

81.09

M764d

C925792.98

Ex 1

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
FACULDADE DE LETRAS E ZOOTECNIA
DEPARTAMENTO DE LETRAS

AMILTON CESAR MONTANI

DA PENA ÀS TELAS: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DA OBRA VIDAS
SECAS, DE GRACILIANO RAMOS AO CINEMA



PONTES E LACERDA- MT
DEZEMBRO /2013

AMILTON CESAR MONTANI

**DA PENA ÀS TELAS: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DA OBRA VIDAS
SECAS, DE GRACILIANO RAMOS AO CINEMA**

**Monografia de conclusão do curso de
graduação em Letras, apresentada ao
Departamento de Letras (DL) da
Universidade do Estado de Mato Grosso –
Campus Universitário de Pontes e
Lacerda, como requisito parcial para a
obtenção do título de graduado em Letras.**

**Orientador: Prof.^a Dra. Marinei Almeida
Co-orientador: Prof. Me. Epaminondas de
Matos.**

**PONTES E LACERDA – MT
DEZEMBRO / 2013**

AMILTON CESAR MONTANI

**DA PENA ÀS TELAS: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DA OBRA VIDAS
SECAS, DE GRACILIANO RAMOS AO CINEMA**

Monografia apresentada a Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)
como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marinei Almeida (Orientadora)

UNEMAT - Pontes e Lacerda - MT

Prof. Me. Epaminondas de Matos Magalhães (Co-orientador)

IFMT- *Campus* de Pontes e Lacerda

Prof. Me. José Pereira da Silva

UNEMAT – Pontes e Lacerda – MT

Queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período — riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígio de idéias obliteradas.

Graciliano Ramos

DEDICATORIA

Dedico, em primeiro lugar, a Deus que iluminou o meu caminho durante esta caminhada. Dedico este trabalho bem como todas as minhas demais conquistas, aos meus amados pais (OTAVIO MONTANI E LINDAURA M.M. MONTANI) E a meus irmãos (ANTONIO PASCOAL MONTANI E ADAIR JOSE MONTANI)

Também a todos os professores que me acompanharam durante a graduação, em especial aos Professores MARINEI ALMEIDA e EPAMINONDAS DE M. MAGALHAES responsáveis pela realização deste trabalho.

Meu carinho especial às Professoras e amigas MIRIAN ALVES LEAL e MARIA DE LOURDES BORGES MELO. Obrigado pela paciência, pelo incentivo, pela força e, principalmente, pelo carinho. Valeu a pena toda distância, todo sofrimento e todas as renúncias... Valeu a pena esperar... Hoje estamos colhendo, juntos, os frutos do nosso empenho! Esta vitória não é só minha ela é nossa!!!

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força espiritual para a realização desse trabalho.

Aos meus pais Otavio Montani e Lindaura M.M.Montani, pelo eterno orgulho de nossa caminhada, pelo apoio, compreensão, ajuda, e, em especial, por todo carinho ao longo deste percurso.

Aos meus irmãos; Antonio Pascoal Montani e Adair José Montani, pelo carinho, compreensão e pela grande ajuda.

Aos meus colegas de curso e amigos, pela cumplicidade, ajuda e amizade.

Ao professor, Epaminondas de Matos Magalhães pela co-orientação deste trabalho e a professora Marinei Almeida, duas pessoas que fizeram com que esse trabalho chegasse ao final.

Aos amigos Welington Libório, Silviane Oliveira Libório, Millena Souza e Viviane Martins pelo apoio incondicional nos momentos difíceis.

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I.....	11
CAPÍTULO II.....	20
CONCLUSÃO.....	32
REFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34

RESUMO

O trabalho que ora apresentamos ao curso de Letras, da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus de Pontes e Lacerda, teve como objetivo discutir a adaptação cinematográfica da obra *Vidas Secas*, do romancista brasileiro Graciliano Ramos. Neste sentido, nesse estudo traçamos, primeiramente, um percurso sobre o cinema, em especial o cinema realista que surge na década de 60, no Brasil, sendo, justamente, neste momento que se inscreve a adaptação cinematográfica que trabalhamos, de Nelson Pereira. Com este trabalho, buscamos discutir em que medida o cinema, pode ampliar os horizontes da obra, desfazendo com a imagem de que o cinema é uma arte menor em relação ao texto literário. Assim, para estas discussões verificamos a relação da adaptação da obra de arte em épocas de reprodutibilidade técnica, como nos afirma Walter Benjamin.

Palavras chave: cinema, *Vidas Secas* e realismo.

INTRODUÇÃO

A inquietação inicial para esta pesquisa foi tentar distanciar dos julgamentos superficiais no que tange a adaptação de uma obra literária para o cinema. Nesse sentido, nossa pesquisa enveredou-se pela obra fílmica *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e a adaptação fílmica homônima de Nelson Pereira. Muito se tem discutido sobre a adaptação da obra literária para o cinema, traduzindo em inúmeros discursos vagos de que muito se perde, muito se ganha, mas, realmente, o que acontece com essas adaptações? Elas perdem qualidade em relação à obra? Ou ainda está funcionando aquele discurso de que a obra escrita é mais "rica" em subjetividades

Levamos por esses questionamentos, Buscamos, primeiramente, conceituar o papel do cinema, suas propriedades e refletir ou discutir, em que medida a linguagem literária pode se aproximar da linguagem cinematográfica.

Há que considerarmos, também, que a adaptação de *Vidas Secas* para o cinema, não apenas adaptou, no sentido de reprodução, mas Nelson Pereira dos Santos conseguiu problematizar as grandes discussões que se vinham travando sobre reforma agrária no Brasil.

