

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

VIDAS SECAS — ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA:
DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS

NATHALLY ANGÉLICA PRZYBYCIEN

CURITIBA
2020

NATHALLY ANGÉLICA PRZYBYCIEN

***VIDAS SECAS* — ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA:
DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS**

CURITIBA
2020

NATHALLY ANGÉLICA PRZYBYCIEN

**VIDAS SECAS — ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA:
DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profª Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA

2020

TERMO DE APROVAÇÃO

NATHALLY ANGÉLICA PRZYBYCIEN

Vidas secas - romance, filme e novela gráfica: diálogos intermediáticos.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof.^a Dr.^a Aline de Mello Sanfelici (UTFPR)



Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UNIANDRADE)

Curitiba, 04 de março de 2020.

Dedico este trabalho

à querida professora Larissa Degaspero Bonacin, por compartilhar comigo o seu amor pela literatura, e ao meu pai, Mario Przybycien, por me mostrar que o estudo é a base do desenvolvimento humano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

A Deus por me guiar, iluminar e me dar forças para seguir em frente com os meus objetivos e não desanimar com as dificuldades.

Ao meu namorado, pela sua paciência, compreensão e ajuda prestada durante a elaboração da presente pesquisa. Obrigada por me encorajar e por me fazer acreditar que eu sou capaz!

Às minhas irmãs queridas, obrigada por serem inspiração, equilíbrio e porto seguro nos momentos de tribulação. Patrícia, obrigada por ser esse ser humano iluminado e me apoiar como uma mãe. Sou grata pela sua ajuda e suporte dado durante os meus estudos. Joelma, obrigada por sempre acreditar e me incentivar a buscar o melhor de mim. Lilian, obrigada por ouvir meus desabafos, por não me deixar desistir e por sempre me estimular nas pesquisas sobre a arte. Vocês são excepcionais.

Aos meus pais, por acreditarem em mim e por terem tido paciência com minhas ausências durante esses dois anos de Mestrado. Sem o apoio de vocês nada seria possível!

À minha estimada amiga e professora, Larissa Degasperri Bonacin, por me apresentar essas três obras magníficas que despertaram em mim o mais puro sentimento de amor e admiração. Obrigada pela confiança em mim depositada e por todo o apoio que você me deu desde a minha pesquisa inicial. Sem sua ajuda eu nunca conseguiria realizar esse sonho. Gratidão!

À minha querida orientadora, professora Anna Stegh Camati, que aceitou ser minha mentora e me guiar pelos caminhos tão incertos e desafiadores da pesquisa. Agradeço pela inúmeras vezes que me recebeu carinhosamente em sua casa, pela sua paciência e por ser tão habilidosa em sua profissão. A senhora é uma fonte de inspiração! Sou grata por toda a ajuda e incentivo. Nunca esquecerei seus ensinamentos...

À professora Célia Arns de Miranda, por aceitar participar da banca e pela sutileza com que acompanhou a realização desta pesquisa. Suas sugestões foram muito importantes para a finalização do trabalho.

À professora Aline de Mello Sanfelici, por consentir o privilégio de tê-la pela primeira vez em uma banca em nossa instituição e pelas observações criteriosas que trouxe para minha pesquisa.

Aos professores e amigos que fiz nesse curso, pelo acolhimento e por compartilharem comigo seus conhecimentos e experiências. Ao Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pelo incentivo e concessão da bolsa de estudo que permitiu a realização desses dois anos de formação acadêmica de qualidade.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
LISTA DE FIGURAS	x
INTRODUÇÃO	1
1 CONTEXTUALIZAÇÃO: 1938, 1963, 2015	10
2 VIDAS SECAS (1963): O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS	26
2.1 O CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME.....	26
2.1.1 A estética das cores: a ambientação em preto e branco e a iluminação claro/escuro	29
2.1.2 O posicionamento das câmeras	33
2.1.3 A articulação dos sons	41
3 VIDAS SECAS (2015): A NOVELA GRÁFICA DE ELOAR GUAZELLI E ARNALDO BRANCO	50
3.1 DISCURSO MISTO: ENTRELAÇAMENTO DE TEXTO E IMAGEM	50
3.2 A EXPRESSIVIDADE VISUAL NA ADAPTAÇÃO GRÁFICA.	53
4 VIDAS SECAS: O TEMPO NO ROMANCE (1938), FILME (1963) E NOVELA GRÁFICA (2015)	74
4.1 A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO PSICOLÓGICO NO ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA <i>VIDAS SECAS</i>	77
4.2 A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO CRONOLÓGICO NO ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA <i>VIDAS SECAS</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	120

RESUMO

Esta dissertação examina os diálogos intermidiáticos entre o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938) e as adaptações para outras mídias, entre elas o cinema, com direção de Nelson Pereira dos Santos (1963), e a novela gráfica, com roteiro de Arnaldo Branco e ilustrações de Eloar Guazzelli (2015). Para tanto, foram traçados paralelos intersemióticos entre as obras, desvelando comparativamente como os personagens, o tempo e o espaço foram representados na narrativa primeira de Ramos e nas transposições desse clássico da literatura para as mídias selecionadas, explorando as técnicas utilizadas pelos adaptadores para atualizar esse romance dos anos 1930. Em um primeiro momento, situamos as obras do *corpus* da pesquisa nos diferentes contextos históricos em que estão inseridas, mostrando, assim, que o tema abordado por Ramos continua sendo atual e relevante. A seguir, investigamos os recursos cinematográficos utilizados na adaptação fílmica e a forma como a estética da fome se concretiza nessa produção por meio de elementos como as cores em preto e branco, posicionamento das câmeras e articulação dos sons. Em relação à novela gráfica, a expressividade visual, veiculada pelo discurso misto, qual seja o entrelaçamento de texto e imagem, é explorada. Por fim, o tempo ficcional, no romance e nas adaptações para o cinema e novela gráfica, é discutido, especificamente em relação aos aspectos psicológicos e cronológicos. A análise comparativa das obras selecionadas foi concretizada à luz de perspectivas teóricas de críticos renomados, tais como Linda Hutcheon (2013), Jennifer Van Sijll (2017), Ismail Xavier (2001), Will Eisner (1989), Adam Abraham Mendilow (1972), entre outros.

Palavras-chave: *Vidas secas*. Adaptação. Intermidialidade. Filme. Novela gráfica.

ABSTRACT

This dissertation examines the intermedial dialogues between the novel *Vidas secas*, by Graciliano Ramos (1938), and its adaptations to other media, among them the film rendition, directed by Nelson Pereira dos Santos (1963), and the graphic novel, scripted by Arnaldo Branco and illustrated by Eloar Guazzelli (2015). For this purpose, intersemiotic parallels have been drawn among the works, comparatively unveiling how the characters, time and space were represented in Ramos' first narrative and in the transpositions of this literary classic to the media selected, exploring the techniques employed by the adapters to update the novel written in the 1930s. At first, we situate the works of the research *corpus* within the different historical contexts in which they are inserted, thus showing that the theme addressed by Ramos continues to be current and relevant. Next, we investigate the cinematic resources used in the film adaptation and the way in which the aesthetics of hunger materializes in the production by means of elements, such as black and white color, positioning of cameras and sound articulation. As concerns the graphic novel, visual expressiveness, conveyed by mixed discourse, i.e., the intertwining of text and image, is explored. Finally, fictional time, in the novel and in its adaptations to cinema and graphic novel, is discussed, specifically in relation to psychological and cronological aspects. The comparative analysis of the works selected has been carried out in the light of theoretical perspectives by renowned critics, among them Linda Hutcheon (2013), Jennifer Van Sijll (2017), Ismail Xavier (2001), Will Eisner (1989), Adam Abraham Mendilow (1972).

Keywords: *Vidas secas*. Adaptation. Intermediality. Film. Graphic Novel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O ano de 1941 sendo literalmente expresso na cena	21
Figura 2: Mapa de prosperidade social extraído do estudo “Atlas da vulnerabilidade social nos municípios brasileiros”, do IPEA.	24
Figura 3: A aridez do sertão retratada em preto e branco	30
Figura 4: Fluxo da consciência indicado pela mudança da iluminação	32
Figura 5: A expressão facial do personagem em plano <i>Plongê</i>	34
Figura 6: A expressão corporal do personagem em plano <i>Plongê</i>	34
Figura 7: A perspectiva do Menino mais novo em tomada <i>Contraplongê</i>	35
Figura 8: A perspectiva do Menino mais novo em tomada <i>Contraplongê</i>	36
Figura 9.....	36
Figura 10.....	36
Figura 11.....	37
Figura 12.....	37
Figura 13.....	37
Figura 14.....	37
Figura 15: O efeito de câmera na mão	39
Figura 16: A parede fazendo referência aos quadrinhos de uma HQ.....	40
Figura 17: Primeira página dos quadrinhos representada apenas com elementos visuais ...	54
Figura 18: Os personagens sendo representados sem fisionomia - “Mudança”	56
Figura 19: O sol evidenciado pelo uso da cor vermelha - “O mundo coberto de plumas”	57
Figura 20: A injustiça e iniquidade evidenciados pelo uso da cor preta - “Contas”	58
Figura 21 (p. 44)	59
Figura 22 (p. 90)	59
Figura 23 (p. 18)	59
Figura 24 (p. 46)	59
Figura 25 (p. 74)	60
Figura 26 (p. 75)	60
Figura 27 (p. 77)	60
Figura 28: Supressão dos balões de diálogo e falas do narrador dispostas em pontos que não possuem imagens – “Contas”	61
Figura 29: A narratividade por meio de elementos visuais – “Baleia”	63
Figura 30: Momento de introspecção evidenciado pela cor preta – “Cadeia”	65
Figura 31: Sentimentos do Menino mais velho evidenciados pelo uso da cor preta – “O menino mais velho”	66
Figura 32: Desejo de Sinha Vitória em ter uma cama de lastro de couro igual a de seu Tomás da Bolandeira – “Sinha Vitória”	67

Figura 33: Olhar de admiração do Menino mais novo que sonha em ser igual ao pai – “O menino mais novo”	68
Figura 34: O desconforto dos personagens sendo enfatizados pelo plano <i>close-up</i> nos quadrinhos – “Festa”	69
Figura 35: A esperança evidenciada pela cor verde – “Fuga”	71
Figura 36: Início da novela gráfica	72
Figura 37: Final da novela gráfica	72
Figura 38: Início do filme e final do filme	73
Figura 39: Equação entre o olho de Baleia e da câmera	82
Figura 40: Os preás vistos a partir da perspectiva de Baleia	82
Figura 41: A representação do ponto de vista de Baleia – “Baleia”	84
Figura 42: A representação do ponto de vista de Baleia - “Baleia”	85
Figura 43: A angústia de Fabiano na cadeia	88
Figura 44: A alegria das pessoas na festa do Bumba-meu-boi	89
Figura 45: O desespero de Fabiano na cadeia	89
Figura 46: A alegria das pessoas na festa do Bumba-meu-boi	90
Figura 47: Menino mais velho e Menino mais novo vencidos pelo cansaço	91
Figura 48: Sinha Vitória apreensiva à espera de Fabiano	92
Figura 49: Os pensamentos de Fabiano utilizando todo o requadro do quadrinho no episódio "Cadeia"	93
Figura 50: Fabiano rememora seu sofrimento ao encontrar o Soldado amarelo	96
Figura 51: Soldado amarelo recua assustado ao ser ameaçado por Fabiano	96
Figura 52: O tempo psicológico de Fabiano ao encontrar o soldado amarelo – “O soldado amarelo”	97
Figura 53: Representação do tempo psicológico na ocasião em que Fabiano reencontra o soldado Amarelo – “O soldado amarelo”	97
Figura 54: A representação do dissabor de Sinhá Vitória despertado pela lembrança do papagaio da família – “Sinha vitória”	102
Figura 55: Deslocamento espaço temporal dos personagens	106
Figura 56: A passagem rápida do tempo sendo explicitada por vários quadrinhos pequenos posicionados lado a lado	107
Figura 57: A aparição das aves de arribação	109
Figura 58: Sinha Vitória coletando água para família	109
Figura 59: As aves de arribação como sinal da nova chegada da seca - "O mundo coberto de plumas"	109
Figura 60: As aves de arribação sendo usadas como paratexto	110
Figura 61: Primeira página do manuscrito de Graciliano Ramos, reproduzida na edição comemorativa de 80 anos do romance	111

INTRODUÇÃO

O escritor alagoano Graciliano Ramos (1892-1953) possui grande visibilidade no âmbito literário nacional, sendo considerado pela fortuna crítica um dos escritores mais expressivos da segunda fase do Modernismo brasileiro, período literário que se estende de 1930 a 1945. Conhecida também como geração de 1930, o movimento se caracteriza pela predominância das produções em prosa e pela primazia de temas nacionais como a crítica da realidade brasileira e representação de problemas sociais e regionais vigentes à época. O romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, se destaca nesse âmbito, tendo como espaço narrativo o nordeste brasileiro.

A obra evidencia situações que vão além do flagelo causado pela seca, passando pelo coronelismo, a exploração, a opressão político-econômico-social e a repressão psicológica. Os elementos regionais e culturais também são abordados pelo autor, como a referência ao cangaço, às plantas juazeiro, macambira e xiquexique, o emprego de vocabulário regional, entre tantas outras menções distribuídas ao longo do enredo. Por meio da escrita do autor alguns elementos da identidade e cultura nordestina são evidenciados.

Fruto da literatura modernista, *Vidas secas* foi concebido a partir da escrita de um conto sobre uma cachorrinha. Publicado originalmente em 1938, o romance vem sendo reeditado ao longo dos anos e atingiu a marca de cento e quarenta edições publicadas pela editora Record, tornando-se o livro mais vendido da empresa em 2018, com cerca de 1,8 milhões de cópias vendidas¹. Ainda nesse ano, celebrava-se

¹Informações disponíveis no blog da editora Record. Disponível em: <<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2019/01/21/vidas-secas-de-graciliano-ramos-chega-a-140a-edicao-de-cara-nova/>>. Acesso em 10 de out. 2019.

os 80 anos do lançamento da primeira edição da obra e, como homenagem, foi publicada uma versão comemorativa inspirada na 2ª tiragem do romance (1947), trazendo aos olhos do público grande expressividade visual, por meio da reprodução de alguns manuscritos do romance, o esquema de cores que nos remete a aridez do sertão e o projeto editorial e gráfico do designer Leonardo Iaccarino, o qual insere belíssimas ilustrações inspiradas no texto de Ramos.

Graciliano Ramos não pode ser visto apenas como escritor regionalista, pois além de escrever enredos que relatam problemas sociais, desigualdade e de lutas de classe, o autor criou também narrativas introspectivas, como é o caso do romance *Angústia*, em que os sentimentos, temores e sensações do personagem protagonista Luis da Silva são sentidas a flor da pele pelo leitor ao acompanhar as decepções sofridas pelo personagem. A escrita introspectiva de Ramos, que representa o interior de seus personagens com surpreendente verossimilhança, também se evidencia em outras obras do autor.

A narrativa ficcional de *Vidas secas*, que vem perpassando gerações sem perder o seu valor, tem se destacado não só na arte literária, como também no cinema, nos quadrinhos e nas artes plásticas, inspirando adaptações para diferentes mídias. Um dos aspectos que merece destaque é a recorrente associação entre o livro de Graciliano Ramos e a obra *Retirantes* (1944), de Candido Portinari (1903-1962), na qual o artista expressou através da pintura problemas igualmente retratados por Ramos, como a miséria e o abandono social. Vale salientar a adaptação fílmica *Vidas secas* (1963) realizada por Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), que possui grande reconhecimento, figurando em terceiro lugar no ranking dos 100 melhores filmes brasileiros, segundo a Associação Brasileira de

Críticos de Cinema (abracine)². O filme também foi indicado ao Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964 e ganhou o prêmio de melhor filme pelo Office Catholique International du Cinéma – OCIC³. Além do grande sucesso que o romance tem despertado ao longo dos anos, a obra tem sido recorrentemente transposta para outras mídias, a exemplo da adaptação da obra para a novela gráfica, com o roteiro adaptado por Arnaldo Branco e ilustrações criadas por Eloar Guazzelli; para o teatro, pelo grupo Caravan Maschera — Cia. de Teatro de Atibaia (2019); para cenas de novela, como as apresentadas em *Senhora do destino*, escrita por Aguinaldo Silva e dirigida por Wolf Maya (2004-2005); para as animações digitais, como as disponíveis no canal “Curiosidade visual”⁴ (2017); ou mesmo em forma de ilustrações, como as de Leonardo Iaccarino, presentes na edição comemorativa de 80 anos do romance (2018).

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o diálogo intermediário existente entre o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e suas adaptações para o cinema (1963) e novela gráfica (2015). Para tanto, será traçado um paralelo intersemiótico entre as obras, relacionando comparativamente a forma como os personagens, o tempo e o espaço foram representados na narrativa primeira de Ramos e nas adaptações desse clássico da literatura para as mídias selecionadas, explorando as técnicas utilizadas pelos adaptadores para atualizar esse romance dos anos 1930.

²Informação disponível em <<https://abracine.org/2015/11/27/abracine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 18 de julho 2019.

³Informação disponível em <<http://graciliano.com.br/site/1963/08/filme-vidas-secas-1963-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em: 18 de julho 2019.

⁴Canal disponível na plataforma digital Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3shsFZRYfN0>>. Acesso em: 11 de out. 2019.

Para verificar os estudos realizados até o presente momento sobre o tema aqui abordado foram efetuadas buscas em plataformas digitais e produções impressas e constatou-se que a obra de Graciliano Ramos tem sido amplamente explorada no que tange a análise de temas representativos do enredo como o silêncio, a zoomorfização e antropomorfização, a representação social, entre outros, sendo objeto de diversas análises e interpretações. Entretanto, as abordagens existentes até o presente momento diferem das utilizadas nesse estudo. Destacam-se entre as pesquisas realizadas a dissertação “O silêncio em *Vidas secas*”, de Málder Dias Ramos, que explora por meio da análise do discurso a representação e o significado do silêncio; o artigo “A humanização da cachorra Baleia vs. a animalização de Fabiano: uma análise descritiva da tradução do livro *Vidas secas* para o cinema”, de Emílio Soares Ribeiro, que aborda a zoomorfização e antropomorfização dos personagens do enredo; e o artigo “A crítica social e a escrita em *Vidas secas*”, de Ana Amélia M. C. Melo, que reflete sobre a forma como Graciliano Ramos incorporou a crítica social na escrita de *Vidas secas*.

Apesar de a fortuna crítica de Graciliano Ramos ser bem extensa, a obra é tão rica que existem muitos aspectos que ainda não foram explorados e poderão ampliar a compreensão da arte literária do autor e das adaptações que floresceram a partir desse notório romance dos anos 1930, como no caso da adaptação da narrativa para a mídia quadrinhos, sobre a qual não existem registros de estudos acadêmicos. Verificou-se ainda que a análise do tempo no romance, filme e novela gráfica *Vidas secas* também é um campo ainda pouco explorado.

Elizabeth Ramos, autora do prefácio da *Graphic Novel Vidas Secas* e neta de Graciliano Ramos, explica-nos mais sobre o processo de ampliação da arte e da literatura por meio de novos textos, ao afirmar que:

Novos tempos e novas tecnologias trouxeram ao público, portanto, novas formas de textos. Diferentes formatos – remakes de filmes, novos arranjos de canções, sinfonias clássicas transformadas em expressões pop, reconfigurações e reutilização de telas de renomados pintores, releituras de obras literárias – começaram a surgir em diferentes suportes, refletindo, naturalmente, maneiras distintas de se entender o mundo, possibilitando o acesso mais amplo à obra de arte e a literatura em particular. (RAMOS, 2015, p. 06)

A partir da perspectiva da pesquisadora, observamos que com o passar dos anos novas visões da obra foram surgindo, reflexo do surgimento de novas tecnologias, fazendo com que a arte literária fosse de encontro a essa multiplicidade de formatos, permitindo, dessa forma, novas possibilidades de leitura e interpretação dos textos.

Robert Stam (2006, p. 27) vai de encontro a essa perspectiva, pois considera que o termo para adaptação enquanto “leitura”, sugere que assim como um texto pode desencadear diversas leituras, um romance pode gerar um número ilimitado de adaptações, que são inevitavelmente frutos de interpretação pessoal ou conjunta.

A adaptação também envolve um processo de criação e nela está contida uma (re)interpretação da obra (HUTCHEON, 2013, p. 29), ou seja, nenhuma leitura está imune a uma interpretação do leitor, e isso se aplica também ao artista, pois ao realizar uma adaptação, coloca a sua interpretação no processo criativo dessa nova obra. Assim, partimos do pressuposto que “o texto adaptado, portanto, não é algo a

ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, (...) numa nova mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Essa transposição intermediática entre linguagens é explicada por Irina O. Rajewsky, em “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2012a). A autora afirma que a “(...) intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias” (2012a, p. 18). Rajewsky propõe ainda em sua obra três subcategorias de intermedialidade em sentido restrito, sendo elas transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas (2012a, p. 12). Para a discussão do filme e da novela gráfica, as três subcategorias teorizadas por Irina Rajewsky serão utilizadas para lançar luz sobre a análise das especificidades das diferentes mídias.

Analisaremos a transposição da mídia narrativa literária para a mídia quadrinhos e narrativa cinematográfica, sendo que a primeira é “(...) a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24) — e a combinação de mídias, tendo em vista que a *Graphic Novel Vidas secas* combina duas mídias distintas, ou seja, o texto e a imagem, e o filme de Nelson Pereira dos Santos se vale de outras combinações, como a imagem, o áudio, a música e o texto. Já as referências intermediáticas evocam ou imitam elementos de outras mídias (RAJEWSKY, 2012a, p. 25-26), como no caso da novela gráfica, uma vez que o quadrinista Eloar Guazzelli utiliza técnicas que remetem ao cinema em suas produções.

No que diz respeito à transposição do romance para a mídia cinematográfica, Ismail Xavier (2003, p. 62) considera que comparações entre o texto e a obra adaptada podem ser aceitas para tornar mais claras as escolhas do adaptador, ou seja, daquele que assumiu a obra fonte como ponto de partida e não de chegada. Além disso, o teórico considera que livro e filme, por estarem distanciados no tempo e pelo fato do cineasta e o escritor não terem as mesmas percepções, é de se esperar que a adaptação dialogue também com seu próprio contexto, não apenas com o texto de origem, podendo inclusive atualizar a pauta do livro (XAVIER, 2003, p. 62).

No filme e novela gráfica *Vidas secas*, obras selecionadas para este estudo, observamos claramente o que é afirmado por Xavier, tendo em vista que o tema representado inicialmente na obra de Graciliano Ramos é um problema ainda vigente em nossa sociedade e as adaptações da obra retomam e atualizam essa situação político-econômico-social de nosso país. Linda Hutcheon (2013, p. 234) reforça essa perspectiva quando afirma que "(...) a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares".

Nesse sentido, observamos que as adaptações de *Vidas secas* são constituídas como leituras críticas e ao mesmo tempo criativas da obra de origem, e, assim como nos apresenta Elizabeth Ramos, esses "novos formatos abrem-se diante de nós num mosaico de textos e diferenças, sejam eles na forma escrita, sonora ou imagética, que surgem para enriquecer a arte e torná-la acessível a um público ainda mais heterogêneo" (RAMOS, 2015, p. 08).

À luz das considerações teóricas apresentadas por Carlos Daróz (2016) e por Alfredo Bosi (2002), no primeiro capítulo buscou-se apresentar o contexto histórico e principais influências dos anos de 1930, como forma de explicar as influências externas na escrita do romance de Graciliano Ramos. Foram abordadas ainda as manifestações históricas nos anos subsequentes até 1960 — período próximo a adaptação do romance para a mídia cinematográfica feita por Nelson Pereira dos Santos (1963) — e o afastamento da imagem eurocêntrica que o Cinema Novo protagonizou no país. A adaptação da obra em diversas épocas também é ressaltada como forma de proporcionar a sobrevivência da obra.

O Cinema Novo e o filme de Nelson Pereira dos Santos serão abordados no segundo capítulo dessa pesquisa, no qual partiremos dos princípios apresentados por Ismail Xavier e suas obras *Cinema brasileiro moderno* (2001) e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983); e de Jeniffer Van Sijll em seu estudo *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento* (2017), para entender e analisar quais foram os recursos utilizados nessa vertente estética do cinema brasileiro moderno para transpor o romance de Graciliano Ramos para o cinema.

A análise dos quadrinhos será realizada no terceiro capítulo desse estudo cujo título é “Vidas secas (2015), a novela gráfica de Eloar Guazelli e Arnaldo Branco”. Nesta parte serão analisados fatores como o uso do discurso misto no texto, fruto do entrelaçamento do texto e imagem e a expressividade visual da obra, com base nos estudos sobre HQ’s de Antonio Luiz Cagnin (2014) e Will Eisner (1989).

Já no quarto capítulo, discutimos o emprego do tempo psicológico e do tempo cronológico no romance, filme e novela gráfica *Vidas secas*, com base nas concepções apresentadas por Henri Bergson e Adam Abraham Mendilow (1972).

1 CONTEXTUALIZAÇÃO: 1938, 1963, 2015

A segunda década do século XX foi marcada na história da humanidade pelo flagelo da Primeira Guerra Mundial. O conflito vivido pelos países considerados grandes potências mundiais à época, como Alemanha, Áustria, Itália, França, Inglaterra e Rússia teve início em 1914 e se estendeu até 1918. De acordo com Carlos Daróz (2016), o fim da Guerra gerou diversos desencadeamentos, como o desaparecimento de impérios diante dos altos custos dos conflitos, consolidação de nações como Estados Unidos da América e União Soviética e reformulação das fronteiras europeias. Ainda segundo o autor, a economia mundial e as relações sociais, tanto de gênero quanto de trabalho também se modificaram nesse período, com o surgimento das primeiras organizações sindicais e a entrada do público feminino no mercado de trabalho (DARÓZ, 2016, p. 06). A propagação de grandes correntes políticas como socialismo, anarquismo espanhol e expressivos movimentos nacionalistas e, por vezes, fascistas também foram resquícios deixados pela Primeira Guerra Mundial.

