativa de ficção, valendo tanto para narrativas realistas quanto para contos de fadas.

Segundo Rosenfeld,

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – a de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (ROSENFELD, 2005, p. 18).

Assim, é essa coerência interna dentro do mundo imaginário que, paradoxalmente, faz de um personagem distinto de um ser real um ser verdadeiro, não importando em que mundo ele habita ou em que situação (absurda ou não), dentro do mundo físico (ou espiritual), ele esteja. Deste modo, cria-se uma espécie de pacto entre leitor e escritor. Ambos passam a “acreditar” naquela realidade criada, de modo que a apreciação da obra seja completa.

O personagem, em muitos estudos, é descrito como sendo o herói. Assim, personagem e herói, principalmente se o personagem é o protagonista, podem ter a mesma significação. Georg Lukács (2006), em seu ensaio sobre o romance, enfatiza o herói nascido com o fim da epopeia e com o advento do romance. Diferente do herói épico, que conhecia “somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma” (LUKÁCS, 2006, p. 27), o novo herói é problemático. E esse novo herói é também solitário. Segundo Lukács (2006, p. 43), “essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade”.

Essa aproximação do herói romanescos com o homem é também citada por Bakhtin, que afirma que “a primeira etapa, essencial para a formação [do romance], foi a familiarização cômica da figura humana” (BAKHTIN, 1990, p. 424). Isto pode ser visto claramente naquele que é considerado o primeiro romance moderno, *Dom Quixote de la Mancha*, que já apresentava aspectos cômicos que distanciavam o herói da obra dos heróis distantes, inclusive temporalmente, das epopeias.

Assim,

“O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização.” (BAKHTIN, 1990, p. 424).

E uma vez que se cria essa familiaridade entre homem e personagem de ficção, outras características desse personagem também surgem para definir o homem moderno, fruto de novos tempos. E, nesse sentido, ainda citando Bakhtin (1990, p. 425), “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e situação”.

Os personagens de *Vidas secas* carregam em seus ombros essa inadequação, essa solidão, esse isolamento, o não-pertencimento a um mundo que os ignora ou os trata como indignos. Magalhães fala da solidão dos personagens do romance:

O isolamento das personagens de *Vidas secas*, que mesmo nas festas encontram-se sempre sozinhas, pois sentem imensa dificuldade de se comunicar, é um isolamento próprio da classe, que forma unidades familiares. Essa solidão não é somente dramática, é também psicológica, pois é a experiência vivida do homem tornado herói pela representação. (MAGALHÃES, 2000, p. 108).

Assim são Fabiano e sinha Vitória, o casal de retirantes do romance, que sente profundamente essa solidão, mesmo que estes personagens estejam em posições diferentes e encarem de forma diferente o mundo. Eles são representativos desse novo herói nascido sob o signo do romance, no mundo sem Deus (ou sem deuses), ao contrário da epopeia.

Fabiano é mais embrutecido, não sabe falar, sente-se mais à vontade com os bichos, precisa da mulher para ajudá-lo a tomar algumas decisões importantes. E há também dificuldade de comunicação entre os pais e os filhos, o menino mais velho e o menino mais novo, como são citados no romance.

Com a ignorância de Fabiano para explicar as coisas do mundo, evita responder o que não sabe, como ocorre quando um dos meninos lhe pergunta algo:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? (RAMOS, 2008a, p.20).

O exemplo sinaliza a limitação intelectual de Fabiano em comparação à esposa. Entretanto, situação parecida acontece quando o filho mais velho pergunta à mãe o que é “inferno”:

Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. (...)

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

– Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

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

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia. (RAMOS, 2008a, p. 55-56).

Percebem-se, nesses dois exemplos, duas posturas diferentes: enquanto sinha Vitória tenta ao menos raciocinar algo para oferecer como resposta para o filho, Fabiano procura desconversar, mudar de assunto.

Sinha Vitória, portanto, se diferencia de Fabiano por ser mais inteligente, enquanto Fabiano, como ele próprio se descreve, é um “bruto”. Mesmo mostrando um sonho pequeno – ter uma cama de lastro de couro para dormir e não uma cama de varas desconfortável como a que ela e o marido têm, como o narrador descreve –, ainda assim é um sonho, uma forma de mostrar a personagem inconformada com a realidade, como na seguinte passagem: “Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes. Só faltava uma cama” (RAMOS, 2008a, p.45).

A cama é o sonho recorrente da personagem e é citada como um pensamento seu em outro momento do romance, quando, juntamente com Fabiano, os meninos e Baleia, vão até a cidade para uma festa natalina.

Realmente a vida não era má. Pensou com um arrepio na seca, na viagem medonha que fizera em caminhos abrasados, vendo ossos e garranchos. Afastou a lembrança ruim, atentou naquelas belezas. O burburinho da multidão era doce, o realejo fanhoso dos cavalinhos não descansava. Para a vida ser boa, só faltava a sinha Vitória uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. (RAMOS, 2008a, p. 80-81).

Novamente nota-se que ela não tem muitas ambições. Mas, ao contrário do marido, que não tem nenhuma, ela deixa claro seus anseios e desejos. Se levarmos em conta a ideia de possuir uma cama como manifestação desses desejos, podemos dizer que o objeto representaria a estabilidade que ela tanto quer, bem como a solidez e o conforto, que a cama de varas está longe de lhe proporcionar.

Como Fabiano não dispõe de condições financeiras para satisfazer o desejo da mulher, esses desejos não se concretizam. O personagem até procura arriscar no jogo, mas acaba perdendo tudo e indo parar na cadeia, depois de ter ficado embriagado e com os pensamentos ainda mais turvos.

Fabiano e sinha Vitória, como personagens principais do romance, são apresentados de modo fragmentário, através de pequenas características que formam as suas personalidades e os apresentam para o leitor. Fabiano, mais bruto e com dificuldade de se comunicar; sinha Vitória, mais astuta e possuidora de desejos.

Candido, ao discorrer sobre os recursos de caracterização dos personagens utilizados pelos romancistas, faz uma comparação entre os seres da vida real e os personagens fictícios. Para o autor, os personagens do romance precisam ser mais simplificados, porém, mais lógicos do que pessoas reais. De acordo com Candido:

(...) na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 2005, p. 58).

Por isso a necessidade que Graciliano Ramos tem de apresentar seus personagens através de pequenos gestos e de características simplificadoras, mas que

ganham a impressão de um ser ilimitado e infinito em sua riqueza, ao longo do romance. Essas características também podem ser mostradas através de distinções ou mesmo contrastes entre os personagens, como o fato de sinha Vitória possuir desejos, como ter uma cama de couro, enquanto o marido não os tem, exceto pela vontade de satisfazer as vontades da esposa, como no caso em que ele pensa nela ao arriscar o pouco que tem no jogo.

Segundo Magalhães (2001, p. 116), “o que move Fabiano para o jogo é o sonho da mulher por uma cama melhor, ele não tem sonhos, não sabe exprimir os desejos através das palavras.” Não consegue sucesso no jogo. E na rotina da difícil vida em comum, Fabiano e sinha Vitória até tentam obter o que acham justo, depois de meses de economias, de acordo com as contas feitas por ela. Porém, Fabiano logo se decepciona e ainda tem que aceitar os juro e a perda do gado para o patrão:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? (RAMOS, 2008a, p.94).

Vê-se que Fabiano tem consciência de sua falta de inteligência e reconhece a inteligência da mulher no que se refere às coisas que para ele são complicadas. Além do mais, ele não podia contrariar o patrão, sob o risco de ser mandado embora da fazenda.

No capítulo dedicado a sinha Vitória, a personagem se debruça sobre suas frustrações. Em determinado momento, com a raiva do marido por ele ser incapaz de dar melhores condições de vida para sua família, ela procura descontar em Baleia, nos meninos e no próprio Fabiano, que ronca ali perto, deitado numa rede:

Sinha Vitória tinha amanhecido em seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! Hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. (RAMOS, 2008a, p.40).

Como podemos perceber, esse trecho destaca não somente a insatisfação de sinha Vitória, mas também uma falta de inteligência e sensibilidade de Fabiano em relação à esposa, talvez porque seja mais fácil para ele apenas simplificar, dizendo que “mulher é bicho difícil de entender”.

Outra situação que mostra uma revolta de sinha Vitória acontece no mesmo capítulo: quando ela se lembra do que Fabiano gastou com jogo e bebida no outro dia; de quando ele falou que ela parecia um papagaio, andando com aquele sapato de meio salto. Essa série de pensamentos tolos acaba por afligi-la ainda mais, levando à lembrança do papagaio de estimação que eles tiveram que matar para aplacar a fome da família.

Pobre do papagaio. Viajara com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: – “Meu louro”. Era só o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. (RAMOS, 2008a, p.43).

A partir de então, a personagem se dá conta de que a cama, o marido, o papagaio, a baixa autoestima ocasionada pelos comentários do marido, tudo isso contribui para que sua mente se torne inundada de pensamentos negativos. Tais pensamentos se dissipam para outros também negativos, quando ela percebe que uma raposa comeu a melhor galinha do poleiro. Vejamos:

Nesse ponto as ideias de sinha Vitória seguiram outro caminho, que pouco depois foi desembocar no primeiro. Não era que a raposa tinha passado no rabo a galinha pedrês? Logo a pedrês, a mais gorda. Decidiu armar um mundéu perto do poleiro. Encolerizou-se. A raposa pagaria a galinha pedrês. (RAMOS, 2008a, p.45).

Podemos dizer que o referido capítulo é o que mais adentra os pensamentos da personagem. Nos demais, ela aparece, ora como uma mulher sábia e inteligente, ora como uma mulher grosseira. Nesse caso em particular, podemos mencionar a situação em que o filho mais velho lhe pergunta sobre o que é inferno e recebe um cocorote. Como podemos ver, ela não é capaz de compreender a inocência do garoto (RAMOS, 2008a, p.56).

Já no capítulo “Festa”, quando a família vai atravessar um riacho para ir até a pequena cidade, numa outra perspectiva, sinha Vitória se mostra afável ao marido, impaciente e grosseiro, auxiliando-lhe com o botão da camisa, como pode ser observado no fragmento abaixo:

Fabiano soltou um suspiro largo de satisfação e de dor. Em seguida tentou prender o colarinho duro ao pescoço, mas os dedos trêmulos não realizaram a tarefa. Sinha Vitória auxiliou-o: o botão entrou na casa estreita e a gravata amarrou-se. As mãos sujas, suadas, deixaram no colarinho manchas escuras. (RAMOS, 2008a, p.73).

Percebe-se, neste trecho, o carinho com que a personagem trata o marido. É um dos raros casos de ternura no romance de Graciliano. Segundo Magalhães, sinha Vitória “é uma mulher que zela pelos filhos, sendo, ao mesmo tempo, rude, como tudo que a cerca, mas carinhosa, pois nem mesmo a escrita seca de Graciliano Ramos foi capaz de silenciar o cuidado para que os filhos não sofram” (MAGALHÃES, 2001, p. 107).