Nesse sentido, grande parte das discussões teóricas, neste trabalho, se voltam para a questão da originalidade, do simulacro e da fidelidade da adaptação para o cinema (ou para outras áreas) de uma obra original.

Em nosso primeiro capítulo buscamos discutir justamente o papel do cinema, primeiramente, por meio de um pequeno panorama histórico, posteriormente, discorreremos sobre algumas técnicas cinematográficas. Logo em seguida traçamos os elementos que criam uma articulação entre cinema e literatura, além de discutirmos as características do cinema novo.

No segundo capítulo empreendemos uma análise acerca da narrativa cinematográfica *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, apontando as convergências e divergências entre o romance de Graciliano Ramos e o filme,

a fim de verificamos em que medida a obra cinematográfica adaptou o romance e quais as técnicas utilizadas para isso.

CAPITULO I

DA PENA ÀS TELAS: UMA ANÁLISE SOBRE O CINEMA E A LITERATURA

Num filme o que importa não é a realidade,
mas o que dela possa extrair a imaginação.
Charles Chaplin

Este mundo mágico cheio de novidades complexas, onde a crítica chama de a 7ª Arte vem se tornando constantemente fonte de estudos e análises sobre a representação do homem. De fato, a data de 28 de Dezembro de 1895 é especial no que refere a história do cinema. Nesta data, no Salão Grand Café, em Paris, os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública do seu invento ao qual chamaram Cinematógrafo. Tudo começou com uma sequência de imagens tiradas de uns animais trazendo assim uma sequência de movimentos que trouxe o delírio do público, em seguida a exibição do primeiro curta metragem de um trem em movimento em diagonal como se saísse dos trilhos, de maneira que as pessoas que assistiam saíssem da sala, pois as imagens da velocidade e aparente "realidade" do trem vindo em direção do público eram tão extraordinárias e novas que tais imagens e movimentos pareciam reais a partir daí foi se aprimorando cada vez mais: do cinema mudo aos dias atuais, em cores e em terceira e quartas dimensões. Produtores tentaram casar imagem com som sincronizado, porém os mesmos só eram acompanhados com música ao vivo. Assim, o cinema surge com força expressiva, e causa impacto na configuração das manifestações artísticas, uma vez que o movimento, o som e a imagem passam a traçar uma tríade dialógica.

Com o desenvolvimento da tecnologia e do cinema os filmes foram se aprimorando e sendo reproduzidos em vários lugares, com recorde de pessoas. Aos poucos aumentaram sua duração, pois antes era de 10 a 15 minutos, passando para 70 minutos depois 123 minutos até chegar à 8 horas de duração.

As relações entre cinema e literatura são possíveis, pois ambas as manifestações artísticas partilham do mesmo princípio: a linguagem narrativa, a diferença nessa configuração narrativa se dá nas relações estéticas.

Outra grande característica ligada, ao cinema e literatura, que cria uma simbiose entre eles diz respeito à relação tempo-espço, uma vez que assim como na narrativa é possível cortes no tempo, permitindo ao leitor um ir e vir no passado e, até certa medida, um avançar ao futuro, o cinema também permite esse movimento. O significado da ficção literária e do próprio cinema está nessa possibilidade de inventar e fabular a realidade. Ou seja, as digressões e

os *flash forwards* (avançar o futuro) só podem ser possíveis numa realidade inventada

Contudo, é necessário fazermos uma ressalva quanto a questão espaço-tempo, ou seja, o tempo se dá no nível da linguagem, no cinema o tempo nos é demonstrado como uma representação do "tempo real", por meio das ações e movimentos, ou seja, o espectador não percebe o tempo, mas as ações e movimentos relacionados a este elemento. Os personagens são construídos dentro de movimento de ações e delas dependem. Quando lidamos com adaptação, conforme veremos em *Vidas Secas*, o cineasta tem que condensar o estender o tempo do romance, para que ele se encaixe dentro da sequência de duração do filme. O texto literário trabalha, portanto, com dois tipos de tempo: o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados, para que o cineasta consiga trabalhar com essa diferenciação ele usa a técnica da câmera lenta ou acelerada, para dar conta dessa dimensão..

Assim como na obra literária, o filme também tem uma estrutura narrativa que ao final ou quase final apresentará movimentos cruciais da trama para isso, geralmente, um filme em média de uma hora e quarenta e cinco minutos é disposto em nove rolos, sendo que o sexto e o sétimo comportam o clímax, ou seja, da metade para o final a narrativa cinematográfica apresentará ao expectador o clímax, tal qual acontece durante a narrativa literária.

No caso específico das obras (literária e filmica) aqui analisadas é importante destacarmos que ambas partilham do elemento narrativo, contudo há que considerarmos os procedimentos de adaptação, pois tal procedimento será o cerne da discussão deste trabalho.

Consideraremos, nesse trabalho, com a noção de narrativa cinematográfica, uma vez que antes de qualquer coisa, a justaposição de imagens só é possível se houver uma articulação narrativa, nesse sentido, a narrativa cinematográfica é, antes de qualquer coisa, narração. Mesmo que pareça paradoxal a narrativa é construída sob a palavra e o cinema sob imagens icônicas, mas essas por sua vez só existem se existir uma articulação pensada e elaborada para que tenham uma sequência lógica: narrativa. Como nos afirma Bello (2008, p. 146-147)

A narratividade é elo mais sólido e fecundo na aproximação da linguagem literária à cinematográfica, através da análise do modo como a consecutividade temporal das unidades narrativas de ambos os sistemas semióticos se articulam, e tendo consciência da vastidão do problema da adaptação quando tomado em todas as suas implicações (de entre as quais a questão narratológica é apenas uma dimensão, por mais crucial que se apresente)[...](2008, p.146-147)

Desde a criação do cinema é comum alguns enredos apresentarem certas adaptações de obras literárias. Nos procedimentos de adaptação de um texto literário ao cinema, podemos destacar que este pode apresentar algumas confluências ou podem recriar o enredo, alterando-o significativamente.

