

Vidas Secas: do romance ao filme

Elisabete Alfeld*

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o procedimento da adaptação cinematográfica, aspecto que pretendemos abordar recorrendo ao conceito de fronteira semiótica formulado por Yuri Lotman. Para situar o estudo, partimos da análise comparada entre o romance e o filme *Vidas Secas*, sob a perspectiva do diálogo intertextual com a intenção de discutir a semiose da narratividade como elemento de fronteira dos procedimentos narrativos da literatura e do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Narratividade; Semiose; Fronteira Semiótica; Dialogismo; Intertextualidade

ABSTRACT

The purpose of this article is to present some considerations about the procedure of the film adaptation, which we intend to address using the concept of frontier semiotics formulated by Yuri Lotman. To situate the study, we leave the comparative analysis between the novel and the film *Vidas Secas*, intertextual dialogue perspective with the intention of discussing the semiosis of narrativity as frontier semiotics element procedures literature and narrative cinema.

Keywords: Narrativity; Semiosis; Frontier Semiotics; Dialogic; Intertextuality

* Professora Doutora do Departamento de Arte, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP – São Paulo, Brasil, ealfeld@pucsp.br.

Afirma Eco que “um universo ficcional não termina com a história, mas se estende infinitamente (1994, p.68)”. É o caso do romance *Vidas Secas*, escrito por Graciliano Ramos (1938), e a versão cinematográfica realizada por Nelson Pereira dos Santos (1963). A singularidade da versão de Nelson eterniza a leitura realizada e desencadeia a multiplicidade dos estudos desenvolvidos. É a partir dessa propriedade do universo ficcional, caracterizada por Eco, que propomos discutir os vínculos existentes entre a literatura e a adaptação; a ficção cinematográfica constitui-se, assim, em pretexto para a discussão que põe em questão o procedimento da adaptação, tema constante dos estudos literários e cinematográficos.

Um filme sempre vai além da sua projeção na tela, uma vez que, posteriormente, são acionados vários mecanismos responsáveis por sua permanência na memória do espectador como ‘lembranças filmicas’. Em *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, Bordwell pergunta: “O que lembramos de um filme? Alguns cenários, o rosto dos atores, os momentos de emoção e humor, uma fala ou gesto surpreendentes” (2008, p.29). E completa dizendo que

[...] os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos (2008, p.29).

Tais lembranças orquestradas para o nosso olhar, estão, assim, atreladas à proposta da realização cinematográfica e são norteadas pela *mise-en-scène* e pela estilística fílmica. Conforme o autor:

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e cores, diálogos e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p.57-58).

Nesse sentido, os elementos estilísticos funcionam como um texto paralelo que, no universo da diegese, contribui para a construção de sentido da história contada. Em síntese, podemos dizer que há uma trilha imagética e uma trilha sonora, ambas direcionadas para a construção da narrativa fílmica. Conforme Aumont, a ficção só se revela para a leitura por meio da ordem da narrativa que aos poucos a constitui. E complementa esta sua afirmação, esclarecendo que,

A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos [...] (1995, p. 108).

Na narratividade fílmica, vários são os elementos que assumem uma função narrativa. No caso do filme *Vidas Secas*, podemos exemplificar com o depoimento de Bressane (1997) ao declarar que o fio da narração não está apenas na fábula porque a forma de captação da luz se configura como elemento de ordem dramática e narrativa:

A ação está sendo dita pela luz. A luz tem momentos em que ela é absoluta, ela é dominadora, é ela que conta a história. Aquela aproximação com o sol. São coisas que estão ditas em palavras no texto, são ditas em palavras porque no texto não tem luz, mas estão imanentes no texto, essa luz está imanente (BRESSANE, 1997, p.36).

No caso da adaptação de *Vidas Secas*, as lembranças, mencionadas anteriormente, buscam traçar o paralelo entre o filme e o texto original. A relação filme-romance é assim caracterizada por Avellar:

O que *Vidas secas* filme trouxe do livro *Vidas secas* não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua ideia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor (2007, p.45).

A semiose do signo, nesse processo de passagem, é construída na interface imagética e sonora com a palavra escrita; em *Vidas Secas*, filme, há “A mesma concisão, segura, despojamento, poesia, o mesmo tempo – quase silêncio – dos personagens” (SALEM, 1996, p.181). A condição dessa aproximação entre romance e

filme é dialógica: “El diálogo entraña la reciprocidad y la mutualidad en el intercambio de información.” (LOTMAN, 1996, p.33)¹. Do filme para o romance e deste para o filme a semiose se realiza entre sistemas sígnicos diversos, ou, mais precisamente, se instala no espaço semiótico onde as relações intertextuais são possíveis uma vez que:

toda cultura es semióticamente no-homogénea, y el constante intercambio de textos se realiza no solo dentro de cierta estructura semiótica, sino también entre estructuras diversas por su naturaleza. Todo este sistema de intercambio de textos puede ser definido en sentido amplio como un diálogo entre generadores de textos diversamente organizados, pero que se hallan en contacto (LOTMAN, 1996, p.48)².