O Brasil estava passando pelo ápice da chamada República Velha (1894-1930), também conhecida como política do “café com leite”, em que a hegemonia política do país estava centrada nas mãos de grandes proprietários rurais, mais especificamente cafeeiros e pecuaristas, que detinham a tomada de decisões políticas nacionais. De acordo com Alfredo Bosi (2002, p. 303), “A solidez desse regime dependia, em grande parte, do equilíbrio entre a produção e as exportações de café”, que acabou oscilando devido ao efeito desencadeado pelo andamento da Primeira Guerra Mundial.

Carlos Daróz (2016) nos explica que a Primeira Guerra trouxe diversos prejuízos para a economia brasileira e a exportação de café foi a atividade mais afetada, pois os principais compradores do produto estavam diretamente envolvidos nos conflitos. Ainda segundo o autor, impelidos pelo bloqueio marítimo imposto pela Alemanha, os riscos das viagens de navios mercantis aumentaram e, conseqüentemente, os custos de frete e seguro, causando a diminuição do preço do produto no mercado internacional (DARÓZ, 2016, p. 21-22).

O início do século se destaca, ainda, pelo incentivo brasileiro à imigração como estratégia para suprir a mão de obra necessária nas lavouras de café, que estava em déficit devido o fim da escravidão e proibição do tráfico negreiro. “Apenas entre 1904 e 1913 chegaram ao país mais de um milhão de imigrantes, o que representava cerca de 4% da população brasileira na época, que totalizava cerca de 25 milhões de habitantes” (DARÓZ, 2016, p. 22). Grande parte da população imigrante ficou concentrada nos estados do sul do país.

O processo de urbanização e a vinda dos imigrantes europeus provocaram transformações na sociedade contemporânea da época. A grande imigração europeia acarretou o isolamento e marginalização de ex-escravos e, paralelamente, o crescimento de cidades como São Paulo, que começava a ganhar características do que futuramente viria a ser uma grande metrópole, com diversidades culturais e correntes de pensamento político.

Em contraste ao crescimento que se instaurava nos grandes centros urbanos, no Nordeste brasileiro, heranças medievais mantinham-se vivas na sociedade, tendências que se enraizaram na cultura do povo nordestino desde a colonização portuguesa em nosso país. De acordo com Lígia Vassallo (1993, p. 57-

58), “(...) Portugal transpõe para a nova terra o sistema sócio-político que adotava à época dos descobrimentos, bem como seus padrões culturais”. Essas características, segundo a autora, conceberem a sociedade brasileira e por motivos peculiares, mantiveram-se no nordeste.

Verificamos assim que, enquanto grande parte do país caminhava para a modernização, uma faixa territorial estava afastada desse desenvolvimento, mantendo, assim como nos explica Vassallo (1993, p. 63), traços peculiares da sociedade portuguesa, tais como o feudalismo, o patrimonialismo, o arcaísmo e o cosmopolitismo. Para a autora, “(...) a região guardou características medievais, reforçadas pelo isolamento quanto ao resto do país em que se manteve durante séculos (...)” (VASSALLO, 1993, p. 63).

O coronelismo é fruto da herança colonial em nosso país e se manifesta no nordeste brasileiro por meio de autoridades locais, geralmente grandes fazendeiros com alto poder aquisitivo, que compravam seus títulos de coronéis da Guarda Militar para poder usufruir desse poder autoritário, manipulando e reprimindo as classes sociais menos favorecidas. Práticas comuns administradas pelos coronéis eram as de fraudes eleitorais, manipulações de votos por meio da troca de favores, o “voto de cabresto”, falsificação de resultados e o que mais fosse necessário para garantir que os governantes favoráveis a tais regalias vencessem as eleições.

Apesar do isolamento do Nordeste brasileiro, o restante do país estava passando por transformações. Diante da fase de transição da República Velha para o Brasil contemporâneo, a arte também expressa inovações por meio do movimento Modernista, que teve seu marco inicial na Semana de Arte Moderna, realizada na cidade de São Paulo, em fevereiro de 1922.

Influenciados pelas vanguardas europeias e pela situação política social que se instaurava no país, escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia e artistas plásticos como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti propunham por meio dessa manifestação artístico-cultural uma nova visão da arte, viabilizando uma estética inovadora. O movimento modernista buscava a consolidação de uma arte nacional, por meio do rompimento com as formas de arte tradicionais, valorização de elementos cotidianos e nacionais, experimentação estética, representação da realidade brasileira, aproximação da linguagem oral, entre outros. De acordo com Alfredo Bosi (2002, p. 340), a Semana de Arte Moderna foi “(...) o *ponto de encontro* das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos (...)”.

Bosi nos explica ainda que paralelamente a publicação e lançamento das obras do movimento modernista, os artistas sentiam a necessidade em explicá-las e justificá-las ao público, criando revistas e lançando manifestos que auxiliavam na delimitação estética e de ideologias de seus grupos (2002, p. 340), como foi o caso do Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade em 1928, em que o escritor criticava a nossa dependência cultural em decorrência da importação artística em massa vinda da Europa desde a colonização. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1970, p. 13). O manifesto buscava incentivar a reelaboração com autonomia dessa arte produto, visando “devorá-la”, “deglutí-la” e “regurgitá-la”, redescobrimo a realidade brasileira e colocando em evidência as produções artísticas nacionais.

Graciliano Ramos, autor do romance *Vidas secas* (1938), está inserido na segunda fase do Modernismo brasileiro, momento literário que se estende aproximadamente de 1930 a 1945. Também conhecida como Geração de 1930 ou Regionalismo, as produções literárias desse período foram diretamente influenciadas pelas diversas turbulências que o país enfrentava, como a queda da bolsa de Nova York (1929), que desencadeou uma crise internacional que se estendeu até as lavouras de café brasileiras, despertando transformações econômicas e políticas no país, e a Revolução de 1930, que instituiu o fim da República brasileira juntamente com a queda de Washington Luís do poder e a posse de Getúlio Vargas como presidente brasileiro.

A segunda fase do modernismo foi marcada não apenas pela consolidação e ressignificação das ideias modernistas, mas também pela formação da chamada literatura regionalista, em que preponderavam as produções textuais em prosa, cujos principais temas representados eram a denúncia e crítica social frente à realidade brasileira. De acordo com Arruda (2011, p. 93), os escritores regionalistas destacam-se na história da literatura brasileira “(...) pela condição de retratistas privilegiados das injustas realidades locais e regionais, pela incorporação na narrativa dos pobres, dos trabalhadores comuns, dos marginalizados sociais, das mulheres, das crianças” (ARRUDA, 2011, p. 93).

Segundo Alfredo Bosi,

O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do

naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria. (BOSI, 2002, p. 389)

Além de Graciliano Ramos, outros autores destacam-se nesse período literário como os escritores Jorge Amado, Raquel de Queirós, Érico Veríssimo e José Lins do Rego.

A busca de uma representação crítica das relações sociais expressa por esses autores da segunda fase do movimento modernista, associada aos ideais de busca de uma literatura de cunho nacional que exteriorizasse os valores culturais brasileiros e valorizasse uma estética própria, representam uma ruptura no campo literário, propiciando às produções brasileiras força expressiva e caráter inovador, afastando-se da herança eurocêntrica deixada pelos europeus desde a colonização.

Graciliano Ramos bem expressa no romance *Vidas secas* esse afastamento da imagem eurocêntrica ao representar as barreiras físicas e psicológicas enfrentadas por uma família de retirantes nordestinos, que se deslocam em direção ao Sul do país para fugir da seca. A busca pela brasilidade na literatura levou o escritor alagoano a dar voz e expressão aos personagens Fabiano, Sinha Vitória, O menino mais velho, O menino mais novo e a cachorra Baleia, que exemplificam com verossimilhança as adversidades enfrentadas pelas famílias, as quais vivem em situação de vulnerabilidade no Nordeste brasileiro.

Durante a primeira metade do século XX um novo conflito se instaurava e mudava a história de várias nações. A segunda Guerra Mundial teve início em 01 de setembro de 1939 e se estendeu até 02 de setembro de 1945. Segundo Francisco César Alves Ferraz (2005, p. 09), o conflito iniciado pela Alemanha com a invasão de territórios poloneses, está ligado à retomada das consequências desencadeadas

pela Primeira Guerra Mundial, tendo em vista que ao ser derrotada na primeira grande guerra, a Alemanha perdeu territórios e precisou realizar pagamentos de “reparação de guerra”, além de ter que reduzir suas forças armadas. Assim, nessa nova batalha, os alemães retomam seus interesses estratégicos e econômicos, tendo como propósito o expansionismo territorial.

Segundo Ferraz (2005, p. 05), essa era a “(...) maior guerra que a história da humanidade conheceria, e que envolveria, de uma maneira ou de outra, homens, mulheres e crianças dos cinco continentes”. Durante os seis anos de conflito, a Segunda Guerra Mundial foi marcada por vários acontecimentos impactantes, como o Holocausto, os Massacres de Katyn (1940) e Babi Yar (1941) e o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki (1945). Dentre as principais consequências desencadeadas pela guerra, a pior delas foi a morte de milhares de soldados e civis. Estimula-se que a guerra tenha desencadeado a morte de 70 milhões de pessoas.

De acordo com Ferraz (2005, p. 15), “(...) o governo brasileiro, que desde o início da guerra manifestava sua neutralidade, aos poucos tornava-se aliado dos Estados Unidos (...)”. Ainda segundo o autor, além das discussões referentes à defesa de suas costas marítimas, a inclusão de recursos para o desenvolvimento econômico nacional também eram colocadas em pauta (p. 15).

Após o fim da guerra, as principais consequências foram a criação da Organização Nacional das Nações Unidas (ONU), cujo objetivo é o de mediar conflitos internacionais e estabelecer a paz entre as nações; a ascensão dos Estados Unidos e o estabelecimento da chamada Guerra Fria — conflito de poder

entre USA e União Soviética. No Brasil, temos a queda de Getúlio Vargas no poder (1945) e o fortalecimento da aliança com os americanos.

Após esse período de transição, surge no em nosso país uma nova manifestação cultural. A exemplo da literatura modernista, no final da década de 1950, o Cinema Novo introduz uma nova forma de fazer cinema que contrapõe a adequação mimética produzida até então, fruto de influências europeias.

Além da crítica direcionada à artificialidade das produções hollywoodianas, o Cinema Novo trouxe às narrativas um tom realista, tendo como foco de suas lentes os cenários subdesenvolvidos de nosso país e o público pertencente a esse meio, representando recorrentemente o sertão nordestino, as favelas e adotando como personagens principais e secundários pessoas com fisionomia e características regionais, o que possibilitou aos cineastas grande liberdade criativa para os filmes à época.

Tais produções merecem destaque na história do Cinema Nacional, pois se concretizam como inovações, marcando o cinema brasileiro com a renovação de linguagem e autonomia, emancipando-se de estéticas importadas e fundamentando-se por meio do que é legítimo, nacional e popular. Ismail Xavier (2001, p. 28) corrobora com essa perspectiva ao afirmar que o Cinema Novo nos propiciou um “(...) reconhecimento do país real e de uma alteridade — do povo, da formação social, do poder afetivo — antes inoperante”.

Em decorrência do golpe militar que atingiu o país em 1964, o Cinema Novo teve que se adaptar a novos caminhos em pleno auge de suas produções. Segundo Xavier se há “(...) nesse período pós-1964, a situação crítica de um cinema político tratando de encarar a nova realidade, há também nesse mesmo cinema, a

disposição de continuar a experiência de modernidade presente em filmes anteriores ao golpe (...)” (2001, p. 59), a exemplo de *Vidas secas* (1963), em que houve grandes apropriações de elementos do cinema moderno.

Essa produção do diretor Nelson Pereira dos Santos, tem grande destaque no Cinema Novo e, a exemplo das produções dessa vertente cinematográfica, a narrativa aborda temas sociais e de cunho nacional em que são representadas as dificuldades enfrentadas por uma família de sertanejos no nordeste brasileiro.

O filme *Vidas secas* (1963) é fruto da adaptação do romance canônico de Graciliano Ramos para a mídia cinematográfica e apesar de não ser a tradução exata do romance, ele encontra “(...) algumas equivalências na tarefa de representar a particularidade da experiência de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e Baleia” (XAVIER, 1983, p. 149). Rajewsky (2012a, p. 26) nos explica mais sobre essa aproximação entre o texto fonte e a adaptação fílmica ao afirmar:

(...) no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária original pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária (...). (RAJEWSKY, 2012a, p. 26)

Nesse sentido, observamos que Santos (1963) utiliza os recursos específicos da mídia cinematográfica para criar o filme *Vidas secas*, que é um novo produto midiático baseado na obra de Graciliano Ramos. Por esse motivo, ao longo da

presente análise, verificamos as equivalências entre as obras, mesmo que as mesmas não pertençam a mesma mídia.

Nelson Pereira dos Santos comenta sobre como surgiu o interesse em adaptar o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em entrevista concedida ao programa Jogo de Ideias (2003), disponível no canal Itaú Cultural. A entrevista foi realizada pelo jornalista Claudiney Ferreira e pelo convidado e colega de profissão Luiz Zanin Oricchio. Ao ser questionado por Oricchio sobre seu interesse pela obra e a ideia de adaptá-la para o cinema, o diretor relata:

(...) eu estava fazendo documentários para um produtor, documentários para Isaac Rozenberg lá no Rio. Eu fui fazer o filme em 1958, um documentário, e estava a maior seca, aí eu vi com meus olhos o flagelado, o famoso flagelado da seca, aquelas crianças esqueléticas, parecia coisa de campo de concentração, era pele e osso e comendo farinha, mas não eram uma ou duas, eram muitas! Centenas de crianças, centenas de mulheres, de homens, tudo. Claro! Na minha cabeça logo se movimentou a ideia “vou fazer um filme sobre a seca, vou fazer uma definitiva sobre a seca”. Eu conheci a seca através da literatura, toda literatura dos anos 30. E eu comecei a escrever roteiros, escrevi um, escrevi outro, mas eram cada um pior que o outro, parecia reportagem (...) estreando. (...) Aí, como se diz hoje, caiu a ficha. Eu falei “o filme tá escrito aqui, olha! Já tem o roteiro do filme, ele tem e é de uma precisão, de uma imagística que não tem igual”⁵

A partir da consideração apresentada por Nelson Pereira dos Santos, verificamos que o interesse em adaptar o romance de Graciliano Ramos surgiu depois dele ter contato com a realidade político-econômico-social do nordeste brasileiro, ao ver com seus próprios olhos a situação de vulnerabilidade social enfrentada pela população sertaneja. Assim, *Vidas secas* ganhou força expressiva

⁵ Degravação da entrevista concedida por Nelson Pereira dos Santos ao programa “Jogo de ideias”, disponível no canal Itaú Cultural São Paulo, publicado 26 de nov. de 2010. Referência completa na bibliografia deste estudo.

novamente em 1963 por meio da adaptação do romance para uma nova mídia, a fim de trazer à luz da sociedade dos anos 1960 uma realidade que já havia sido retratada por Graciliano Ramos em 1938 e que cerca de 25 anos mais tarde ainda continuava atual.

Outro aspecto relevante é que o diretor de *Vidas secas* (1963) situa o filme temporalmente nos anos 1940 para pontuar acontecimentos relevantes da história da humanidade em contraste ao sertão nordestino. Em entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos em 2007, o diretor justifica tal escolha:

(...) o livro é de 1938, e eu coloquei as datas da época da guerra: 1940, 1941, 1942. Escolhi os anos que lembram os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado a fim de realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta.⁶

Verificamos a seguir, uma das estratégias utilizadas pelo diretor para situar a narrativa cinematográfica no contexto histórico informado (Figura 1). O ano de 1941 é mostrado na filmagem no momento em que o Menino mais novo está fazendo um preá de argila.

⁶ Entrevista de Nelson Pereira dos Santos concedida a Paulo Roberto Ramos, disponível em *Estudos avançados*, v, 21 n. 59. São Paulo Jan./Apr. 2007. Referência completa no final desse estudo.



Figura 1 - O ano de 1941 sendo literalmente expresso na cena

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) --24min.

Tal escolha pode ser interpretada à luz do conceito de historicização de Bertolt Brecht (1898-1956). Para Brecht historicizar é “mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero” (BRECHT, citado em PAVIS, 1999, p. 196), o que levará o espectador a pensar que “(...) sua própria realidade é histórica, criticável e transformável (reportando-se à *história*)” (PAVIS, 1999, p. 196). Segundo Pavis, “a historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do expectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (1999, p. 197), ou seja, “a historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece pontos de vista” (BRECHT, citado em PAVIS, 1999, p. 197).

Partindo desse pressuposto, observamos que Nelson Pereira dos Santos situa a obra *Vidas secas* em 1941, mas poderia referir-se também a seu próprio tempo, uma vez que a representação dos problemas sociais enfrentados pelos

personagens da narrativa transpõe uma realidade social também contemporânea à época, ou seja, a situação sociocultural da população que habita o nordeste brasileiro não teve avanços desde o lançamento do livro de Graciliano Ramos em 1938.

Linda Hutcheon (2013, p. 59) comenta que as narrativas adaptadas são recontadas de diferentes maneiras, por meio de uma variedade de materiais e espaços culturais. Ainda segundo a autora, as histórias “(...) se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem”.

A partir de tal concepção, verificamos que ao adaptar o romance *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos contribui também para o caráter atemporal da obra, tendo em vista que ele a atualiza para uma outra época da história e, por meio de recursos distintos, traz para a sociedade dos anos de 1960 e as gerações posteriores, uma nova visão dos personagens de Graciliano Ramos e da representação do sertão nordestino.

Além da adaptação do romance para o cinema, outras adaptações floresceram a partir da narrativa de Graciliano Ramos, como o caso da recente adaptação em quadrinhos, também intitulada *Vidas secas* (2015), com ilustrações de Eloar Guazzelli e roteiro de Arnaldo Branco. De acordo com Elizabeth Ramos os autores da *Graphic novel* “(...) partem da obra publicada em 1938 e inserem o texto do escritor alagoano num novo formato, numa nova época, acentuando traços que, para eles, se destacaram de uma maneira mais especial, ao longo de sua leitura” (RAMOS, 2015, p. 07).

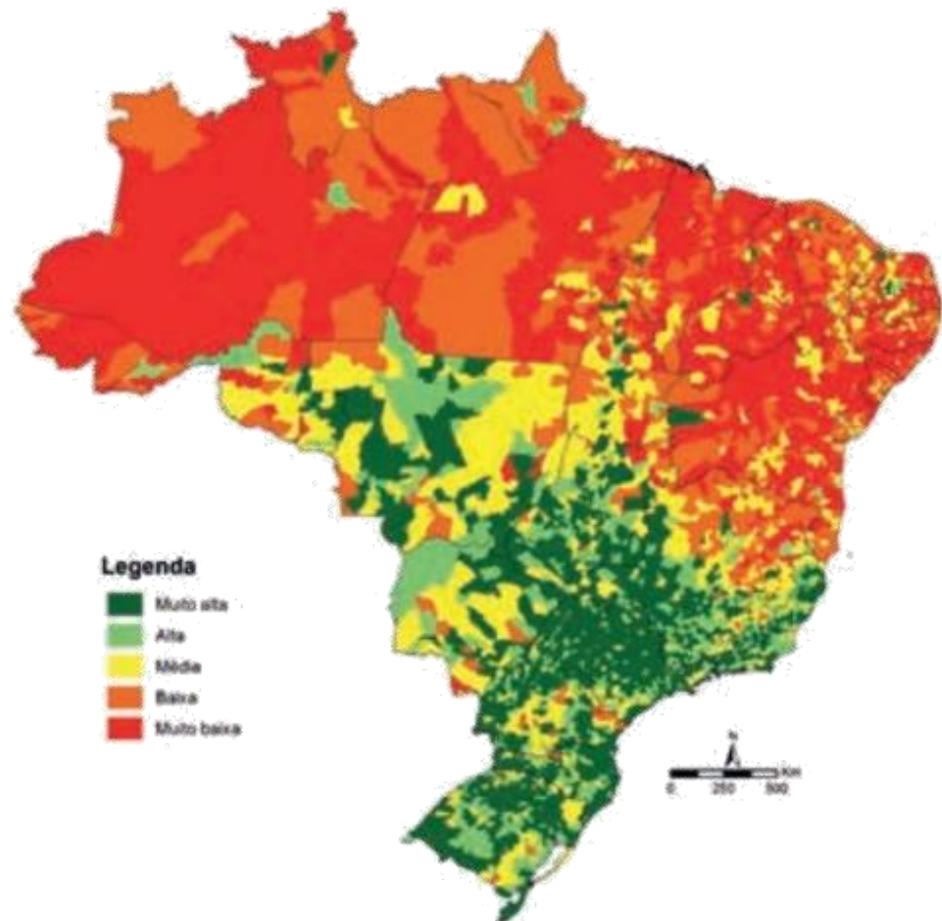
Se assim como nos explica Linda Hutcheon (2013, p. 93-94), as aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas e se é possível criar correlatos visuais e auditivos para refletir eventos interiores, por que não recontar por meio de imagens essa narrativa repleta de força expressiva e subjetividade? *Vidas secas* em formato HQ amplia seu campo de exposição e ressurgiu em um momento histórico em que novas tecnologias trouxeram ao público novas formas de texto e de leitura, apresentando-se a diferentes leitores e ampliando novamente sua visibilidade, agora na contemporaneidade.

Deste modo, *Vidas secas* em quadrinhos retoma a crítica sociocultural expressa na obra fonte (1938) e na adaptação fílmica (1963), nos apresentando novamente a cruel realidade enfrentada pelos retirantes no nordeste brasileiro. Podemos verificar que a desigualdade representada ao longo dos anos nas diversas versões e adaptações da obra, ainda é uma situação presente na sociedade brasileira.

De acordo com os dados apresentados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) a respeito da chamada “prosperidade social”, que consiste no sincronismo do alto desenvolvimento humano com a baixa vulnerabilidade social⁷, verificou-se que no ano de 2010 “As regiões Nordeste e Norte são responsáveis por 72,4% e 23,4% do total de municípios na faixa de muito baixa prosperidade social, enquanto essa proporção é de 3,7% para o Sudeste, 0,4% para o Centro-Oeste e 0,1% para o Sul”, como é possível visualizar a seguir no mapa extraído do estudo (COSTA; MARGUTI, 2015, p. 77).

⁷ De acordo com a pesquisa, nos locais onde tais índices se apresentam, presencia-se uma situação social mais próspera e com desenvolvimento humano menos vulnerável (COSTA; MARGUTI, 2015, p. 77).

MAPA 37
Prosperidade Social (2010)



Elaboração dos autores.

Figura 2: Mapa de prosperidade social extraído do estudo “Atlas da vulnerabilidade social nos municípios brasileiros”, do IPEA.

A representação da prosperidade Social representada pelo estudo evidencia, assim como colocado pelos próprios pesquisadores, a desigualdade social brasileira, em que os municípios do centro-sul estão à frente no que tange à combinação de desenvolvimento humano e baixa vulnerabilidade social, enquanto os municípios do Norte e Nordeste estão à margem desse processo de desenvolvimento, vivenciando a desigualdade e instabilidade social (COSTA; MARGUTI, 2015, p. 77).

A partir do estudo, verificamos o quão atual é o tema representado em *Vidas secas*, mesmo tendo se passado oitenta anos desde o lançamento do romance de Graciliano Ramos. As adaptações da narrativa reiteram a sua expressividade, não apenas estética e subjetiva — características que têm grande destaque na obra e suas transposições — mas também atemporal, configurando-se como um dos maiores clássicos da literatura nacional brasileira que se mantém vivo não apenas por ser uma obra de caráter inovador no âmbito literário, mas também por inspirar adaptações como as escolhidas para análise nesse estudo, que trazem a história de Fabiano, Sinha Vitória, dos dois meninos e de Baleia a novos tempos e a diferentes leituras.

2 VIDAS SECAS (1963): O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS.

2.1 O CINEMA NOVO E A ESTÉTICA DA FOME

No final da década de 1950, o cinema brasileiro presenciou a mais nova manifestação do modernismo, o chamado Cinema Novo. Opondo-se ao cinema clássico europeu meramente industrial, essa vertente cinematográfica operava com baixos custos de produção e preocupava-se em debater temas políticos e de ciência social, visando à reflexão de problemas vigentes como a fome, a miséria, a insalubridade, entre tantos outros assuntos que até então não eram representados com tamanho realismo pelos cineastas brasileiros contemporâneos à época.

Como mecanismo de reafirmação dos propósitos do Cinema Novo e como forma de justificativa da estética e recursos empregados pelos cineastas do movimento, Glauber Rocha (1939-1981) publica em julho de 1965, na *Revista Civilização Brasileira*/Rio de Janeiro, um manifesto desta vertente cinematográfica com o seguinte título: *Eztetyka da fome*. Nesse manifesto, Rocha caracteriza como “estética da fome” algumas produções feitas nesse período e salienta a característica mais importante dessas criações, qual seja “(...) nossa originalidade é a nossa fome” (1965, p. 02). Ao fazer tal afirmação, o autor destaca um dos principais elementos dessa forma cinematográfica que é a limitação de recursos estéticos, os quais fazem da própria escassez um elemento constituinte da obra.

Segundo Ismail Xavier (1983, p. 09) abordar o Cinema Novo dos anos 60 permite nomear um estilo de fazer cinema. Para ele, o Cinema Novo é

Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que

informa a estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (“somos subdesenvolvidos”) ou mascaramento promovido pela imitação do modelo importado (que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”). A “estética da fome” faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir da própria prática. (XAVIER, 1983, p. 09)

A partir da perspectiva de Xavier (1983, p. 11), verificamos que nos filmes desse movimento cinematográfico, “(...) as características de imagem e som se põem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social (...)”.

O Cinema Novo reuniu ao longo dos anos vários nomes do cenário nacional, cujas produções, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (2001, p. 82), foram responsáveis por quase todas as narrativas cinematográficas nacionais importantes que surgiram posteriormente. Segundo Ismail Xavier (2001, p. 27), o Cinema Novo alcança seu auge no período de 1963 a 1964, — data anterior ao golpe militar — com a produção da “trilogia do sertão do nordeste”: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Vidas secas*.