Segundo Nazário (1999, p. 90):

Podemos fechar um livro a qualquer momento, ler certas passagens com maior ou menor velocidade, voltar alguns capítulos e reler uma descrição que só então ganha sentido, avançar até a última página e descobrir como tudo termina. Na sala de projeções, estamos imobilizados e mobilizados, (...) indefesos: só podemos esperar que as imagens imponham-se sobre nós com sua extensão, ritmo, configuração e continuidade, estabelecidas de uma vez por todas por quem as assim estendeu, ritmou, configurou e deu continuidade. Fora do alcance de nossas mãos, as imagens nos diminuem e dominam. (...) O cinema já nos dá pronta a fantasia que desenvolvemos durante a leitura. (1999, p. 90)

Diante de um filme/cinema o espectador tem a possibilidade de pausar e voltar a cena, quantas vezes julgar necessário. Assim, como se diante de um romance/livro ele voltasse as páginas para reler certas ações.

O filme tem sempre uma pessoa atrás das câmeras fazendo as escolhas perfeitas das cenas, organizando e dimensionando as questões imagéticas, aqui poderíamos mencionar que no cinema o telespectador não imagina ou cria, o que seria um ledor engano, haja vista que no cinema, mesmo as cenas sendo determinadas por um sujeito a apreensão estética da mesma será sempre única e sempre apresenta uma nova descoberta para aquele que a assiste.

Tanto diante do filme quanto do livro, sempre haverá uma experiência individual para cada leitor. Diante de ambas as modalidades textuais o indivíduo pode ampliar ou rechaçar suas expectativas de leitor e de espectador.

1.1- O neo-realismo cinematográfico

É indiscutível que o cinema transpõe ao espectador a noção e a sensação de autenticidade, de reprodução fiel da realidade ao qual ele está sendo exposto. Para as discussões sobre o neo-realismo tomaremos como base alguns escritores que pensaram sobre o assunto como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) e Henebelle (1978).

O neo-realismo cinematográfico de origem italiana, não chegando a se constituir como uma escola, propriamente dita, mas que gerou inúmeros frutos em outros locais, influenciou especialmente o Brasil e a Argentina. Também conhecido como cinema novo, propunha um trabalho cinematográfico mais realista, sem atores profissionais e esses em número reduzido, com poucos recursos, utilizando sobretudo de cenários naturais, sem uma projeção da montagem de cidades cinematográficas para sua execução.

O cinema novo ou cinema neo-realista tem inúmeros adaptos no Brasil, entre eles Nelson Pereira e Glauber Rocha. Surgido no pós-guerra, tinha como uma das principais características a denúncia das mazelas sociais que afligiam o homem. Ou seja, no centro desse tipo de cinema está o homem, portanto, a grandiosidade do cenário não lhes serviam de nada, uma vez que o que realmente importava era a representação das agruras desse homem.

De certa forma, o cinema novo no Brasil ganhou um contorno regionalista e isso foi positivo ao voltar-se para o interior do país e valorizar a cultura local, impulsionando-a por meio de seus símbolos e representações. Isso mudou o significado de cinema no Brasil, uma vez que tirou o cinema das grandes produções e o aproximou do povo, deixando de mostrar o centro e virar-se para a periferia, como fez o documentário "Cabra marcado para

morrer" (1964 a 1984) de Eduardo Coutinho.

Apresenta, portanto, nesse tipo de cinema um desnudamento dos vícios e das mazelas sociais. A câmera desse momento foca as diferentes faces do país, em especial, do sertão nordestino e de sua gente, bem como as desigualdades sociais entre outras coisas.

Essa busca por representar uma parte "escondida" da nação, como bem fizeram os romances do chamado regionalismo brasileiro a partir da década de 30 do século XX, alterou a configuração do cinema, uma vez que os espectadores brasileiros estavam acostumados apenas as películas importadas em que não discutiam os problemas do Brasil, uma vez que a arte, em si, tem o principal papel de problematizar, de deslocar o leitor de seu posicionamento estático ou de seu conforto aparente.

Entre 1951 a 1954, em pleno regime de Getúlio Vargas, o nacional torna-se tema central das produções artísticas no Brasil, nas diferentes manifestações artísticas, contudo a temática nacional era e estava mantida sob o Estado.

O Estado investiria em projetos culturais grandiosos, situados no limite entre a mobilização controlada das massas e a mera propaganda política do regime. Foi esse o caso da criação de serviços na área de radiofusão, comunicação e canto coral, todos eles instrumentalizados de uma imagem de Brasil integrado – orgânico e harmônico – capaz de obscurecer as diferenças inerentes à sociedade de classes. (SANTOS, 1994, p. 60)

Assim, nesse período o cinema buscava mascarar a realidade, por meio da reprodução das belezas naturais dessa terra, sem crítica ou denúncia dos problemas reais que o país apresentava. Como o Estado controlava os meios de comunicação de massa, buscou-se, nesse momento, criar uma imagem de povo e nação contentes.