Os vínculos estabelecidos entre os textos (romance e filme) são de diferentes ordens e dependentes do que foi privilegiado ou mesmo selecionado pelo realizador do filme no processo da adaptação; a obra resultante é então analisada ora do ponto de vista do cineasta, ora do ponto de vista do romancista. Por isso, contar no formato audiovisual vai além da organização do conteúdo da história, uma vez que a narração fílmica está subordinada diretamente à construção da imagem em movimento e do áudio. É a partir desse aspecto que pretendemos situar a questão da adaptação cinematográfica. O campo onde se situa a obra literária e o filme caracteriza-se como um espaço revelador dos modos de apropriação do texto literário pelo cinema. Tal espaço, porém, não é um lugar de confrontação, e sim, uma possibilidade de se pensar a obra literária e o filme nas suas especificidades e, ao mesmo tempo, nas suas convergências e aproximações.

A literatura é uma presença marcante no cinema, quer por meio do procedimento narrativo, quer por meio da adaptação. O cinema, indiretamente, possibilitou à literatura o emprego de suas técnicas narrativas na criação do romance: na composição de personagens, na concepção do enredo, no modo de representação do tempo e do espaço, sendo muitas as ressonâncias dos procedimentos da linguagem cinematográfica

¹ “O diálogo envolve reciprocidade e permuta durante o processo de troca de informações”. Tradução livre do original.

² “toda cultura é semioticamente não-homogênea, e o intercâmbio constante de textos é realizado não somente no interior de uma determinada estrutura semiótica, mas, também entre estruturas de diversas naturezas. Este intercâmbio de textos pode ser definido num sentido amplo como um diálogo gerador de textos que, apesar de organizados diversamente, encontram pontos de contato”. Tradução livre do original.

presentes no universo literário. De um modo específico, podemos dizer que tais ressonâncias estão presentes em ambas as linguagens:

Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema (não um filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura [...]. Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção (AVELLAR, 2007, p.9).

A partir da citação, podemos definir a natureza intertextual da literatura e do cinema com base em suas interinfluências. Trata-se, no caso, de sistemas semióticos com características específicas em virtude, sobretudo, da diversidade dos modos de representação do universo imaginário, que vai das palavras às imagens sonorizadas e em movimento, e que diz respeito aos materiais expressivos próprios de cada um dos sistemas. Além disso, temos a diversidade dos dispositivos de produção e de recepção.

É nesse campo de interinfluências, especificidades e diversidades que caracterizamos o procedimento da adaptação como um processo de migração sónica, de conversão midiática e de tradução intersemiótica. Migração, no sentido de que há um deslocamento do signo matriz, no caso da obra literária para a cinematográfica, em termos do estabelecimento de correlações entre os modos de construção da trama no literário e no fílmico, ou mesmo de correlações de procedimentos estilísticos que caracterizam os materiais expressivos da narrativa literária em comparação com a retórica fílmica. Conversão midiática no sentido de que a linguagem impressa do livro contrasta com a natureza móvel das imagens no filme, e de tradução intersemiótica porque se trata de linguagens com procedimentos distintos de codificação, passando-se da codificação linguística para a codificação audiovisual. Nesse processo, trata-se sempre da passagem de um meio a outro, havendo

una profunda diferencia en principios de organización tan fundamentales como convencionalidad/iconicidad, carácter discreto/carácter continuo, linearidade/espacialidade, que excluyen completamente la posibilidad de una traducción unívoca (LOTMAN, 1996, p. 68)³.

³“uma profunda diferença nos princípios fundamentais de organização como convencionalidade/iconicidade, caráter discreto/caráter contínuo, linearidade/espacialidade, que excluem completamente a possibilidade de uma tradução homogênea”. Tradução livre do original.

Lotman caracteriza a adaptação cinematográfica como contatos intergenéricos ou ainda como tradução não coincidente (1996) que, por se realizar entre distintos sistemas sógnicos, destina-se à criação de novos textos. Em virtude de tais aspectos, o filme impõe-se como um texto novo ou mesmo como recriação do literário expresso em outro sistema de significação; porque não há como reproduzir o literário, já que a passagem de um meio para outro “implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (PLAZA, 1987, p.109). Tal critério é estabelecido levando-se em consideração o modo como as operações de seleção e combinação são realizadas, privilegiando as associações por contiguidade ou por similaridade.

Para Xavier, “O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens” (2003, p.64). E acrescenta: “Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula.” (2003, p.66). O filme originário de obra literária desencadeia análises comparativas, quase sempre, movidas pela busca de equivalências estéticas, análises essas que, conforme explica Xavier, são guiadas pela sensibilidade e, portanto, geradoras de polêmica. No entanto, a análise, quando baseada em alterações do enredo ou sob a influência de certos componentes específicos do texto narrativo, segundo ele, “se instala no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (2003, p. 64).