No dramático episódio “Baleia”, no qual Fabiano percebe que a cachorra está doente e pode representar um perigo para as crianças e opta por sacrificá-la, sinha Vitória aquietou o desespero dos meninos, que percebem logo que algo de muito grave está prestes a acontecer com a cadela. Sua mãe tapa-lhes os ouvidos para evitar que eles ouvissem o barulho do tiro e dos latidos da cachorra. Nesse momento, ela “também tinha o coração pesado, mas resignava-se: naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa” (RAMOS, 2008a, p.86). Mostra-se, entretanto, mais frágil quando ouve o tiro e os latidos e os meninos chorando alto debaixo da cama. Nessa hora, ela pega a estátua da Virgem Maria, como se implorasse para receber forças diante daquele momento de dor.

Ao final do romance, a personagem vislumbra outras possibilidades de futuro para os filhos, tornando-se uma personagem de resistência. Diferente do futuro que estaria reservado para os seus filhos, que era o desejado pelo pai, a personagem demonstra convicção e rejeita o mesmo destino de Fabiano para eles: “Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú da folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! (RAMOS, 2008a, p.123).”

Sinha Vitória é também resistente ao que a sociedade geralmente espera de uma pessoa de sua classe social, como o fato de ela querer usar sapatos semelhantes aos das mulheres da cidade. “Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho” (RAMOS, 2008a, p. 71). E nisso ela é mais representativa do que o próprio Fabiano, quando a vemos como o arquétipo do herói moderno descrito por Lukács. Ela traz “a decepção com a vida, que nem sequer foi uma caricatura daquilo que sua sabedoria do destino proclamou com tão nítida clarividência, e cuja crença lhe deu a força para avançar solitária nas trevas” (LUKÁCS, 2006, p. 44).

Nesse sentido, há uma oposição clara na construção dos personagens. Enquanto Fabiano não tinha sonhos nem desejos, ela os tinha. Enquanto Fabiano não é

tão insatisfeito com a vida, ou não tem as mesmas ambições da esposa, ela quer uma vida mais digna para ela e para os filhos. Consequentemente, é a personagem que mais tem possibilidades de ter como prêmio o desencanto, ou a decepção com a vida citada por Lukács.

Paradoxalmente, sua relação com a vida é também de satisfação, de ver possibilidades do quanto ela pode ser boa. Reforçando isto, Guimarães, afirma:

Sinha Vitória tem vestido vermelho e sapato de salto alto, anda com o guarda-chuva como todas as mulheres do lugar, sente prazer no fumo, e em olhar a vida ao seu redor, pode se sentir feliz, não precisa da cachaça do marido para ficar valente, já é forte porque capaz de ultrapassar a realidade cotidiana, mesmo sem negá-la. (GUIMARÃES, 2001, p. 117).

Nos romances anteriores, Graciliano Ramos já havia destacado a figura da mulher como alguém dotado de mais sabedoria, inteligência e sensibilidade que seus protagonistas masculinos, seja o Paulo Honório de *S. Bernardo*, ou o Luís da Silva, de *Angústia*, personagens que carregam em si uma selvageria difícil de domar.

A mulher nos romances de Graciliano Ramos é justamente o oposto do que se espera da figura idealizada no passado, como, por exemplo, na época do Iluminismo. De acordo com Soihet,

Constituem-se as mulheres, de acordo com a maioria dos filósofos iluministas, no ser da paixão, da imaginação, não do conceito. Não seriam capazes de invenção e, mesmo quando passível ter acesso à literatura e a determinadas ciências, estariam excluídas da genialidade. A beleza, atributo desse sexo, era incompatível com as faculdades nobres, figurando o elogio do caráter da mulher como uma prova de sua fealdade. (...) A mulher teria permanecido na etapa da imaginação. Não a imaginação que geneticamente contribui para o conhecimento, mas aquela enganosa que nos faz tomar os desejos por realidades, cujo excesso pode levar à loucura e, mesmo, à morte. (SOIHET, 1997, p. 9).

Como se nota, havia muito preconceito e isso também está presente na mulher brasileira da década de 1930, época em que se passavam os romances de Graciliano Ramos. Mas, é importante observar que o escritor, ao dotar suas personagens femininas de força e inteligência, faz uma crítica sutil ao sistema patriarcal e machista.

Segundo Maluf e Mott, a respeito do papel da mulher nas primeiras décadas do século XX no Brasil,

A imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa.

Mais que isso, tal representação acabou por recobrir o ser mulher – e a sua relação com as suas obrigações passou a ser medida e avaliada pelas suas prescrições do dever ser. (MALUF; MOTT, 1998, p. 374).

Essa visão de opressão da mulher pelo homem dentro da sociedade não é tão percebida em *Vidas secas*, mas aparece muito bem representada em outra obra de Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, que traz a personagem Madalena.

No caso de Madalena, que sofre com a brutalidade do marido, e que acaba por tirar a própria vida, ela não é a figura “enganosa” como o marido achava que ela era.

No trecho abaixo, vemos o narrador em primeira pessoa de Paulo Honório, expressando o ciúme que tinha pela mulher:

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela.
Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa benfeita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes. (RAMOS, 2010, p. 101-102).

Assim como acontece com o narrador Bentinho de *Dom Casmurro*, o narrador de *S. Bernardo* é permeado por um forte sentimento de ciúme que desgasta o relacionamento com a esposa, que já não andava bem por causa do comportamento rude do marido. O resultado final é trágico e diferente da ambiguidade do romance de Machado de Assis.

Tanto em *S. Bernardo* quanto em *Vidas secas*, Graciliano Ramos apresenta duas personagens que estão engessadas em um modelo de subserviência ao marido, que faz com que seus gestos de rebeldia sejam discretos. No caso de Madalena, porém, há um gesto de rebeldia radical, representado pelo suicídio, mas que também pode ser visto como um gesto de rendição.

O modelo de como a mulher deve ser em um casamento nos sistemas sociais iluministas é discutido por Soihet: “Nelas, portanto, a inferioridade da razão era um fato incontestável, bastando-lhes cultivá-la na medida necessária ao cumprimento de seus deveres naturais: obedecer ao marido, ser-lhe fiel, cuidar dos filhos” (SOIHET, 1997, p. 9).

Vale lembrar que, apesar de Soihet tratar do ponto de vista da sociedade da época do Iluminismo, na sociedade rural brasileira da década de 1930, o modelo não era

muito diferente no contexto de produção do romance. O modelo ainda era o do marido como responsável por exercer a autoridade final dentro de casa, tendo a responsabilidade de trabalhar e trazer o sustento para a casa, enquanto à mulher cabia a manutenção da casa, cuidando dos filhos. Além do mais, isso “deve ser feito pela repetição acrítica das normas preestabelecidas.” (MAGALHÃES, 2001, p. 94).

No entanto, na narrativa de Graciliano Ramos, sinha Vitória é a mente pensante da família. É ela que faz as contas, já que o marido não sabe. No trecho abaixo, retirado do capítulo “Contas”, podemos ver tal situação: “Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições” (RAMOS, 2008a, p. 94).

Em outro momento, no capítulo “O mundo coberto de penas”, a personagem percebe que as aves estavam bebendo a água do gado, e por causa disso os animais estavam morrendo. Vejamos:

O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas [as arrições, as aves] levavam o resto da água, queriam matar o gado. Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! Olhou a mulher, desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando. (RAMOS, 2008a, p. 109).

Só depois de alguns momentos, que Fabiano percebe que o raciocínio da mulher estava correto:

Como era que sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arrições bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arrições matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. (RAMOS, 2008a, p. 110).

É interessante notar que Fabiano não fica ofendido porque a mulher é mais inteligente que ele; ao contrário, sente-se orgulhoso de sua esperteza. Embora só fique feliz mesmo depois que, pensando com calma, percebe que a esposa estava certa em seu raciocínio.

Esse tipo de relacionamento mais pacífico entre marido e mulher era até mais comum em classes mais pobres, já que não havia uma cobrança tão forte por parte da sociedade daquela época no que se refere ao papel da mulher. Havia uma diferença

entre o que a sociedade cobrava das mulheres de classe mais abastada e das mulheres pobres. De acordo com Soihet,

Com a consolidação da burguesia no poder, firma-se no século XIX a divisão de papéis e uma rígida separação das esferas de atuação entre os gêneros. O masculino na órbita pública e o feminino no âmbito privado. Tal se configura com mais ênfase entre os segmentos mais elevados, já que as mulheres pobres por sua condição social continuam a ter a rua como espaço preferencial, obrigadas, elas mesmas, a realizarem suas compras, como também ao exercício do trabalho extra-doméstico. (SOIHET, 1997, 11-12).

Podemos trazer a citação para o comportamento da sociedade da Região Nordeste dos anos 1930: Sinha Vitória, por ser pobre, tem a liberdade de sair à rua sem que isso fosse proibido ou censurado, como era em algumas famílias de classe social mais privilegiada. Porém, a personagem não tem o poder de enfrentar o peso da tradição, que a impede, por exemplo, de responder ao marido quando ele a compara a um papagaio. Vejamos:

Como não se entendessem, sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. (RAMOS, 2008a, p. 41).

Nesse trecho, nota-se uma prudência no trato com as palavras maldosas do marido, na tentativa de manter o relacionamento, por mais ofendida que tenha ficado.

Lucas (1999, p. 114) comenta que o sistema de dominação patriarcal do sertão nordestino da década de 1930 predominava a distância social entre marido e esposa, mas Graciliano faz questão de mudar um pouco as regras em *Vidas secas*, já que sinha Vitória dispõe de mais poder intelectual e disposição de enfrentar as dificuldades da vida. O autor chega a dizer:

Às vezes somos tentados a admitir Sinha Vitória como a personagem principal, tão larga é sua influência sobre Fabiano. Sua áspera racionalidade, sua proverbial elocução de sentenças de sentido prático e objetivo, sua ultrapassagem do estado de irresolução, fazem dela um espelho para Fabiano, cuja expressão de amor se mescla à de admiração, dada a capacidade de expressão e bom senso de sua companheira. (LUCAS, 1999, p. 114).

Complementando, Lucas afirma que “o romance *Vidas secas*, fazendo de Fabiano sua principal personagem, é, contraditoriamente, um romance de exaltação da

mulher, cujo papel é de permanente incitação para o avanço progressivo” (LUCAS, 1999, p. 114).

Percebe-se, então, que temos mais uma voz a admitir a importância central de sinha Vitória no romance, bem como o tratamento respeitoso que Graciliano Ramos dedica às mulheres, mostrado de forma mais enfática em *S. Bernardo*, mas que não é de maneira alguma diminuído em *Vidas secas*.