O objetivo do presente capítulo é analisar o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), narrativa cinematográfica que tem grande destaque no Cinema Novo, explorando como a estética da fome é expressa no filme, levando em consideração os elementos visuais e técnicos empregados.

De acordo com Xavier, o grande desafio da criação do Cinema Novo

(...) era de buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas. (XAVIER, 2001, p. 57)

Ao adaptar o romance de Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos buscou não somente atualizar a um novo contexto esse clássico da literatura brasileira, como também intervir em uma questão que, de acordo com Ismail Xavier (2001, p. 57), permeava a produção e a crítica de cinema no Brasil à época: a identidade do cinema nacional.

De acordo com Linda Hutcheon (2013, p. 135), “Uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla (...)”. Desta forma, podemos verificar que, ao transpor o texto *Vidas secas* para telas do cinema, o diretor Nelson Pereira dos Santos mostra ao público uma realidade social da década de 60 ainda presente nos dias de hoje. Vejamos, abaixo, a declaração do diretor sobre o contexto de criação e escolha da obra de Graciliano Ramos como objeto de adaptação:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar no debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje. (SANTOS, citado em JOHNSON, 2003, p. 45)

A partir da declaração do cineasta, podemos notar a premência existente na época de se produzir uma obra que tivesse caráter transformador, que pudesse despertar nos espectadores o senso crítico e social, fundar uma visão política consciente da realidade sociocultural brasileira.

Diante dessa necessidade, *Vidas secas* foi construído a partir da perspectiva da estética da fome em que, segundo Ismail Xavier (2001, p. 27), a escassez de

recursos foi transformada em “(...) força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais (...)”. Partindo da escassez constituinte dessa vertente estética do Cinema Novo, iniciaremos nossa análise refletindo sobre a estética das cores empregada no filme e o ambiente em que foram realizadas as filmagens.

2.1.1 A estética das cores: a ambientação em preto e branco e a iluminação claro/escuro

Uma das primeiras impressões com as quais o espectador se depara ao começar a assistir ao longa metragem *Vidas secas* é que o filme foi gravado nas cores preto e branco. Apesar da cinematografia brasileira já haver iniciado suas produções em cores dez anos antes da exibição de *Vidas secas* (1963), com o filme *Destino em apuros* (1953), os cineastas vinculados ao Cinema Novo optaram por seguir outro viés, ou seja, como um filme em cores tinha um custo muito alto para a época e os recursos financeiros disponíveis eram baixos, os artistas tiveram que realizar suas produções por meios mais econômicos, dessa forma fizeram da escassez um constituinte de sua obra.

As cores preto e branco dão ao ambiente narrativo um aspecto menos vivaz. De acordo com Jennifer Van Sijll (2017, p. 294) “A natureza pode ser vista como um santuário ou como uma fonte de destruição”, ou seja, no caso de *Vidas secas* essa afirmação é válida, tendo em vista que o sertão nordestino absorve as energias da família de Fabiano. A cada passo dado surge a dúvida da chegada ao lugar almejado. Além disso, ao longo da narrativa podemos perceber que a família apenas sobrevive em seu meio, os personagens sentem fome, sede e exaustão na maior parte do tempo, como podemos observar na imagem a seguir, em que o menino

mais velho cai ao chão exaurido pelo cansaço da caminhada. A representação da ambientação em preto e branco evidencia ainda mais a aridez do sertão que consome as energias dos personagens (Figura 3)⁸.



Figura 3: A aridez do sertão retratada em preto e branco

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 11min.

Nesse sentido, é possível afirmar, ainda, que Nelson Pereira dos Santos faz uso do ambiente natural como elemento metafórico no filme. Segundo Van Sijll, uma metáfora pode ser criada a partir de qualquer elemento e a natureza é uma das fontes mais poderosas para essa criação devido a sua força e imprevisibilidade (2017, p. 294-295). Partindo desse pressuposto, a ambientação natural representada em *Vidas secas* pode ser interpretada como um elemento metafórico da vida dos personagens, pois esse ambiente seco e agreste em que eles vivem também pode ser visto como fator condicionante de seu mundo interior, como veremos em seguida.

⁸ Todas as imagens inseridas no presente capítulo foram capturadas de tela para iluminar as análises, não sendo reproduzidas em nenhum outro meio de divulgação.

Assim como no romance, o vaqueiro Fabiano, Sinha Vitória, o Menino mais velho, o Menino mais novo e a cachorra Baleia formam a família de retirantes do filme *Vidas secas*. No decorrer da narrativa fílmica, é possível notar as dificuldades às quais os personagens são postos à prova. Eles não apenas enfrentam a fome, a sede e a insalubridade, mas carregam também em seus ombros o peso da exclusão social, da pobreza e do abandono, comunicando-se majoritariamente por meio de gestos e incongruências, reflexo da falta de escolaridade e de seu isolamento. Ao irem à cidade em um dia de festa, os retirantes sentem-se excluídos daquele meio social, as roupas que usam não os deixam confortáveis e as pessoas os assustam. Fabiano e Sinha Vitória envergonham-se ao encostarem suas cabeças em sinal de felicidade, único momento em que o casal demonstra afeto um pelo outro; os meninos têm como única amiga a cachorra Baleia, que todos consideram como uma pessoa da família. Essas características e tantas outras reveladas ao longo do enredo, demonstram em suas entrelinhas aspectos intrínsecos aos protagonistas que podem ser interpretados como uma forma em que o meio externo — ambiente e sociedade — influencia e condiciona o interior dessas personagens.

O fluxo da consciência, utilizado por Graciliano Ramos no romance, é recriado por Nelson Pereira dos Santos no filme *Vidas secas* para representar o interior dos personagens. Por meio dessa técnica, adaptada para o cinema, Sinha Vitória e Fabiano revelam seus pensamentos por mais de um minuto em uma tomada, na qual ambos enunciam falas simultaneamente. Nas imagens a seguir (Figura 4), podemos observar um elemento que auxilia para que esse momento tenha o impacto desejado: a iluminação.



Figura 4: Fluxo da consciência indicado pela mudança da iluminação
 Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 19 min.

A iluminação utilizada na cena é o que Van Sijll denomina de “iluminação de Rembrandt” — claro-escuro —, ou seja, quando se constrói contrastes entre claro e escuro. De acordo com a autora, “(...) essa técnica é capaz de conseguir um nível maior de dramaticidade ou um realismo maior” (VAN SIJLL, 2017, p. 238). Ao observar as imagens acima, podemos notar que apenas a face dos personagens recebe pequenas quantidades de luz, enquanto o cenário em seu redor é completamente escuro. O uso dessa técnica claro e escuro faz com que o fluxo de consciência empregado na cena tenha maior verossimilhança.

O curta metragem *Como se morre no cinema*⁹, dirigido por Luelane Loiola Corrêa (2002), também demonstra aspectos importantes sobre iluminação que auxiliam nesse trabalho. A obra retoma certos pontos do filme *Vidas secas*, apresentando algumas fotos dos bastidores e relatando, por meio de declarações de Nelson Pereira dos Santos, os episódios da filmagem da narrativa, ao mesmo tempo em que o papagaio do filme ficcionaliza sobre sua morte e a da cachorra Baleia. De acordo com relatos do diretor, o processo de filmagem da morte de Baleia foi muito

⁹ Referência completa do vídeo no final desse estudo. Buscar por “LucasXmen 96”, canal do YouTube.

difícil de ser realizado, pois as filmagens com o animal demoravam um longo período para serem feitas. Desta forma, o artista nos explica que a equipe organizava as cenas da morte de Baleia sempre no mesmo horário, assim, apesar de serem realizadas em dias diferentes, o sol estava posicionado no mesmo lugar do dia anterior e, conseqüentemente, a iluminação era a mesma, não sendo perceptível ao espectador notar a diferença entre as várias gravações realizadas¹⁰.

2.1.2 O posicionamento das câmeras

Transmitir para o cinema a realidade das pessoas que vivem no sertão nordestino não é um objetivo fácil. Para que tal intuito fosse realizado e a verossimilhança alcançada, a equipe de produção do filme *Vidas secas* teve que valer-se de técnicas específicas de filmagem. Neste subcapítulo, serão analisados de forma breve o posicionamento das câmeras durante a filmagem do longa metragem de Nelson Pereira dos Santos, partindo das concepções apresentadas por Jeniffer Van Sijll (2017).

Inicialmente, abordaremos o plano *Plongê* que, de acordo com Sijll, ocorre “(...) quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (2017, p. 198). Esse elemento pode ser observado na sequência das imagens a seguir, cena do filme que retrata o momento em que Fabiano é agredido fisicamente pelos soldados. É possível perceber o medo e o sofrimento refletido na expressão facial do personagem (Figura 5). A expressão corporal de Fabiano na imagem seguinte denota sua prostração e desânimo (Figura 6). A câmera posicionada acima e as

¹⁰ Declaração feita por Nelson Pereira dos Santos no curta metragem *Como se morre no cinema*.

lentes viradas para baixo auxiliam para que Fabiano seja visto de forma inferiorizada em relação a seus agressores, caracterizando a cena como uma representação da opressão do governo em relação à sociedade marginalizada.



Figura 5: A expressão facial do personagem em plano *Plongê*

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 51min.



Figura 6: A expressão corporal do personagem em plano *Plongê*.

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 52min.

O soldado Amarelo e os grandes proprietários de terra representados no filme bem expressam o abuso de poder desencadeado por meio do sistema corrupto de política regional, que reproduz características do Coronelismo brasileiro por meio de injustiças como as apresentadas no filme. O soldado amarelo representa a guarda

militar, que recebe ordens dos coronéis e grandes fazendeiros da região como forma de efetivar sua posição privilegiada diante da classe trabalhadora.

Em contraponto a representação anterior, o plano *Contraplongê* é utilizado para representar algo que tem força de dominar, que demonstra poder e magnitude. Para isso a câmera é posicionada abaixo do objeto e as lentes são apontadas para cima (VAN SIJLL, 2017, p. 200). É o que ocorre nas imagens seguintes, em que Fabiano é fitado pelo Menino mais novo e a câmera é posicionada na altura da dos ombros criança. O Menino mais novo sonha em ser forte e domar cavalos assim como o pai (Figuras 7 e 8), Fabiano é visto dessa forma como alguém adorado e admirado, um exemplo a ser seguido.



Figura 7: A perspectiva do Menino mais novo em tomada *Contraplongê*

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 27min.



Figura 8: A perspectiva do Menino mais novo em tomada *Contraplongê*

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 27min.

O elemento do ponto de vista (PV) também foi utilizado com precisão no filme *Vidas secas*. Em vários momentos da narrativa cinematográfica a câmera é posicionada de forma que represente o ponto de vista do ator. Para isso, “A lente da câmera é colocada no nível dos olhos do personagem cujo ponto de vista estamos vendo. Dessa forma, vemos o que o personagem vê” (VAN SIJLL, 2017, p. 194).

A técnica do ponto de vista (PV) é utilizada na sequência de imagens a seguir (Figuras 9, 10, 11, 12, 13 e 14), em que o Menino mais velho reflete sobre o que seria o inferno.



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Representação do ponto de vista (PV) do Menino mais velho

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 08min.

Nessas imagens que formam uma sequência, é possível perceber a forma como as câmeras mostram o real capturado pelos olhos do personagem. De acordo com Van Sijll (2017, p. 194), ver pelos olhos do personagem faz com que tenhamos mais intimidade com os mesmos. Além disso, a partir dessas imagens eloquentes, podemos inferir que o Menino mais velho não estava apenas refletindo sobre o significado da palavra inferno e suas características, mas também poderia estar comparando o inferno com o lugar onde habita.

Ao observar o primeiro grupo de imagens (Figuras 9 e 10) e nos transportarmos à sequência do filme, vamos lembrar que no momento em que o Menino mais velho olha para os bois e para a paisagem seca que o cerca, ele pronuncia a palavra “inferno” pela primeira vez. Em seguida, no segundo grupo (Figuras 11 e 12), ao olhar para o alto e ver o céu limpo, sem nenhuma nuvem e os galhos de árvore sem folhas e completamente secos, ele pronuncia a frase “lugar ruim”, utilizada na cena anterior com a mãe para caracterizar o que seria o inferno. Já no terceiro grupo (Figuras 13 e 14), ao olhar para casa e ver sua mãe na janela, ele diz a palavra “condenado”, também utilizada anteriormente pela mãe para caracterizar as pessoas que iam para o inferno. Desta forma, podemos ler essa cena como uma metáfora, em que o personagem utiliza a palavra inferno e as características que foram atribuídas a essa palavra, para caracterizar o ambiente onde vive com sua família, sendo todos condenados a viver naquele lugar ruim, onde a seca e a miséria tornam a sobrevivência dessas pessoas uma incógnita.

O efeito de câmera na mão vai de encontro à estética da fome no filme *Vidas secas*. De acordo com Van Sijll (2017, p. 226), a câmera na mão transmite a ideia de instabilidade, exatamente o que acontece no filme, tendo em vista que a família de Fabiano está em retirada para um lugar menos castigado pela seca, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 15):



Figura 15: O efeito de câmera na mão

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 06 min.

Nessa imagem, notamos que o cinegrafista está logo atrás dos personagens do filme. O efeito do manuseio da câmera e do caminhar com ela, faz com que tenhamos a impressão de estar caminhando junto com os personagens do enredo, o que, conseqüentemente, aproxima o espectador do universo retratado, tendo em vista que é possível notar a leve movimentação da câmera na mão do cinegrafista ao se movimentar, dando o efeito de real. Além disso, a instabilidade faz parte da vida desses personagens, pois eles lutam diariamente para encontrar a estabilidade tão sonhada, o que não é alcançado até o final da narrativa, pois eles continuam sua busca por um lugar menos castigado pela seca.

O posicionamento das câmeras também desencadeia outro efeito curioso no filme, o de referência à outra mídia. Na cena representada pela figura 16, temos Sinha Vitória discutindo com Fabiano sobre o dinheiro gasto em jogo e cachaça durante a festa, que poderia ter sido utilizado na compra de uma cama de lastro de

couro. A parede que divide a discussão entre os personagens faz referência aos quadrinhos de uma HQ, como podemos observar na figura a seguir:



Figura 16: A parede fazendo referência aos quadrinhos de uma HQ

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h39 min.

A referência midiática se concretiza por meio do posicionamento da câmera adotado pelo cinegrafista, que utiliza do recurso para distinguir o ponto de vista de cada personagem na discussão. Observamos que a parede divide não apenas a localização dos personagens, mas também os pensamentos de cada um, pois enquanto Sinha Vitória acredita que o esposo poderia ter economizado para que pudessem viver com mais conforto, Fabiano crê estar no direito de usufruir de seu dinheiro, tendo em vista que, segundo o personagem, era ele quem colocava dinheiro em casa.

2.1.3 A articulação dos sons

Os elementos sonoros têm papel determinante em uma narrativa cinematográfica. Assim como as imagens, o som pode ser utilizado para despertar percepções e sensações no público. Apesar de terem significados também de forma isolada, o som e a imagem no filme possuem sentido de complementaridade, a exemplo do texto e imagem nas HQs. Roberto Gill Camargo (2001, p. 55) nos explica que “O ver e o ouvir são processos que se complementam e se explicam entre si”. Assim, ainda segundo o autor, há sempre uma nota musical que complementa o sentido de um gesto que não pode ir além, ou ainda, uma imagem de foco que explicita um sentido e projeta um significado quando uma palavra não consegue expressar algo (CAMARGO, 2001, p. 55).

Van Sijll (2017, p. 120) nos explica que além da música, o cinema conta com três tipos de som para contar suas histórias: o diálogo, a narração e efeitos sonoros. No caso do filme *Vidas secas* (1963), Nelson Pereira dos Santos faz uso de sons realistas que compactuam com as imagens representadas para desencadear significados expressivos. Além disso, Ismail Xavier (1983, p. 148-149) afirma que essa utilização é feita justamente para tornar mais clara a significação do silêncio, deixando mais aberta a leitura das imagens, ou seja, notamos a seleção de elementos sonoros, os quais ilustram com verossimilhança as agruras da seca.

Nesse sentido, observamos que em toda a longa metragem, além de duas cenas em que há música instrumental e vocal, existem apenas o uso de sons *diegéticos*, assim como explica Van Sijll (2017, p. 120), ou seja, daqueles sons que são inerentes à cena, os quais podem ser realistas ou manipulados para impressionar. São os sons que fazem parte do contexto natural das cenas e que os

personagens podem ouvir. Assim, a proximidade com a história contada é garantida pela sonoplastia extremamente realista.

Um exemplo claro do uso realista do som pode ser observado nas cenas que mostram o espaço em que foram realizadas as gravações¹¹. Já no início da narrativa fílmica (03min44s.)¹² podemos ouvir os passos dos personagens que caminham no agreste nordestino. Os sons das alpercatas ecoando no rio seco, a forma como a caminhada faz esvoaçar jatos de areia e as folhas e galhos secos amassados pela movimentação dos personagens, são elementos que foram transpostos da realidade para a narrativa fílmica de forma singular e realista.

De acordo com Camargo (2001, p. 113) alguns sons podem atuar como intensificadores da cena, ou seja, “(...) o próprio texto já sugere que os ruídos motivados pela ficção sejam também aproveitados com finalidade expressiva sobre as cenas, como se representassem, de modo livre, o universo dramático no qual se inserem os personagens”. É o que observamos na cena destacada, onde temos a intensificação precisa da seca da região por meio dos elementos sonoros.

Outro som que nos remete a elementos da natureza é o barulho da chuva (16min56s). Após a família de retirantes ter se abrigado na fazenda, a chegada da chuva é mostrada com grande ênfase no filme. Na cena, temos o emprego do que Van Sijll (2017, p. 120) chama de som *expressivo*, ou seja, um efeito realista modificado, pois foi manipulado para impressionar o espectador. Nesse caso, notamos que o som da chuva já estava sendo representado, contudo, ele é

¹¹ As filmagens foram realizadas nos municípios de Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, sertão do estado de Alagoas.

¹² Sempre que houver uma referência a um determinado som do filme, será discriminado em que momento da narrativa tal som ocorreu por meio de marcadores temporais de horas, minutos e segundos.

ênfatizado e o barulho da água caindo fica mais alto. Assim, o efeito sonoro foi modelado para ter efeito destaque.

A representação da abundância de chuva em uma região cujo clima seco predomina, cria um efeito de contraste, pois há pouco tempo a seca e seus males quase haviam tomado a vida de Fabiano e de sua família que sofriam pela falta de água e alimento durante sua retirada. Camargo (2001) explica:

A mensagem final pode chegar ao espectador por meio de contraste. Mais uma vez, o som deixa de atuar como elemento passivo, para irromper, dentro da cena, com a finalidade de provocar transformações no processo de leitura. Seu efeito é oposto à cena, destoando do contexto apresentado. (...) A eficiência do efeito contraste está em oferecer ao público uma terceira leitura, resultante da oposição entre duas mensagens simultâneas, mas antagônicas. (CAMARGO, 2001, p. 118)

Nesse sentido, observamos que o contraste entre os elementos apresentados podem referir-se à escassez de meios de sobrevivência que esses personagens tinham em suas vidas, ou seja, essa abundância de água representada pode ser uma metáfora para a falta de água na região, problema que tem reflexos extremamente negativos na vida desses personagens, refletindo-se em forma de debilidade e fraqueza.

Uma outra forma de contraste também é ênfatizada pelo elemento sonoro, este relacionado ao nível econômico-social dos personagens. Na cena em que Fabiano vai receber seu pagamento na casa do patrão (35:00min), o fazendeiro pede que o vaqueiro pegue sua caderneta de anotações na sala, para que ele possa ver qual será o valor do ordenado pago ao funcionário. Ao direcionar-se para a sala, Fabiano vê no quarto ao lado um violinista tocando uma música clássica para a filha do patrão. O vaqueiro fica impressionado com o que ouve e faz uma pausa para

observar por um segundo a cena, contudo, já em seguida é notado pela moça e por uma senhora que a acompanhava. Assim que recebe o olhar de ambas, o vaqueiro fica envergonhado e retira-se imediatamente.

O violinista e a música clássica evidenciam o alto nível econômico-social do fazendeiro e de sua família, contrastando com a situação de pobreza de Fabiano, um simples empregado que não possui voz ativa diante das injustiças cometidas pelas pessoas de classes mais favorecidas. Van Sijll (2017, p. 120) comenta que os sons “(...) podem acrescentar camadas de significado a um filme que seriam difíceis de alcançar de outra maneira”. Deste modo, notamos que a música nesse caso dá ainda mais destaque a desigualdade existente.

A música também é representada no filme durante a festa em comemoração ao Bumba meu boi. Nesse episódio do filme, Fabiano e sua família vão para a cidade e no caminho presenciamos o seu encontro com pessoas tocando instrumentos musicais (41min44s) que anunciam o dia de festa na cidade. Todos caminham rumo ao centro onde havia celebração na igreja e outras atrações para o público. Durante a comemoração, como já foi relatado anteriormente, Fabiano é preso e maltratado na prisão por meio de agressões vindas dos soldados. As músicas e cantorias da festa (53min41) são feitas em tomadas intercaladas com as cenas que representam o sofrimento e os gemidos de dor vindas de Fabiano. Camargo (2001, p. 138) comenta que “A ligação de cenas pode ser feita por um plano sonoro “justaposto” — para usarmos a terminologia do cinema quando se refere às técnicas e processo de montagem”. Assim, observamos que a música da cantoria da festa e os gritos de dor de Fabiano, ao serem justapostas, quebram a

linearidade da cena, dando à sonoridade o poder de modificador da realidade transmitida.

Para Camargo (2001, p. 96) “A música também traz informações sobre o espaço cultural, religioso e místico, através da combinação de instrumentos, ritmos e cantos que fazem referência a igrejas, conventos, seminários, cultos, celebrações, rituais, etc.”. Tendo em vista que a música e a dança em homenagem ao Bumba meu boi são manifestações culturais típicas das regiões Norte e Nordeste, observamos que Nelson Pereira dos Santos procura inserir ao máximo o filme no contexto histórico-cultural da identidade nordestina, privilegiando elementos que fazem parte de sua história.

Outro recurso sonoro que tem destaque no cinema é o uso do som para reconhecimento de determinados elementos. Segundo Camargo (2001)

O som pode ser usado como elemento identificador de alguém ou de algo. Temas, frases musicais, vinhetas sonoras, percussões breves e até mesmo ruídos e vozes podem atuar como recursos de identificação, diretamente relacionados a uma personagem, um grupo, um animal, um evento, uma circunstância. O processo é baseado em associações as quais se repetem, estabelecendo uma espécie de convenção sonora no decorrer do espetáculo: toda vez que se ouve um determinado som, sabe-se que tal personagem irá entrar ou que tal situação será retomada, por antecipação sonora. (CAMARGO, 2001, p. 124)

No filme *Vidas secas*, observamos a utilização desse recurso com a representação do som do carro de boi. No início (00:15s), quando a família estava em retirada e em busca de um lugar com melhores condições de vida, o som do carro de boi aparece como uma espécie de anúncio da seca e das dificuldades que os personagens enfrentariam. Os ruídos altos e desconfortáveis à audição

aumentam gradativamente na medida em que a família se aproxima de onde a câmera está localizada.

No final (01h38min12s) da narrativa, quando a família está partindo novamente em retirada, existe a retomada do som do carro de boi. Nesse sentido, notamos que esse som é utilizado como recurso de identificação para a chegada da seca e a necessidade que a família tem de uma nova migração, retomando seu ciclo.

O som realista é novamente utilizado na cena da representação da morte de Baleia, desencadeando suspense tanto para os personagens da cena quanto para o público. Segundo Camargo (2001, p. 102):

Um som pode ser expressivo na medida em que visa atingir, envolver, persuadir, conduzir, advertir, enfim, provocar uma certa reação no ouvinte. O som produzido para criar suspense, para pontuar o desenvolvimento dramático e para aumentar a impressão sobre um determinado conflito, não é, senão, o som diretamente voltado para as emoções do espectador, como se tudo fosse feito com a intenção de impressioná-lo. (CAMARGO, 2001, p. 102)

Na cena em análise (01h31min7s) Sinha Vitória entra na casa com as crianças, pois imaginava que Fabiano sacrificaria Baleia por ela estar debilitada. Apesar do esforço da mãe em tentar conter os meninos para que eles não ouvissem os gemidos no animal, o som do tiro invade o cômodo da casa e lança a eles a certeza de que essa teria sido o último dia em que veriam Baleia. Camargo (2001, p. 84) comenta que o som é capaz de evocar no ouvinte uma série de imagens, que vêm à tona a partir de várias associações feitas entre o evento sonoro e os demais elementos que fazem parte da mensagem. Nesse sentido, apesar de Sinha Vitória e

seus filhos não terem visto a morte de sua companheira, a associação do tiro com os grunhidos do animal realizaram essa identificação.

O som também pode ser utilizado para expressar estados da mente de um personagem. Para exemplificar tal utilização, retomamos a análise da cena em que o fluxo da consciência é utilizado no filme (19min10s). No episódio, notamos Fabiano e Sinha Vitória sentados no chão dentro de casa e o início do que parecia ser um diálogo, com Sinha Vitória dizendo “Que fim levou seu Tomás?”. Segundos depois, já temos a percepção de que na realidade os personagens não estão dialogando e sim expressando verbalmente o fluxo de suas ideias, pois ambos não ouvem ou prestam atenção no que o outro diz. Camargo explica tal utilização ao afirmar que:

O som se referindo a processos mentais aparece como maior frequência (*sic*) nos monólogos, onde as personagens se desvendam e deixam transparecer o que vêem, sentem, sonham e pensam. A fala ininterrupta, transitando livremente pela abstração, dá margem para que se explore o ausente, o não visível e o imaginário através do som. Como expressão de consciência individual (à maneira do realismo psicológico e do naturalismo) é sempre um espaço para dar vazão ao pensamento, à acumulação de idéias (*sic*), à livre associações, frases entrecortas, construções desconexas, em labirintos, às vezes enveredando pela técnica joyceana do “stream of consciousness”, como no monólogo de Lucky, em “Esperando Godot”, de Beckett. (CAMARGO, 2001. p. 120)

A partir da concepção apresentada por Camargo (2001), observamos que o fluxo da consciência dos personagens foi representado por meio do monólogo simultâneo e ininterrupto realizado por ambos os personagens na cena.