Nesse sentido, o cinema novo que começa a despontar no Brasil, após a década de 50, sob a influência do neo-realismo italiano buscou mudar essa faceta do cinema nacional, a partir do momento em que se buscava discutir a

realidade nacional, desnudando seus problemas e mazelas. O cinema novo buscou mostrar o Brasil como ele era, tornando-se independente do Estado:

Cinema Independente significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento de liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior parte da produção para o mercado interno seja a produção nacional. (SANTOS, 1994, p. 70)

Ainda nas palavras de Ramos (1987) no cinema novo:

A produção deveria ser artesanal, rápida, barata, realizada por pequenas equipes e, de preferência, fora dos estúdios. O refinamento formal também deveria ser deixado um pouco de lado, procurando-se dar mais atenção ao conteúdo dos filmes. E o ideal de conteúdo em vista é claramente sugerido pelo neo-realismo italiano, que influenciou muito a crítica cinematográfica da época. Os filmes italianos, tecnicamente precários, mas impregnados de "realidade" e humanismo, eram contrapostos ao artificialismo e superficialidade das produções norte-americanas. (RAMOS, 1987, p. 275)

Acerca do neo-realismo, durante as décadas de 50 e 60, Nelson Pereira dos Santos (2003) assim assevera:

Minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação essa no sentido de transformar essa realidade. Esta síntese entre fazer cinema e discutir nossa realidade foi encontrada no modelo italiano, no neo-realismo. (SANTOS, 2003, p. 3)

O cinema novo ganhou, aos poucos(,) o contorno de documentário acerca da nação. O teor documental do cinema novo trouxe a redução dos efeitos da narrativa, das ações e da própria ação, que passou a ser mais lenta, mais introspectiva.

Conforme Fabris (1994):

Entre outros motivos, o fato deste mostrar "delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida", utilizar "expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo", explorar "situações para desmoralizar instituições nacionais" e apresentar histórias que "não possuem qualquer conclusão de ordem moral". (FABRIS, 1994, p. 140-141)

O cinema novo buscou uma aproximação com a realidade em todos os aspectos, inclusive na linguagem, com representação das gírias e das regionalidades. Havia um preconceito acerca da inserção de gírias e falas populares no cinema, ao fazer isso, Nelson Pereira dos Santos, especificamente, rompe com certos paradigmas clássicos.

Nelson Pereira dos Santos, um dos expoentes do cinema novo no Brasil, representou o dia-a-dia dos brasileiros, com teor documental, reproduzindo a fala simples, o jeito humilde típico da maioria dos brasileiros, em alguns casos, foca os pés descalços, mostrando, com isso, que o Brasil não era/é um país somente burguês, mas composto por pessoas humildes que batalham pelo sustento, contrastando com a imagem embelezada criada durante o período de Getúlio Vargas, que detinha o controle dos meios de comunicação de massa e sua política se voltava à produção de uma imagem de país moderno, de uma nação progressista.

1.2- A adaptação cinematográfica: algumas considerações

Há que considerarmos, primeiramente, que quando passamos de uma arte a outra alguns valores, significados e aspectos sofrem alterações ou são alterados. Ou seja, adaptação não haverá a reprodução fiel dos elementos contidos na obra de inspiração, uma vez que certos elementos poderão ser compactados ou estendidos.

A adaptação pode se dar de duas maneiras: a primeira é a tentativa de reprodução dos elementos da obra, da linguagem e das falas das personagens, mantendo, até certa forma essa fidedignidade; a segunda, em que se mantém a temática, mas a construção é acrescida com outros personagens, outras dimensões que estão aquém ao texto da obra, repensando o próprio assunto da obra.

Alguns teóricos apontam que há uma diferença básica entre o cinema e a literatura: o primeiro expressa e a segunda significa, isso nos leva dizer que a literatura pode muito mais, contudo, acreditamos que ambas as manifestações artísticas significam, pois se complementam e podem problematizar múltiplas realidades, uma vez que não temos a reprodução da realidade simplesmente, mas uma criação inventada, a partir da realidade, mas que discute o próprio homem e suas agruras.

Contudo, não poderíamos, também afirmar que as relações entre cinema e literatura são idênticas, mas que existem uma certa proximidade. Até porque a literatura usa a palavra, o cinema a fala e gestos que só pode significar imbuída dos elementos simbólicos e das imagens que podem ser denotadas dessas falas.

Outro fator que deve ser levado em consideração nesse procedimento está diretamente relacionado ao fato de que o texto literário permite que a mente do leitor projete e imagine as cenas narradas, já por sua vez o cinema, essas imagens já serão dadas ao espectador.

Portanto há entre o cinema e a literatura aproximações e convergências, visto que as artes utilizam-se de maneiras diferentes para narrar, mas também existem uma aproximação fundamental entre elas: problematizar e deslocar o leitor.

CAPTULO II

PELAS VIELAS DO CINEMA E DA LITERATURA: RELAÇÕES CRUZADAS E EM CRUZAMENTOS EM VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS

O cinema não tem fronteiras nem limites. É
um fluxo constante de sonho. *Orson Welles*