Outro ponto que se deve levar em conta é o contraste existente entre o modo como a personagem é descrita no início do romance e no final. No início, ela mal emite palavras, apenas grunhidos. No final, tanto ela quanto Fabiano se mostram mais próximos da palavra falada, como se a trajetória descrita pelo livro, da busca inicial pela casa até a fuga por não ter dinheiro para pagar as contas, tivesse sido de alguma maneira enriquecedora para seus espíritos. No capítulo “Mudança”, que encerra o romance, a personagem se vê angustiada e com necessidade de se expressar verbalmente:

Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qualquer som. [...] Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. (RAMOS, 2008a, p. 120).

É importante destacar o trecho em que o narrador afirma que ela tinha “boa ponta de língua”, isto é, uma capacidade de se expressar bastante considerável. Mais adiante, acontece uma proximidade entre os dois, um diálogo que contrasta com a dificuldade de comunicação que até então havia:

Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinha sido? (RAMOS, 2008a, p. 120).

E tentando responder à pergunta da mulher, Fabiano reconhece que já não são mais os mesmos. Essa conversa foge um pouco, inclusive, do estilo de diálogo adotado até então. Segundo Magalhães,

É uma conversa inconcebível para os fabianos. O narrador tirou-os da realidade, aliviou-os do peso nas costas – o peso da tradição – para que pudessem refletir sobre as perguntas da autoria, em relação às possibilidades daquela realidade. (MAGALHÃES, 2001, p. 150).

A conversa é em tom ainda carregado de melancolia, mas também traz um sinal de esperança, de um futuro possivelmente bom para os filhos e uma quebra das tradições no sentido de que não é da vontade de sinha Vitória que os meninos sigam os mesmos passos do pai, mas que estudem e tenham uma vida mais digna.

O que podemos notar ao longo deste capítulo é que sinha Vitória é uma personagem que possui uma dualidade. Tem seus momentos de fragilidade, como pode ser visto em alguns momentos no capítulo da morte de Baleia, por exemplo, mas também precisa se mostrar forte perante os filhos. Ainda que não consiga ser tão forte na referida situação quanto o marido Fabiano, que precisa ter ainda mais força para executar o animal querido. Em diversos momentos, porém, é sinha Vitória quem se mostra como o alicerce da família, sendo mais inteligente para traçar planos para o futuro, ainda que esses planos sejam, não por sua culpa, frustrados ao final. Desse modo, a sinha Vitória de Graciliano Ramos, é, ao mesmo tempo, frágil e forte; inteligente e desencantada; revoltada e triste com a vida que leva. É por isso que a consideramos a personagem mais rica de *Vidas secas*.

No próximo capítulo, analisaremos as escolhas do cineasta Nelson Pereira dos Santos ao traduzir a personagem para o cinema.

4 A ADAPTAÇÃO DE *VIDAS SECAS* E DA PERSONAGEM SINHA VITÓRIA PARA AS TELAS

Ao destacarmos o papel de sinha Vitória no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, observamos que se trata de uma personagem bem mais importante do que parece crer a grande maioria dos estudos acerca do quarto romance do escritor alagoano. Em geral, a tendência é que se discuta mais Fabiano, o espaço onde os personagens vivem ou até mesmo a humanização da cachorra Baleia. Há, porém, autores, como Magalhães (2001), que se dedicou ao estudo da personagem feminina e à sua importância, tanto para a constituição do romance quanto do ponto de vista sociológico, destacando a mulher e seu papel social dentro de uma sociedade patriarcal e machista.

No romance, os pensamentos e as intenções dos personagens são geralmente descritos por um narrador onisciente, ou, no caso de uma narração em primeira pessoa, pelo ponto de vista deste narrador. No cinema, por outro lado, o personagem, por estar presente fisicamente, está pronto para ser “lido” das mais diferentes maneiras pelos espectadores, mesmo que o cineasta utilize bastante o recurso da narração em *voice-over*.

É sem o uso desse tipo de narração que sinha Vitória e os demais personagens se apresentam na adaptação de Nelson Pereira dos Santos da obra homônima de Graciliano Ramos, lançada nos cinemas em 1963.

Diferente de Machado de Assis, que em *Dom Casmurro* descreve Capitu com os olhos de ressaca, Graciliano não apresenta características físicas marcantes para a personagem. Houve, portanto, liberdade por parte do cineasta ao escolher uma atriz que ele acreditasse representar de forma convincente sinha Vitória nas telas, como foi o caso de Maria Ribeiro, em seu primeiro papel no cinema.

Depois desse filme, a atriz estaria presente em obras importantes da cinematografia brasileira, como *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, produzido por Nelson Pereira dos Santos, em mais outros dois trabalhos de direção de Nelson, *O amuleto de Ogum* (1975) e *A terceira margem do rio* (1994), entre outros filmes.

Essa atitude do diretor de escolher atores estreados traz implicações importantes para o entendimento do seu processo de criação, embora não seja uma regra

em se tratando de sua filmografia, já que em seus primeiros longas-metragens, *Rio 40 graus* (1956) e *Rio Zona Norte* (1957), ele já havia trabalhado com atores bastante conhecidos do cinema brasileiro da época, como Jece Valadão e Grande Otelo. O próprio Átila Iório, intérprete de Fabiano em *Vidas secas*, já havia trabalhado como ator em outros filmes.

Em se tratando de *Vidas secas*, o objetivo do diretor era tornar o seu filme mais realista. A escolha de uma atriz como Maria Ribeiro, até então desconhecida, remete ao Neorrealismo italiano e a tendência desse movimento em escolher não-atores, ou atores estreados ou inexperientes, para desempenhar papéis importantes em diversos filmes. Isso dá uma dimensão de maior veracidade à personagem, uma vez que ela não fica atrelada a uma persona já criada, vinda de uma atriz já conhecida de outros papéis. Abaixo, Gomes cita o caso de Greta Garbo, em comparação com a atuação no teatro:

Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atores, permanece a personagem de *Hamlet*, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo. Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática. (GOMES, 2005, p. 115).

Essa ligação com o Neorrealismo italiano também se dá por uma aproximação com os problemas sociais enfrentados tanto pela Itália quanto pelo Brasil em determinados momentos históricos. Assim, o Cinema Novo, movimento em que *Vidas secas* se inclui, procura debater problemas de natureza política e social. Se o Neorrealismo italiano surgiu em um momento particularmente difícil para a Itália, com o país destruído logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, o Cinema Novo também propôs discutir os problemas mais graves do país, ao mesmo tempo que também se preocupava com a criação de uma nova estética, chamada de “estética da fome” por Glauber Rocha.

Rocha, como um dos principais cineastas do movimento e mente intelectual no sentido de ser aquele que deu ao Cinema Novo uma posição também de movimento político, denunciando o quanto a América Latina continua sendo uma colônia, apenas tendo mudado seus colonizadores, afirma, a respeito do termo “estética da fome” e da situação alarmante do país, que seria o principal tema dos primeiros filmes do movimento:

Este condicionamento econômico e político nos levou a uma fraqueza filosófica e a uma impotência que gera esterilidade quando consciente e histeria quando inconsciente. É por esta razão que a fome da América Latina não é simplesmente um sintoma alarmante: é a essência da nossa sociedade. Lá reside a trágica originalidade do Cinema Novo em relação ao cinema mundial. Nossa originalidade é a nossa fome e a nossa maior tristeza é que esta fome é sentida, mas não intelectualmente compreendida.²⁰ (ROCHA, 1995, p. 70, tradução nossa).

Com este pungente discurso de denúncia acerca da situação do povo brasileiro, Rocha demonstra a sua militância política através de uma forma de arte que tem um poder de alcançar uma maior audiência do que a literatura. No entanto, apesar de sua ênfase na fome, nos filmes, não foi Glauber Rocha, mas Nelson Pereira dos Santos, com *Vidas secas*, e Ruy Guerra, com *Os fuzis*, que denunciariam e apresentariam de forma mais dolorosa a situação dos excluídos, a maior parte deles, no sertão nordestino.

No que se refere à História do Cinema Novo, a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, traçando uma cronologia do movimento, inclui a obra de estreia de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, como parte de sua pré-história, junto com *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany. Segundo a conceituada revista, o nascimento dar-se-ia em 1959 com dois curtas-metragens: *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade. Os longas-metragens que abriram o movimento foram, segundo a revista, *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra; *Cinco vezes favela* (1962, produção coletiva); *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; e *Porto das caixas* (1962), de Paulo César Saraceni. Três filmes foram considerados pela revista como produções da maturidade do movimento, todos de 1963: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra.

É interessante observar que o Cinema Novo teve uma forte ligação com a literatura, o que gerou filmes notáveis, como *Porto das caixas* (Paulo César Saraceni, 1963), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A hora e vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), além do já citado *Vidas secas*, de

²⁰ O texto, no original:

“This economic and politic conditioning has led us to philosophical weakness and impotence that engenders sterility when conscious and hysteria when unconscious. It is for this reason that the hunger of Latin America is not simply an alarming symptom: it is the essence of our society. There resides the tragic originality of Cinema Novo in relation to world cinema. Our originality is our hunger and our greatest misery is that this hunger is felt but not intellectually understood.”

Nelson Pereira dos Santos, objeto de nosso estudo. Vale ressaltar que filmes importantes do movimento, como *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), se não são necessariamente baseados em uma obra literária especificamente, sofreram influência da literatura de cordel.

Essa forte ligação dessa produção cinematográfica com a literatura brasileira é importante que seja destacada para que possamos desenvolver nesta terceira parte de nosso trabalho um estudo da adaptação para o cinema de uma dessas obras. Além disso, é a partir de exemplos de adaptações literárias que poderemos desenvolver mais claramente o argumento da valorização e da ênfase que o cineasta Nelson Pereira dos Santos dá às mulheres em suas obras, o que reflete também em sinha Vitória.

Vidas secas não foi a única obra de Graciliano Ramos adaptada por Nelson Pereira dos Santos. O cineasta também fez adaptação de um conto retirado do livro *Insônia* (1947), chamado “Um ladrão”, que gerou um curta-metragem de mesmo nome produzido em 1981; e da publicação póstuma *Memórias do cárcere* (1953), que gerou o longa-metragem homônimo lançado nos cinemas em 1984, que, para Xavier, “fecha o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura” (XAVIER, 2001, p. 34).

O cineasta quase sempre mostra as personagens mulheres em seus filmes como figuras fortes e decididas. Muitas vezes, as personagens femininas são mais fortes do que as masculinas. E isso pode ser percebido de maneira flagrante nas adaptações de obras literárias, como *Vidas secas*; *Azyllo muito louco* (1971) e o curta-metragem *A missa do galo* (1982), ambos com base em contos de Machado de Assis. Isso para citar apenas exemplos de autores mais canônicos.