A ausência de sons também é um fator de grande expressividade no filme. Camargo (2001, p. 111) nos explica que assim como o som, o silêncio também pode ser utilizado nos filmes como um elemento de suspense. Destacamos para análise a

cena em que Fabiano tenta domar um cavalo e o filho mais novo o observa com admiração e preocupação (25min38s). Nessa passagem, Fabiano cavalga sem o total controle do animal, que o direciona para dentro do capão seco. Na cena temos a representação dos passos longos e acelerados que o cavalo dá e, depois de sair do campo de visão do Menino mais novo, há um longo e preocupante silêncio, que desencadeia a preocupação do que poderia ter acontecido com o seu corajoso pai. Essa extensa ausência de sons é o que causa o suspense da cena. De acordo com Camargo,

A intenção, neste caso, não é modificar ou transformar o conteúdo e desenvolvimento fictício da ação, já que atua sobre ele, mas sim, criar uma expectativa em torno de algo que poderá acontecer, sublinhando as intenções das personagens e os movimentos motivados pela ação. Na realidade, trata-se de um recurso voltado diretamente para o ouvinte (o público), com o objetivo de influenciar o processo de recepção. (CAMARGO, 2001, p. 110)

Nesse sentido, observamos que a cena descrita possui poucos recursos sonoros, contudo, a escassez desse recurso é o que causa o efeito de tensão.

Outro momento impactante em que o recurso do silêncio foi utilizado é logo em seguida a chegada das aves de arribação. No episódio referido, Fabiano, Sinha Vitória, Baleia e os dois meninos estão na frente de sua casa e existe a elucidação recorrente (por meio da câmera) do sol escaldante do fim de tarde no sertão (01h16min50s). Todos os personagens permanecem em um longo silêncio, até termos os primeiros ruídos vindos de Sinha Vitória, que está com um terço nas mãos realizando suas orações. Na cena, a oração quase inaudível da personagem parece evocar a misericórdia divina, pedir um alento para sua condição e de sua família. A cena, cuja duração é impactante principalmente pelo longo silêncio que se instaura,

ênfatiza o sofrimento da família em pensar em uma nova partida. A ausência de sons é quebrada pela voz de Fabiano ao afirmar: “Vai pegar fogo! Num dianta esperar”. A conclusão de Fabiano anuncia os próximos desencadeamentos do longa metragem: uma nova retirada.

O impacto do silêncio na narrativa cinematográfica tem grande significação, tendo em vista que Nelson Pereira dos Santos manteve em sua adaptação as características criadas por Graciliano Ramos ao utilizar poucos diálogos entre os personagens. A utilização do som realista também influencia na significação, pois ele ênfatiza a representação visual feita da realidade daquela família e do meio em que vivem. Assim, se no romance temos o auxílio do narrador para nos auxiliar a entender os pensamentos e emoções dos personagens, no filme, nos valem das imagens, dos sons e da ausência deles para nos transportarmos para essa ficção.

3 VIDAS SECAS (2015): A NOVELA GRÁFICA DE ELOAR GUAZZELLI E ARNALDO BRANCO.

3.1 DISCURSO MISTO: ENTRELAÇAMENTO DE TEXTO E IMAGEM

Antonio Luiz Cagnin (2014, p. 98) considera a história em quadrinhos como um sistema formado de imagens e textos, sendo que o último complementa o primeiro com seus balões, legendas e onomatopeias. Essa complementaridade que uma mídia estabelece com a outra é considerado por Claus Clüver (2006) como texto mixmídia. Nesse sentido, a novela gráfica *Vidas secas* pode ser considerada um texto mixmídia, visto que “(...) contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”. (CLÜVER, 2006, p. 19)

Por ser inspirada na obra canônica de Graciliano Ramos, a narrativa gráfica de Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco é considerada uma transposição midiática, assim como denominado por Irina O. Rajewsky (2012b, p. 58), pois os artistas transpõe a narrativa literária de Ramos para uma outra mídia, utilizando outra linguagem, valendo-se de recursos dos quadrinhos para elucidar traços que foram mais representativos em suas leituras.

Outra prática intermediária teorizada por Rajewsky (2012b, p. 58) e que nos remete a obra analisada é a de combinação de mídias. Essa categoria vai de encontro à concepção de texto mixmídias explicado anteriormente por Clüver (2006), uma vez que nos quadrinhos há a combinação de duas linguagens, a textual e visual, que ao serem dispostas juntas compõe uma outra forma de expressão, assim como nos explica Will Eisner (1989): a arte sequencial “(...) consiste em dispor imagens e palavras, de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações do

veículo e em face da ambivalência do público em relação a ele” (EISNER, 1989, p. 139).

Eisner (1989) nos explica que a criação de um quadrinho se inicia com a seleção dos elementos básicos da narração, como a escolha da perspectiva que o artista compartilhará com o leitor e a definição de cada símbolo e elemento a ser incluído. Ainda segundo o autor, a construção de cada quadrinho implica o desenho, a composição e o recorte narrativo, afirmando que boa parte desses elementos são feitos com a emoção ou intuição, já intrínsecos ao “estilo” do artista (EISNER, 1989, p. 41).

Em entrevista para o canal Kitinetehq¹³, Eloar Guazzelli, quadrinista responsável pelas ilustrações da *Graphic Novel Vidas secas*, explica sobre o processo criativo de seus quadrinhos quando afirma: “Eu ancorei o meu processo de criação em uma imagem chave, em uma imagem que tenha as questões fundamentais, (...) ali tem o tom da história (...), essa imagem vai me dar o tom da narrativa”. O quadrinista também reconhece que possui um olhar cinematográfico em suas composições: “é um olhar de cinema, sempre foi”, o que explica o uso de técnicas de cinema em suas obras, como as de enquadramento de plano *close-up* e ponto de vista (GUAZZELLI, 2017).

A partir da declaração apresentada pelo quadrinista, verificamos o uso efetivo da terceira categoria intermediária preconizada por Rajewsky (2012b), a de referências intermediárias. Nela verificamos “(...) uma aproximação (relativamente pronunciada, apesar de assintomática) da mídia a que a obra se refere; a atualização ou realização do outro sistema midiático não se efetiva” (RAJEWSKY,

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hnan3qADw7Q>>. Acesso em: 26 abril 2017.

2012b, p. 68). Assim, observamos que o artista utiliza, em suas produções, técnicas cinematográficas, mas o cinema não está presente em sua materialidade na novela gráfica, o que existem são referências que remetem a técnicas comumente encontradas no cinema, como recurso de *close-up* e ponto de vista, como exemplificamos no decorrer do presente subcapítulo.

Robert Stam (2006, p. 26) considera que “a adaptação (...) molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos”, ou seja, para Stam, o processo de adaptação traz uma ressignificação do texto fonte. Na arte sequencial, esse processo de ressignificação cabe ao desenhista, pois ele é quem vai selecionar e aplicar “(...) com toda a liberdade, os recursos disponíveis; criar uma galeria variada e distinta de personagens, de expressões que traduzam os diversos estados afetivos (...)” (CAGNIN, 2014, p. 116). O roteirista também tem papel fundamental no processo de adaptação, pois, assim como complementa Cagnin (2014, p. 164) o texto e a imagem se completam, tendo em vista que o texto dissolve a polissemia da imagem, contudo, necessita dela para que seu significado se complete. Assim, um elemento não dispensa o outro.

Para Eisner (1989), “quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume característica de uma linguagem”, ou seja, os vários elementos empregados na composição dos quadrinhos, como o desenho, o design, o cartum, a criação escrita, entre outros, compõe a linguagem dos quadrinhos por meio dessa combinação midiática (p. 07).

Dessa maneira, caberá ao leitor o processo final de recepção e interpretação dessa linguagem de acordo com seu contexto e bagagem histórica-social, pois como nos explica Antonio Cagnin (2014) “o leitor entende uma mensagem visual na

medida em que faz diversas associações dos signos iconográficos do desenho com o seu *repertório* de conhecimentos e lembranças (...)" (p. 62).

3.2 A EXPRESSIVIDADE VISUAL NA ADAPTAÇÃO GRÁFICA.

Will Eisner (1989) considera que um dos fatores de maior impacto nas histórias em quadrinhos como forma de arte está diretamente relacionada ao fato de tratar-se de um veículo principalmente visual. Tal característica estimula o artista a concentrar as suas habilidades na técnica, no estilo e em recursos gráficos, que têm como propósito deslumbrar o olhar do público (EISNER, 1989, p. 123).

Por possuir linguagem e elementos composicionais próprios, a arte sequencial atribui às suas narrativas características únicas. A liberdade que o artista possui no uso da imagem em conjunto com o texto, os balões de diálogo, as legendas, as onomatopeias, o uso da perspectiva, a escolha de formato e quantidade de quadrinhos, são elementos que incentivam os artistas a produzir artes únicas e deslumbrantes. Na narrativa gráfica *Vidas secas* (2015), Eloar Guazzelli encontrou juntamente com o roteirista Arnaldo Branco estratégias gráficas que dão a obra um caráter inovador, evidenciando traços composicionais por meio de recursos estéticos que transpõe o leitor para próximo da realidade representada.

De acordo com Eisner (1989, p. 62), a primeira página do quadrinho funciona como uma introdução, atuando como um trampolim para a narrativa e, quando bem utilizada, retêm a atenção do leitor e o prepara para os eventos que seguem. Na construção dos quadrinhos *Vidas secas*, a primeira página de sua composição já adianta os elementos que serão abordados no restante da ficção. Assim, o quadrinista insere já no início da narrativa uma página completamente sem texto,

apenas com elementos visuais, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 17).

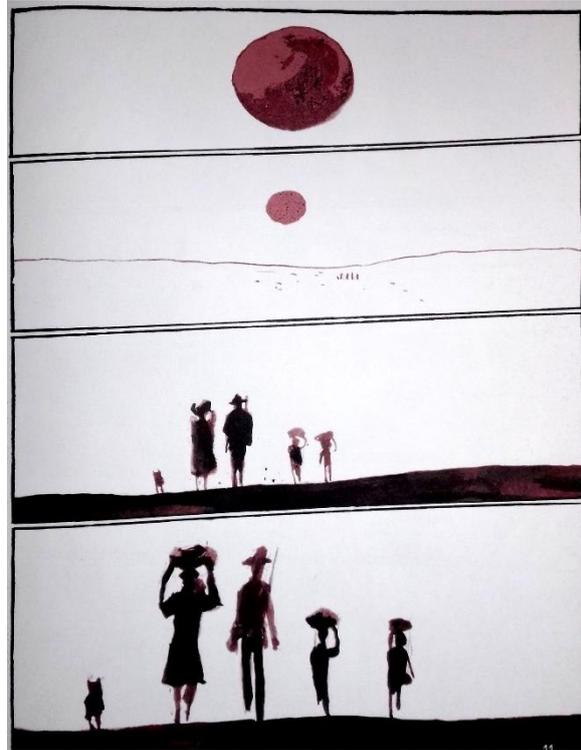


Figura 17: Primeira página dos quadrinhos representada apenas com elementos visuais

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p.11)

Nessa figura notamos inicialmente a representação do sol escaldante em um tom avermelhado, sendo a única cor de destaque empregada na página. O astro recebe ênfase ainda por compor sozinho primeiro quadrinho da ficção. Logo abaixo, conseguimos ter uma primeira visualização dos retirantes, tão pequenos nesse ambiente desértico e agreste pelo qual caminham. Em seguida, no terceiro e quarto quadrinhos, temos a primeira visualização da família, já um pouco mais próxima, contudo, toda sua representação é feita em tons terrosos e negros, além de seus contornos não serem precisos, não possibilitando ao leitor uma visualização de seus rostos e expressões.

O emprego das cores nos quadrinhos e a simplicidade dos traços nele empregados constituem-se como alguns dos elementos mais importantes da narrativa, pois é por meio deles que artista gráfico Eloar Guazzelli consolida muitos aspectos fundamentais na transposição midiática desse romance, como Elizabeth Ramos (2015) nos explica:

Aqui o silêncio dos personagens não se reflete apenas na ausência de palavras, mas também na ausência de rostos, em vários quadros definidos por cores que nos remetem à aridez da terra devastada pela seca, sem vegetação. Pelo vermelho quase ocre do sol e do sangue. Por traços escuros e fortes, nos trechos em que a injustiça e a iniquidade se destacam na narrativa. (RAMOS, 2015, p. 07–08)

Nesse trecho podemos notar que um dos aspectos mais relevantes do romance de Graciliano Ramos, que é a ausência de diálogo entre os personagens, foi claramente transposto para a nova mídia, porém nesta, esse fenômeno foi revisitado e aplicado segundo as características peculiares dos quadrinhos. Desta forma, essa ausência de palavras se reflete não apenas pelos poucos diálogos empregados, como também pela ausência de expressões faciais dos personagens em diversas partes da ficção e pelas cores utilizadas em suas representações, como podemos observar na imagem a seguir (figura 18):



Figura 18: Os personagens sendo representados sem fisionomia¹⁴ - “Mudança”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p.13)

Na representação, verificamos que nenhum dos integrantes da família têm traços de expressividade em seus rostos, o que se repete na maior parte da novela gráfica. A predominância de rostos sem fisionomia também pode indicar uma universalização dos personagens, representando todos os retirantes que vivem as agruras das caminhadas para fugir da seca, pessoas sem voz e sem expressões.

Outro fenômeno digno de nota é o uso direcionado do esquema de cores. Observamos que os tons de vermelho escuro são empregados na narrativa sempre que o sol é retratado, o que evidencia ainda mais esse elemento que é determinante na representação da seca e, respectivamente, desse meio agreste no qual os personagens vivem, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 19).

¹⁴ Após a descrição das imagens será colocado o episódio do quadrinho em que ela está presente.

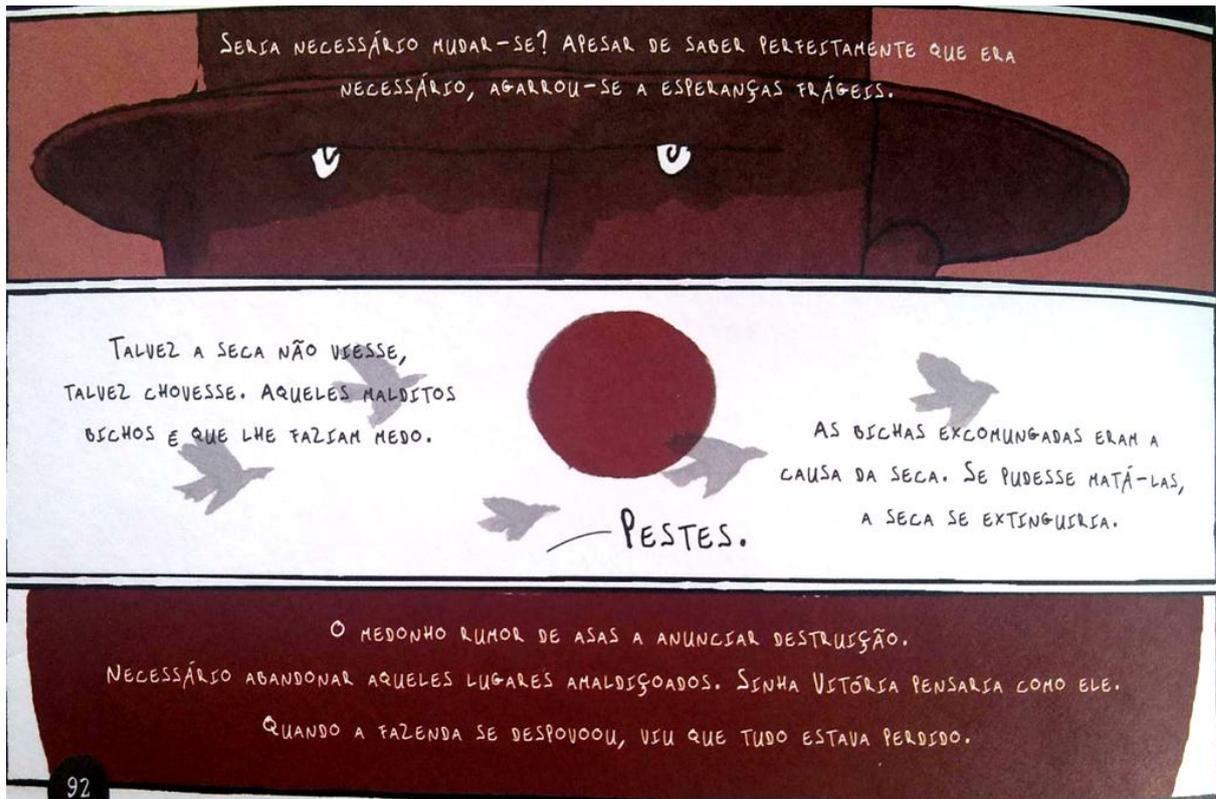


Figura 19: O sol evidenciado pelo uso da cor vermelha - “O mundo coberto de plumas”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p.92)

A imagem faz parte do episódio “O mundo coberto de plumas”, que nos apresenta indícios da nova chegada da seca devido a migração das aves de arribação. No enredo, a explicação apresentada por Sinha Vitória a Fabiano é que as aves de arribação bebiam a água que restava e o gado curtiã sede, resultando no seu falecimento. Assim, a figura anterior corresponde ao momento em que Fabiano reflete sobre a triste possibilidade de ter que enfrentar uma nova retirada.

Merece destaque mencionar ainda que os tons escuros e fortes, destacados anteriormente na explicação de Elisabeth Ramos (2015), também refletem a injustiça e iniquidade pelo qual os personagens passam ao longo da narrativa, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 20).

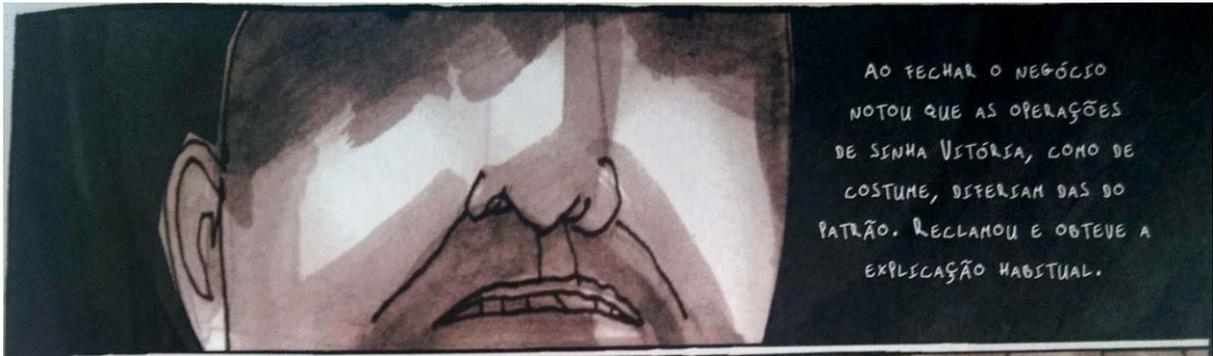


Figura 20: A injustiça e iniquidade evidenciados pelo uso da cor preta - “Contas”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p.75)

Na figura, observamos o momento em que Fabiano foi receber seu ordenado do patrão e notou que as contas do fazendeiro diferiam das operações realizadas por Sinha Vitória. Ao notar tal diferença e pedir uma explicação o patrão relata que a diferença era proveniente de juros. Vemos assim a injustiça a qual Fabiano é submetido sendo enfatizada pela cor preta do requadro¹⁵.

Outro aspecto curioso na *Graphic Novel* é que os personagens são constantemente representados de costas para o leitor, demonstrando certo aspecto de reclusão, não permitindo que o leitor faça uma leitura de suas raras expressões, como podemos verificar na sequência de imagens a seguir (Figuras 21 a 24), onde encontramos em diferentes etapas da novela gráfica essa representação dos figurantes:

¹⁵ Requadro é o contorno das histórias em quadrinhos, ou seja, é a moldura onde ocorrem as cenas.

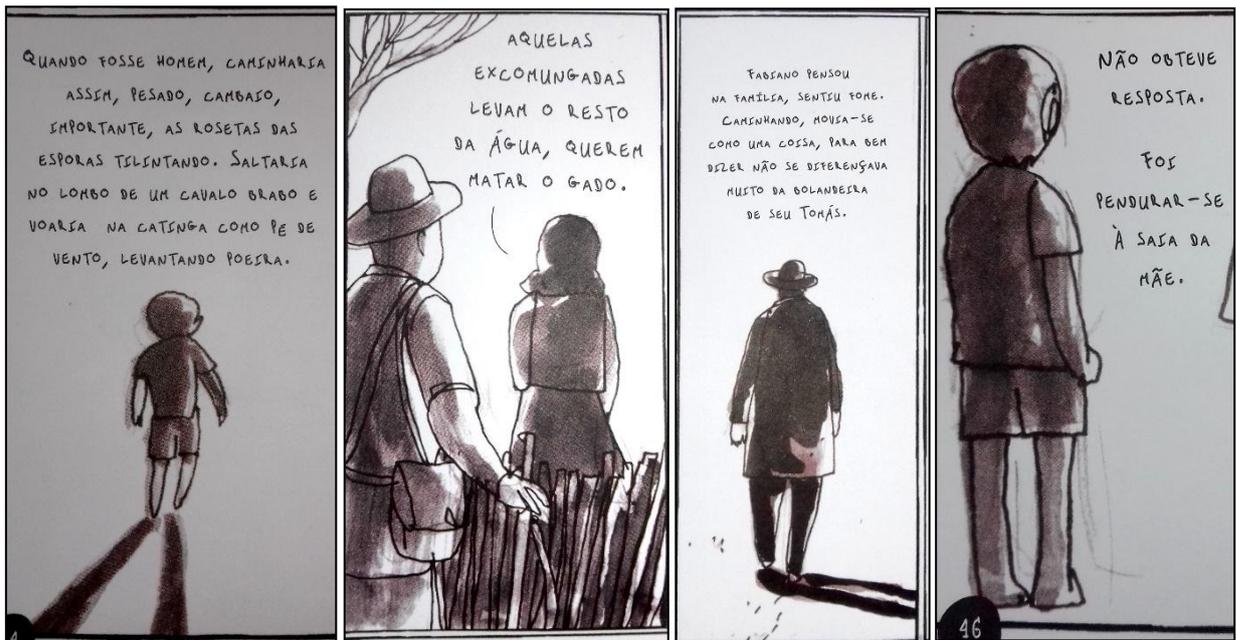


Figura 21 (p. 44)

“O menino mais
novo”

Figura 22 (p. 90)

“O mundo coberto
de plumas”

Figura 23 (p. 18)

“Mudança”

Figura 24 (p. 46)

“O menino mais velho”

Personagens do enredo posicionados de costas para o leitor

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015)

De acordo com Will Eisner (1989), “(...) os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis” (p. 08). Ainda segundo esse teórico, “quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária (...). E é essa aplicação disciplinada que cria a ‘gramática’ da Arte Sequencial” (EISNER, 1989, p. 08). Ou seja, é por meio da repetição de um mesmo símbolo que é possível fazer interpretações sobre tal ícone, pois, ao passo que essa imagem é decodificada, assimilamos que sua repetição expressa ideia similar à de seu primeiro emprego. Esse aspecto pode ser observado em vários momentos da narrativa, contudo, destacamos dois, sendo o primeiro deles já exemplificado acima, em que há nos quadrinhos *Vidas Secas* o constante retrato dos personagens posicionados de costas para o leitor. O segundo pode ser

observado nas figuras a seguir (Figuras 25 a 27), onde temos o personagem Fabiano representado de forma repetitiva em diversos momentos da novela gráfica:



Figura 25 (p. 74)

Figura 26 (p. 75)

Figura 27 (p. 77)

Fabiano representado na mesma posição repetidamente – “Contas”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015)

Nessas figuras, verificamos como a imagem do vaqueiro com o chapéu nas mãos e olhar baixo repete-se no episódio intitulado “Contas”. Assim como na narrativa de Graciliano Ramos, nos quadrinhos, o personagem por meio da composição gráfica, é retratado com inferioridade diante do patrão, posicionando-se de maneira submissa para lhe dirigir a palavra e aguardar suas ordens. Cagnin (2014) menciona que algumas posições de um objeto, “(...) representado por um ponto de vista escolhido intencionalmente pelo quadrinista, merecem destaque pelo resultado estético ou pelo possível enriquecimento do conteúdo semântico que a composição pode apresentar (...)” (p. 104). Verificamos, desta forma, que ao representar a figura de Fabiano, Eloar Guazzelli repete um mesmo padrão de expressão, desencadeando significados explícitos de ênfase e remetendo o leitor do quadrinho a situação de submissão do personagem.

No que diz respeito à ausência de diálogo no texto, podemos notar que o quadrinista subverte uma característica muito peculiar dos quadrinhos, que é o emprego dos balões de diálogo. Na *Graphic Novel Vidas secas*, o artista optou por utilizar apenas traços que ligam os personagens às suas respectivas falas ao invés de empregar balões, como comumente são utilizados nas HQ's. Quanto às falas do narrador, essas se encontram soltas em algum ponto dos quadrinhos em que não há imagens, mas são facilmente distinguidas das falas dos personagens, por estas possuírem esse traço de ligação entre o sujeito e o texto, como podemos ver a seguir (Figura 28).