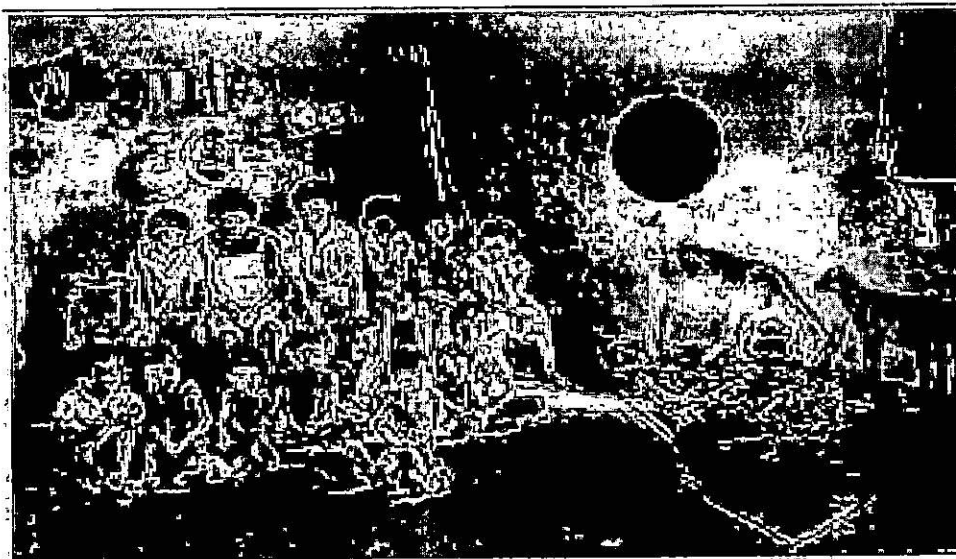
Este capítulo, como já anunciamos em momento anterior, tem por finalidade mostrar a adaptação cinematográfica do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, romance pertencente a geração de 45 do modernismo brasileiro. No primeiro momento fizemos algumas discussões acerca da relação entre cinema e literatura e o sentido do cinema novo, visto que a adaptação que discutiremos está inserida dentro dos princípios do neo-realismo.

Um romance, narrado na primeira pessoa, problematiza a realidade de milhões de sertanejos que vivem em estado de miséria, a partir desta problematização, tanto narrador, quanto autor discutem a vida do sertanejo, focando, agora, não mais seus aspectos físicos, mas, especialmente, o aspecto psicológico dos personagens, que vivem sob o signo do abandono, da errância e da dor profunda de viver, como se não vivessem, apenas vegetassem. Graciliano Ramos escreve um romance que fala do social e do histórico, na medida em que não discute, apenas, as relações de pobreza das personagens, mas também sua condição histórica, ou mesmo, a histórica, já que não se representam ou se constituem dentro da história e sim vivem à margem dela.

Graciliano Ramos, ao escrever o romance, usa personagens típicas da região, "Fabiano", o chefe da família de retirantes, um homem trabalhador humilde que conduz a família em busca de uma vida digna, "Sinhá Vitoria", o cérebro da família, a única com certa instrução, como é perceptível no seguinte trecho do romance (...)"Os dois filhos do casal "O Mais Velho e O Mais Novo", sem os respectivos nomes, simbolicamente referindo ao anonimato social em que as personagens vivem que, de modo mais geral, refere-se ao anonimato de muitos brasileiros que vivem a margem da sociedade. E, por fim, a grande personagem do romance, "Baleia", a cachorra da família, tem personalidade, antropomorfizada, demonstrando o comportamento humano, mesmo ante a morte.

Baleia possui consciência e racionalização que a colocam na mesma condição humana, ou, poderíamos aqui também referirmos que as personagens humanas poderiam estar na mesma condição animalesca a de Baleia. Para demonstrar isso podemos usar a fotografia tirada por Sebastião

Salgado tirada quando, e qual é o título, se tiver, que para além de uma simples fotografia, compreende uma narrativa, a medida em que é possível vermos as personagens agachadas, postas lado a lado, sem relação de superioridade com os animais.



Em um canto da casa, temos cabras, em outro uma família numerosa, ambos, semioticamente falando, no mesmo plano, portanto, não há relação de superioridade entre homens e animais, algo, muito presente no romance *Vidas Secas*. Assim a linguagem construída por Graciliano Ramos na obra, aos poucos vão ganhando contornos distintos, buscando, na própria linguagem descortinar e revelar as agruras humanas.

Segundo opinião de Abdala (1989),

[...]os discursos sociais constituem material para o trabalho artístico do escritor. Para tanto, torna-se necessário um afastamento da enunciação que procura reencontrar continuamente esta "textualidade" social. Nesses encontros renovados são rompidos padrões e produzidas novas significações, que afirmam um novo ponto de vista histórico. (ABDALA, 1989, p. 95)

Durante a narrativa, a família de Fabiano e Sinhá Vitória sofre várias atrocidades, fome, sede e mesmo assim esta continua sempre em busca de uma melhora. Trata-se, portanto, de uma família de retirante, como várias

outras no Brasil dessa época, que retrata o social e cultural presentes no sertão nordestino.

Assim Cintra (1993) afirma que:

Marcado pelo signo da repetição e da previsibilidade, o enredo é cíclico. Eterno retorno: a cena final parece cópia da primeira: a estrada, a fome... A seca é inevitável e com ela a fuga dos "infelizes", assim como os gestos de Fabiano, que repetem os dos antepassados. (CINTRA, 1993, p.95).

Graciliano Ramos, em 1938, quando inicia a escrita de *Vidas Secas*, com um título totalmente antitética, ao colocar lado a lado sentidos distintos: vida e morte, no plural, referenciando, portanto, que as vidas caminham juntamente com a ideia de morte, não nos propõe um tema novo: a seca, mas como ele elabora seu romance em torno da seca, torna sua obra original e incomparável, pois o homem, na obra é hostilizado e oprimido por dois elementos: a sociedade e a própria natureza.

O romance apresenta uma independência dos capítulos, mas isso não retira a temática unicelular, uma vez que cada história, de cada personagem se entrelaça no mesmo drama: a opressão da vida e da seca, como se viver e morrer, para as personagens significassem a mesma coisa.

Na obra, a linguagem utilizada por Graciliano Ramos é dura e áspera, assim como a própria vida das personagens, portanto, há uma simbiose perfeita entre a escrita e a representação do sofrimento.

Cada personagem, em especial Fabiano, se reconhece como inferior ao mundo. Ou seja, as personagens têm consciência da condição quase animal que vivem.