No caso da adaptação de textos de menor prestígio literário no sistema brasileiro, existem também outros exemplos. Podemos citar *El Justicero* (1967), adaptado da novela *As vidas de El Justicero*, de João Bethencourt, e *Fome de amor* (1968), inspirado na novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo. Essas novelas que serviram de fonte de inspiração não são tão conhecidas. E no caso de *Fome de amor*, que conta com o subtítulo *Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?*, Nelson Pereira dos Santos simplesmente não gostou do romance de Guilherme Figueiredo e nem do roteiro adaptado escrito por Luís Carlos Ripper. Então, ele resolveu improvisar. Nas palavras do próprio diretor: “Eu nem tinha lido o livro todo, era muito ruim. Quando comecei a filmar, estava completamente perdido. Perdido,

perdido. Fui fazendo o roteiro dia a dia. Lá pelo meio, sim, que aí eu vi a estrutura do filme” (SANTOS *apud* SALEM, 1996, p. 229)

Fome de amor é um filme que enfatiza a beleza e a psicologia de duas mulheres, interpretadas por Leila Diniz e Irene Stefânia. A bela fotografia em preto e branco de Dib Lutfi ressalta atributos físicos das atrizes/personagens e os diálogos dão a elas um ar de mistério. No entanto, não foi um filme que Nelson Pereira dos Santos fez com empenho, uma vez que o que ele mais queria era fazer o seu então “projeto dos sonhos”, *Como era gostoso o meu francês* (1972).

O exemplo mais flagrante desse aspecto de ênfase das personagens femininas no conjunto de filmes que são frutos de adaptações é o de *Azyllo muito louco* (1971), conforme podemos notar pela descrição de Salem, que corrobora nossa posição:

Nelson também dá às mulheres uma importância que nem de longe elas têm no conto. Se a revolta no livro é obra dos homens, no filme ela é puxada pelas mulheres (ainda que seja colocado como chefe um homem). Eudóxia (Leila Diniz), mulher do boticário Crispim, ao lado da prima do Costa (Ana Maria Magalhães) e Luzinha (Irene Stefânia) se põem em determinado momento a gritar: “Queremos a liberdade de d. Evarista”, “Abaixo a tirania!” Também são as mulheres as únicas que, mesmo dentro do hospício, não usam camisa-de-força, ao contrário dos homens. (...) O fato é que as mulheres no filme são mais livres, esvoaçantes, alegres, fortes – e sábias. Têm todo, e nenhum poder. Porque, em última instância, o poder é dos homens. Pelo menos o institucional. (SALEM, 1996, p. 255-256).

Outro exemplo que reforça essa ideia é o curta-metragem *A missa do galo*. A personagem Conceição, a mulher que acaba “seduzindo” o garoto, vivida no filme por Isabel Ribeiro, se apresenta de forma diferente do caráter “imaculado” – pelo menos aos olhos do garoto – do conto de Machado de Assis. Enquanto no texto literário, é mostrada com mais ambiguidade, gerada pela narração em primeira pessoa em que o narrador, ingênuo, não percebe tantos detalhes quanto o leitor mais atento, no filme, ela é vista com uma malícia mais evidente.

Assim, no conto, a personagem parece estar resignada com o fato de o marido a trair com frequência. No filme, de outra forma, Conceição se mostra bem mais ousada e isso é encenado de maneira mais explícita. Uma evidência disso é o momento em que ela se aproxima ainda mais do rapaz, quase a ponto de os dois se beijarem, durante a conversa.

Nesse sentido, na produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, o papel da mulher na sociedade foi ampliado. Isso se deve, entre outros fatores, ao resultado de décadas de luta e ao advento da contracultura e da revolução sexual na

década de 1960, que trouxeram novas oportunidades para a mulher nos campos profissional e político, além da possibilidade de ela se mostrar mais para a sociedade.

Partindo dessa ideia, podemos inferir que, se essa tendência é sentida em grande parte da obra de Nelson Pereira dos Santos, não deixaria de ser em *Vidas secas*, mesmo levando em consideração o papel subordinado da mulher na sociedade da época do filme (início da década de 1940) no sertão nordestino.

Quanto à narrativa cinematográfica, ela conta a mesma história do livro, mas não necessariamente segue a mesma ordem dos acontecimentos, já que o romance é constituído por capítulos destacáveis e semi-independentes. É importante notar, inclusive, o quanto o romance de Graciliano Ramos já trazia características cinematográficas, utilizando referências às cores (do céu, dos juazeiros etc.), além de também ter uma coesão frouxa entre os capítulos, levando o leitor a efetuar em sua mente uma “montagem” do romance. A própria busca da palavra enxuta por parte do romancista, evitando adjetivos, dá à sua escrita uma semelhança com a linguagem cinematográfica.

Quanto ao trabalho de Nelson Pereira dos Santos, filmado em preto e branco, com direção de fotografia do também produtor Luiz Carlos Barreto, a narrativa cinematográfica de *Vidas secas* destaca como ponto importante a ênfase da opressão causada pela seca e pelo sol causticante do sertão nordestino, tão marcante no romance. Para tal, o diretor utilizou luz excessiva e ambientação da vegetação da caatinga, que compõem o cenário da trama.

Vimos que um traço importante na construção do romance são os frequentes pensamentos dos personagens. No caso do filme, o cineasta preferiu não utilizar uma narração em *voice-over* em nenhum momento, o que constitui um desafio para um livro que possui poucos diálogos e muitos exemplos de fluxo de consciência. Quando o filme procura mostrar o que parece ser um dos poucos diálogos entre os personagens no início da narrativa, representando o fluxo de consciência presente no romance, Fabiano e sinha Vitória aparecem dialogando em *close-up* de frente para a câmera. Trata-se mais de monólogos sobrepostos do que exatamente um diálogo. Essa passagem é a mais explícita experimentação do diretor em sua tradução de um recurso estilístico do romance para as telas. As demais sequências enfatizam os poucos diálogos por meio de um estilo narrativo semelhante ao do Neorealismo italiano, ainda que houvesse, por parte do cineasta, a intenção de superar a compaixão social do movimento italiano e atingir o nível de uma discussão política (cf. TOLENTINO, 2001, p. 145).

No romance, Graciliano intitula alguns dos capítulos com os nomes dos personagens (“Fabiano”, “Sinha Vitória”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho”, “Baleia”), dando mais espaço para Fabiano em boa parte dos demais capítulos (“Cadeia”, “Inverno”, “Festa” e “O soldado amarelo”).

Desse modo, quando lemos o capítulo intitulado “Fabiano”, por exemplo, os demais personagens, por mais que possam estar perto de Fabiano, são tirados de foco, à medida que o romancista adentra suas crises existenciais, como o fato de se considerar um bicho e a aceitação de sua condição atual de vaqueiro.

No filme, porém, a personagem vivida por Maria Ribeiro tem mais tempo em cena, em comparação com o romance. Até pelo fato de o cinema ser uma arte que trabalha mais com o corpo físico, enquanto o romance, principalmente o romance moderno, que procura se voltar mais para o interior dos personagens e menos para as descrições de corpos, objetos e lugares, lida mais com os aspectos psicológicos de cada personagem, tornando-o mais focado, mais acentuado.

Uma situação representativa dessa situação é o momento em que a família de retirantes aparece na tela, no início do filme, com a imagem de sinha Vitória à frente dos demais:

Figura 1 A família de retirantes com sinha Vitória à frente



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Como podemos ver, o filme começa com imagens da família em um plano geral²¹ mostrando uma paisagem desolada, à medida que os créditos apresentam elenco, equipe técnica e o ano em que se passa inicialmente a história: 1949. Além das imagens

²¹ “Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação” (XAVIER, 2008, p. 27).

de impacto, uma trilha sonora com um som de um carro de bois completa a cena. Há pouca movimentação de câmera, como é comum nas sequências exteriores do filme, e os atores se aproximam de maneira lenta diante da câmera quase estática. Podemos dizer que a lentidão do surgimento da família serve para acentuar o tom da obra cinematográfica, acostumar o espectador ao seu ritmo mais cadenciado, em comparação ao ritmo das produções da narrativa clássica norte-americana, que costuma ser rápido. Ao mesmo tempo, o único som não diegético do filme, o som das rodas de um carro de bois, incomoda e insinua tristeza. Johnson, ao tratar dessa questão, afirma que:

No decorrer do filme, o som do carro de boi torna-se uma espécie de sinédoque auditiva que encapsula o Nordeste, por meio de sua denotação (o carro de boi evoca o atraso técnico da região) e de sua conotação: o som, que é muito desagradável, constitui por si só uma estrutura agressiva. (JOHNSON, 2003, p. 52).

Assim, esse som apresenta-se desagradável e cheio de melancolia que, de certa forma, “encapsula o Nordeste”, de acordo com Johnson. Nesse sentido, esse tom narrativo inicial, associado à fotografia estourada que destaca a luz excessiva e opressiva da região, constituem preparativos adicionais para a composição do filme.

Estas sequências iniciais também sugerem a grandiosidade do espaço em relação à pequenez dos personagens, que ganham destaque aos poucos, à medida que a câmera espera pela chegada deles, antecipada pela passagem de Baleia pela tela e partindo para fora do campo de visão. Com a câmera (quase) parada e os personagens e o cenário à frente, nota-se um explícito trabalho de *mise en scène*²² por parte do diretor, definindo, desde o início, o campo de atuação da trama, a ligação dos personagens com o meio ambiente, e já trazendo nesta introdução a ideia de “vidas secas”, remetendo, então, ao título do filme (e do romance).

Nestas primeiras imagens, ainda que de longe, nota-se que sinha Vitória vem à frente do grupo, logo após a cachorra Baleia, que assume papel também relevante na narrativa. Destacam-se ainda uma enorme caixa que carrega sobre a cabeça, bem como sacos cheios de mantimentos e provavelmente roupas, como podemos ver na página seguinte:

²² Expressão herdada do teatro e que passou já a ser utilizada pelo cinema desde os tempos de Georges Méliès. (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 17). Uma definição possível e simplificadora pode ser: “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 25).

Figura 2 – O peso excessivo carregado por sinha Vitória



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Podemos perceber, então, desde o início, que as primeiras imagens da personagem denotam uma ideia de liderança em relação ao grupo e, conseqüentemente, de responsabilidade, no sentido de cuidar da melhor maneira possível de sua família.

É possível observar uma aproximação com o romance, já que Graciliano Ramos menciona que a personagem carrega um baú de folha na cabeça (RAMOS, 2008a, p. 9). Entretanto, Nelson Pereira dos Santos traz sua marca ao enfatizar na tela o peso carregado. Poderíamos ver neste baú um símbolo do fardo, que estaria principalmente sob os ombros de sinha Vitória (no caso, ombros, cabeça e braços). O baú representaria a dificuldade de sobrevivência da família naquele momento de total falta de bens básicos, como comida e um lugar para dormir. Nesta seqüência, a personagem segue à frente de todos, como se já soubesse o local onde deveriam parar.

Outro destaque do início do romance que pode ser comparado com o filme é o uso de cores por parte de Graciliano, que fala de “planície avermelhada” e dos juazeiros que “alargavam duas manchas verdes” (RAMOS, 2008a, p. 9). No filme, um dos recursos usados para lidar com esses aspectos do texto literário foi o uso particular da fotografia em preto e branco²³.