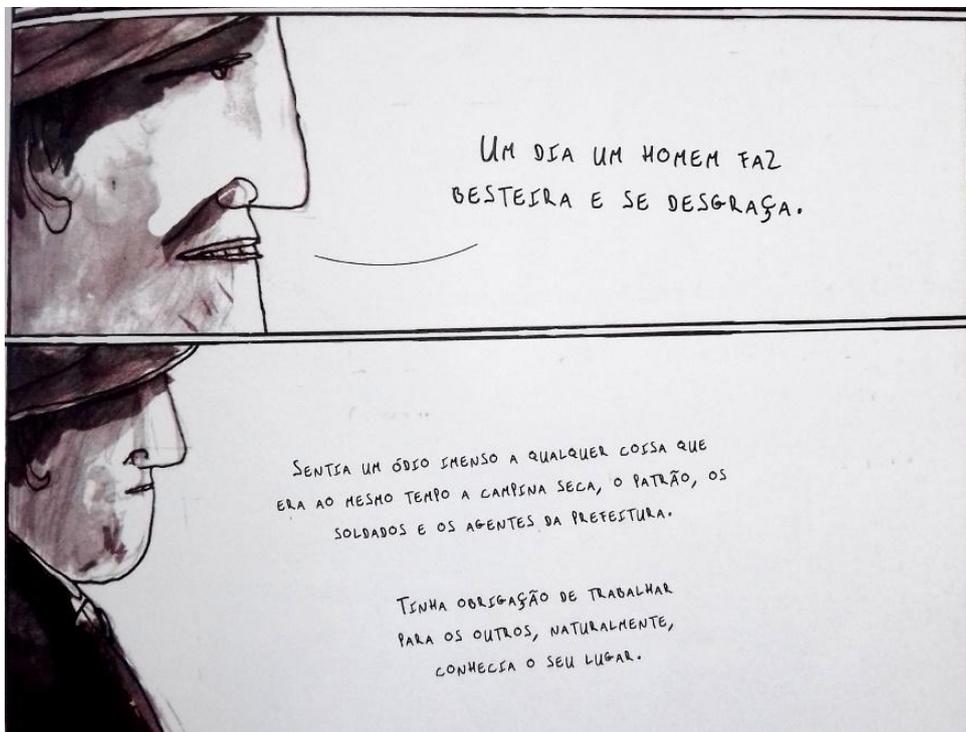


Figura 28: Supressão dos balões de diálogo e falas do narrador dispostas em pontos que não possuem imagens – “Contas”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p.81)

Outra característica dessa obra e que pode ser observada na figura 28 é a diferença do tamanho da fonte empregada nas falas dos personagens e nas

colocações apresentadas pelo narrador. Em toda a novela gráfica, quando o quadrinista refere a diálogos dos personagens ele utiliza uma fonte maior que a empregada na fala do narrador. Essa característica pode ser associada a própria distinção visual entre tais diálogos, ou seja, para diferenciar quais seriam as falas dos personagens e do narrador devido a ausência de balões de diálogos utilizadas.

A novela gráfica *Vidas secas*, assim como o romance, possui poucos diálogos. A família de retirantes falava pouco, tendo em vista a sua situação de abandono e vulnerabilidade, reflexo da exclusão social à qual são expostos. Na primeira seção do HQ, por exemplo, existem apenas dois quadrinhos que expressam falas de personagem, localizados nas páginas 12 e 14 da novela gráfica, nos demais temos apenas a voz do narrador e a projeção dos pensamentos dos personagens.

Verificamos também que é muito comum no decorrer da obra encontrar quadrinhos com total ausência de texto, sendo compostos apenas pelos desenhos. Cagnin (2014) assevera que “(...) as imagens e especialmente os desenhos se puseram a narrar” (p. 30), não sendo respectivamente necessário o uso de texto para que se obtenha uma compreensão do que o quadrinista quis expressar. Podemos observar um exemplo da narratividade visual dos quadrinhos na imagem a seguir (Figura 29).



Figura 29: A narratividade por meio de elementos visuais – “Baleia”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p. 67)

A partir da imagem exposta, que faz parte do episódio “Baleia”, verificamos o momento da execução da cachorrinha da família, destacado pelo o olhar do animal — assustado com o objeto estranho que seu dono manuseava — e pela onomatopeia “bam!”, que representa o tiro vindo da espingarda do vaqueiro. No último quadrinho da imagem, observamos ainda um ponto vermelho, que pode estar relacionado ao sol do sertão — lembrando as agruras enfrentadas pela família no sertão — ou até pode nos remeter a uma gota de sangue, referindo-se a execução de Baleia.

A partir desses elementos, nos deparamos com aquilo que é denominado por Eisner (1989, p. 16) como a arte da narração gráfica, em que a codificação está nas

mãos do artista e ele a transforma em um alfabeto de expressão, onde é representado um contexto e criado uma trama de interação emocional. Assim, notamos que com apenas elementos visuais, Guazzelli conseguiu expressar o medo sentido por Baleia, enfatizando esse sentimento pela representação de seu olhar subjetivo.

Outro aspecto que merece destaque é o método utilizado pelo artista para representar o fluxo de consciência dos personagens quando esses são inferiorizados por alguém ou alguma outra situação. O quadrinista, ao reproduzir esse momento introspectivo dos personagens, utiliza preto em todo o requadro, o que reitera através da cor fria os sentimentos desses indivíduos. Eisner (1989) assevera que: “O formato (ou ausência) do requadro pode se tornar parte da história em si. Ele pode expressar algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo” (p. 46). Esse aspecto pode ser observado na imagem a seguir (Figura 30), onde temos a figura de Fabiano preso, indignado com sua situação e com seus pensamentos dizendo mais do que suas palavras conseguem expressar. Há um grande contraste entre o que é realmente dito pelo personagem e o que ele sente ou gostaria de dizer.

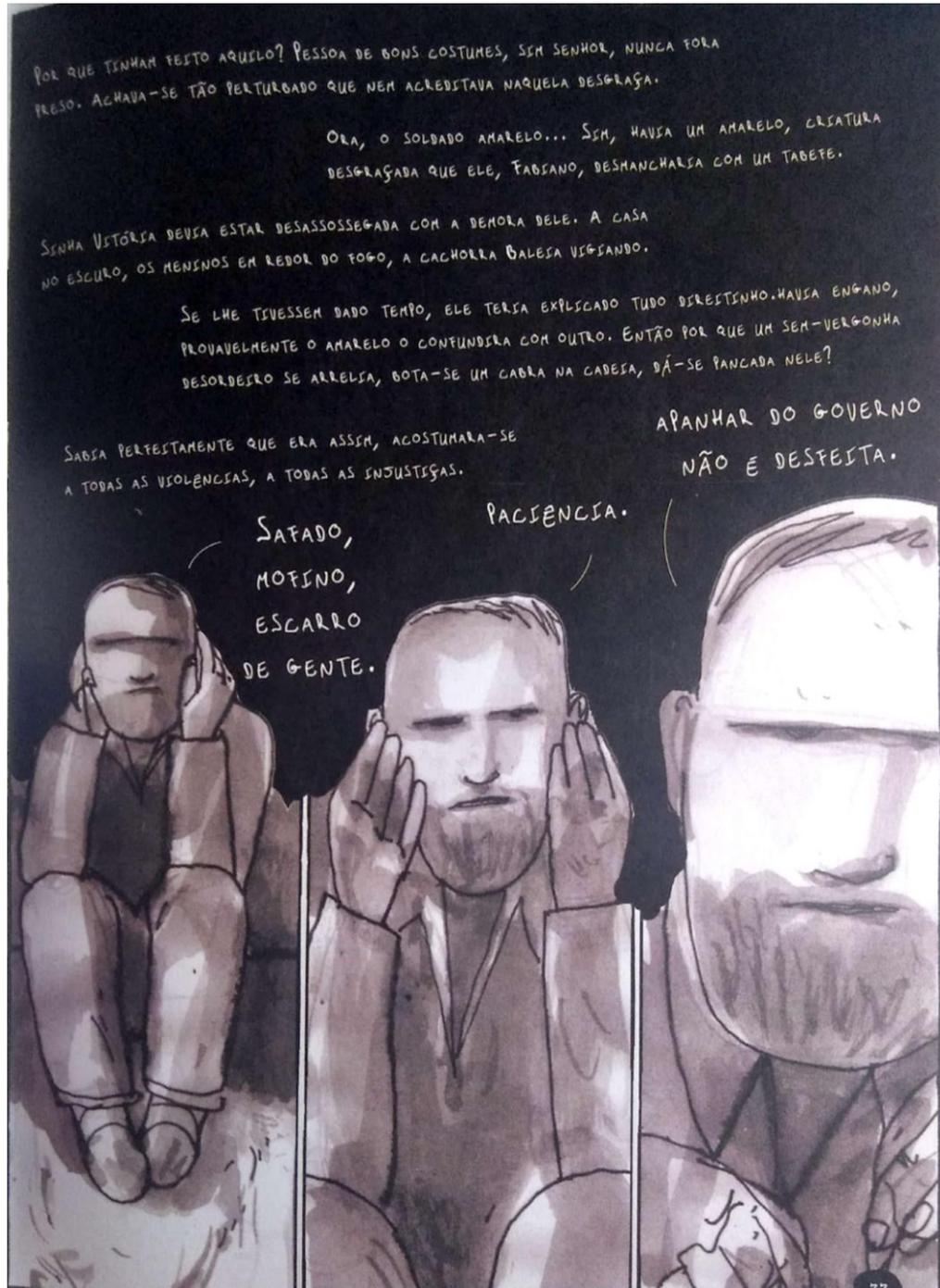


Figura 30: Momento de introspecção evidenciado pela cor preta – “Cadeia”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p. 33)

Observamos a fala do narrador disposta no quadrinho enfatizando os sentimentos revolucionários do personagem, que não compreendia por que o haviam colocado ele nessa situação, agredindo-o e prendendo-o. Fabiano era um homem bom, nunca havia sido preso e tinha bons costumes. Encontrava-se

angustiado pela família, Sinha Vitória provavelmente estaria muito preocupada com a sua demora. A cor preta é novamente empregada para evidenciar a injustiça direcionada ao personagem, que é preso injustamente devido a atitudes desrespeitosas do Soldado Amarelo, que se aproveitou de sua posição política para vingar-se do vaqueiro, que o havia abandonado na mesa de jogo.

O Menino Mais Velho, a exemplo do romance, mantém suas inquietações sobre os lugares que desconhece. Seus sentimentos são revelados pela cor preta na *Graphic Novel*, que representa seu fluxo de consciência. Podemos verificar essas situações nos quadrinhos a seguir (figura 31), em que o personagem reflete sobre como poderia haver um lugar tão ruim quanto o inferno se todos os lugares que conhecia eram bons, a exemplo do chiqueiro das cabras, do curral e demais ramificações da fazenda.

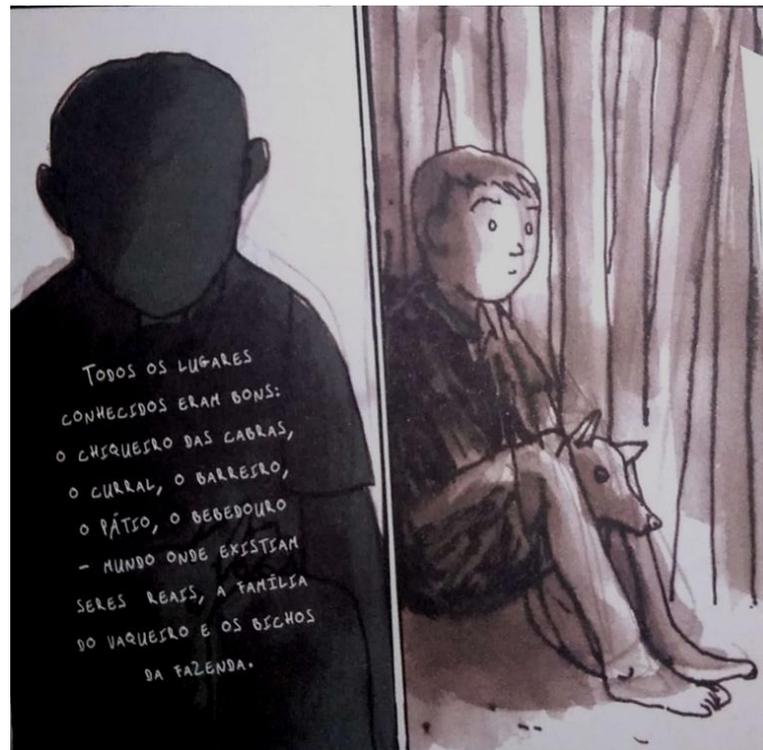


Figura 31: Sentimentos do Menino mais velho evidenciados pelo uso da cor preta – “O menino mais velho”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p. 48)

Sinha Vitória, também tem seus desejos revelados pelos artistas através do fluxo de consciência, explicitando seu sonho de ter uma cama de lastro de couro como a de seu Tomás da Bolandeira por meio do esquema de cores utilizados (figura 32).

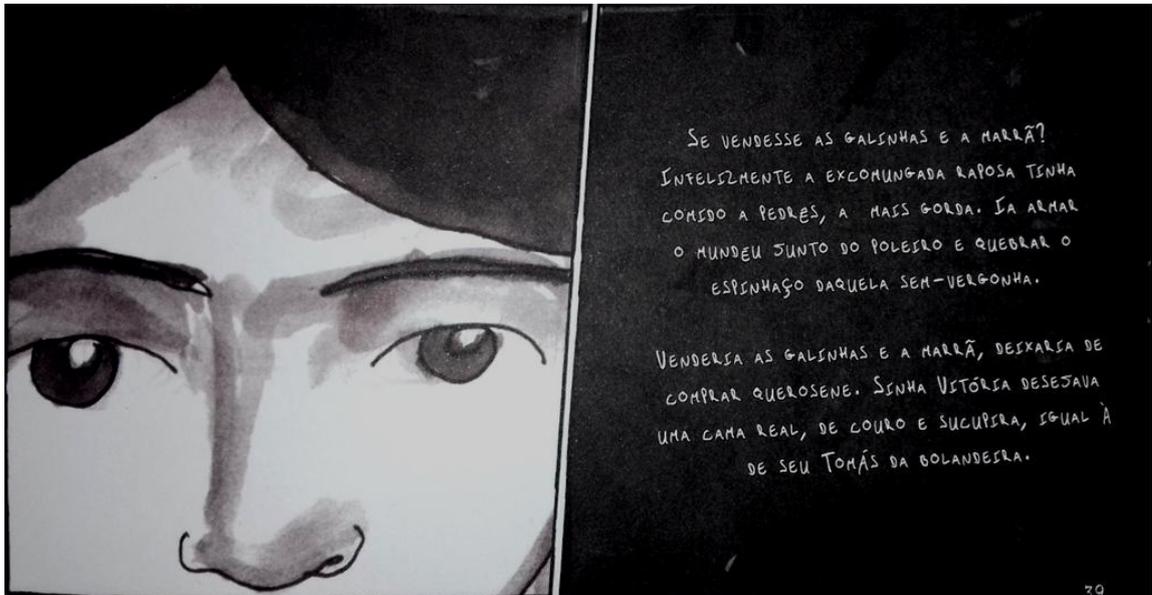


Figura 32: Desejo de Sinha Vitória em ter uma cama de lastro de couro igual a de seu Tomás da Bolandeira – “Sinha Vitória”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p. 39)

No que diz respeito ao Menino Mais Novo, verificamos que ele foi representado de forma semelhante à narrativa de Graciliano Ramos, pois mantém seu desejo de ser como Fabiano, o que fica explícito por meio da representação do olhar de admiração que lança em direção ao pai quando o vê montado no cavalo, como observamos na imagem a seguir (Figura 33).



Figura 33: Olhar de admiração do Menino mais novo que sonha em ser igual ao pai – “O menino mais novo”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p. 40)

Notamos no primeiro quadrinho o Menino mais novo fitando o pai amansando a égua. Fabiano é descrito pelo narrador como a figura mais importante do mundo aos olhos daquele garoto, um homem que inspira admiração.

Como já destacado anteriormente, o quadrinista Eloar Guazelli emprega um olhar de cinema em seus HQs, o que é claramente notado pelo recorrente uso do elemento *close-up*, como evidenciado na figura acima. Nela reconhecemos o “plano detalhe”, como também é chamado, sendo direcionado no olhar do Menino mais novo, que sonha em ser como o pai. Segunda Van Sijll (2017, p.186), a importância

dessa técnica se dá pela aproximação do público com o personagem, pois quanto mais próximos estamos dele, maior a possibilidade de sentirmos empatia por ele. Cagnin (2014, p. 106) explica que o close “(...) abrange parte do rosto de uma figura humana ou detalhe de um objeto. Constitui um dos momentos intensos da narrativa e permite entrar em contato com a personagem pelo aspecto mais atraente ou repulsivo, o rosto”.

O plano detalhe também foi utilizado na narrativa como forma de enfatizar o desconforto dos personagens no episódio “festa”. Nele, a família está se dirigindo para a comemoração de natal da cidade e, por esse motivo, estão vestindo roupas e calçados diferentes dos quais estão habituados. Toda a produção dos personagens serve como uma espécie de máscara, tendo em vista que eles querem se igualar aos demais participantes do evento. A exemplo de Nelson Pereira dos Santos, o quadrinista Eloar Guazzelli também que utiliza o *close-up* para enfatizar o incômodo dos personagens em precisar de tamanho esforço para sentirem-se pertencentes àquele meio, como podemos observar na sequência de imagens a seguir:



Figura 34: O desconforto dos personagens sendo enfatizados pelo plano *close-up* nos quadrinhos – “Festa”

Fonte: *Graphic novel Vidas secas* (2015, p. 55)

Na figura em destaque observamos que a família está calçada e logo em seguida caminha de pés no chão, episódio que faz referência ao filme *Vidas secas* (39min40s), em que a cena representada foi captada da mesma forma, por meio do plano *close-up*¹⁶. A representação enfatiza a busca dos personagens em tentarem incluírem-se na sociedade, de modo que assim como fracassam na missão de participar durante toda festa calçados, falham em tornarem-se pertencentes àquele lugar, evidenciando a projeção criada por esses indivíduos, que se espelham em uma sociedade desigual.

A representação do movimento é outro aspecto que pode ser notado na novela gráfica, como podemos notar por meio da observação da figura 33. Segundo Cagnin (2014, p. 61) uma ação é representada com uma figura fixa, mas na leitura da sequência dos quadrinhos ela produz uma sugestão de movimento. É o que reconhecemos nos quadrinhos em que Fabiano está montado no cavalo. A sequência dessas imagens nos remete ao movimento de cavalgada, apesar de ser representado por uma imagem estática.

Como já destacado anteriormente, os personagens em análise são retratados por meio de cores escuras e rostos predominantemente sem expressão, o que destaca com precisão a aridez com que eles também foram descritos no texto fonte. O único momento em que há o emprego de uma cor que difere dos tons escuros utilizados para representar essa condição dos personagens e a seca é no final da narrativa, no episódio “Fuga”, quando os personagens partiram novamente em

¹⁶ Devido à movimentação da cena não foi possível realizar a captura a sequência de imagens de forma clara, a movimentação faz com que ela saia parcialmente tremida. Por esse motivo, não foram inseridas as imagens de contraste.

retirada devido à chegada da seca. Nesse momento da ficção, podemos notar como há um contraste de representação entre o momento presente, onde refletem sobre suas possibilidades futuras, ilustrado pela cor preta, e o que almejam para seu futuro, explicitado pela cor verde, que denota sinal de esperança para toda a família, como podemos observar na imagem a seguir (Figura 35).



Figura 35: A esperança evidenciada pela cor verde – “Fuga”

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015, p. 97)

Cumprido notar ainda que, assim como acontece no romance de Graciliano Ramos e no filme de Nelson Pereira dos Santos, os quadrinhos também terminam

do mesmo modo que começaram, ou seja, com essa busca cíclica dos retirantes por um lugar menos castigado pela seca. Antonio Candido (2012) argumenta sobre tal situação em um de seus ensaios sobre o autor, como podemos observar no trecho a seguir:

Vidas secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. (CANDIDO, 2012, p. 66)

Nas imagens a seguir (figuras 36 e 37) podemos visualizar essa semelhança entre o início e o final da novela gráfica e a forma como o quadrinista representou tal configuração.

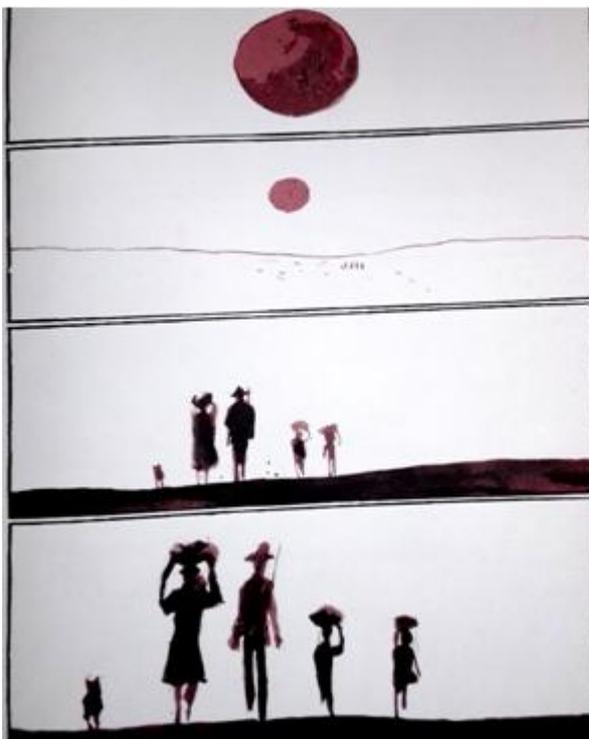


Figura 36: Início da novela gráfica

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015)

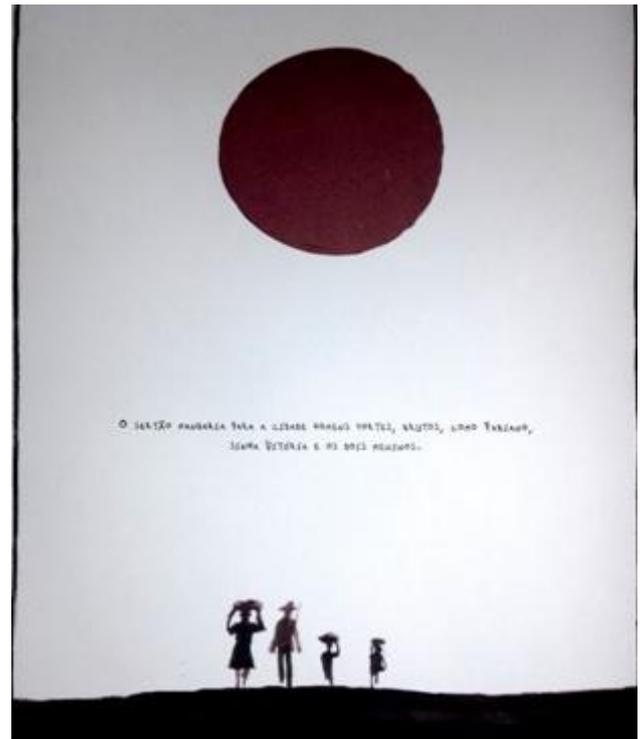


Figura 37: Final da novela gráfica

Fonte: *Graphic Novel Vidas secas* (2015)

Vale destacar ainda que o texto do quadrinho que finaliza a novela gráfica reforça não apenas a forma cíclica da narrativa, mas também de toda camada social da sociedade que luta por uma melhor condição social, fortalecendo o que a obra de arte nos passa ao afirmar que “O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos”. As imagens da figura 38 fazem parte do filme *Vidas secas* (1963) e elucidam a referência que o HQ faz ao filme de Nelson Pereira dos Santos.



Figura 38: Início do filme e final do filme

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 03 min. / 1h 38min.

Na *Graphic novel*, essa cena cíclica é explicitada pelo uso da imagem construída de forma semelhante, com exceção da personagem Baleia, que no desenrolar da trama não sobreviveu. O sol aparece novamente com grande destaque, referenciando a seca que a família enfrentaria novamente em sua nova retirada. No filme, também observamos a representação dessa narrativa circular, em que os personagens terminam de onde começaram, ou seja, em retirada. O contraste entre as imagens reforça o diálogo existente entre as mídias.

4 VIDAS SECAS: O TEMPO NO ROMANCE (1938), FILME (1963) E NOVELA GRÁFICA (2015)

Os valores temporais da ficção são polissêmicos, cada esfera de representação temporal na narrativa possui significados peculiares a eles associados. Em sua obra *O tempo e o romance*, Adam Abraham Mendilow (1972, p. 70) argumenta que o romance “(...) é um complexo de valores temporais” e essa múltipla relação entre modalidades temporais do leitor, do autor e do herói desencadeiam uma composição labiríntica e ao mesmo tempo equilibrada: a narrativa”. Ainda de acordo com Mendilow (1972) “(...) o leitor que se absorve em uma obra de ficção é um participante naquilo que está acontecendo, e sente não meramente simpatia pelo herói, (...) mas pode identificar-se com o herói, *ser* o herói em imaginação, e *elê (sic)* mesmo sofrer e agir (...)” (p. 108).

Segundo as concepções apresentadas por Tânia Pellegrini (2003, p. 17), “Toda narrativa repousa na representação da *ação*”, e a ação está vinculada ao tempo, pois “o *tempo* é a condição da narrativa”. Ainda de acordo com a autora, a narrativa é subordinada à linearidade do discurso, pois o tempo é preenchido pela matéria dos fatos posicionada em forma sequencial. Pellegrini também afirma que, se essa matéria dos fatos, ou seja, a ação é entendida como movimento, todas as formas narrativas existentes, sejam elas literárias como o romance ou o conto, ou formas visuais, como a televisão e o cinema, estão articuladas em seqüências temporais, sejam elas lineares, truncadas, interpoladas ou invertidas. “A diferença entre literatura e cinema, *nesse caso*, é que, na primeira, as seqüências (*sic*) se fazem com palavras e, no segundo, com imagens” (PELLEGRINI, 2003, p. 17-18).

No romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, é possível observar a utilização do tempo cronológico e do tempo psicológico, este último principalmente em momentos de profunda introspecção dos personagens, nos episódios de rememoração e por meio de marcadores temporais explícitos e implícitos na linguagem narrativa. Na adaptação fílmica desse romance e na novela gráfica *Vidas secas* (2015), a representação dos valores temporais também é utilizada de forma conjunta, aliando essas mesmas formas de representação temporal, ou seja, o tempo cronológico e o tempo psicológico. Deste modo, o presente capítulo tem como intuito analisar a forma como esses valores temporais foram representados no romance e nas transposições de *Vidas secas* para as mídias cinematográfica e novela gráfica, tendo como um dos pontos de partida o conceito de Pellegrini (2003), segundo o qual as representações das sequências temporais em narrativas visuais ocorrem majoritariamente por meio de imagens e no romance por meio de palavras.