Cinema e literatura compõem e criam, a seu modo, quando da análise comparativa, sem que se estabeleça qualquer tipo de hierarquia acerca da utilização de procedimentos estilísticos e procedimentos formais narrativos. É possível centrar-se no ponto de convergência que aproxima a literatura e o cinema narrativo: o processo de contar uma história. O traço comum, centrado na narratividade, é o elemento de fronteira semiótica (na acepção de Lotman), pois, como ato de contar, a narratividade cria a possibilidade de trânsito entre a obra literária e o filme, além de permitir, também, que se trace um paralelo entre os procedimentos. A fronteira semiótica é assim conceituada por Lotman: “un conjunto de puntos perteneciente simultáneamente al

espacio interior y al espacio exterior [...]”. (1996, p.24)⁴. A fronteira semiótica estabelece os limites entre a obra literária e o filme ao demarcar uma zona de liminaridade entre os sistemas envolvidos, e caracterizando-se, assim, como elemento de mediação.

A narratividade é, pois, o elemento de fronteira semiótica entre os dois sistemas de linguagem, a obra literária e o filme, a partir de seus elementos narrativos convencionais: personagens, espacialidade, sucessão dos eventos narrados, temporalidade e foco narrativo. Na adaptação, considerando a narratividade como traço comum, que favorece o trânsito entre a literatura e o cinema, é possível centralizar o processo da adaptação na construção da narrativa uma vez que, via de regra, o que é enfatizado em relação à adaptação cinematográfica diz sobre a história contada no filme que recupera e amplia a dramaticidade da história contada no livro. Sobre o processo da adaptação, Nelson Pereira dos Santos assim se refere:

A adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com estas referências – a essência do livro e a 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).

Na versão cinematográfica, a disposição dos treze capítulos-episódios não segue a do romance, no entanto, tal aspecto não interfere na significação e composição do enredo cinematográfico uma vez que dada a própria estrutura do romance, organizado por justaposição dos capítulos-episódios, o arranjo fílmico propõe outra organização, ou melhor, uma reorganização (o início e o final do filme são coincidentes com os do romance) com fusões de episódios ou mesmo antecipações porque o conteúdo dramático de tais episódios estão agora dispostos para desenredar o fio condutor da ação dramática, e, também, para tramar diferente do livro cujo propósito não visa à encenação. Para ilustrar esse procedimento, citamos a passagem da morte de Baleia: no livro, as palavras são arranjadas de modo a compor a imagem poética do delírio de Baleia que tem início a partir do tiro disparado por Fabiano. A criação dessa imagem é uma composição literária que sugere visualmente e sonoramente como se realizou no

⁴ “um conjunto de elementos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e exterior”. Tradução livre do original.

contexto verbal o desnorteamento de Baleia até a alucinação final: são os adjetivos qualificando a ação, a diversidade dos tempos verbais, a gradação da sensação de desfalecimento, as metáforas, a reiteração e a hipérbole. Reproduzimos parte do capítulo destacando alguns desses recursos:

Fabiano percorreu o alpendre, olhando a baraúna e as porteiras, açulando um cão invisível contra animais invisíveis:

— Ecô! Ecô!

Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a *latir desesperadamente*. Ouvindo o tiro e os *latidos*, sinhá Vitória pegou-se à Virgem Maria e os meninos rolaram na cama, *chorando alto*. E Baleia *fugiu precipitada, rodeou* o barreiro, entrou no quintalzinho da esquerda, passou rente aos craveiros e às painéis de losna, meteu-se por um buraco da cerca e ganhou o pátio, correndo em *três pés*. [...] Caiu[...]. Nesta *posição torcida*, mexeu-se a custo, *ralando* as patas, *cravando* as unhas no chão, *agarrando-se* nos seixos miúdos. Afinal *esmoreceu* e *aquietou-se* junto às pedras [...]. Uma *sede horrível queimava-lhe a garganta*. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um *nevoeiro* impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente *não latia: uivava baixinho*, e os *uivos iam diminuindo*, tornavam-se quase *imperceptíveis*. [...] Uma *angústia* apertou-lhe o coração. [...] Uma *noite de inverno, gelada e nevoenta* cercava a *criaturinha*. *Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores*. [...] A *tremura subia*, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo *insensibilidade e esquecimento*. [...] Baleia queria dormir. *Acordaria feliz*, num mundo cheio de preás. E *lamberia* as mãos de Fabiano, um *Fabiano enorme*. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num *pátio enorme*, num *chiqueiro enorme*. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, *enormes* (RAMOS, p.87-91, os grifos são nossos).

No filme, há uma preparação do contexto da cena para a filmagem da morte de Baleia:

Filmamos num fim de dia. Já tínhamos feito maquilagem de tiro na coxa dela, amarrado a Baleia com um fiozinho de náilon imperceptível, e tínhamos rodado já também a cena do tiro. Agora, ela precisava ‘apagar’. Lá no Nordeste, pelas cinco e meia, já é noite. Então, botou-se ela assim debaixo de uma árvore, daquelas que resistem à seca, câmara armada e tudo (Nelson de novo na câmara), e esperamos. Era ver se, à medida em que o sol baixasse, ela dormia. Silêncio total, nem som de mosca voando. Fomos rodando um pouquinho, Baleia ameaçava não dormir, fomos rodando coisas, o que queríamos, em diferentes fases pra ela ir ‘apagando’. E lá pelas tantas, quando o sol estava caindo mesmo, quer dizer, a luz acabando, que tinha de ser uma coisa muito sincronizada, aí ela dormiu, dormiu mesmo e caiu pro lado. Foi uma morte tão perfeita! (BARRETO, apud SALEM, 1996, p.177).