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. (RAMOS, 1997, p. 76)

Fabiano apresenta, até certa medida, um conformismo com sua condição, seja pela falta de instrução ou pelo cansaço de viver sempre oprimido. Um pouco diferente de sua condição, temos Sinhá Vitória que indigna-se e deseja uma condição mais confortável para se viver. Há um desejo de bem-estar em sua indignação.

A ausência dos nomes dos filhos simboliza a despersonalização que se deve a sociedade que os oprime. Não há referência à aparência das crianças, elas existem, mas não são únicas, representam todas as crianças que nasceram fadadas ao sofrimento. As personagens acabam se ou representando uma imagem do sofrimento do dia-a-dia.

O romance *Vidas Secas* é extremamente duro, uma vez que as personagens- os homens- são reduzidos a bichos, denunciando, com isso a miserabilidade humana.

O romance inicia-se com o capítulo intitulado "Mudança" e termina com "Fuga" ambos dando-nos ideia da transitoriedade com que as personagens estavam submetidas, ou seja, não há paradeiro ou porto fixo, demonstrando a realidade do retirante nordestino. Assim, Graciliano utiliza sua pena e seu discurso duro e cru para "pintar" um momento crucial na vida brasileira.

2.1- NAS VIELAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: O CASO VIDAS SECAS

Nelson Pereira no trabalho cinematográfico homônimo da obra de Graciliano Ramos, realizado em 19XXX, foi ousado ao usar estratégias inovadoras para deixar o filme cada vez mais próximo da obra literária, além de ampliar alguns elementos para criar um efeito mais fatigante e mais intenso, sempre valorizando o social e a maneira como vivia a família de retirantes, deixa sempre em evidência a seca e a miséria que os acompanhava.

Antes de mais nada, fez-se necessário que Nelson Pereira fosse leitor assíduo de Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego e claro de

Graciliano Ramos, formado em direito, profissão que nunca exerceu, foi militante do PCdo B, buscando sempre militar em favor das classes menos favorecidas e procura denunciar os problemas sociais existentes no Brasil.

Esta escolha do diretor do Nelson Pereira? foi essencial para retratar todo este sofrimento na obra de Graciliano Ramos, o ambiente a luz natural sempre exaltando a condição de vida e deixando assim o telespectador mais perto daquela realidade narrada por Graciliano Ramos. O filme também mostra a desigualdade social vivida pela família de retirantes que estão sempre em busca de uma vida digna.

O filme em preto em branco, dá ênfase sempre a este último ao buscar uma fotografia que de maneira tão clara ou realista agride os olhos do telespectador, assim como, o sol agride o nordestino que vive sob ele. Portanto, no filme de Nelson Pereira dos Santos, nada foi pensado por acaso, tudo fora pensado para significar algo, ampliando e completando o sentido de hostilidade e opressão presentes na obra de Graciliano Ramos.

O filme lançado em 1963 articula de forma harmônica os três temas centrais da obra: miséria, seca e fome, que se entrelaçam a vida dos personagens que habitam o interior do texto literário. Pouco mais de 25 anos da publicação da obra *Vidas Secas*, Nelson Pereira mostra ao restante do país um Brasil até então pouco conhecido, num teor de denúncia a miséria humana.

O filme foi produzido entre 1962 e 1963, em Palmeira dos Índios (AL) e as personagens, em sua grande maioria eram do próprio local. Produção com poucos recursos. No Rio de Janeiro foram selecionados, apenas, Átilalório, Orlando Macedo e Maria Ribeiro.

O filme se distancia da visão romantizada do cinema brasileiro de qual época ou de que tipo de cinema?. Apresenta um teor rude e brusco. Portanto, Nelson Pereira dos Santos conseguiu captar perfeitamente a essência do sertão nordestino e aproximar bastante a produção fílmica com a do romance.

Separe Walter Benjamin, em "A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução" diz que: "A câmera nos abre a experiência do inconsciente visual assim como se diz que a psicanálise nos proporciona a experiência do

inconsciente coletivo".(BENJAMIN, 1969, p.93). Os espaços do filme: a caatinga, a cidade e a fazenda ganham movimentos na câmera de Nelson Pereira dos Santos, não apenas, como uma simples reprodução, mas como um enriquecimento das cenas e da densidade psicológica das personagens que ocupam esses espaços.

Antes de discutirmos propriamente o filme se torna pertinente apresentarmos a ficha técnica:

Título: Vidas secas

□Direção: Nelson Pereira dos Santos

Elenco principal:Átila Iório,Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvane Genivaldo.

□Direção de fotografia: Luis Carlos Bareto e José Rosa

Edição: Rafael Justo Valverde e Nelo Meli

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em romance homônimo de Graciliano Ramos.

Produção: Luis Carlos Bareto, Herbert Richers e Danilo Treles

Ano de produção/estreia: 1963/1963□

Gênero: drama□

Cor: preto e branco

Da adaptação da obra para o cinema alguns curiosidades são postas em xeque, a primeira é que vários recursos foram utilizados e aproveitados para ampliar e enriquecer a obra de Graciliano Ramos. O filme além de ser a adaptação da obra de Graciliano Ramos ainda ampliou as discussões sobre reforma agrária no Brasil.

Mesmo sendo considerado um filme fiel a obra, Nelson Pereira dos Santos utilizou-se de alguns elementos que transpõe com grande fidelidade ao texto escrito literário.

Os sons no início do filme do carro de boi rangendo insuportavelmente, metaforicamente, representam todo o sofrimento dos retirantes em som onomatopéicos.

Nelson Pereira buscou reproduzir uma imagem forte, áspera, rude do homem nordestino, ele usa a sua influência neo-realista e traz o romance regionalista para o cinema, respeitando a ideologia cultural do cinema novo retratando a realidade do homem nordestino. O filme *Vidas Secas* vem com uma imagem sofrida ressecada bem apática, em busca de ressaltar sempre a forma que vivia a família de retirantes.