A utilização das cores para acentuar o realismo nem sempre é bem sucedido. A respeito da presença da cor, Martin (2013, p. 77) afirma que “em virtude de seu poder *decorativo e pictórico*, ela se impõe nos filmes históricos, fantásticos e exóticos, nos musicais e nas comédias, nos filmes de aventura e nos *westerns*”. Porém, em assuntos

²³ No Brasil, a utilização de fotografia colorida era um investimento ainda muito caro até a década de 1960. Tanto que a popularização dos filmes em cores no país só ocorreu na década de 1970.

que exigem mais seriedade, como “a violência, a guerra, a morte, assim como os temas puramente psicológicos” (MARTIN, 2003, p. 77), o uso do preto e branco é até mais apropriado. É o caso, portanto, de *Vidas secas*, e seu preto e branco tão particular.

A aridez e a aspereza do sertão em tempos de seca são traduzidas em *Vidas secas* pela utilização da luz natural, adquirida com uma câmera sem filtros, uma decisão feliz e um dos grandes destaques da obra cinematográfica.

A respeito da fotografia até então singular do filme, é interessante ler o depoimento do diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto:

“Nos primeiros dias”, lembra Barreto, “a gente filmava duas vezes a mesma coisa, com dois estilos fotográficos: o tradicional, que era a proposta de Zé Rosas²⁴, com filtros, disposição correta, diafragma²⁵ de acordo com o fotômetro, tudo certinho, e outro pela minha proposta, eliminando certos artificialismos de luz para tirar sombra do rosto das pessoas, deixando a luz queimante, estourando tudo, uma fotografia incendiada, invadida pela luz”. (BARRETO *apud* SALEM, 1996, p. 175).

Como podemos ver, sua decisão, juntamente com Nelson Pereira dos Santos, de usar este tipo de fotografia mais agressiva é totalmente coerente com a proposta de mostrar o sertão seco e a triste vida dos personagens. A luz, que geralmente tem uma conotação positiva, por representar uma vida nova ou a clareza das coisas, ganha uma conotação negativa no filme.

Após este momento inicial da narrativa em que há a introdução dos personagens à distância, a luz opressiva e a geografia da caatinga, cada personagem passa a ser delineado.

Sinha Vitória, a fim de descansar e comer um pouco de farinha junto com Fabiano e as crianças, mostra-se novamente para o espectador na posição de líder, escolhendo o momento de parar e de dividir um pouco do alimento para a família.

Para marcar a posição da personagem, Nelson a coloca em separado com os demais. Tanto ela quanto Fabiano e as crianças são vistos em plano americano²⁶, mas são separados pelo corte, pelo uso do campo e contracampo. Essa opção pode ser vista como mais uma forma do cineasta enfatizar a personagem em seu trabalho.

²⁴ José Rosa é o segundo diretor de fotografia de *Vidas secas*, junto com Luiz Carlos Barreto.

²⁵ Diafragma é o sistema que controla a abertura por onde entra a luz nas câmeras analógicas, ou o sensor nas digitais, para produzir a imagem. Quanto maior a abertura, mais luz entra, e vice-versa.

²⁶ “Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela” (XAVIER, 2008, p. 27).

Nesta sequência, embora haja foco no delineamento dos personagens, todos continuam sem pronunciar palavra alguma. É como se a fome, a sede, o cansaço e a desesperança fizessem com que as palavras parecessem inúteis e os gestos bastassem. Vejamos:

Figura 3– Sinha Vitória distribui farinha para Fabiano e as crianças



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Nesta sequência, nota-se que, diante de difícil momento, até mesmo parar para comer, mesmo estando com o corpo cansado, é uma decisão que requer força, já que todos pareciam quase que anestesiados diante do cansaço e do sol escaldante. Uma das evidências dessa situação extrema é quando um dos meninos desmaia, em uma sequência mais adiante.

O espírito de liderança mostrado por Vitória também se une a uma demonstração maior de amor para com sua família, em especial, os filhos. Uma situação representativa desse espírito é a sua atitude difícil e corajosa de matar um animal de estimação para suprir a fome da família. Nesta sequência, enquanto Fabiano e os meninos comem farinha e mastigam raízes, ela olha para o papagaio. Neste momento, apresentam-se *close-ups* tanto de seu rosto quanto da ave, acenando para o espectador a possibilidade de que o animal venha a ser utilizado como alimento. De maneira brusca, a ave é mostrada emitindo ruídos, lutando pela sobrevivência ao ser estrangulada por sua dona.

Figura 4 - A morte do papagaio



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Na nossa visão, a decisão de mostrar de forma quase gráfica e violenta a morte do papagaio, logo nos primeiros minutos de projeção, foi importante para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, pois reforça a situação dramática a que a família está submetida. No romance, a situação em questão não tem o mesmo impacto, pois a morte do papagaio já havia acontecido um dia antes e é narrada por meio de um *flashback*. Esse recurso é usado através da mudança da forma verbal para o pretérito mais-que-perfeito, como podemos ver abaixo:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrerá na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. (RAMOS, 2008a, p. 11).

No momento em que o animal morto está sendo assado, através do recurso da elipse (há um corte rápido da cena da morte do animal para uma imagem em que seus ossos estão numa pequena fogueira), sinha Vitória diz, em tom de consolo: “Também não servia pra nada. Nem sabia falar.” No filme, essa fala ganha especial importância, pois é inserida logo após a família ter comido o que restava do papagaio. Trata-se, portanto, da primeira fala do filme. Uma possibilidade de interpretação para tal seria para denotar que a falta de conversa da família até aquele momento derivava da fome, da falta de energia, mas também para expressar um sentimento de culpa escondido, uma maneira de não chorar, de parecer forte. Em seguida, depois de comerem, os membros do grupo continuam a viagem. Além do peso dos objetos carregados, sinha Vitória ainda leva o menino mais novo “escanchado no quarto”

(RAMOS, 2008a, p. 9), como se vê na figura abaixo. O peso a mais, desta vez de uma criança, representaria ainda mais responsabilidade e amor por parte da mãe. Porém, é importante mencionar que, como caçador, Fabiano teria que estar com as mãos livres, seja para defender a família de alguma ameaça, seja para matar com a espingarda algum animal que poderia servir de alimento.

Figura 5 – Fabiano segue a mulher, com respeito



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Ainda nesta sequência, sinha Vitória compartilha com o marido um momento de desesperança por já terem andado por muitos dias e não terem encontrado nenhum abrigo naquele ambiente agressivo e deserto. É nesse momento que testemunhamos o primeiro diálogo do filme, pautado por silêncios entre uma fala e outra, muito disso por não terem o que dizer, bem como pela dificuldade de se expressar. Como estratégia de tradução, o diretor optou por apresentar também na tela o registro de linguagem dos personagens, inserindo um diálogo aproximado da fala do povo sertanejo da região do Nordeste, como podemos perceber abaixo:

Sinha Vitória: Besteira continuar. Não vamo chegar nunca. (Fabiano fica calado e se aproxima dela.) Por aqui nós que nunca vamo chegar.

Fabiano: Você é teimosa, oxente.

Sinha Vitória: Tanta volta. Não tem fim.

Fabiano: É, nós temo que ir pelo rio, mermo.

Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Apesar de sinha Vitória ter destaque e ser construída como personagem forte, assim como no romance, ela também demonstra alguns momentos de fraqueza, de modo que ela não se torne uma personagem de um único perfil. Posteriormente veremos sinha Vitória mostrando impaciência, alegria, raiva, esperança, ambição.

Como o cinema pode ser visto como “teatro romanceado ou romance teatralizado” (Gomes, 2005, p. 106), então há uma adaptação dos personagens nascidos no romance e transmutados para as telas. O que não quer dizer que todos os personagens de um romance ou de um filme sejam profundos nas mais diversas formas de se mostrar em tais obras. No caso de sinha Vitória, trata-se de uma personagem rica e que, no diálogo acima, mostra o seu momento de desânimo, que em poucos instantes muda, ao avistar o sítio, como se pode ver na figura a seguir, que ilustra o próximo momento.

Figura 6 – A primeira visão da casa



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Ao avistar o lugar, sinha Vitória grita: “Vamo! É ali!”. É o momento em que eles encontram a casa que servirá de abrigo durante a maior parte do filme. A leitura dessa situação assume uma particularidade. No romance, é Fabiano e não sinha Vitória quem encontra a cerca que sinaliza a fazenda abandonada, conforme podemos ver neste trecho: “Num cotovelo do caminho [Fabiano] avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força” (RAMOS, 2008a, p. 12).

Podemos observar claramente que a opção de Nelson Pereira dos Santos de oferecer a sinha Vitória o mérito de encontrar a casa, que, no romance é de Fabiano,

confirma o que havíamos comentado anteriormente sobre *Azyllo muito louco*: a ênfase – e algumas vezes a total inversão de gêneros – do papel da mulher nas obras do cineasta.

Ao encontrarem a casa, os personagens avistam também uma árvore dentro da mesma cerca, que forma uma bem-vinda sombra para a família descansar. Depois que chegam até lá, Fabiano deixa a família à sombra da árvore e procura ver se há alguém naquela habitação. Percebendo que não há ninguém, senta-se ao lado da mulher e olha para o céu, dizendo: “Vai chover”. Ela responde: “Deus queira. E a Virgem Santíssima também.” Ela se apoia no ombro de Fabiano, demonstrando carência afetiva e cansaço. Diferentemente do romance, em que os dois choram nesse momento, no filme não há lágrimas. Mesmo não apresentado o choro, a cena é de bastante impacto.

Figura 7 – A primeira demonstração de afeto físico de sinha Vitória



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

A opção do cineasta por não apresentar lágrimas pode ser um indicativo de querer dar um tom de maior fortaleza aos personagens. Ademais, há ainda a opção própria do cinema de mostrar a angústia e os tormentos espirituais através da interpretação dos atores, da indicação de seus sentimentos a partir das tomadas mais de perto da expressão de seus rostos, que podem dizer mais do que muitas palavras.

Logo após esta cena, ainda no momento em que estão debaixo da sombra da árvore, a cachorra Baleia traz um preá. Ao perceber isso, sinha Vitória corre de encontro ao animal para receber o que seria uma refeição para a família. O modo como a personagem leva o roedor à boca pode aproximá-la de um animal. Se, no romance, é Fabiano quem se vê a si mesmo como um bicho, no filme, vemos sinha Vitória

demonstrando extrema ansiedade quando vê que a cachorra, tranquila e elegantemente, traz-lhes o alimento.

Figura 8 – A fome e a avidez de ter em mãos um preá



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

A sequência fecha com a ânsia e a alegria da personagem, agradecendo a Baleia com beijos. Há um corte para trovões e a imagem de um céu carregado da chuva que Fabiano previra. Com a chuva, segue outro momento relevante para a nossa discussão, que é a sequência em que a família é mostrada feliz, dentro da casa, enquanto a água cai sobre as telhas e enche potes. A figura abaixo é ilustrativa desse aspecto.