Fig. 1 – fragmentos da sequência da morte de Baleia.

No filme, fig.1, a representação do delírio é imagética e em movimento (a composição dos enquadramentos, os diferentes tipos de planos, a iluminação, os efeitos especiais e a ‘encenação da morte’), e sonora: é o som do tiro, o choro das crianças, os latidos, os gemidos e a respiração ofegante de Baleia, e, por fim, o ruído do carro de bois. Sobre a realização dessa cena, Nelson Pereira dos Santos assim explica:

Quando propus adaptar o romance, eu recebi diversas advertências: “Você não será capaz de fazer a cena com a Baleia, porque ela não é um ser humano consciente. Como você vai adaptar o que Graciliano Ramos escreveu?”. Ele atribui uma psicologia ao animal, a danada da Baleia. Em cada momento que ela participa da vida da família, ela possui seu próprio universo e sua própria visão, que o escritor descreve com grande precisão e afeto. E eu me senti obrigado a fazer o mesmo no filme. E foi de fato uma grande adaptação. Baleia existe como um personagem de vida interior e não somente como um animal que se desloca de uma cena para outra. E sua presença é sentida no clímax do filme – sua morte. Ela vive essa cena como se fosse humana (SANTOS, apud SADLER, 2012, p.132).

O efeito dramático é, assim, resultante da *mise-en-scène* e do tratamento estilístico da imagem e, na comparação romance-filme, os artifícios expressivos, apesar de pertencerem a sistemas sógnicos diversos buscam resultados equivalentes. O que é contado em palavras é ressignificado no resultado apresentado na tela porque tanto o romance como o filme têm como propósito intensificar o impacto expressivo da imagem (construída linguisticamente ou construída com os recursos cinematográficos).

Em virtude do que foi sendo apresentado na relação filme-romance, é que podemos considerar a narratividade como elemento de fronteira semiótica, pois permite identificar, nos modos de contar e na diversidade de suportes, o livro e o filme, as suas especificidades, uma vez que original e adaptação são “dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (Xavier, 2003, p.61). Na literatura, as imagens são construções de palavras materializadas linguisticamente na página impressa; no cinema, a tela expõe a materialidade física, indicial e icônica das imagens e dos efeitos sonoros.

A narratividade, caracterizada como elemento de fronteira semiótica, por ser um mecanismo típico da literatura e do cinema, possibilita, portanto, comparativamente, verificar as escolhas e as soluções propostas, sem estabelecer a tão costumeira hierarquia de valores. Na passagem do romance ao filme, a narratividade, como fronteira, favorece o dialogismo entre as linguagens literária e cinematográfica; gera novas informações e, ao mesmo tempo, permite o trânsito e a reorganização do sistema de significação na passagem, agora, do filme à obra. A narratividade é, pois, o traço que vincula literatura e cinema no universo imaginário, que é uma construção textual linguística, e no imaginário cinematográfico, construído no plano. No cinema, portanto, tudo nele está para ser visto e ouvido.

Assim, no cinema, o mundo contado é realizado com os meios cinematográficos, ou seja, esse contar, segundo Lotman (1978, p.122), não reflete somente as leis gerais de qualquer narrativa, mas também os traços específicos, próprios da narração, que se realiza com os meios do cinema: enquadramento, planos, movimentos de câmera, angulação, montagem e os elementos de estilo, tais como a iluminação, os figurinos os cenários etc. Ao caracterizar a narratividade como fronteira semiótica, é possível considerar o cinema e a literatura como elementos tradutores da narratividade.

Esse procedimento tradutório favorece o encontro entre a obra literária e o filme, porque estabelece um *continuum* semiótico “completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (LOTMAN, 1996, p.26)⁵. Isto é possível graças à intersemiose e à função da fronteira semiótica como película que “se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo

⁵ “completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização”. Tradução livre do original.

interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente” (LOTMAN, 1996, p.26)⁶. Por isso, a caracterização da narratividade como elemento de fronteira semiótica é ambivalente, no sentido de que envolve convergências e especificidades, une e separa. No contexto da adaptação cinematográfica, tal aspecto torna-se evidente quando analisamos o procedimento da construção narrativa em termos dos recursos de sintaxe e dos materiais estilísticos linguísticos e audiovisuais. A análise orientada por esse procedimento permite identificar as intencionalidades do cineasta e a relação que ele estabelece com a obra literária. Nesse sentido, concordamos com Avellar quando declara que:

Um diretor de cinema não apenas lê um livro como se o texto fosse a adaptação literária de um filme, mais: lê como se ele fosse a adaptação literária de um filme que ele já sonhou mas ainda não realizou. No texto não encontra uma história para contar ou um modo de contar: reencontra (2007, P.49).