Sabemos que a cultura brasileira teve um desenvolvimento maior quando os artistas começaram a refletir os problemas do país, onde houve uma união entre a arte e a política. Segundo Xavier (2001) além de retratar a realidade brasileira, através do engajamento ideológico:

a produção desse período buscava[...] uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão delineadora crítica da experiência social, tal busca se traduziu na 'ESTÉTICA DA FOME', na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas(XAVIER,2001,p.57)

Notamos aqui que em todas as artes desse período não só no cinema nacional, há um olhar para a realidade do sofrimento da população, no entanto, o cinema conseguia trazer um sentimento de esperança, desta forma, Nelson Pereira une cultura e política em sua produção. Ao escrever a obra literária em 1938, **Vidas secas**, Graciliano Ramos busca sempre ressaltar a condição de vida de milhares de sertanejos, uma condição primária, uma condição de animal habitando os sertões secos, Graciliano Ramos apresenta características realistas, o mesmo vem denunciar a situação social em que vive as famílias de retirantes usando da arte para se expressar toda a sua indignação. Nelson Pereira utiliza de todos os artifícios para transcrever a adaptação da obra literária para o cinema com uma igualdade uma transparência notável entre literatura e cinema. Sobre cinema, Lotman afirma: (1978 : 25) o cinema mais

dotada a arte, dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade, o espectador torna-se sua testemunha e participa nele. Para Metz (1968:13-24) mesmo o espectador tendo a consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, vive-o emocionalmente como um acontecimento real.

Para exemplificarmos o asseverado acima, basta elucidarmos com o episódio da morte da personagem Baleia na produção fílmica vem carregado de sentimento e comoção, a aproximação da câmera próximo ao olhar de Baleia diante da agonia da morte, nos leva para dentro do olhar do menino que vê a cachorra morrendo lentamente, somos abaixados, por assim dizer, para acompanharmos a personagem que busca um refúgio para sua dor. Portanto, a técnica de aproximação da câmera conseguiu acompanhar a mesma dimensão do sofrimento transposto na obra.

Nelson Pereira traz um realismo mais presente no cinema onde o espectador se aproxima mais do real, vive o sofrimento com mais realidade no olhar. Assim, o cinema torna-se portador de significados e sentidos, onde a imagem substitui palavras e o cenário traduz com precisão todo o sofrimento presente no romance, embora no romance o narrador transmite os pensamentos dos personagens os sentimentos, sonhos e angústias que aparecem como flechas, onde o narrador é visto entre (...)

2.1- CONVERGENCIAS E DIVERGENCIAS

Na adaptação da obra para o cinema Nelson Pereira dos Santos inverteu algumas sequências narrativas que melhor se articulassem a lógica do filme, uma vez que o romance é projetado em capítulos isolados, contudo, para que sua adaptação fosse possível esses capítulos tiveram que ser costurados e para que esse enviesamento fosse possível, alguns elementos tiveram que ser invertidos.

No filme os capítulos Festa e Cadeia são aglutinados, uma vez que o inverno chega logo que a família se ocupa da casa, até a morte da Baleia o

filme gira em torno de uma sequência de demonstrar a situação de miserabilidade que as personagens encontram-se inseridas no interior do sertão nordestino, somente, após a morte da Baleia, a sequência pela sobrevivência será retomada.

O segundo encontro de Fabiano como o Soldado Amarelo, que na narrativa ocorre antes da chegada das aves de arribação, só irá acontecer depois da chegada das mesmas, após a morte da Baleia. Assim, tanto escritor como cineasta por meio das sequências narrativas podem controlar as emoções do espectador, atrasando ou adiantando as cenas.

Diferentemente da obra literária que a marcação temporal é quase inexistente, no filme a cena inicial já traz uma data específica 1940, ou seja, o filme seguindo uma sequência cronológica é datável. Quando o menino se encontra com o pai, domando o cavalo, outra data nos é apresentada, 1941, demonstrando a passagem de 1 ano e, na cena final é mostrada a data de 1942, assim, há a passagem de dois anos.

Vejamos, na tabela abaixo algumas mudanças em relação ao filme e a obra:

Obra	Filme
Mudança	Mudança
Fabiano	Inverno
Cadeia	O menino mais novo
Sinhá Vitória	Contas
O menino mais novo	Festa
O menino mais velho	Cadeia
Inverno	Fabiano
Festa	O menino mais velho

Baleia	Sinha Vitória
Contas	O mundo coberto de penas
O soldado amarelo	O soldado amarelo
O mundo coberto de penas	Baleia
Fuga	Fuga

Como podemos ver, alguns capítulos do romance foram suprimidos para dar movimentação ao filme, bem como algumas cenas foram antecipadas, buscando uma melhor dinâmica na adaptação.

De certa maneira, o romance é desmontável, haja vista que os capítulos são independentes, e o filme costura esses capítulos de forma bem mais harmônica e linear. Ou seja, o filme acaba completando a obra literária. Para que isso seja possível alguns capítulos do romance tiveram que ser aglutinados.

Nesse momento somos levados a pensar entre a fidelidade, autenticidade e o simulacro entre o texto base e a adaptação. Muitos críticos são contrários a adaptação, pois acreditam que isso viola a integridade da obra de arte. Isso resulta em julgamentos superficiais sobre o produto adaptado. Segundo Xavier (2003):

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que de verter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

O leitor diante do filme *Vidas Secas* procura a identificação fiel com a obra homônima. Isso é um grande problema, uma vez que a obra a ser adaptação pode realizar alterações, a fim de conseguir realizar no curto espaço de uma hora e trinta minutos a dimensão crítica e de ações da obra.