Figura 9: A alegria temporária com a chegada da chuva



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Uma diferença importante de tom com relação tanto ao romance quanto ao filme, que se pode notar neste momento, é o fato de vermos a família rindo, feliz,

quando encontra um lugar para ficar, ainda que temporariamente, escutando o barulho da chuva caindo sobre a caatinga. Trata-se do único momento de alegria do filme. Tal situação se mostra dissonante com o tom sempre sério e dramático, tanto da obra de Graciliano quanto do filme de Nelson.

No romance, essa situação é descrita com o uso do futuro do pretérito, o tempo verbal que sugere esperanças, e, que em *Vidas secas*, geralmente representa aquilo que dificilmente será concretizado:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remojaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (RAMOS, 2008a, p. 16).

Como observamos, o narrador em terceira pessoa, ao citar sempre sinha Vitória, traz para a narrativa os pensamentos da personagem, seus desejos, suas expectativas sobre o que a vida futura poderia lhe proporcionar, inclusive, com relação à vaidade, que inclui o próprio corpo e as roupas.

O filme, ao apresentar essa discussão, coloca algumas palavras na boca dos personagens, principalmente, de sinha Vitória. A personagem, diante da nova oportunidade, diz: “a casa é forte; o pasto é bom; vão tudo engordar”. E riem. Fabiano, como se não conseguisse pensar por si mesmo, repete as palavras da mulher: “o pasto é bom”. Este momento pode ser visto como reforço a uma posição de superioridade intelectual da mulher.

Durante esse momento de introspecção e de trégua que a vida dura lhes dá, Fabiano e sinha Vitória têm tempo para pensar em alguns assuntos. Se no romance esses assuntos são mostrados através de pensamentos, do fluxo de consciência dos personagens, no filme, o diretor utiliza um recurso não muito comum, que é mostrar os próprios personagens – no caso, Fabiano e sinha Vitória – falando em *close-up* de frente para a câmera, expressando com palavras o que lhes vêm à mente. Trata-se do único momento do filme em que vemos esse recurso. Na página seguinte, vemos a imagem aproximada do rosto de sinha Vitória.

Figura 10: Falas sobrepostas de sinha Vitória e Fabiano em *close-up*



Fonte: DVD *Vidas Secas* (1963)

Este é também um momento que expressa a difícil comunicação entre os dois personagens, já que suas falas são sobrepostas e desarmônicas. A princípio, há um diálogo, a partir da pergunta de sinha Vitória – “Que fim levou Seu Tomás?”. Fabiano responde, mas logo as falas dos dois se diferenciam, se distanciam e se sobrepõem. Vitória fala sobre a cama de couro que o instruído senhor possuía e que se torna um sonho de consumo recorrente para si. Já Fabiano fala das qualidades do Seu Tomás. “Seu Tomás é que era homem de valia”, ele diz, em tom de respeito, embora também questione para que serviu ser uma pessoa tão instruída diante daquela situação de seca extrema. Esse recurso, o solilóquio, é usado com mais frequência no teatro. Segundo Carvalho (1981, p. 57), “nesta técnica há o fluxo de consciência apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor.” Enquanto no monólogo o personagem se dirige ao espectador ou ao leitor, no solilóquio, o enunciador dialoga consigo mesmo e não com o outro, enunciando seus pensamentos em voz alta de frente para o público. No caso do exemplo de *Vidas secas*, o solilóquio é duplo e sobreposto.

Depois dessa sequência e da retomada de posse do fazendeiro vivido por Jofre Soares, a família se acostuma com o lugar, mas ainda se vê em dificuldades financeiras, sem poder nem mesmo comprar a tão sonhada cama de lastro de couro, que tanto sinha Vitória almeja. Desencantado com o pouco que o patrão lhe paga pelo trabalho, Fabiano consulta a esposa, que afasta as crianças do lugar para fazer as contas usando grãos e pedras. Ela é otimista: acredita que, mesmo com o pouco que ganham, podem economizar para comprar a citada cama.

Para traduzir esse aspecto, o diretor utilizou poucos cortes: *close-up* mostrando o rosto apreensivo de Fabiano; utilizou ainda tomada com pouca luz dos dois conversando, e mais dois planos aproximados: das mãos de sinha Vitória fazendo as contas (como visto no *still* abaixo) e de seu rosto, dando o diagnóstico da situação. O diretor parece querer criar uma aproximação com o texto de partida, já que o fato é mencionado, mesmo que de forma rápida, no romance, no capítulo “Contas”.

Figura 11: O orçamento familiar



Fonte: DVD *Vidas Secas* (1963)

Nos capítulos “Festa” e “Cadeia”, que são colocados de forma bem distanciados no romance, mas que ganham uma estrutura mais coesa quando traduzidos para o filme, Fabiano está mais presente no enredo do que sinha Vitória (enquanto a mulher fica na Igreja cantando canções religiosas, ele sai para beber cachaça no botequim, encontra o soldado amarelo que lhe convida para um jogo e que, depois de insultá-lo, manda-o para a cadeia, lugar em que também leva uma surra).

Neste ínterim, a mulher e as crianças, que foram para este evento na cidade, passam a noite esperando por Fabiano e pela cachorra Baleia. Fabiano é solto quando o patrão o reconhece, encontra a família e, no meio do caminho, ao passarem por um rio, a mulher o ajuda a aliviar as feridas, passando um pouco de água em suas costas, enquanto um grupo de cangaceiros olha para eles, como se pode ver na figura da página seguinte.

Figura 12: Cuidando das feridas de Fabiano



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Essas sequências apresentam uma mulher que se mostra bastante tolerante com o marido, que naquela circunstância podia ser visto ainda na posição de vítima, e não como um irresponsável que gasta dinheiro no jogo, como aparecerá em seus pensamentos mais adiante. Naquele momento, depois de passar por dor e humilhação na cadeia, apesar de ser um homem humilde e pacífico – tanto que rejeita o convite de ingressar no grupo de cangaceiros –, Fabiano recebe a assistência da mulher, em sua triste volta para casa. (Vale lembrar que, no romance, os cangaceiros aparecem apenas nos pensamentos de Fabiano. Não existem materialmente.)

Se, por um lado, vemos em sinha Vitória uma mulher tolerante nas cenas acima, na cena em que o menino mais velho lhe pergunta o que é inferno, depois de ver uma senhora bem velhinha rezando nos ferimentos de Fabiano, a curiosa criança faz-lhe a pergunta. Sua mãe responde: “É um lugar ruim demais”. O menino quer saber mais detalhes: “Ruim demais, como?”. Ela não responde. O menino vai até o pai, que está preparando alpercatas de couro e mede o tamanho do pé da criança. Ao pai, ele faz a mesma pergunta, mas Fabiano não responde. Ignora-o, talvez por não saber responder. De novo, vai até a mãe, insatisfeito com as respostas tão vagas obtidas. A resposta da mãe, um tanto insatisfeita com o interrogatório do garoto: “É um lugar pra onde vão os condenado; chei de fogueira; espeto quente.” A outra pergunta do garoto é tida como uma falta de respeito: “A senhora já foi lá? Já viu?”. A resposta de sinha Vitória é com violência. Chama-o de “capeta insolente” e lhe dá um cocorote. O menino sai chorando, por conta da dor na cabeça e da violência não esperada pela mãe.

Figura 13: O que é inferno?



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Essa sequência é contada no romance no capítulo “O menino mais velho” e trata-se de um episódio que encontra semelhança com um momento da vida do pequeno Graciliano Ramos:

A mãe reprovava-lhe curiosidades. Graciliano queria saber, por exemplo, a origem dos cometas e se existia mesmo o diabo, coisas faladas a três por dois na fazenda. Por azar, não entendia direito o sentido figurado das explicações de Mariquinha [apelido de sua mãe]. Se insistia nas perguntas, ouvia ser chamado de “animal”. (MORAES, 2012, p. 26).

Apesar de apresentar a personagem de sinha Vitória com ternura e inteligência, o próprio escritor não guarda boas lembranças de sua mãe e da maneira como ela o tratava na infância. Quando o menino Graciliano ficou doente com inflamação nas pálpebras e teve que usar bandagens, a mãe chamava-o de dois apelidos: “bezerro-encourado” e “cabra-cega” (MORAES, 2012, p. 26).

Por “cabra-cega”, já se sabe que se trata do problema de visão que ele teve e das bandagens que usava nos olhos. Já “bezerro-encourado” é uma expressão que quer dizer um intruso, usada em bezerros órfãos que são cobertos com a pele de uma cria que morreu e entregue à vaca, que sente o cheiro do couro de seu filhote e o amamenta como se fosse seu (MORAES, 2012, p. 26).

Mas nem todas as mulheres mais velhas eram vistas como más pelo pequeno Graciliano. Entre as mulheres com que o menino se entrosou quando criança estava a negra Vitória, que trabalhava para a sua família na fazenda. Pela descrição que o escritor dá desta senhora idosa “voluntariamente escrava”, como o próprio Graciliano a descreve em *Infância*, fica a impressão de que ela foi objeto de inspiração para a

criação da personagem feminina de *Vidas secas*. Nas palavras do próprio Graciliano, a negra Vitória “defendia-nos dos perigos caseiros, enrolava-nos na saia de chita, protegia-nos as orelhas e os cabelos com ternura, resmungona, esquisita expressão de maternidade gora (RAMOS, 2008b, p. 139)”. Uma descrição parecida com a que ele construiria para sinha Vitória.

Vale destacar que o episódio do menino mais velho e sua pergunta sobre o inferno também é descrito no capítulo “O inferno” (RAMOS, 2008b, p. 79-83), de *Infância*, de maneira mais detalhada e com mais perguntas do menino Graciliano e mais detalhes da visão do inferno pela ótica de sua mãe. Isso serve para ilustrar que os vários personagens de *Vidas secas* são parte do próprio escritor. Não apenas Fabiano e sinha Vitória, mas também aqui, o menino mais velho.

A impaciência de sinha Vitória com relação ao marido e às dificuldades da vida podem ser vistas no momento em que ela fala sozinha, como num monólogo, logo após ter respondido com um cocorote às perguntas absurdas do seu filho. Nelson Pereira dos Santos opta por fazer esta sequência, revezando com as cenas exteriores do menino mais velho, sentado debaixo de uma árvore, junto com Baleia. Esses contrastes entre exterior (escuro) e interior (excessivamente claro) serão melhor explorados na cena da morte de Baleia.