Henri Bergson (1859-1941) é um dos principais filósofos a tratar sobre fenômenos temporais. De acordo com Anna Stegh Camati (2005, p. 34), Bergson introduz dois conceitos gerais que fundamentam suas concepções a respeito do tempo, sendo eles *durational flux* (fluxo duracional) e *inner duration* (realidade da mente ou duração interior). Jonas Gonçalves Coelho (2004, p. 236) nos explica que para Bergson, o fluxo duracional, ou seja, “(...) o tempo dos físicos e matemáticos é um tempo especializado, compreendido como uma linha imóvel, com o qual se pretende medir a duração das coisas. Utiliza-se essa linha imóvel para representar a sucessão múltipla dos eventos”. Esse tempo a que se refere Bergson é conhecido também como tempo cronológico. Já a duração interior ou tempo psicológico é definido por Bergson como “(...) um espaço ideal, onde supomos alinhados todos os

acontecimentos passados, presentes e futuros (...)” (BERGSON, citado por COELHO, 2004, p. 237). No tempo psicológico há a simultaneidade de memórias, criações, mudanças, entre outros aspectos.

Mendilow (1972) também nos introduz a esses dois valores temporais, chamando-os de tempo do relógio ou cronológico e de tempo conceitual ou psicológico. O tempo cronológico é definido por Newton como “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, de si próprio e a partir de sua própria natureza, corre uniformemente sem relação com qualquer coisa externa” (NEWTON, citado em MENDILOW, 1972, p. 71), ou seja, é o tempo que se refere ao passar das horas, dias, meses e anos. Já “o tempo conceitual é como uma folha de papel em branco regulada por linhas a distâncias iguais em que podemos inscrever a seqüência (*sic*) de nossas percepções” (PEARSON, citado em MENDILOW, 1972, p. 71), em outras palavras, é o tempo impreciso, visto pelos nossos olhos e que é medido de acordo com as nossas impressões.

A memória também é uma consequência da passagem do tempo e, de acordo com Samuel Beckett (1906-1989), ela é condicionada pela percepção. Em seus estudos sobre Proust, Beckett nos introduz a duas ramificações da memória, a memória voluntária e a involuntária. Para o teórico irlandês “(...) a memória voluntária é uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência” (BECKETT, 2003, p. 32), ou seja, para o autor, essa rememoração é um ato consciente de retomar um momento anterior que está armazenado em nossa consciência. Assim, Beckett (2003, p. 32) afirma que a memória voluntária é a mais salutária e monótona forma de plágio, pois é um plágio

de si mesma. Já a memória involuntária é considerada pelo teórico como explosiva e deflagrada, pois escolhe seu próprio lugar para operação (BECKETT, 2003, p. 33). Assim, a memória involuntária pode surgir a partir dos mais variados estímulos e sensações, como poderemos observar a seguir, onde realizamos uma análise sobre os valores temporais no romance *Vidas secas* e suas adaptações para cinema e narrativa cinematográfica, bem como das técnicas de rememoração utilizadas nas narrativas.

4.1 A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO PSICOLÓGICO NO ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA *VIDAS SECAS*

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos utiliza o discurso indireto livre para dar voz aos personagens do romance, fazendo com que o leitor fique mais próximo dos ntes e entenda melhor seus sentimentos ao representar o ponto de vista dos mesmos por meio dessa forma narrativa. Tal consideração não vai de encontro à crítica apresentada por Álvaro Lins sobre o romance, que considera um defeito considerável o “excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores” (LINS, citado por SÁ, 2007, p. 71). Acreditamos que Lins está equivocado nesse particular, visto que todas as pessoas têm vida interior, mesmo as mais rústicas e iletradas.

A representação por meio do ponto de vista dos personagens também ocorre no filme *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. No decorrer do longa metragem, nos deparamos inúmeras vezes visualizando cenas por meio da percepção de algum figurante da narrativa (PV), identificando por meio dessa técnica suas impressões sobre o ambiente e situações enfrentadas. De acordo com Jennifer Van Sijll (2017), “O ponto de vista pretende apresentar a visão subjetiva de

determinado personagem. A lente da câmera é colocada no nível dos olhos do personagem cujo ponto de vista estamos vendo. Dessa forma vemos o que o personagem vê” (p. 194). Ainda segundo a autora, tal elemento do filme faz com que tenhamos mais intimidade com esses indivíduos.

Nos quadrinhos, tal elemento também se concretiza, aproximando-nos ainda mais da realidade representada na novela gráfica, como verificaremos em seguida.

O tempo psicológico é fruto da representação introspectiva dos personagens, como ressalta Coelho (2004), em seu estudo “Ser do tempo em Bergson”:

(...) é a partir da temporalidade interior que atribuímos temporalidade aos eventos externos. Isso porque a cada momento de nossa vida interior podemos estabelecer correspondência com um momento de nosso corpo e de nossa matéria e, graças à memória, estabelecer essa mesma correspondência em relação aos eventos anteriores. (COELHO, 2004, p. 244-45)

Com base na perspectiva de Coelho a respeito das concepções bergsonianas sobre o tempo, observamos que ao serem relacionadas às narrativas, a “temporalidade interior” apontada mostra a passagem do tempo a partir da perspectiva dos personagens, tendo em vista que o tempo é percebido diferentemente por cada indivíduo e dessa forma, cada um vê e sente de acordo com seu interior e sua vivência.

Vidas secas, conhecido também como “romance desmontável”¹⁷, foi escrito em capítulos isolados, publicados inicialmente como contos em jornal. Por possuírem uma sintonia reconhecível, foram aglutinados para formar um dos mais notáveis romances de Graciliano Ramos. Alguns contos ou capítulos levam o nome

¹⁷ Expressão cunhada por Rubem Braga (1913-1990), escritor e jornalista brasileiro.

dos diferentes personagens, visto que foram escritos a partir de suas subjetividades. No entanto, há outros capítulos nos quais observamos que o ponto de vista narrativo é restrito ao personagem Fabiano, como é possível notar em “Cadeia” e “O soldado amarelo”.

A respeito do “ponto de vista restrito” Mendilow afirma:

O autor apresenta tudo através da mente de um personagem, ou, pelo menos, de um personagem de cada vez durante uma parte considerável do livro. Os outros personagens são julgados a partir de sua exterioridade, de seu comportamento e de sua maneira de agir como visualizados pelo personagem central. (MENDILOW, 1972, p. 130)

Ao associarmos o uso do discurso indireto livre, técnica narrativa utilizada para dar voz a esses personagens marginalizados, ao tempo psicológico empregado na narrativa, observamos que em cada capítulo que existe um foco narrativo diferente, a exemplo dos citados anteriormente, temos a representação do drama psicológico a partir da perspectiva de cada indivíduo.

Tomemos como exemplo o capítulo intitulado “Baleia”, que narra a morte da cachorrinha da família. Fabiano resolveu matá-la, pois imaginou que ela estivesse com princípio de hidrofobia devido ao estado de debilidade do animal: “Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas” (RAMOS, 2006, p. 85). Após ser atingida pelo tiro que inutilizou uma de suas pernas, o ponto de vista de Baleia assume o tom da narrativa, sendo expressas suas inquietações e sentimentos por meio do narrador onisciente em terceira pessoa e do discurso indireto livre: “Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se” (p. 89).

Em relação aos valores temporais empregados no capítulo, observamos a predominância do tempo conceitual, pois a morte da cachorrinha da família é narrada no tempo psicológico da própria personagem, levando em consideração que a voz do narrador se mescla a de Baleia ao expor sua subjetividade. Mendilow nos explica mais sobre a percepção do tempo conceitual na narrativa:

Mais sugestiva, portanto, é a apreensão do **modo como o tempo passa ou do modo como o personagem o sente passar**, enquanto distinta da afirmação sumária de que passou vagarosa ou rapidamente. Isso se pode conseguir através da variação do andamento, ou ainda, de forma mais efetiva, quando manipulado por um bom escritor, **permitindo que o leitor siga o processo dos pensamentos do personagem e a seqüência (sic) de suas impressões sensoriais.** (MENDILOW, 1972, p. 147, minha ênfase)

No capítulo em análise, observamos que a partir do momento em que o ponto de vista de Baleia assume a narrativa, a personagem entrecruza diversas situações, desde o momento de desentendimento, em que ela não compreende o que está acontecendo: “Demorou-se aí um instante, meio desorientada, saiu depois sem destino, aos pulos” (RAMOS, 2006, p. 88), passando pelo momento de fraqueza, em que não conseguia se levantar, percorrendo sonhos com preás, sentindo desejo de morder o dono e enfrentando a agonia de precisar voltar ao trabalho: “Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas” (p. 90). Já próxima de sua partida, Baleia começa a sentir frio: “Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha” (p. 90), mas acreditava estar na cozinha da casa, próximo as pedras do fogão a lenha.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente Sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo. Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia 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, 2006, p. 91)

Por meio da análise desse capítulo que representa a morte da cachorrinha Baleia, observamos o uso do tempo psicológico para representar o modo como a personagem sente a passagem do tempo, a exemplo do que Mendilow (1972) nos explica: “Para medir-se o tempo, deve-se levar em conta ainda um outro padrão, o interior psicológico, que envolve a estimação do tempo através de valores individuais ao invés de escalas objetivas” (p. 131), como ocorre com a personagem Baleia, em que os valores temporais são associados às suas vivências e sonhos.

No filme *Vidas secas*, semelhante situação se instaura na mesma cena representada, entretanto, faz-se necessário levar em consideração a peculiaridade de cada mídia, como menciona Linda Hutcheon ao afirmar que “(...) cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência” (2013, p. 49), ou seja, assim como o tempo no romance foi expresso por meio do discurso indireto livre, no filme outros elementos são utilizados como a imagem que é predominante na representação temporal em narrativas cinematográficas, como podemos observar a seguir (Figuras 39 e 40).



Figura 39: Equação entre o olho de Baleia e da câmera

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 32min.



Figura 40: Os preás vistos a partir da perspectiva de Baleia

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 32min

As imagens acima posicionadas fazem parte da cena da morte de Baleia, no momento em que a cachorrinha recebe o tiro e chega até o carro de boi, de onde não consegue mais se levantar. Desse momento em diante a personagem começa a esmorecer e sonhar com preás. O que podemos observar é que, assim como nos explica Mendilow, “(...) os eventos estão sucedendo numa espécie de contínuo-de-tempo próprio de um pesadelo, onde a duração é marcada apenas pela intensidade,

divorciada da extensão e do andamento” (1972. p. 155). Frente a tal perspectiva, notamos que, assim como no romance, no filme o valor temporal empregado na cena é o tempo conceitual, pois a câmera acompanha a caminhada de Baleia desde o momento em que ela recebe o tiro até a cena de sua morte, mostrando sua perspectiva e sonhos por meio do posicionamento da câmera na altura do campo de visão da personagem.

A cena da morte de Baleia foi representada na novela gráfica *Vidas secas* com grande sutileza. Em semelhança a técnica utilizada no filme em que a câmera é colocada na altura dos olhos dos próprios olhos do animal, na HQ a cena representada é notada pelo leitor pelos olhos da cachorrinha, onde observamos suas pálpebras se fechando e o fluxo de seus pensamentos dominando a cena, como podemos observar nas imagens a seguir.

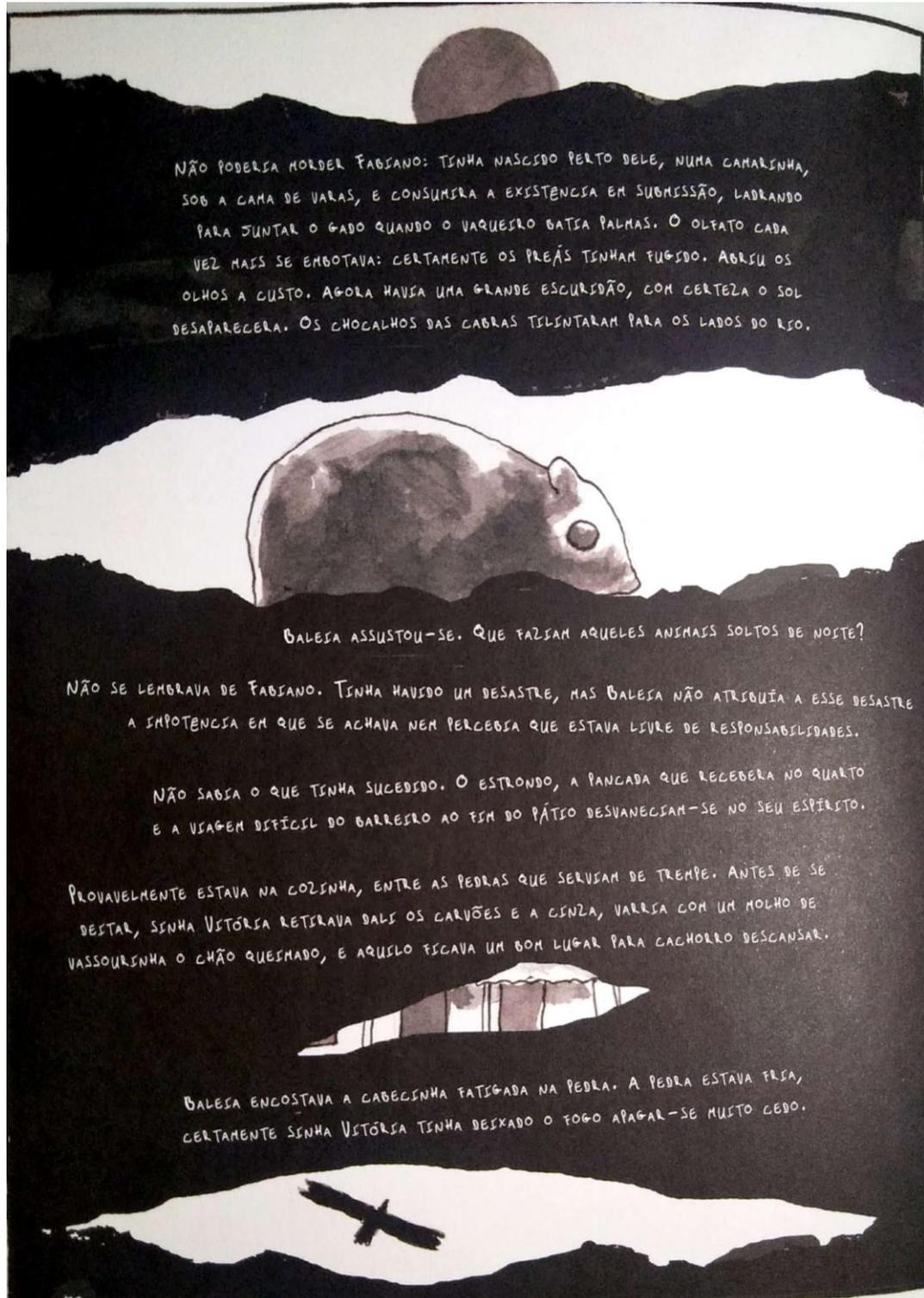


Figura 41: A representação do ponto de vista de Baleia – “Baleia”

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 72)

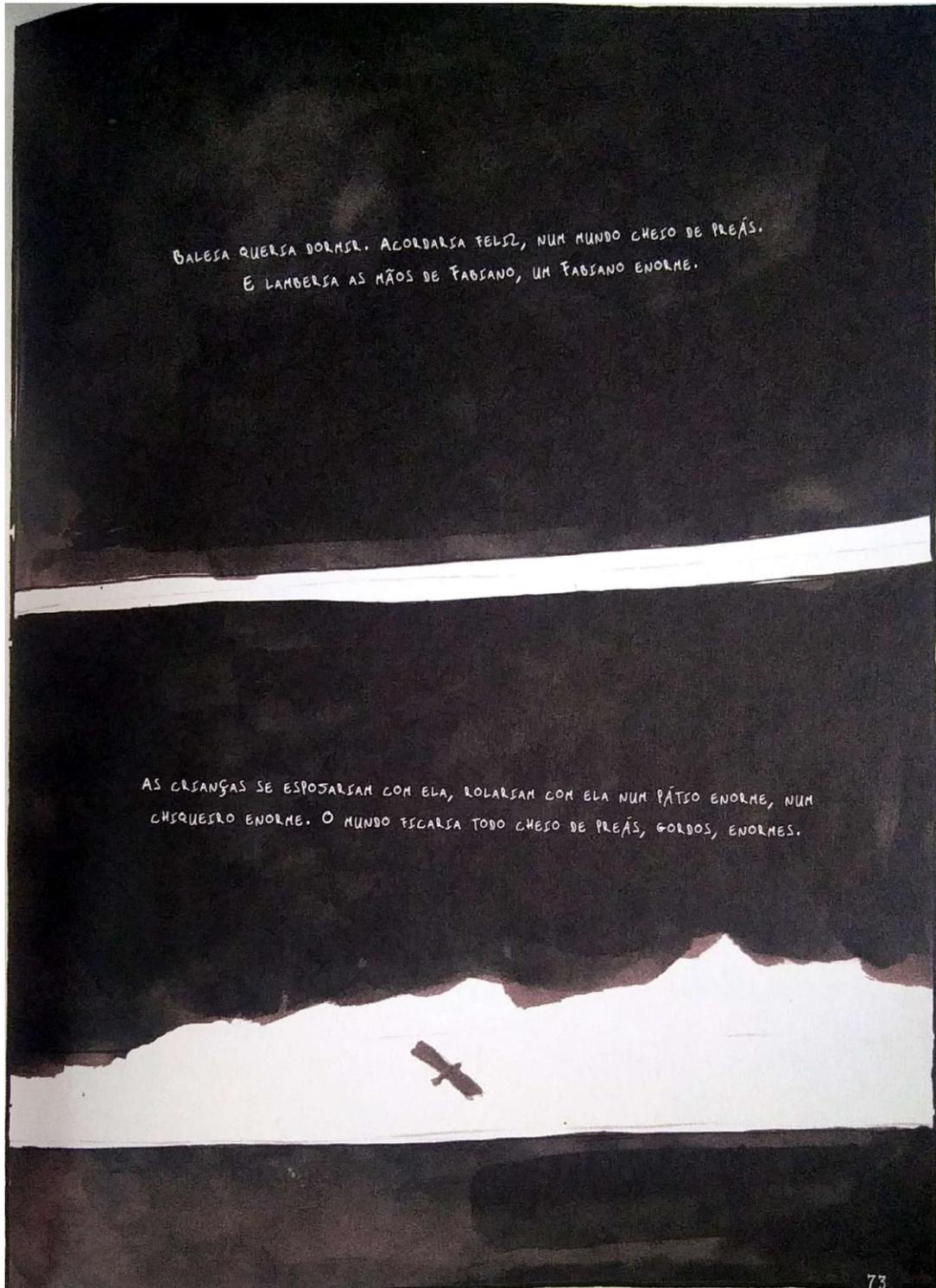


Figura 42: A representação do ponto de vista de Baleia - "Baleia"

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 72)

Na cena analisada, verificamos não apenas a perspectiva de Baleia no momento de sua morte, onde a personagem está confusa e começa a ter alucinações com preás, como também podemos notar a forma como o tempo é sentido nesse momento de clímax. Robert Humphrey explica-nos que “(...) a própria qualidade da consciência exige um movimento que não acompanha o rígido avanço do relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário” (HUMPHREY, 1976, p. 45). Desta forma, o que sentimos na cena em questão é a passagem do tempo psicológico de Baleia, sendo refletida pela sua confusão mental e o fluxo contínuo de seus pensamentos, onde o passado, presente e futuro se misturam.

Outra situação que merece destaque no romance ocorre no capítulo “Cadeia”, em que, após ir à feira da cidade comprar mantimentos para a casa, Fabiano, desiludido por conta do valor alto e por estar certo de que os comerciantes furtavam no preço e na medida de todos os produtos, decidiu ir à bodega de seu Inácio tomar uma aguardente. Ao sair do estabelecimento para sentar-se na calçada e conversar, o soldado amarelo apareceu e o convidou para jogar: “— Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?” (RAMOS, 2006, p. 28). Como sempre obedecia à autoridade, seguiu atrás do soldado, mas após jogar algumas partidas decidiu desistir, pois não estava obtendo nenhum lucro do jogo: “Fabiano encalacrou-se também. Sinha Vitória ia danar-se, e com razão” (p. 29). Irritado por ter sido abandonado no jogo e por ter perdido no trinta e um, o soldado amarelo foi atrás de Fabiano, furioso provoca-o e pisa-lhe no pé, até que o vaqueiro acaba por insultar a mãe da autoridade. O soldado manda prender Fabiano, que é humilhado e agredido pelos soldados na cadeia: “Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma

lâmina de facção bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere” (p. 31).

Após ser agredido na cadeia, Fabiano expressa sentimentos de revolta em relação a seus agressores: “Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família” (RAMOS, 2006, p. 32). Toda a narração apresentada no capítulo é novamente narrada por meio do discurso indireto livre, o que faz com que o narrador seja onisciente não apenas dos pensamentos, mas das falas, sentimentos e reações do personagem, como fica evidenciado no trecho abaixo:

Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoa de bons costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça. Tinham-lhe caído todos em cima, de supetão, como uns condenados. Assim um homem não podia resistir. (RAMOS, 2006. p. 31)

Quanto ao valor temporal empregado na cena, verifica-se novamente o uso do tempo conceitual, pois, assim como nos explica Mendilow a respeito do senso de duração do tempo para os personagens, ele varia de acordo com a tensão das circunstâncias, o que estimula a expectativa do leitor, despertando um interesse mais vívido sobre os próximos acontecimentos da narrativa, fazendo com que a tendência de identificação com o herói aumente. Assim o romancista introduz a transferência dos sentimentos dos personagens para o leitor / espectador pela excitação ou suspense, de acordo como são expressos pela velocidade relativa do senso de duração do personagem (1972, p. 146).

É o que ocorre na cena, pois a intensidade dos sentimentos de Fabiano é narrada de forma extrema, suas inquietações e lembranças de momentos passados, que também envolvem angústias, como a caminhada que haviam feito pelo sertão,

onde quase foram vencidos pela fome e a condição do vaqueiro e de seus filhos, ambos brutos e com um futuro previsível pela frente, são sentimentos que se entrecruzam na narrativa e o entristecem ainda mais. Deste modo, o tempo conceitual na narrativa flui de acordo com o drama psicológico apresentado e pela intensidade dos fatos a ele associados.

No filme *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, a cena acima relatada ocorre de forma distinta, pois assim como nos explica Randal Johnson, se o romance é desmontável, a exemplo do que muitos críticos afirmam, o filme segue uma forma mais linear, adicionando e modificando alguns elementos, como por exemplo, os acontecimentos do capítulo 3 (“Cadeia”) e 8 (“Festa”) que foram aglutinados no filme e no romance eram distribuídos em capítulos distintos (2003, p. 46). Além disso, o filme representa o evidente contraste entre o sofrimento do personagem Fabiano na cena em que é agredido na prisão e a festa em homenagem ao bumba meu boi, que ocorre em simultaneidade à situação de injustiça enfrentada por Fabiano, como podemos verificar a seguir (Figuras 43, 44, 45 e 46).



Figura 43: A angústia de Fabiano na cadeia

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 52 min.



Figura 44: A alegria das pessoas na festa do Bumba-meu-boi

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 53min.



Figura 45: O desespero de Fabiano na cadeia

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 54min.



Figura 46: A alegria das pessoas na festa do Bumba-meu-boi

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 55min.

Nas imagens, é possível observar o evidente contraste entre o momento de alegria vivida pelos moradores da vila, que comemoram a festa do bumba meu boi e o sofrimento de Fabiano, que além de humilhado, sofre por seus pesares e dores físicas por ter sido agredido. Além disso, nos deparamos novamente com a representação do tempo psicológico sendo representado no filme, uma vez que as cenas da festa se intercalam com o sofrimento de Fabiano ferido na prisão. A respeito da passagem do tempo em ocasiões de sofrimento Coelho nos explica:

Por fim, há um componente da experiência psicológica do tempo que também deve ser considerado: frequentemente, os acontecimentos externos e internos parecem ocorrer de maneira mais ou menos veloz. Para Bergson, a sensação de maior ou menor duração dos eventos físicos ou psíquicos, relaciona-se à nossa inserção pragmática no mundo, a qual rege a relação entre os eventos internos e externos. (COELHO, 2004, p. 245)

A partir da afirmação apresentada por Coelho, constatamos que os eventos físicos e psíquicos, os quais representam enorme sofrimento e angústia parecem uma eternidade ao personagem Fabiano, ou seja, demoram a terminar, pois ele está

vivendo uma situação crítica: “A explicação é que enquanto estamos vivendo através de períodos de tédio e vazio ou aguardando impacientemente alguém ou algo desejado com ansiedade, o tempo parece arrastar-se pela falta de pontos de interesse para prender a atenção” (MENDILOW, 1972, p. 133-134), ou seja, na cena analisada, tanto no filme quanto no romance, Fabiano deseja sair e voltar para casa com sua família, sofre pela situação presente e por sua condição, além disso, as memórias que lhe vem à mente são desgastantes e negativas, o que lhe coloca em situação ainda mais vulnerável.

Uma situação semelhante ocorre no filme enquanto Sinha Vitória e seus filhos aguardam a chegada de Fabiano que está preso; a espera é contínua e sofrida, pois não sabem o que ocorreu com o vaqueiro (Figuras 47 e 48). Vale ressaltar, assim como destacado por Mendilow anteriormente, que o tempo parece não passar quando estamos à espera de algo ou alguém. A cena da espera da família também é inserida em meio à festa e a prisão de Fabiano e enfatiza os contrastes existentes entre a alegria de uma classe social e a tristeza de outra, inferior.



Figura 47: Menino mais velho e Menino mais novo vencidos pelo cansaço

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) - 55min.



Figura 48: Sinha Vitória apreensiva à espera de Fabiano

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 55 min.