Em *Vidas Secas*, romance e filme, muitos são os *reencontros*, alguns já sinalizados anteriormente; outros vamos exemplificar para destacar os recursos imagéticos e sonoros utilizados para traçar o fio da ação dramática da realização fílmica. A *mise-en-scène*, conforme destacado anteriormente, define o que é específico do cinema, atores e não atores no espaço cenográfico, iluminação, enquadramentos, a escala de planos e a trilha sonora têm como finalidade traduzir em imagem o que é representado linguisticamente no romance. O contar no romance é conduzido por meio de um narrador em terceira pessoa, pelo emprego das modalidades dos discurso direto, indireto e indireto livre:

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravato as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao ginga, pôs-se a fumar regalado.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. (RAMOS, 1995, p.18).

⁶ “ se reduz a limitar a penetração do externo no interno, filtrando-o e elaborando-o adaptativamente”. Tradução livre do original.

Outro recurso é o emprego das metáforas e metonímias utilizadas para caracterizar a personagem. O contar no filme não tem como resgatar as sutilezas das modalidades do discurso literário; no entanto, tem como fazer uso de expedientes característicos do audiovisual para representar e dramatizar a condição de Fabiano e das demais personagens recorrendo à gestualidade, às expressões corporais, à atuação dos atores, à voz e suas modulações e à composição do perfil dos atores que é completado pelo figurino. Em relação à questão do foco narrativo, destacamos o uso da câmera como um dispositivo que permite algumas equivalências tal qual a apontada por Sylvie Debs:

Esta decisão permite encontrar um equivalente cinematográfico ao estilo indireto livre, marca da narrativa de Graciliano Ramos, e, por outro lado, obter resultados notáveis no plano da representação, pois a câmera se coloca como intermediária ao olhar dos personagens. As cenas não são mais mostradas por uma ocularização externa, [...], mas por uma ocularização interna que participa da ação. A natureza, por exemplo, é vista e percebida de forma subjetiva através dos olhos das personagens: é o calor opressivo e o esgotamento que fazem um dos filhos desequilibrar, são as nuvens signos de chuva, que levam o sorriso aos lábios de Sinhá Vitória quando ela as percebe (2010, p.180).

A subjetividade é, também, obtida com o enquadramento que Bressane caracteriza como movimento-expressão, e para exemplificar cita a passagem da morte do papagaio:

Eles estão sozinhos num lugar, os três a mulher, a cadelinha, o homem. Ficam os rostos deles. Depois tem a trama, porque eles vão matar um bicho para comer, o papagaio. Então, o rosto, a imagem dos rostos das pessoas, dos atores, dos personagens, o rosto como movimento. O movimento está na expressão deles. (1997, p. 40).

Tais expedientes buscam sugerir, pelas ações e caracterizações externas, a subjetividade das personagens que, construída literariamente nos capítulos-episódios do romance, é encenada no filme. O que o cineasta buscou foi estabelecer vínculos com o romance tanto no que se refere ao foco narrativo, o tratamento da temática social como a composição do perfil das personagens. A relação literatura-imagem-cinema-visualização é perceptível no depoimento do cineasta:

Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso dos valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo eles seduzem a imaginação de um cineasta [...] (SANTOS, apud SALEM, 1996, p.184).

Os artifícios utilizados para traduzir as sutilezas do literário são realizados, assim, por meio da linguagem do audiovisual: na escala de planos, no enquadramento, na montagem, na iluminação, na fotografia e na trilha sonora. A operacionalização dessas técnicas cinematográficas já está indiciada no romance, o que autentica a relação dialógica filme-romance-filme, pois como declara Nelson “o livro é tão rico em imagens, os detalhes são tão surpreendentes, que já é uma espécie de roteiro”. (SANTOS, apud SALEN, p.182). A declaração explicita a intencionalidade do cineasta: buscar a aproximação com a intencionalidade do romancista. Não se trata de traduzir o que é palavra em imagem e considerar o romance como um roteiro no sentido convencional que a palavra roteiro é empregada, trata-se, sim, de considerar o romance como sugestão norteadora da proposta da realização fílmica. Um exemplo característico está diretamente relacionado com a fotografia do filme, cuja intenção, nas palavras do cineasta, “não era transformar a caatinga num jardim exótico”.

No romance, a identificação das personagens com a paisagem é elemento desencadeador das angústias e dilemas do sertanejo que tem sua existência determinada pelo clima da região, pois o ciclo seca-chuva-seca impõe o deslocamento constante (do homem e dos animais) em busca de outros espaços de sobrevivência: “A sina dele (Fabiano) era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca” (RAMOS, 1995, p.19). Mesmo a trégua propiciada pela chuva apenas, momentaneamente, suspende a opressão da natureza:

Dentro em pouco o despotismo de água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. [...] A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinhá vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topassse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás (RAMOS, 1995, p.65).

Porque a tirania da seca e da paisagem desoladora é sempre certa:

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade tremiam. Os braços penderam, desanimados.