Figura 14: As reclamações de sinha Vitória



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Na cena do monólogo, sinha Vitória assim se expressa, com pausas e choros:

Vida desgraçada, infeliz... vida de bicho... trabaia tanto pra quê?... num dá pro de comer... ora, já se viu... ganha uma miséria e perde tudo no jogo... era só o que faltava...é...tá tudo secando já... (...) queria morrer pra acabar com isso... (chorando)

Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Este momento contrasta com outros em que a personagem se mostra mais amável com o marido, como nos momentos em que ela apoia sua cabeça no ombro de Fabiano ao chegarem à casa ou quando trata de suas feridas nas costas, apesar de ter passado uma noite inteira dormindo na rua junto com as crianças, esperando pelo marido, que estava preso. Isso mostra, mais uma vez, a variedade e a riqueza da personagem, que se aproxima de uma pessoa real, com contradições e mudanças de humor.

É também um momento que mostra os seus limites: no início ela era vista como líder e como força maior da família e agora também pode ser vista desestabilizada emocionalmente, em seus momentos de fragilidade, como na sequência mais dramática do filme: a morte de Baleia. Porém, mesmo neste momento, ela precisa se mostrar forte para as crianças, que choram de desespero pela morte do animal que era considerado um membro da família.

Figura 15: A morte de Baleia



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

A sequência de sinha Vitória com os meninos durante o sacrifício de Baleia é vista no interior da casa, com pouca luz, contrastando com a luz excessiva do exterior. Nesse momento, vemos a personagem não conseguindo se conter ao ouvir o tiro que dá

cabo de Baleia e levando a mão à boca para não desabar em choro. Ela expressa fortaleza em uma situação de extrema dor e fragilidade emocional. A fim de fazer as crianças ficarem um pouco mais conformadas, e talvez para conformar a si mesma, ela diz, enquanto os meninos choram: “bicho doente, babão, não serve pra nada”. Trata-se de uma desculpa como defesa, que remete ao sacrifício do papagaio, mostrado no início do filme, mas que agora ganha contornos trágicos.

Vale destacar que, diferente do romance, Nelson Pereira dos Santos optou por colocar esta cena próxima do final, a fim de trazer um impacto maior para a audiência. Assim, essa sequência é imediatamente anterior à fuga, descrita no último capítulo do romance.

No momento da fuga, verifica-se um contraste com o início do filme, que mostrava todos os personagens quase mudos. Aqui, passados cerca de dois anos na fazenda, eles tinham já condições de raciocinar e expressar seus pensamentos através de palavras. Estão menos distantes do aspecto animalesco do início. É nesta situação que vemos o diálogo mais extenso do filme e que se mostra importantíssimo para encerrar a história e mostrar as diferenças de opinião entre Fabiano e sinha Vitória com relação ao futuro de seus filhos.

Figura 16: A fuga



Fonte: DVD *Vidas secas* (1963)

Vejamos o diálogo final entre Fabiano e sinha Vitória:

Sinha Vitória: Será que nós vamo viver como antes?

Fabiano: Talvez. Quer dizer: talvez sim; talvez não.

Sinha Vitória: Talvez nós vamo encontrar um lugar melhor do que todos. Como não 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? Podemo viver como sempre? Fugindo? Que nem bicho? (Ela para, olha para Fabiano, que interrompeu a caminhada a fim de verificar as alpercatas.)

Fabiano: Vamo ter de caminhar muito. Mas as alpercata são nova. Podemo caminhar muito tempo. Ou não podemo?

Sinha Vitória: Podemo.

Fabiano: Você está fornida. Pra caminhar. Está forte. Ahám... Você está boa. Pode andar muito.

Sinha Vitória: Não é muito não. Com a mudança eu vou emagrecer. Só vai sobrar osso. (Olham para trás). O que tão pensando? (referindo-se às crianças)

Fabiano: Bicho miúdo não pensa.

Sinha Vitória: O que será deles? Um pouco mais eles botam corpo.

Fabiano: Aí eles já vão poder vaquejar.

Sinha Vitória: Oxente! Que ideia! Nossa Senhora que livre eles dessa desgraça. Hmm. Vaquejar... Nesse mundão de Deus havemo de encontrar um lugar pra nós. Nem que seja uma roça de pouca serventia. Mas que dê pro de comer o ano inteiro. Cos poder da Virge, a vida da gente vai mudar. Roça bonita... muito milho, muito feijão... fartura e sustança pros menino se criar. Vamo ter vida nova. Sem carecer dar conta do gado. A se danar no mato feito uma peste. Depois, a gente para numa cidade grande. Vai ser tanta coisa pra gente ver. Esse zói que só conhece a desgraça. Os menino vão pra escola. Aprender tudo. Ter saber, ler no livro, fazer conta no lápis que nem Seu Tomás.

Fabiano: Grande coisa. Seu Tomás sabia muito. É. Mas quando botou o pé no mundo se acabou no caminho. A leitura serviu pra alguma coisa? Serviu? Não serviu pra ele aguentar nem duas légua.

Sinha Vitória: E quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho? Um dia temo que virar gente. Podemo continuar vivendo que nem bicho? Escondido no mato? Podemo?

Fabiano: Não podemo não.

Fonte: DVD *Vidas Secas* (1963)

Em seguida, do ponto de vista deles, vemos um deserto aterrador à frente, enquanto o som do carro de bois do início do filme retorna para encerrar a história como algo circular.

Um dos aspectos que podemos destacar neste diálogo é o fato de que sinha Vitória tem tanto mais indignação com a vida que levaram até o momento, quanto uma vontade de proporcionar aos filhos o que eles não tiveram: estudar numa escola, aprender a ler e escrever, ser “gente”. Palavra que pode ser usada em oposição a “bicho”, algo perfeitamente coerente com o próprio enredo de *Vidas secas*, seja o romance, seja o filme, como também pode significar alguém com mais privilégios e melhores condições de vida.

Nelson Pereira dos Santos substituiu o narrador que se une aos pensamentos dos personagens pelas imagens do cenário deserto, das expressões de seus rostos, e pelo diálogo mais significativo e importante do filme. No diálogo, Fabiano acaba por concordar com a mulher, que não aceita a ideia do marido de fazer de seus filhos vaqueiros, como ele. Trata-se de uma renovação, algo que vai contra as tradições da família, já que o próprio Fabiano deve ter herdado do pai, que, por sua vez, herdou do avô, a vida de vaqueiro.

O sentimento de otimismo é menos presente no filme do que no romance, já que a memória da morte da Baleia ainda está muito fresca na mente do espectador. No romance, Graciliano Ramos distancia um pouco o capítulo “Baleia” do capítulo “Fuga”. Há três capítulos entre os dois, o que ajuda a diminuir o sentimento de luto. Além do mais, algumas das frases finais do romance são de um otimismo que o filme se esforça para transparecer. Vejamos o penúltimo parágrafo do romance:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e a coronha de espingarda de pederneira. (RAMOS, 2008a, p. 127).

Embora ainda persista o uso do futuro do pretérito (“acomodar-se-iam”, “cultivariam”, “mudar-se-iam”, “frequentariam”) para descrever os pensamentos dos personagens sobre um provável futuro, o tom é de otimismo, principalmente se compararmos com os romances anteriores de Graciliano Ramos.

No filme, por outro lado, há a intenção por parte de Nelson Pereira dos Santos de denunciar as desigualdades sociais, de trazer à tona os problemas da seca e da falta de políticas públicas por parte das autoridades para com as pessoas, os animais e tudo mais que cerca o sertão nordestino devastado pela seca. Fazia parte do próprio discurso do Cinema Novo, que citava a “estética da fome”, expressão cunhada por Glauber Rocha, mas que nunca foi tão bem utilizada de maneira prática como em *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

E há, também, um destaque à figura da mulher, presente na obra do cineasta e que é plenamente visível em sua adaptação da obra de Graciliano. Se o escritor alagoano já havia dado ênfase na personagem, embora isso possa ser menos percebido por causa da presença maior de Fabiano, na obra cinematográfica, essa ênfase ganha contornos maiores e mais fáceis de serem percebidos, seja pela própria poética de Nelson Pereira dos Santos, seja pela tendência da sociedade da década de 1960 a compor uma nova sociedade, em que o papel da mulher seria mais ativo, contestador e presente.

5 CONCLUSÃO

Os estudos comparativos da tradução de obras literárias para o cinema têm crescido bastante nos últimos anos. A própria ideia de adaptação como tradução tem se tornado também cada vez mais aceita e não se restringe apenas aos campos da literatura e do cinema. Não é por acaso que, neste estudo, mencionamos traduções de literatura de cordel e de canção para a narrativa cinematográfica, além da influência do próprio cinema na literatura.

No caso de nossa pesquisa, comparamos dois textos que estão no centro dos cânones literário e cinematográfico, idealizados por artistas que hoje estão entre os mais respeitados por acadêmicos e entusiastas da literatura e do cinema em todo o mundo.

Ao longo do trabalho, pudemos ver as interseções existentes entre os processos de criação de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos, dois dos principais representantes de seus respectivos movimentos artísticos: o Romance de 30 e o Cinema Novo. Ambos foram defensores de um país livre da opressão e das desigualdades sociais. Graciliano pagou muito caro por isso, com uma prisão que rendeu um dos livros de memórias mais cultuados da literatura brasileira (*Memórias do cárcere*, 1953); Nelson, por sua vez, embora tenha passado pouco tempo preso, também pôde experimentar um pouco a sensação que o autor de *Angústia* (1936) amargou.

O romance *Vidas secas* foi um dos mais representativos do Romance de 30, por ser inovador na linguagem, apresentando uma memorável família de retirantes composta por Fabiano, sua esposa sinha Vitória, dois filhos pequenos e uma cachorra, a Baleia.

O enredo destaca Fabiano, o patriarca da família, que, por sua condição de homem simples do sertão e sem oportunidades, não se sente à vontade no mundo dos homens, julgando-se mais um bicho. Sua esposa sinha Vitória, por outro lado, apesar de enfrentar a mesma falta de oportunidade e de instrução escolar, apresenta outro nível de raciocínio e de sabedoria no trato com as coisas do cotidiano, que chega a impressionar o marido. Trata-se, portanto, de uma personagem complexa, gerando desafios para quem se propôs a traduzi-la para outra linguagem e público.

Décadas depois, Nelson Pereira dos Santos, obcecado por adaptar a referida obra de Graciliano, filmou a triste história dos retirantes. E, depois de muito esforço e talento, surge o filme *Vidas secas*, em 1963, que seria mundialmente reconhecido, principalmente por sua exibição no Festival de Cannes. E se a produção não foi um

sucesso de bilheteria no Brasil é talvez porque a sociedade brasileira da época, acostumada com as chanchadas da Atlântida e as produções de Hollywood, ainda não estava preparada para um filme de vanguarda, com uma linguagem ousada e uma narrativa mais lenta.

Em nosso trabalho, destacamos a importância dada por ambos os autores às personagens femininas em seus textos, mais especificamente, sinha Vitória. Questionamos a dimensão que é dada à personagem por Graciliano Ramos e o quanto ela é enfatizada na adaptação para as telas por Nelson Pereira dos Santos, tendo em vista que há uma tendência do cineasta a dar maior importância a personagens femininas em seus filmes. A intenção principal foi verificar as opções estéticas que o cineasta usou para traduzir para as telas o universo do romance *Vidas secas*, enfatizando a personagem sinha Vitória.