A cena em que Fabiano é preso também é marcada pela profunda introspecção do personagem na novela gráfica *Vidas secas*, como exemplificado anteriormente na Figura 30¹⁸, em que observamos a utilização da cor preta para enfatizar esse momento de subjetividade e vulnerabilidade em que o personagem se encontra. Na figura 50, notamos que o quadrinista utiliza novamente todo o requadro da página para elucidar os sentimentos de Fabiano, que sofre por estar preso injustamente. Novamente, Guazzelli (2015) aplica a cor preta em toda folha.

De acordo com Will Eisner (1989):

Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, idéias (*sic*), ações, lugar ou locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista, para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e o

¹⁸ Página 69 da dissertação e p. 33 da novela gráfica.

fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos ou episódios. (EISNER, 1989, p. 38)

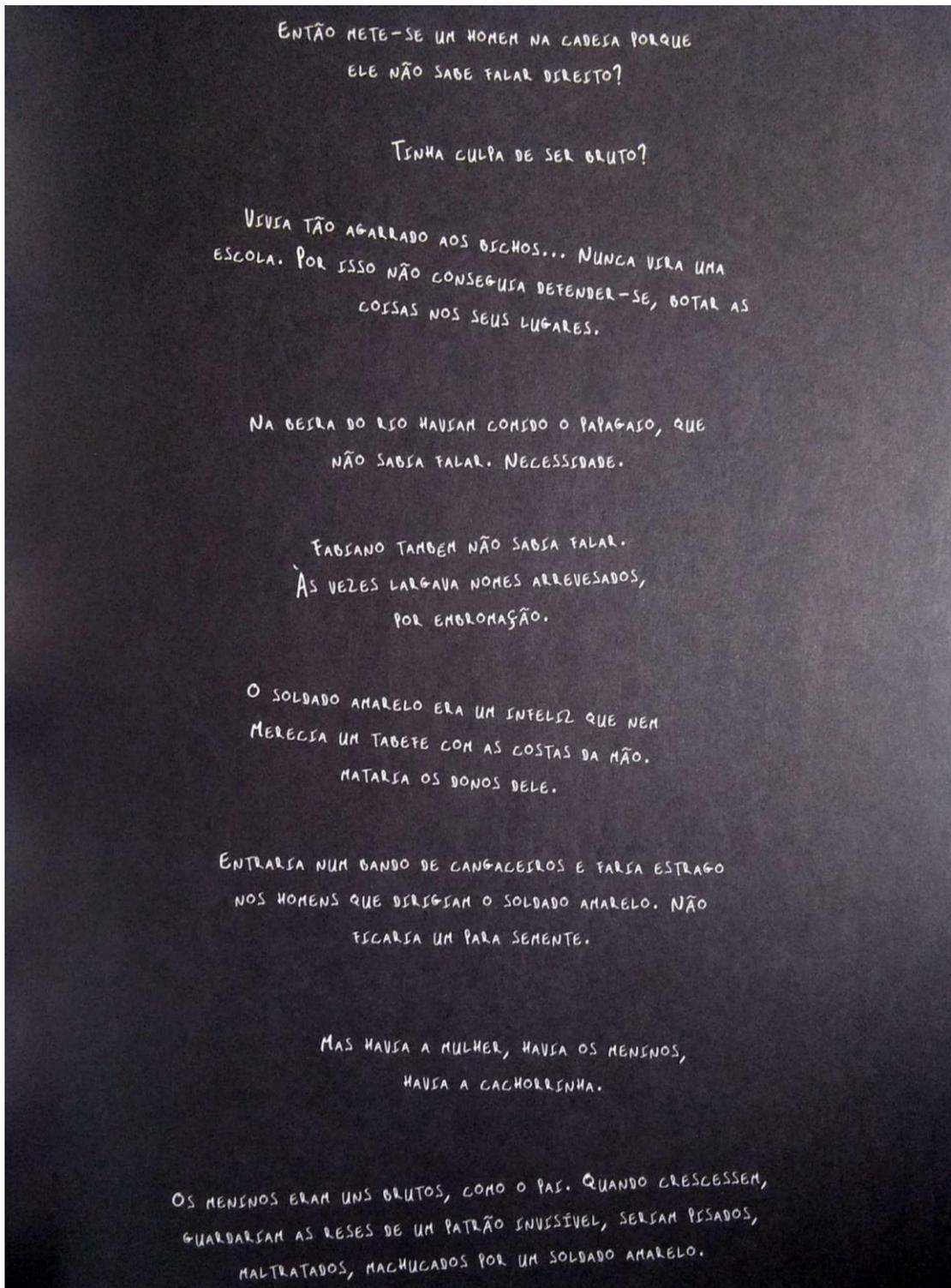


Figura 49: Os pensamentos de Fabiano utilizando todo o requadro do quadrinho no episódio "Cadeia"

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 35)

Partindo do pressuposto apresentado por Eisner (1989), observamos que na figura 49, ao contrário de conter ideias e pensamentos, o uso que o quadrinista fez de todo requadro e a utilização de apenas um quadrinho na página nos transporta a uma sensação de longa duração. Além disso, verificamos novamente o uso do tempo psicológico na novela gráfica, pois o tempo em que a cena é representada é um tempo próprio da mente de Fabiano, que sente as inquietações de seus pensamentos em um fluxo contínuo de ideias e sensações.

Outro detalhe importante é que por meio da fala do narrador, ficamos cientes que Fabiano imagina que seus filhos também passarão por semelhante situação “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (BRANCO, 2015, p. 35), enfatizando a situação cíclica enfrentada pela família.

No capítulo do romance, intitulado “Soldado amarelo”, nos deparamos novamente com a representação do tempo psicológico. De acordo com Mendilow, “A duração dos personagens ganha e perde impulso, alternadamente, conforme os seus pulsos disparem com medo, ódio, ou terror, e então se acalmem numa exaustão temporária ou suas emoções reprimidas desafoguem-se na ação” (1972, p. 149). No episódio mencionado, constatamos Fabiano desbravando a caatinga com um facão na mão a procura da égua ruça, investigando os sinais deixados pelo animal na mata. Ao seguir o rumo tomado pela égua, o vaqueiro se depara com a figura do Soldado amarelo. O próprio texto nos dá indícios de que o tempo de duração da ação é muito curto: “Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando

na poeira, com o quengo rachado” (RAMOS, 2006, p.102). Além disso, o encontro com a autoridade despertou no personagem recordações de momentos de sofrimento que ele queria esquecer: “Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas” (p. 103). Desse modo, a tomada de lembranças na mente do personagem faz com que o fluxo narrativo ocorra de forma mais lenta, pois o narrador onisciente narra as angústias despertadas pela presença do soldado amarelo: “Alguns minutos antes não pensava em nada, mas agora suava frio e tinha lembranças insuportáveis” (p. 104).

Essa cena no filme também é marcada pelo valor temporal conceitual, uma vez que ao encontrar o soldado amarelo, Fabiano permanece por alguns instantes com o facão erguido ameaçando a autoridade que se encontrava em situação de desvantagem no momento, como mostram as imagens a seguir (Figuras 50 e 51). Além disso, o vaqueiro caminha em direção ao soldado e o mesmo recua assustado pela ameaça evidente que o afronta. Vale ressaltar que, assim como apresentado anteriormente por Mendilow, o ódio, assim como representado, ou outro tipo de sentimento, pode fazer com que a percepção do tempo do personagem varie. Nessa cena, é possível levar em conta também o intenso medo que o Soldado amarelo sentiu, elemento que pode ter influenciado na duração psicológica da cena.



Figura 50: Fabiano rememora seu sofrimento ao encontrar o Soldado amarelo

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 22min.



Figura 51: Soldado amarelo recua assustado ao ser ameaçado por Fabiano

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 22min.

A exemplo do romance e filme *Vidas secas*, na novela gráfica também observamos o emprego do tempo psicológico na cena em que Fabiano encontra com o soldado amarelo, como atestam as imagens a seguir (Figuras 52 e 53).

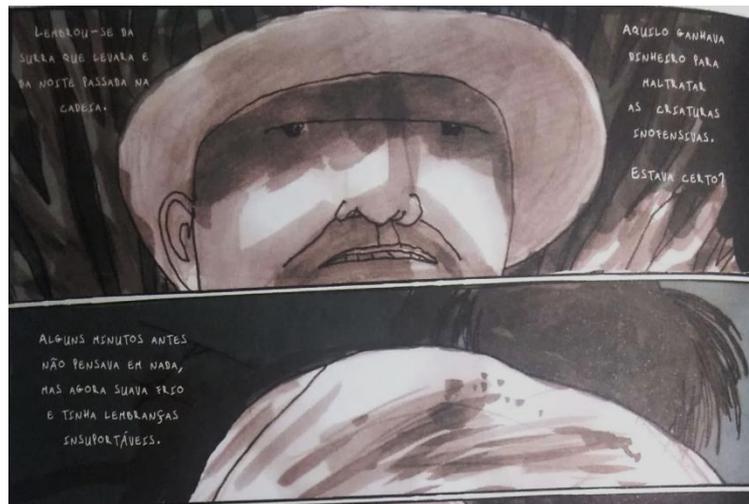


Figura 52: O tempo psicológico de Fabiano ao encontrar o soldado amarelo – “O soldado amarelo”

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 86)

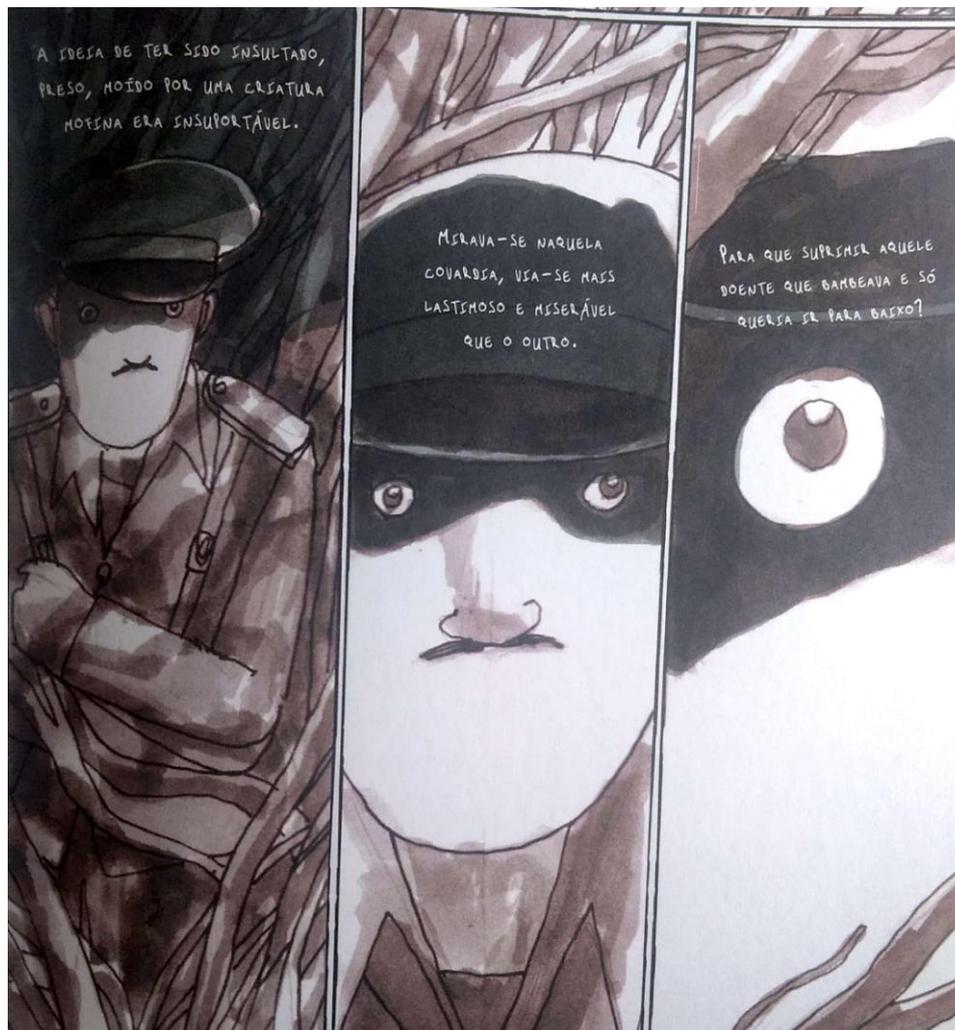


Figura 53: Representação do tempo psicológico na ocasião em que Fabiano reencontra o soldado Amarelo – “O soldado amarelo”

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 87)

Na figura 52, verificamos que Guazzelli utiliza novamente os tons de preto para dar ênfase ao fluxo de consciência de Fabiano, o qual relembra situações angustiantes de sua vida, principalmente a humilhação e a surra sofrida ao ser preso pela autoridade. O medo do soldado também ganhou expressão visual pelos traços do quadrinista (Figura 53), que alia na mesma composição os pensamentos de Fabiano e a expressão de pavor do soldado.

De acordo com Will Eisner:

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É uma dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. Nesse teatro da nossa compreensão, o narrador gráfico exercita sua arte. No cerne do uso sequencial (*sic*) de imagens com o intuito de expressar tempo está a comunidade da sua percepção. Mas, para expressar o *timing*, que é o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornam-se um elemento fundamental. (EISNER, 1989, p. 26)

Partindo desse pressuposto, verificamos a cena representada por Guazzelli é capaz de exprimir por meio da técnica do tempo psicológico que tanto os sentimentos de revolta de Fabiano, enfatizado pelos discursos do narrador onisciente, pela cor preta e expressão de rancor transposta na face do personagem, quanto pela expressão facial de medo do soldado amarelo, que fica recluso por alguns instantes, até que percebe Fabiano “acanhado e ordeiro” e decide avançar por seu caminho.

Para finalizarmos a análise do tempo no romance, no filme e na novela gráfica *Vidas secas*, nos valeremos da análise de mais um elemento que tem ligação direta

com o tempo conceitual, o uso da rememoração e o planejamento de futuro dos personagens. Para entendermos um pouco mais sobre o estabelecimento de um ponto de referência no tempo narrativo, partiremos das considerações apresentadas por Mendilow:

(...) o passado em que a maioria dos romances é escrita representa não um simples valor de passado, mas um complexo de seus diferentes graus. Há, via de regra, um ponto de tempo na história que serve como ponto de referência. O presente fictício pode ser considerado como tendo começo neste ponto. Em outras palavras, o leitor, se absorvido na sua leitura, traduz tudo o que acontece deste momento de tempo em diante para um presente imaginário próprio, e consente na ilusão de que está, ele mesmo, participando na ação ou situação ou, pelo menos, está testemunhando-a como se estivesse acontecendo, não meramente como se tivesse acontecido. Tudo que anteceda aquele ponto, como, por exemplo, a exposição, é tido como um passado fictício, enquanto que é tido como futuro tudo o que suceda (...). (MENDILOW, 1972, p. 109)

No romance, filme e novela gráfica *Vidas secas*, observamos que o ponto de referência utilizado como marco de presente fictício é o início da narrativa, uma vez que os personagens procuram esquecer os sofrimentos que antecederam a chegada na fazenda em que viveram o período representado na narrativa. “Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda” (RAMOS, 2006, p. 43). Assim, os demais acontecimentos que sucederam após a chegada a fazenda são vistos pelo leitor como presente fictício.

Apesar dessa incessante busca pelo esquecimento dos momentos de intensa dificuldade, uma memória que é regularmente retomada no romance, filme e novela gráfica é a de Seu Tomás da bolandeira. O personagem é visto pela família de Fabiano como símbolo de respeito e estabilidade, um homem com estudos, que sabia se expressar muito bem, ao contrário da família que possuía grande déficit no

que tange a comunicabilidade. “Lembrou-se de Seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se porque lia demais” (RAMOS, 2006, p. 22).

Mendilow nos explica que a relação dos tempos usados no romance é justamente o “(...) passado cronológico da ação com o presente fictício sentido pelo leitor” (1972, p. 110). Essa memória retomada com grande frequência pelos personagens é chamada por Beckett de memória voluntária, pois “(...) não passa de uma projeção uniforme e enevoada (...)” (BECKETT, 2003, p. 32). A lembrança de Seu Tomás traz aconchego para a família, pois além de retomar bons momentos vividos pela família no passado, sua figura os inspira a ter esperanças por melhores condições de sobrevivência.

Existe ainda a rememoração de momentos que fazem parte do presente fictício da narrativa, como nos momentos de tensão passados por Fabiano, já relatados anteriormente, no capítulo “Soldado Amarelo” em que o vaqueiro recorda-se da triste cena em que apanhou e passou a noite na prisão e em “Cadeia”, em que o personagem lembra-se da dura caminhada e dos momentos de miséria em que ele e a família quase morreram de fome antes da chegada à fazenda. Essas memórias, representadas não apenas no romance, como também no filme e na novela gráfica, são chamadas por Beckett (2003) de memória involuntária, por surgirem de forma explosiva e inconsciente.

Jean Calmon Modenesi (2011) faz algumas considerações sobre a memória com base nos conceitos apresentados por Henri Bergson:

O tempo é a Memória. A Memória à qual se refere Bergson não é uma faculdade especial do sujeito nem tampouco uma função do cérebro. Para ele, o cérebro faz

parte do sistema sensório-motor, de tal modo que sua função não é a de armazenar lembranças de experiências passadas, mas a de receber movimentos internos advindos do mundo externo (as sensações), assim como a de devolvê-los ao lugar do qual vieram (as reações), o que acena para uma operação circunscrita ao âmbito do presente. (MODENESI, 2011, p. 06-07)

Partindo do conceito apresentado, é possível entender que as sensações proporcionadas pelo mundo externo nos estimulam a certas reações, e ao recordarmo-nos de uma lembrança, somos expostos também a determinadas reações que tal memória nos proporciona, a exemplo de Fabiano, nos dois episódios relatados anteriormente. Outro exemplo claro de reação causada pela lembrança é a de Sinha Vitória no momento narrativo em que Fabiano ofende a esposa dizendo-lhe que vestida nos sapatos de verniz, ela mexia-se como um papagaio. Tal alusão ao animal causou enorme tristeza na personagem, pois lhe despertou uma memória involuntária, do dia em que tivera que matar o papagaio, seu companheiro de viagem, para dar de alimento aos familiares: “Olhou os pés novamente. Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. (...) Para que Fabiano fora despertar-lhe aquela recordação?” (RAMOS, 2006, p. 44). Vale destacar ainda que “(...) o tempo interior que é medido através da sucessão de estados de consciência tem um valor diferente enquanto é vivido e enquanto é rememorado” (MENDILOW, 1972, p. 133), assim, a sucessão de lembranças de Sinha Vitória acontece em um fluxo de tempo psicológico.

Na novela gráfica, o dissabor de Sinha Vitória associado à lembrança despertada por Fabiano também foi representado por Eloar Guazzelli por meio da cor preta. O roteirista Arnaldo Branco, a exemplo de Graciliano Ramos, utiliza o

discurso indireto livre para nos aproximar ainda mais dos personagens do romance, como podemos observar na imagem abaixo, em que a alusão ao papagaio da família despertou tristes mágoas para a personagem (Figura 54):

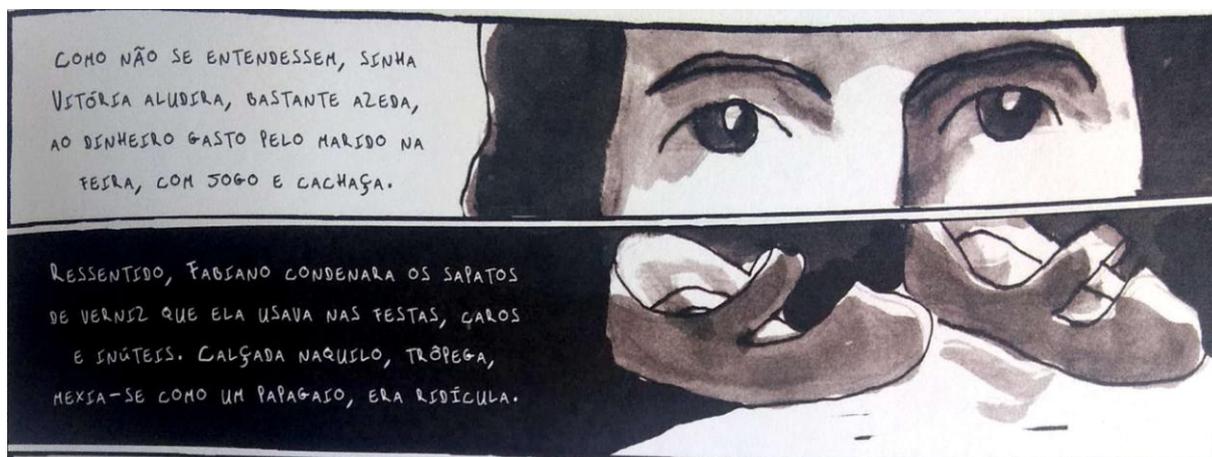


Figura 54: A representação do dissabor de Sinhá Vitória despertado pela lembrança do papagaio da família – “Sinha vitória”

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 37)

O futuro dos personagens começa a ser planejado no momento em que a família encontra a fazenda que lhes serve de abrigo, ou seja, a partir do presente fictício: “A fazenda renasceria — e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer, seria o dono daquele mundo” (RAMOS, 2006, 16). Além disso, quando foram surpreendidos novamente com a chegada da seca no final da narrativa, os personagens que enfrentariam novamente a retirada pelo sertão procuram se apegar a esperanças de dias melhores: “Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam (*sic*) escolas, seriam diferentes deles” (RAMOS, 2006, p. 127).

A partir da análise efetuada nesse subcapítulo, é possível constatar que a representação do tempo psicológico no romance, filme e novela gráfica *Vidas secas*

segue caminhos análogos nas diferentes mídias, apesar de serem regidas por códigos, signos e convenções específicas. Iniciaremos a seguir a análise do tempo cronológico nos textos verbal, fílmico e gráfico selecionados.

4.2 A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO CRONOLÓGICO NO ROMANCE, FILME E NOVELA GRÁFICA *VIDAS SECAS*

De acordo com Mendilow, para a imaginação o tempo do relógio não possui nenhum significado, é apenas uma convenção artificial e arbitrária desenvolvida para fins de utilidade social, de modo que regulem e coordenem as ações coletivamente. Realizamos certas atividades no tempo do relógio, como pegar um trem, jantar ou deixar o escritório, entretanto, nossos pensamentos, sentimentos e emoções possuem uma ordem diferente e particular a cada indivíduo, de modo que nosso senso de velocidade e duração de experiências pode ser medido apenas pelos valores do tempo pessoal ou psicológico (1972, p. 71)

No romance *Vidas secas*, é possível observar que, apesar de existirem referências cronológicas, existe a predominância do tempo psicológico em relação ao tempo do relógio, como destacamos na parte anterior, em que foram analisadas diversas situações regidas pelo tempo psicológico.

Uma explicação plausível para o emprego de poucos marcadores temporais no romance é a forma com que o mesmo foi escrito, tendo em vista que cada capítulo era na realidade a composição de um conto e apenas posteriormente foram reunidos para formar o romance *Vidas secas*. Deste modo, os poucos indicadores temporais linguísticos empregados podem ser associados a tal composição textual. Apesar desse fator, faz-se necessário levar em conta que mesmo não tendo sido escritos em uma ordem cronológica, os contos foram dispostos de tal forma para

que a narrativa adquirisse entrelaçamento entre um capítulo e outro. Já o filme, assim como mencionado anteriormente, “desmonta” o material básico do romance e o articula de uma forma mais coerente e linear (JOHNSON, 2003, p. 46) e, por esse motivo, os marcadores cronológicos são mais evidentes no filme.

Apesar dessa preponderância do tempo conceitual em detrimento do tempo cronológico, existem algumas passagens em que o tempo do relógio se impõe, entretanto, os personagens não apresentam indícios de estarem conscientes da passagem cronológica do tempo assim como são conhecidas socialmente, em outras palavras, seus valores temporais são distintos, não os socialmente empregados, como observamos nos exemplos: “Fazia tempo que não viam sobra” (RAMOS, 2006, p. 12); “Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre” (p. 13); “A tarde foi comida facilmente e ao cair da noite estavam na beira do riacho, à entrada da rua” (p. 72).

Outro elemento que sugere que os personagens não tinham ciência da passagem cronológica do tempo, mesmo essa sendo empregada em alguns momentos do romance, é a indicação de percepção das horas por meio da posição do sol, como mostrado no capítulo “Fuga”: “De repente veio a fraqueza. Devia ser fome. Fabiano ergueu a cabeça, piscou os olhos por baixo da aba negra e queimada do chapéu de couro. Meio-dia, pouco mais ou menos” (RAMOS, 2006, p. 124). Além disso, o deslocamento também é adotado como indicador de passagem cronológica do tempo, como no início do capítulo “Mudança”: “Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas” (p. 09). Observamos que por terem andado bastante a viagem é

considerada boa, não como comumente é associada ao ganho de tempo em relação à distância percorrida.

Sabe-se, contudo, que existe o intervalo de tempo de um ano entre os fatos ocorridos depois do capítulo cadeia “Cadeia” até o “Soldado Amarelo”, como podemos observar no excerto em que Fabiano encontra o soldado amarelo na caatinga enquanto está à procura da égua ruça: “Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo, que, um ano antes, o levava à cadeia (...)” (RAMOS, 2006, p. 102).

Vale ressaltar também que no filme, o tempo cronológico foi representado principalmente nos momentos de deslocamentos, como no início do longa metragem, em que são gravados longos trechos da caminhada dos personagens, desde que estão distantes até a chegada próxima ao ponto onde a câmera está posicionada, como podemos observar na sequência de imagens extraídas do filme (Figura 55):



Figura 55: Deslocamento espaço temporal dos personagens

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 2 min.

Nessa sequência de imagens, observamos o deslocamento realizado pelos personagens e como a câmera capta esses momentos sem interrupções, demonstrando a longa e demorada caminhada que estava sendo realizada pelos retirantes. Em outras sequências do filme que mostram o deslocamento da família, a passagem cronológica do tempo também é apresentada, com trocas esquemáticas dos posicionamentos da câmera, para mostrar a exaustão e a extensa caminhada até a chegada na fazenda que lhes serve de abrigo.