— Acabou-se.

Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul (RAMOS, 1995, p.117-118).

No romance, a paisagem do sertão metaforizada na “barra que tingia o poente”, na “vermelhidão que todos os dias espiava” e mesmo em outras passagens que descrevem a planície “avermelhada salpicada das manchas brancas”, no “vermelho indeciso”, no céu “azul que deslumbrava e endoidecia”, na luz “dura da claridade do sol”, na “vermelhidão sinistra”, entre outras, e mesmo na caracterização da transformação da paisagem na iminência da seca que se aproxima contada no capítulo “O mundo coberto de penas”, representa a dimensão cruel da interação homem-paisagem e da sua interferência. No filme, a reinterpretação dessa construção literária, ou melhor, a recriação desse universo metaforizado é expresso pela fotografia, cujo efeito foi alcançado sem a utilização de filtros, conforme explica o cineasta:

[...] sem filtros, o mínimo de iluminação, o mais natural possível, dando o diafragma pela luz do rosto, de modo que tudo que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga (SANTOS, apud SALEM, 1996, p.172).

Para que o resultado revelasse a função expressiva da fotografia: “no primeiro plano, tem textura de gravura, os poros, a casca das árvores, os galhos, toda aquela tessitura que existe no sertão como pano de fundo dos personagens”. (SANTOS, apud SALEM, 1996, p.173). A filmagem foi norteadada pela eliminação de “certos artificialismos de luz para tirar sombra do rosto das pessoas, deixando a luz queimante, estourando tudo, uma fotografia incendiada, invadida pela luz”. (SANTOS, apud SALEM, 1996, p.175). A iluminação, enquanto técnica experimental, utilizada durante a filmagem de *Vidas Secas*, sempre, tem sido destacada como um diferencial. A iluminação é um elemento da estilística cinematográfica e também da dramaturgia, uma

vez que os valores expressivos da imagem são resultantes não apenas do enquadramento das figuras, dos objetos e das paisagens, mas do modo de iluminar a cena. É o resultado da técnica que revela a proposta estética. Como já ressaltado, a proposta estética foi criar a representação de uma luz natural sem o emprego de filtros, o que resultou numa iluminação integrada ao ambiente da cena, estratégia que Nelson conseguiu com a “luz do sol iluminando diretamente o rosto dos atores” (SANTOS, apud SADLIER, 2012, p. 136). Sobre essa estratégia, Nelson explica que:

[...] o melhor lugar para se filmar é onde existe menos luz no rosto do ator, que é o que você está fotografando, e o resto acabará se ajustando. Nessas circunstâncias, o diretor é forçado a pensar na *mise-en-scène* em relação à fotografia; a luz determina onde os atores devem ficar, onde os personagens se colocam, dentro de uma grande escala de sombras do preto ao branco, tudo se encaminhando para um branco ofuscante ao fundo. [...] Isso dá ao filme, à fotografia, como uma xilogravura, momentos muito belos, dentro do preto e do branco – do preto total ao branco total, essa combinação de preto e branco, os admiráveis cinzas –, muito trabalho que teve que ser feito. [...] Os interiores das casas, todos os interiores foram feitos com luz natural, a luz que vinha das janelas, das portas. A luz de uma prisão à noite, o fogo, a fogueirinha que ilumina as faces dos personagens...tudo foi feito com a própria iluminação, que é essencial para a expressividade final do filme. (SANTOS, apud, SADLIER, 2012, p. 136-137).

As imagens da terra seca e rachada, os galhos da vegetação sem vida, o enquadramento que recorta do espaço geográfico as imagens transformando-as em cenário, o jogo entre luz e sombra: a combinação desses elementos resultou no sertão recriado pela câmara. Nas cenas de abertura e nas cenas finais do filme, no romance “Mudança e Fuga”, a composição imagética e sonora orientar-se-á pelas indicações presentes no modo de composição da imagística literária destacados na citação abaixo:

<i>Mudança</i>	<i>Fuga</i>
Na <i>planície avermelhada</i> os juazeiros alargavam <i>duas manchas verdes</i> . Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] a folhagem dos <i>juazeiros apareceu longe</i> , através dos galhos pelados da caatinga seca.[...].Os juazeiros <i>aproximaram-se, recuaram, sumiram-se</i> . [...] A caatinga estendia-se, de um <i>vermelho indeciso</i> salpicado de <i>manchas brancas</i> que eram ossadas. [...] e o vaqueiro precisava	Fabiano espiava a caatinga amarela. [...] No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. [...] Mas quando a fazenda s despovoou combinou a viagem com a mulher [...]. <i>em silêncio, quatro sombras</i> no caminho estreito coberto de seixos miúdos [...] <i>Arrasta-se</i> até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente <i>mudança</i> . As alpercatas chiavam de novo no caminho coberto de seixos. [...]Procurou