O início da discussão se deu com uma breve apresentação da História do Cinema como arte narrativa, apresentando os pioneiros da arte cinematográfica e a busca de reconhecimento e prestígio perante outras formas de arte. No mesmo capítulo, discorremos sobre as obras literárias que anteciparam a linguagem do cinema antes mesmo deste ser inaugurado. O terceiro passo dessa primeira parte foi tratar da questão da reescritura, da fidelidade e dos processos e problemas de adaptação para o cinema, através de diversos exemplos.

Em seguida, no segundo capítulo, ao darmos destaque mais especificamente à literatura, citamos os escritores contemporâneos de Graciliano Ramos, em especial os autores do chamado Romance de 30. Esses escritores, principalmente os tidos como “regionalistas”, tinham interesses políticos em comum com Graciliano, bem como, vidas afetadas pela conjunção política de sua época, ao rejeitarem a gestão do presidente Getúlio Vargas e apoiarem o então proibido caminho alternativo do comunismo.

O destaque é dado a sinha Vitória, personagem-chave, tanto no romance quanto na obra cinematográfica. Dentre os procedimentos verificados ao longo da análise, podemos destacar os seguintes: a) a personagem, naturalmente, aparece mais tempo em cena; b) ela apresenta dualidade em sua composição, o que lhe dá uma dimensão ao mesmo tempo frágil e forte; e c) ela se diferencia, ao ter mais consciência de seu estado e querer ter mais vontade de mudar.

Verificamos que, no primeiro caso, sinha Vitória está mais presente, já que mesmo em cenas como a da cadeia, que no romance é todo protagonizado por Fabiano, há alternâncias de sequências de Fabiano na prisão com imagens da mulher o esperando

do lado de fora da igreja, com os filhos, depois que termina a festa na cidade. O capítulo dedicado ao menino mais velho é também outro exemplo desse aspecto. O cineasta alterna imagens em ambiente exterior da criança insatisfeita e confusa com a noção de inferno e as reclamações da mãe dentro da casa, havendo a união de dois capítulos do livro para a construção dessa cena. Esses exemplos reforçam uma maior presença da personagem no filme.

Quanto à dualidade, o diretor reforçou o caráter ambíguo da personagem. Ela pode ser vista tanto forte, como quando lidera a família até a casa, carregando muito peso no perturbador calor do sertão, quanto frágil, quando busca acolhimento no ombro de Fabiano. Mostra-se inteligente, ao fazer as contas da família, mas não sabe lidar com a curiosidade inocente do filho mais velho, quando este lhe pergunta o que é o inferno. Ou seja, a personagem se apresenta de maneiras distintas e, em algumas vezes, opostas.

No que diz respeito à posição de consciência de sua condição, isso transparece nos momentos em que a personagem encontra esperanças, como quando a família chega à casa vazia e ela acredita que serão felizes lá. Ou quando sonha em ter a tão sonhada cama de couro. Mas, essa consciência surge mais enfaticamente no diálogo final, quando sinha Vitória mostra o quanto rejeita o mesmo destino de Fabiano para os filhos, o que já sinaliza uma mudança positiva, se não para o casal, mas para o futuro das crianças.

Entre os referenciais teóricos, Stam (2008) e Hutcheon (2011) lidam com o fenômeno das adaptações literárias para o cinema e contribuem para questionar a tendência ainda existente de dar à obra literária um caráter de superioridade em relação às adaptações cinematográficas, quando na verdade o que se deve perceber é o caráter distinto de cada meio. Nesse ponto, Lefevere (2007), com seus estudos de tradução como reescritura, foi útil como voz importante de difusão da ideia de que traduzir é reescrever, o que pressupõe a criação de uma nova obra. Esse pensamento se mostra ainda mais forte ao tratarmos de traduções intersemióticas.

Para o estudo do processo de criação de Nelson Pereira dos Santos, Salem (1996) foi de extrema importância, assim como os estudiosos da obra de Graciliano Ramos citados no trabalho – Candido (2006), Moraes (2012), Brunacci (2008), Araujo (2008) e Magalhães (2000). Outros teóricos, como Aumont (1995), Cousins (2013), Gay (2009) e Gomes (2005) foram importantes para o estudo do cinema enquanto arte cinematográfica moderna, cuja popularidade se formou juntamente com o surgimento das diversas vanguardas europeias, o que o aproxima do modernismo.

O estudo da tradução para as telas, e mais especificamente da personagem sinha Vitória, foi feito principalmente através da análise de excertos do romance que enfatizam a retirante, bem como de sequências importantes do filme nas quais ela tem destaque. A partir desse estudo, percebemos a complexidade da personagem e pudemos, assim, demonstrar, a partir de exemplos retirados das obras (literária e cinematográfica), a ênfase que a personagem recebe ao ser traduzida para as telas, e traços importantes de sua releitura por Nelson Pereira dos Santos.

A pesquisa abre campo para o estudo, tanto de outras adaptações de obras de Graciliano Ramos para o cinema, quanto de outros trabalhos de Nelson Pereira dos Santos, no sentido de verificar como essa visão particular de construção da mulher se estabelece como elemento de composição da personagem na poética de ambos os artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Jorge de Souza. **Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura**. Maceió: EDUFAL, 2008.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *cámara-stylo*. Tradução de Matheus Cartaxo. *In: Foco Revista de Cinema*. Julho 2012. Disponível em <<http://www.focorevistadecinema.com.br/stylo.htm>> Acesso em 14 mar 2013.

AUGUSTO, Sérgio. Utopia do romance filmado. *In: Filme Cultura ano VI – nº 20*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1972.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*. *In: RAMOS, Graciliano. Vidas secas*. 106. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas – Vol. 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: Edição Missionária. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOARETTO, Carla Tatiana. **O discurso narrativo de *Os ratos*: a voz da crítica e a linguagem cinematográfica**, 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes**. Tradução de Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. São Paulo: 34, 1988.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BROOKER, Peter. Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning. *In*: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (ed.). **The Cambridge Companion to Literature on screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos**: um escritor personagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso. Literatura e cinema: dissídios e simbioses. *In* NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão (org.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Atual, 2005.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COUTINHO, Afrânio (direção), COUTINHO; Eduardo de Faria (codireção). **A literatura no Brasil**. Vol. V. Era Modernista. São Paulo: Global, 2004.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos**: estrutura e valores de um modo de narrar. Brasília: Brasília, 1975.

DEBS, Sylvie. Cinema e cordel: idas e vindas entre a imagem e a letra. *In* **Cultura Crítica** # 6, 2º semestre. São Paulo: Apropuc, 2007.

EICHENBERG, Fernando. O mais célebre dos esquecidos. *In*: **Bravo!** Ano 6 – nº 61. Outubro 2002. São Paulo: Abril, 2002.

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

FILMES brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2012. *In*: ANCINE, Agência Nacional de Cinema. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>>. Acesso em 30 jun 2013.

GAY, Peter. **Modernismo**: O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. 8. ed. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press Ltd., 1972.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: 6. ed. Cultrix, 1973.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

KIRSCHNER, P. Conrad and the film. *In*: **Quarterly of Film, Radio and Television**. Vol. 11, No. 4. Berkeley: University of California Press, 1957.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da crítica literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LIMA, Stélio Torquato. Joseph Conrad nas fronteiras da literatura e do cinema. *In*: Otávio Rios Portela (org.). **Problemas e perspectivas: estudos de literatura**. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, 2006.

LUCAS, Fábio. Particularidades estilísticas de *Vidas secas*. *In*: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude (org.). **Sociedade e literatura**. São Paulo: UNESP, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: 34, 2006.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas secas**: os desejos de sinha Vitória. Curitiba: HD, 2001.

McFARLANE, Brian. **Novel to film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996. Disponível em <seas3.elte.hu/coursematerial/.../NoveltoFilm.doc> Acesso em 18 fev 2013.

MALARD, Letícia. Como e por que aconteceu *Vidas secas*. *In*: WERKEMA, Andréa Sirihale *et al* (org.). **Literatura brasileira**: 1930. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In*: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral da coleção); SEVCENKO, Nicolau (organizador do volume). **História da vida privada no Brasil vol. 3**: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MELO, Luís Alberto Rocha. S. Bernardo. **Revista Contracampo nº 74**. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/74/saobernardo.htm>>. Acesso em 24 out 2012.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NAREMORE, James. **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

RABIGER, Michael. **Directing**: film techniques and aesthetics. 4. ed. Burlington: Elsevier, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

_____. **S. Bernardo**. Livro Vira-vira 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. **Vidas secas**. 106. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

ROCHA, Glauber. An esthetic of hunger. *In*: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (editores). **Brazilian cinema**. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. *In*: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 63. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

SHOHAT, Ella. Sacred word, profane image. *In*: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film**. Padstow, Cornwall, United Kingdom: Blackwell Publishing, 2004.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**, 2007. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SOIHET, Rachel. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. *In*: **Estudos feministas**, vol. 5, nº 1, p. 7-29. Florianópolis/Rio de Janeiro: UFSC/UF RJ, 1997. Disponível em <<http://150.162.1.115> [PDF] >. Acesso em 21 jan 2013.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

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

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. 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: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A MISSA do galo. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos Filho. Intérpretes: Isabel Ribeiro; Nildo Parente; Olney São Paulo; Elza Gomes. Regina Filmes e Embrafilme, Brasil, 1982. 1 DVD (24 min).

AZYLLO muito louco. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias. Intérpretes: Nildo Parente; Isabel Ribeiro; Arduíno Colasanti; Irene Stefânia; Manfredo Colasanti; Nelson Dantas; José Kleber; Ana Maria Magalhães; Gabriel Arcanjo; Leila Diniz. Ipanema Filmes, Brasil, 1971. 1 DVD (83 min).

MEMÓRIAS do cárcere. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Diretor de produção: José Oliosi. Intérpretes: Carlos Vereza; Glória Pires; Jofre Soares; José Dumont; Nildo Parente; Wilson Grey; Tônico Pereira; Ney Sant'Anna; Jorge Cherques; Jackson de Sousa; Arduíno Colasanti; Marcos Palmeira; Paulo Porto; Monique Lafont; Nelson Dantas; Fabio Sabag; Sílvio de Abreu. Produtora executiva: Maria da Salete. Brasil, 1984. 2 VHS (197 min.)

RIO 40 graus. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski. Intérpretes: Jece Valadão; Glauce Rocha; Roberto Batalin; Cláudia Moreno; Antônio Novais; Ana Beatriz; Modesto de Souza; Zé Ketí. Columbia, Brasil, 1956. 1 DVD, 1956. 1 DVD (97 min.).

VIDAS secas. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers, Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório; Maria Ribeiro; Orlando Macedo; Jofre Soares. Sino Filmes, Brasil, 1963. 1 DVD (105 min).