Diferentemente da obra escrita, o cineasta precisa dispor de inúmeros outros elementos para dar dimensão ao filme: sons, músicas, ruídos, imagens visuais, que serão manipulados de diversas formas para que o enredo seja dimensionado dentro da narrativa cinematográfica.

Assim, podemos considerar que entre o filme e o romance *Vidas Secas* há coisas contidas em um que não estão no outro e vice-versa, que foram adicionadas e/ou cortadas. Para exemplificação do acréscimo de cenas que não estão presentes no livro podemos destacar: a aula de violino na casa do patrão de Fabiano e o bumba-meu-boi. Outra coisa que se distancia entre a obra e o filme é quando Fabiano vai a cidade, que no romance isso ocorre duas vezes: uma só e outra com a família, já no filme essas duas idas ocorrem uma única vez. Existem inúmeras cenas que divergem da narrativa literária, mas, elaborados de forma sutil na produção filmica de Nelson Pereira.

CONCLUSÃO

No filme de Nelson Pereira Dos Santos, *Vidas Secas*, adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos retrata muito bem a vida de uma família de retirantes que suporta toda a seca e a pobreza do sertão, mas que sempre busca superar e sair desta terrível realidade vivida por milhões de brasileiros, a filmagem é rica em detalhes, sendo verossímil ao romance literário. As críticas colocam o filme bem próximo a obra, mantendo contato com elementos contextuais sempre visando o político, social e cultural.

A relação entre cinema e literatura se articula de forma simbiótica levando em conta a aproximação e afastamento em relação ao enredo e a forma com que o cineasta trabalha sempre valorizando a realidade vivida na obra. Buscando sempre um questionamento de valores, Nelson Pereira Dos Santos lutou muito para fazer o filme retratando o romance, o som que movimenta a caatinga do sertão, os carros de boi e muito mais sempre em cena no filme para que o telespectador consiga ver e sentir caatinga.

Notamos que sempre são feitas comparações das obras cinematográficas como uma cópia ou tradução das obras literárias, ambas são independentes, ao mesmo tempo estão intimamente relacionadas, quando uma obra literária passa a ser transformada, com este processo transformacional, surge então, uma nova estrutura sem perder o sentido da obra a fidelidade esta presente em todas as obras, elas podem estar relacionadas no mesmo contexto, a partir do momento que ambas partem de um contexto histórico diferentes não há como haver fidelidade. A literatura e o cinema compõem dois campos de produções distintos, onde a relação só é possível em razão das visualidades presente nos textos literários, pois na literatura serve como inspiração, criação em linguagem e em meio dos valores subjetivos, político e culturais, sem contar que a linguagem deve ser respeitada "apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo" (JOHNSON, 2003, p. 42).

Por isso há de se respeitar as características peculiares, pois o autor quando se dispõem em escrever um romance o mesmo não espera que o romance vire filme por isso a adaptação deve ter uma proximidade com o seu contexto "a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos" (XAVIER, 2003, p. 62).

Em um texto literário a relação com o leitor e através da linguagem, já no filme são as imagens os ambientes para determinados públicos "não pode existir sem o mínimo de audiência imediata" (BAZIN, 1999, p. 100). É bom ressaltar que a igualdade entre as partes é diferente "a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual" (Johnson, 2003:42), perante a tudo que foi dito Xavier (2003) afirma que a fidelidade é um ponto fundamental em todas as obras literárias, para os pesquisadores esta afirmação é infundada. "o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura" (XAVIER, 2003, p. 62).

Podemos perceber que a literatura busca criar mundos humanos, através de palavras, o cinema se organiza no mundo através de uma narrativa que partem das palavras para redimensionar em imagens a literatura trás a pureza já o cinema trás a impureza com a modernidade deixando assim os novos cineastas e literários com todos os sentidos, como leitor e como narrador sempre descrevendo os personagens, por meios de visualizações, na transformação da palavra em imagem, podemos notar que tanto os personagens quanto os espaços descritos se adaptam muito fácil assim a tradução intersemiótica das obras literárias para a cinematográfica adequar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Luciana de Corrêa. Cultura: o "novo" cinema argentino. **Revista Teoria e Debate**. Jun/ Jul/ Ago/ 2003. Disponível em: <www.fpabramo.org.br> Acesso em: 24 abr. 2006.
- AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994.
- ____ **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
- ____ **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. **Um olhar político sobre o signo**. Lisboa: Veja, 1973.
- ____ **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- ____ **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000. □ ____ Os argentinos dão um banho nos brasileiros. **Revista de Cinema**. São Paulo:
- BAZIN, André. Tradução: **Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARDOSO, Hernandez Abílio. O cinema, a ficção e a história. **Revista Fórum Média**. Disponível em: <www.ipv.pt/forummedia/Forum_1.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2006.
- CARRIÈRE, Claude Jean. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARRILHO, Arnaldo. Nem lemanjá. **Revista de Cinema**. São Paulo: Krahô, n. 35, p. 48, mar. 2003.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1985. □
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994.
- ____ **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Fapesp, 1996. □ FAUSTO, Boris; DEVOTO J. Fernando. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004. □
- GOMES, P.E. Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MARTINS, Helena Maria (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. Cotia: Ateliê, 2002.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORAIS, Gustavo. Cinema internacional: a força do cinema argentino. **Revista de Cinema**. Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao32/cinema_internacional/index.shtml> Acesso em: 18 de jun. 2006.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. São Paulo: Record, 1996.

SOUSA, Paula Ana. Uma estética para o cinema brasileiro. **Revista de Cinema**. São Paulo: Krahô, n. 31, p. 42, nov. 2002.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.