<p>chegar, não sabia onde. [...] E a viagem prosseguiu, <i>mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande</i>. O louro aboiava, tangendo um <i>gado inexistente</i>[...]. As <i>manchas</i> dos juazeiros tornaram a aparecer. [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. [...] Certamente o gado se finara e os moradores tinham <i>fugido</i>. [...] ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. [...] <i>conservaram-se encolhidos</i>, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo <i>azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente</i>. Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A <i>tampa anilada</i> baixava, escurecia, quebrada apenas pelas <i>vermelhidões do poente</i>. <i>Miudinhos</i>, perdidos no deserto queimado, os <i>fugitivos</i> agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores.[...] afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a <i>luz dura</i>, receosos de perder a <i>esperança</i> que os alentava. [...]. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voitaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. (RAMOS, 1995, p. 9-15,)</p>	<p>distinguir qualquer coisa, diferente da <i>vermelhidão</i> que todos os dias espiava[...]. A luz aumentou e espalhou-se na campina. [...] Afastaram-se rápidos como se alguém os <i>tangesse</i> [...]. Sinhá Vitória [...] tentou libertar-se dos pensamentos tristes [...]mas achava-se <i>miúda na solidão</i> [...].A manhã sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num <i>silêncio de morte</i>. [...] a imobilidade e o silêncio não valiam nada. [...]. Chegou-se a Fabiano, <i>amparou-o e amparou-se</i>, [...]. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Então eles eram <i>bois</i> para morrer tristes por falta de espinhos? [...].<i>Olhou as sombras movediças</i> que enchiam a campina. [...] Iriam para diante, <i>alcançariam</i> uma terra desconhecida.Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. (RAMOS, 1995, p. 116-126, os grifos são nossos)</p>
---	---

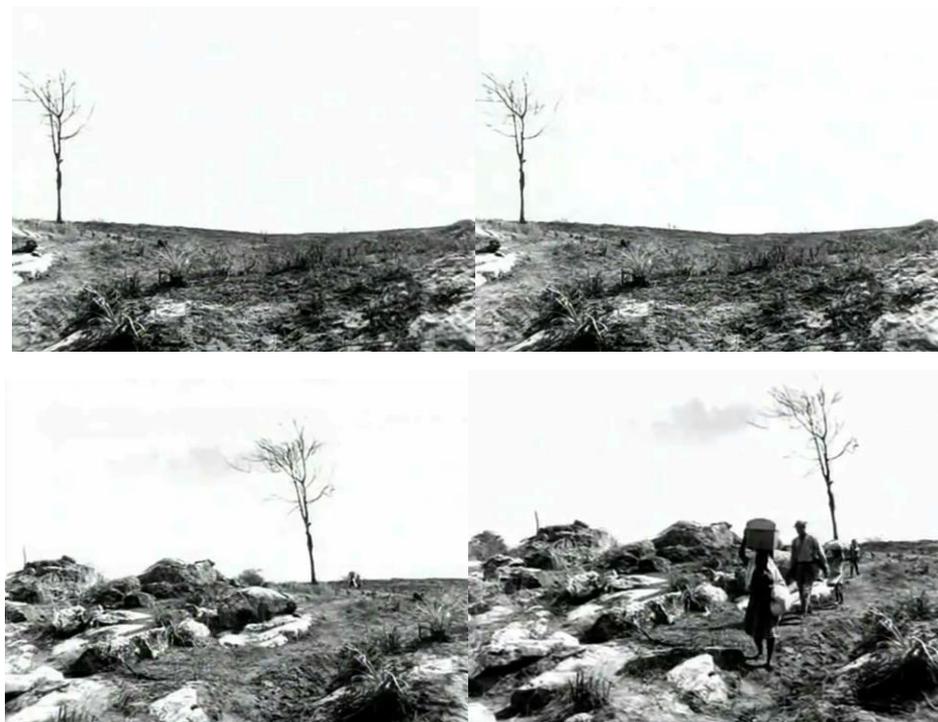


Fig. 2 – fragmentos da sequência de abertura

Nas primeiras cenas que compõem a sequência de abertura, a imagem da caatinga é enquadrada pela câmera fixa; o movimento é dado pela apresentação dos créditos e pelo aparecimento gradativo das sombras-figuras-personagens, fig. 2, acompanhadas pelo ruído do carro de bois. A partir do momento em que distinguimos os membros da família, o ruído do carro de bois é substituído pelo ruído das alpercatas e pela respiração ofegante de Baleia. Na retórica literária, conforme destacado anteriormente, são as metáforas, as metonímias e a gradação os recursos estilísticos utilizados; na retórica fílmica, é o enquadramento em plano geral, o posicionamento da câmera, os efeitos de luz e os ruídos compondo a paisagem sonora para sugerir a expressividade da cena.

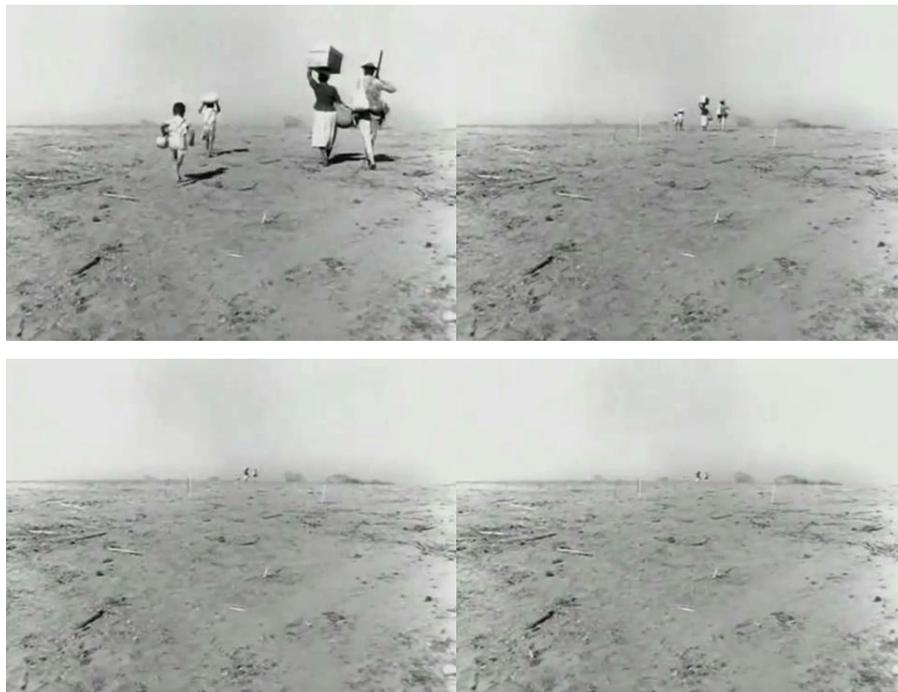


Fig. 3 – fragmentos da sequência final

Nas últimas cenas da sequência de finalização, é o mesmo enquadramento, posição de câmera, iluminação e a trilha sonora dada pelo ruído do carro de bois; a gradação, agora, fig. 3, é recurso para expressar o desaparecimento das personagens-figuras-sombras na imensidão da aridez do sertão. É como mancha que a família entra e sai de cena.

Além desse aspecto sugerido pelo romance, “Mudança e Fuga” trazem os signos representativos da condição das personagens, o estar continuamente em retirada. É esta

a condição que permite situá-las numa perspectiva temporal e espacial sempre transitória, e por ser transitória inalcançável. A mediação é simbólica e construída ora por paradoxos –a esperança e a angústia –; ora por equivalências, são fragmentos de sonhos e sobras da vida. O imaginário fundado em possibilidades redimensiona os desejos e, ao mesmo tempo, instaura a dúvida da sua realização, e o desejo-sonho – de Sinhá Vitória e Fabiano – fica apenas como potência: “E a caatinga ficaria toda verde” (RAMOS, 1995, p. 15).

Considerações finais

No estudo desenvolvido sobre a adaptação-tradução intersemiótica de *Vidas Secas* vimos que o dialogismo intertextual foi o procedimento norteador, pois conforme explica Stam (2008), a adaptação não é a ressuscitação de uma palavra original uma vez que as adaptações fílmicas “caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (2008, p.22). A metodologia que empregamos buscou destacar aspectos estilísticos e narrativos presentes no romance e no filme, colocando-os lado a lado, e substituindo o critério de hierarquia por compreender que ambos os sistemas de codificação e significação “estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades” (STAM, 2008, p.466). Tal perspectiva de análise foi escolhida para configurar a adaptação-tradução intersemiótica não apenas como a passagem de um suporte para outro, mas, principalmente, como um procedimento de conhecimento e revelação, isto é, como “a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua e mesmo como “uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance.” (STAM, 2008, p.468).

Isto foi possível graças ao procedimento dialógico, pois, como destacamos anteriormente, no diálogo, há a troca de informações e entre o filme e o romance, a relação dialógica é a estratégia que promove a intersecção entre os procedimentos narrativos. A expressão entrelaçamento, utilizada por Avellar, é ilustrativa desse processo:

[...] em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos

filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (2007, p.8).

Essas considerações, ainda que de forma sumária, oferecem alguns caminhos para a análise comparada entre obra literária e filme, sob a perspectiva do diálogo intertextual, da equivalência de materiais expressivos próprios à literatura e ao cinema e, principalmente, sobre o procedimento do próprio contar que considera a narratividade como elemento de fronteira semiótica, uma vez que está presente tanto no modo literário de contar uma história quanto no modo cinematográfico de narrar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BRESSANE, Julio. *Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto*. Rio de Janeiro: CINEMAIS, Revista de cinema e outras questões audiovisuais, no. 6, 1997, p.7-42.

DEBS, Sylvie. *Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editoria Estampa: 1978.

_____. *La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Madri: Cátedra, 1996.

PLAZA, Julio. *A tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, 1995.

SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papyrus, 2012.

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

STAM, Robert. *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.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

Filmografia:

VIDAS SECAS. Direção (roteiro e adaptação) de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. DVD. Versão restaurada digitalmente, Instituto Moreira Salles, 2013. 103 min, p&b.

Data de submissão: 11/10/2013

Data de aprovação: 05/11/2013