Na novela gráfica, o tempo cronológico é observado por meio da sequência dos quadrinhos, tendo em vista que “[...] é da sequência dos eventos que derivamos a nossa idéia (*sic*) de tempo” (PRIESTLEY, citado em EISNER, 1989, p. 30). Assim, a exemplo do filme, observamos a passagem do tempo, principalmente, nos

momentos de deslocamento dos personagens durante as retiradas, como demonstrou-se nas figuras 36 e 37, do início e final da narrativa anteriormente apresentadas.

O tamanho e número de quadinhos também pode ser utilizado como marcador temporal. Segundo Will Eisner (1989, p. 30) “(...) quando é necessário comprimir o tempo, usa-se uma quantidade maior de quadinhos. A ação então se torna mais segmentada, ao contrário da ação que ocorre nos quadinhos maiores, mais convencional”. Vejamos esse fator na imagem abaixo:



Figura 56: A passagem rápida do tempo sendo explicitada por vários quadinhos pequenos posicionados lado a lado

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 17) – “Mudança”

A cena faz parte do episódio mudança e refere-se ao momento em que Baleia caça um preá que mata sua fome e de sua família. O tempo passa de forma rápida, associado também a velocidade da corrida feita pela cachorrinha atrás de sua presa. Nesse sentido, verificamos que quando são utilizadas sequências de quadinhos posicionados uns próximos aos outros, temos a representação de uma passagem mais veloz do tempo.

A chegada das aves de arribação¹⁹ também marcam a cronologia das narrativas. Essas aves migratórias chegam ao sertão no período de chuvas de algumas regiões do Nordeste brasileiro. As aves migram durante esse período atraídas pela água e pelo verde, utilizando a caatinga para proteger seus ninhos de predadores naturais, garantindo sua reprodução. O espetáculo que ocorre no céu durante esse período de inverno não é bem visto pelos personagens das narrativas, como atesta o excerto do romance transcrito abaixo:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 2006, p. 109)

No trecho, notamos que os personagens acreditam que a chegada das aves é um sinal de que a seca chegará em breve. Além disso, para eles, as aves Arribaças prejudicavam o gado, pois “O gado curtia sede e morria. (...) As arribações matavam o gado” (RAMOS, 2006, p. 110).

No filme *Vidas secas* (1963), as aves também são representadas com grande ênfase, pois há um claro contraste entre o sobrevoo das arribaças e o restante da água da fazenda, mostrada na cena em que Sinha Vitória está coletando a água e avista os animais. As tomadas destacadas realçam a ideia de que o gado passará sede e morrerá, como já destacado acima.

¹⁹ As Arribaças são pombas da família Columbidae, conhecidas em algumas regiões do Nordeste como “pomba de bando” ou “Avoante”.



Figura 57: A aparição das aves de arribação



Figura 58: Sinha Vitória coletando água para família

Fonte: Filme *Vidas secas* (1963) – 1h 12min.

Nos quadrinhos, assim como no romance, o episódio “O mundo coberto de plumas”, antecede o episódio “Fuga”, outro indício que a migração das aves de arribação significa para a família a chegada de uma nova seca em breve. Na figura 59, observamos o medo de Fabiano, que teme a aproximação da seca. O personagem atribui às aves a culpa de um futuro desastre.

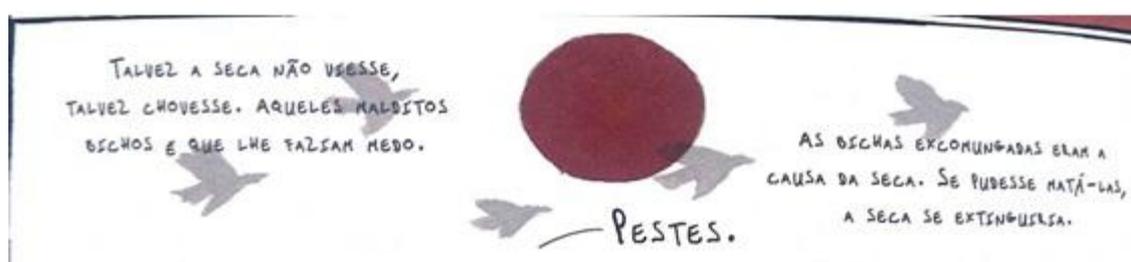


Figura 59: As aves de arribação como sinal da nova chegada da seca - "O mundo coberto de plumas"

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 92)

Merece destaque mencionar ainda que já na página que introduz o início da novela gráfica *Vidas secas* (2015), o quadrinista Eloar Guazzelli inclui as aves de arribação como paratexto, como podemos observar na imagem a seguir:

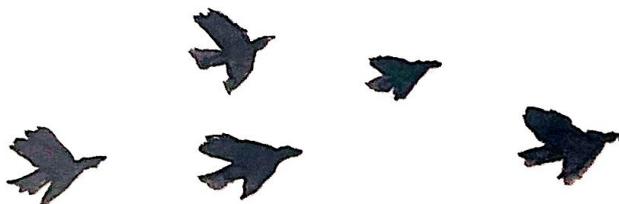


Figura 60: As aves de arribação sendo usadas como paratexto

Fonte: Novela gráfica *Vidas secas* (2015, p. 09)

A imagem composta apenas pelos pássaros atua como uma fronteira entre a obra e seu interior. Nesse sentido, essa representação atua como um anúncio do conteúdo do livro, tendo em vista a metáfora que elas representam para os personagens, ou seja, o anúncio da seca.

A expressão “O mundo coberto de penas” possui outro significado para Graciliano Ramos. De acordo com Benjamin Abdala Junior (2018),

(...) o título do romance foi mudado quando o original seguia para impressão e, como nele é registrado, o novo título aparece escrito à mão pelo próprio Graciliano, que riscou a primeira designação da narrativa. Antes, datilografado, estava o título *O mundo coberto de penas*. Referia-se às penas sofridas pelos migrantes nordestinos e também às penas do magro papagaio, que serviu de alimento para a família. (ABDALA JUNIOR, 2018, p. 13-14)

Na edição comemorativa de 80 anos do romance existe a reprodução de algumas páginas dos manuscritos de Graciliano Ramos, inclusive, da primeira página em que há a troca do título, como observamos na imagem a seguir.

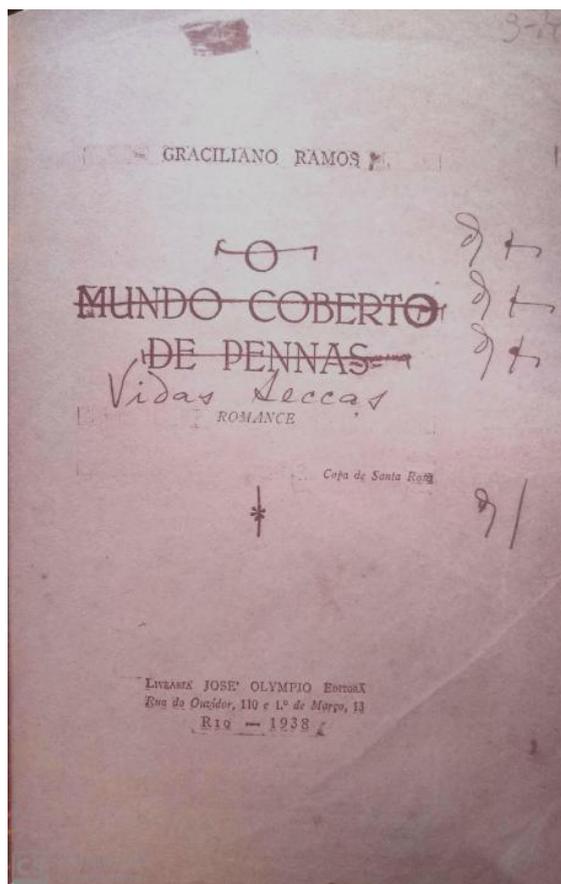


Figura 61: Primeira página do manuscrito de Graciliano Ramos, reproduzida na edição comemorativa de 80 anos do romance.

Fonte: Edição comemorativa de 80 anos do romance *Vidas secas* (2018, p. 01)

Verificamos assim que, ao contrário do tempo psicológico, que é composto por momentos imprecisos, com recorrências ao passado que se fundem ao presente, num apanhado de lembranças e sensações por elas despertadas, o tempo cronológico se traduz com medidas precisas e se baseia em estalões unitários constantes (NUNES, 1995, p. 19-20), ou seja, é o tempo dos acontecimentos, aqueles que estão ligados à vivência, analisados nesse subcapítulo por meio de marcadores cronológicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A presente pesquisa buscou analisar os diálogos intermediáticos entre o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e suas adaptações para o cinema (1963) e novela gráfica (2015). Para tanto, realizamos um paralelo intersemiótico entre as obras, relacionando comparativamente a forma como os personagens, o tempo e o espaço foram representados por Ramos e nas adaptações para as mídias selecionadas, explorando as técnicas utilizadas pelos adaptadores para atualizar esse clássico da literatura brasileira.

Verificamos que durante a fase de transição da República Velha para o Brasil contemporâneo, inovações estéticas foram implementadas com a Semana da Arte Moderna (1922). Impulsionada pelos artistas da geração de 1922, a literatura brasileira dos anos de 1930 foi marcada pela representação crítica das relações sociais. O movimento modernista buscou a composição de uma literatura de cunho nacional, incentivando a criação de uma estética própria, que se evadisse das heranças eurocêntricas deixadas na literatura de nosso país desde a colonização.

O regionalismo também ganha força durante esse período e os artistas buscam representar em suas produções a denúncia social frente às desigualdades e marginalização das camadas subdesenvolvidas da sociedade. Graciliano Ramos evidencia, especialmente em *Vidas secas* (1938), essa discrepância ao contrastar uma família de retirantes do nordeste brasileiro e a elite regional, retomando as raízes do Coronelismo por meio da representação do fazendeiro e dos soldados da comunidade. A vontade de lutar pela desigualdade levou o escritor alagoano a dar expressividade a personagens que representam a margem da sociedade de nosso país, como Fabiano, Sinha Vitória, O menino mais velho, O menino mais novo e a

cachorra Baleia. A verossimilhança com que as adversidades enfrentadas pela família foi retratada no romance, recebeu espaço também no cinema, com a transposição da obra para a grande tela.

O Cinema Novo introduz na cultura brasileira uma nova vertente estética, que a exemplo da literatura modernista, buscava afastar-se das heranças eurocêntricas que permeavam nossas produções artísticas. Essa vertente buscava introduzir um tom realista em suas representações, abordando dessa forma os cenários subdesenvolvidos do país, como as favelas e o sertão nordestino, com poucos recursos e baixos custos de produção. Dessa forma, os cineastas do Cinema Novo fizeram com que escassez fosse um elemento enriquecedor de suas obras. *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é um dos filmes mais representativos desse movimento, trazendo à tona um pouco da realidade das pessoas que moram no nordeste brasileiro e as dificuldades por elas enfrentadas.

A partir do estudo realizado sobre a adaptação fílmica de *Vidas secas*, foi possível notar como alguns elementos cinematográficos enriqueceram a produção do longa metragem, concretizando em sua produção a estética da fome, vertente que caracteriza uma manifestação do cinema brasileiro moderno dos anos 1960.

Discutimos a importância da cor preto e branco na recriação da ambientação no filme. A cor dá a narrativa um aspecto menos vivaz e o ambiente em que vive a família de retirantes pode ser visto como uma metáfora para o interior desses personagens, ou seja, o momento em que o meio externo — ambiente e sociedade — age no interior de cada uma das pessoas representadas.

O posicionamento das câmeras contribui para uma leitura sobre a vida e a condição social dessa família, tendo em vista que esse recurso auxilia a revelar a

opressão social, a vulnerabilidade, o desconhecimento, o abandono social, entre tantos outros problemas e situações que podem ser evidenciados a partir dessa perspectiva.

A articulação dos sons tem papel determinante na narrativa cinematográfica, sendo utilizada como meio de evidenciar a realidade representada, dando maior verossimilhança às cenas. Observamos o uso dos sons realistas como intensificadores da seca no nordeste brasileiro, por meio do barulho dos passos dos personagens e dos galhos e folhas sendo amassados na areia do rio seco.

Alguns contrastes são evidenciados pelo efeito sonoro, como falta de água na região, a qual pode ser um elemento metafórico para referir-se à escassez de meios de sobrevivência desses personagens. O nível econômico-social da família de retirantes e a família do fazendeiro também são confrontados por meio da sonoridade da cena que constrange Fabiano.

Vimos ainda que o som pode ser utilizado como forma expressar estados da mente (*stream of consciousness*) e de reconhecimento a um determinado elemento, como o anúncio da seca e a morte de Baleia, esse último visto ainda como elemento de suspense. A ausência dos sons tem grande expressividade na narrativa, podendo ser utilizada tanto como elemento de suspense, quanto de forma de expressão, evidenciando ainda mais o isolamento dos personagens que não tem voz e nem vez na sociedade.

Nesse sentido, evidenciamos que os recursos considerados simples e de custos reduzidos não impedem que uma obra se torne uma das mais importantes e significativas de todos os tempos. O Cinema Novo mostrou ao mundo que é possível

fazer muito com pouco e comprovou que essa “fome” com a qual operam pode ser sim um fator de originalidade.

Verificamos ainda que a estética da fome utilizada pelo cineasta é adequada àquela realidade precária em que vivia Fabiano e sua família. A situação dos personagens, sua realidade político-econômico-social, o espaço em que vivem, sua submissão e a extrema carência de recursos básicos fazem homologia à escassez que o Cinema Novo trabalha.

A análise da novela gráfica *Vidas secas* (2015) revelou a aproximação entre o texto fonte e a adaptação para as HQs, atualizando a pauta da obra para a contemporaneidade. Esse aspecto pode ser reconhecido, pois a adaptação recria na mídia quadrinhos esse clássico dos anos 30, retomando após setenta e sete anos de sua publicação, a história da família de retirantes do sertão nordestino.

Hutcheon (2013) nos explica sobre esse processo de retomada do cânone quando afirma: “Se, por um lado, as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro, elas são atualizadas para encurtar o intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos: (...)” (p. 197). Desse modo, entendemos que a adaptação visa também aproximar as obras adaptadas a outros públicos, estendendo a permanência desse texto a novos tempos e diferentes leitores.

Os personagens de *Vidas secas* (1938) representam de forma verossímil as pessoas que são deixadas à margem da sociedade e que não tem acesso a benefícios considerados básicos para sua saúde e bem-estar, como água, comida e abrigo. Além disso, a falta de escolaridade dos personagens implica também na falta de oportunidades, tendo em vista que a maior de suas preocupações é morrer pela

falta de componentes básicos à sobrevivência humana. Os personagens do romance são frequentemente humilhados e menosprezados, aspectos que se refletem principalmente no personagem Fabiano, enganado financeiramente pelo patrão e oprimido pelo Soldado Amarelo. A personagem Baleia por sua vez, considerada uma pessoa da família, é humanizada, e é capaz de pensar e sentir como os demais membros da família.

Em semelhança com a narrativa de Ramos, Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco procuraram representar as reais dificuldades enfrentadas pelos personagens do romance, buscando por meio da transposição midiática, apresentar um novo olhar sobre *Vidas secas*.

Um dos recursos utilizados pelo ilustrador para representar as adversidades enfrentadas pela família foi o emprego das cores. Por meio dele, Eloar Guazzelli transpõe visualmente não apenas a seca, mas também as particularidades e os sentimentos que esses personagens nutrem, explicitando pelo uso de tons frios, escuros, negros e terrosos, o medo, a insatisfação e o abandono sofridos pelos personagens. Notamos ainda que o fluxo da consciência é evidenciado pelo uso da cor preta em todo requadro.

Os traços imprecisos e o rosto das personagens sendo representado predominantemente sem fisionomia solidificam o anonimato ao qual os personagens são expostos. Verificamos nesse sentido que a dificuldade de comunicação dos personagens se reflete não apenas pelos poucos diálogos utilizados, mas também pela ausência de expressões faciais e pelas cores empregadas.

Destacamos ainda o uso de técnicas cinematográficas nos quadrinhos, como o plano *close-up*, utilizado em certas passagens da HQ para nos aproximar da cena

e personagens representados. O uso de técnicas como essa evidenciam ainda mais as relações intermidiáticas entre as obras.

Outra característica utilizada pelos artistas é a ausência de balões de diálogo. Como visto anteriormente, as falas são ligadas a seus respectivos comunicadores por meio de uma simples linha. Esse componente pode ser interpretado como uma maneira de explicitar que a família falava pouco e, conseqüentemente, a imagem acaba tendo papel de destaque na narração da história, assim como nos explica Cagnin (2014, p. 139): “Na *ligação do significado*, palavra e imagem se acham em relação complementar, ambas fazem parte do sintagma superior da narração, mas à imagem cabe a tarefa principal de contar a história”.

Verificamos assim que o processo de adaptação consiste na construção de uma nova obra e que os adaptadores, assim como nos explica Hutcheon (2013), são primeiramente intérpretes e depois, criadores (p. 43), e desta forma, inserem sua interpretação no produto criado.

A partir do estudo realizado a respeito da representação do tempo no romance *Vidas secas* e da adaptação do mesmo para as mídias cinema e novela gráfica, observamos que apesar de existirem referências cronológicas em ambas as mídias, existe a predominância da representação do tempo psicológico em relação ao tempo do relógio.

Sabe-se que o tempo cronológico ou do relógio se traduz com medições exatas e precisas; já o tempo psicológico é composto por momentos imprecisos, abrangendo sentimentos, lembranças, presente e passado. Sua mensura se dá mediante a percepção individual de cada indivíduo (NUNES, 1955, p. 18-19). Desta forma, observamos ainda que o uso do discurso indireto livre possibilitou aos

personagens do romance dar o tom de voz à narrativa, mesmo sua voz estando mesclada à do narrador. O recurso permite ainda uma melhor percepção do tempo psicológico empregado no romance em diversos momentos da narrativa, possibilitando ao leitor acompanhar o tempo conceitual de cada indivíduo.

No filme, o tempo psicológico é mostrado por meio da representação imagética e da duração da cena. Podemos observar a agonia de Baleia no momento de sua morte, o sofrimento de Fabiano que parecia não ter fim na cadeia, a longa espera da família no dia da festa e a oportunidade de vingança do vaqueiro sob a autoridade do soldado amarelo que não foi concretizada.

A novela gráfica representa o tempo psicológico dos personagens a partir da técnica do ponto de vista, juntamente com a cor preta, que evidencia o fluxo de consciência, e do narrador, o qual a exemplo do romance, expõe suas considerações por meio do estilo indireto livre.

As referências cronológicas no romance são explicitadas por meio do próprio texto, contudo, por ser considerado um romance desmontável, com estrutura vinda de uma aglutinação de capítulos (contos isolados) essas marcações acontecem de forma bem pontual ao longo do romance. No filme, a cronologia é mais explícita, pois sua estrutura foi organizada de forma mais linear. Os momentos que mais explicitam a passagem cronológica do tempo no longa metragem são os de retirada, cuja longa duração podemos acompanhar por meio da aproximação/distanciamento dos personagens de onde a câmera está posicionada. Nos quadrinhos, a chegada das aves de arribação funcionam como paratexto para a vida cíclica dos personagens, e quando os animais retornam anunciam a vinda de uma nova seca.

Assim, observamos que há a grande preponderância do tempo psicológico principalmente no romance, o que auxilia na desconstrução da identidade apenas regionalista do escritor Graciliano Ramos, tendo em vista que o autor não escrevia somente sobre temas regionais e de cunho social, seus temas também estão impregnados de universalidade

Vale ressaltar que cada mídia possui características específicas, o que faz com que o adaptador procure inserir um texto da maneira como ele escolheu produzir a obra, como aconteceu no filme e nos quadrinhos *Vidas secas*, em que os adaptadores conseguiram transmitir a partir de aspectos visuais a impressão da seca e do sofrimento enfrentado pelos personagens, em uma versão bastante próxima à obra de Graciliano Ramos, fazendo a aproximação entre esse clássico da literatura brasileira e a arte contemporânea.

Sendo assim, notamos que as adaptações de Nelson Pereira dos Santos e dos quadrinistas Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco, atualizam *Vidas secas* para as diferentes épocas em que foram criadas, mesmo tendo se passado mais de 80 anos desde a publicação do romance de Graciliano Ramos. Verificamos, ainda, que a situação política, econômica e social de nosso país não teve grandes avanços desde 1930 e que a desigualdade representada por Ramos é reconfigurada por meio de novas mídias e tecnologias, tendo em vista a atualidade do tema tratado em *Vidas secas*.

REFERÊNCIAS:

- ABDALA JUNIOR, B. Prefácio. In: RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ANDRADE, O. de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.
- ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdades de Letras da UFMG, 2006.
- ARRUDA, M. A. N. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. *Tempo social*, vol. 23, nº.2, São Paulo Nov. 2011, p.191-212. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008>. Acesso em: 24 janeiro 2020.
- BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BONFIM, J. C. B. *Vidas secas, do livro ao filme | Estudo sobre o processo de adaptação*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04042013-123624/pt-br.php>>. Acesso em: 18 maio 2017.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 40ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BRANCO, A.; GUAZZELLI, E. *Vidas secas: Graphic Novel*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.
- CAMARGO, R. G. *Som e cena*. Comunicação: Sorocaba, SP, 2001.
- CAMATI, A. S. The Concepts of Time, Memory and Identity in Beckett's Essay on Proust. *ABEI Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*. São Paulo, nº 7, 2005, p. 33-40.

Disponível em: <http://www.abei.org.br/uploads/5/4/1/7/54176641/abeijournal_07.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

CLÜVER, C. Inter textos / Inter artes / Inter media. Trad. do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura — Intermedialidade*, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>>. Acesso em: 19 de out. 2019.

COELHO, J. G. Ser do tempo em Bergson. Being and time in Bergson. *Interface – Comunic., Saúde, Educ.*, v. 8, n. 5, p. 233-46, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15>>. Acesso em: 27 maio 2018.

COSTA, M. A; MARGUTI, B. O. (eds). *Atlas da vulnerabilidade social nos municípios brasileiros*. Brasília: IPEA, 2015. Disponível em: <http://ivs.ipea.gov.br/images/publicacoes/lvs/publicacao_atlas_ivs.pdf>. Acesso em: 02 de julho 2019.

DARÓZ, C. *O Brasil na Primeira Guerra Mundial: a longa travessia*. São Paulo: Contexto, 2016.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERRAZ, F. C. A. *Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

FERREIRA, J. C. *Sociedade, cultura e identidade em Vidas secas, de Graciliano Ramos e Os magros, de Euclides Neto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014. Disponível em: <https://mestrado_letras.catalao.ufg.br/up/570/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Juliana_Cristina_Ferreira.pdf>. Acesso em: 20 setembro 2017.

GOMES, P. E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Disponível em: <<http://www.unirio.br/cch/filosofia/Members/pedro.rocha/textos-pensamento->

social-brasileiro/paulo-emilio-cinema-trajetoria-no-subdesenvolvimento/view>. Acesso em: 02 de junho 2018.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica | Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdades de Letras da UFMG, 2006.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: Um estudo sobre James Joyce, Virginia Wolf, Dorothy Richardson, William Failkner, e outros*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ITAÚ CULTURAL. *Nelson Pereira dos Santos – Jogo de Ideias (2003) – parte 1/2*. YouTube. São Paulo: 26 de Nov. de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fHHz8dNa7_Q>. Acesso em: 31 de agosto 2019.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-69.

LUCASXMEN 96. *Como se morre no cinema (2002) Papagaio de Vidas secas*. YouTube. Canal LucasXmen 96, 2 de dez. de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RdyQw0olo5g&t=403s>>. Acesso em: 04 set. 2019

MARCHEZAN, L. G. *Vidas secas: o romance móvel de Graciliano Ramos*. Universidade Estadual Paulista, 2011/2012. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewFile/2329/2188>>. Acesso em: 20 setembro 2017.

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

MELO, A. A. M. C. A crítica social e a escrita em *Vidas secas*. *Estudos Sociedade e Agricultura*: Rio de Janeiro: 2005 - vol. 13, n. 2: p. 369-398. Disponível em: <<https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/267>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Supervisão, pref., nota final de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre, Globo, 1972.

MODENESI, J. C. Tempo e espaço, mudança e movimento, percepção-sensação e lembrança em Henri Bergson. *Revista Geografares*, n. 9, p. 1-28, out. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1393/1251>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2^o ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, A. M. de. *A construção da personagem Sinha Vitória na tradução de Vidas secas para as telas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8121>>. Acesso em: 22 maio 2017.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. De J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45, 2012a.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. SOARES, a. v. (orgs.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, p. 51-73, 2012b.

Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Intermedialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20-%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2019.

RAMOS, E. Prefácio. In: BRANCO, A.; GUAZZELLI, E. *Vidas secas: Graphic novel*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015, p. 05-08.

RAMOS, G. *Vidas secas*. 99ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, M. D. *O silêncio em Vida secas*. 2009. 86 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15358/1/dis.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

RAMOS, P. R. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Estudos avançados, vol.21, no.59: São Paulo Jan./Apr. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000100026>. Acesso: 31 de agosto 2019.

RIBEIRO, E. S. *A humanização da cachorra Baleia vs. a animalização de Fabiano: uma análise descritiva da tradução do livro Vidas secas para o cinema*. Darandina – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF. Minas Gerais, 2010: v. 1, n. 2. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo031.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

ROCHA, G. *Eztetyka da fome*. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>>. Acesso em: 01 junho 2018.

SÁ, P. de. O espaço como elemento estruturador do romance e do filme *Vidas secas*. *Graphos*, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 67-77, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4713>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

SHOAT, E; STAM, R. Estética da fome. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naity, 2006, p. 367-372.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise R. *Film Beyond Boundaries. Ilha do Desterro*, nº 51. Florianópolis. Editora da UFSC, jul./ dez., 2006, p. 19-53.

TEIXEIRA, C. S. Adaptações em quadrinhos de obras literárias. *Revista (Con)textos Linguísticos*, Espírito Santo, v. 9, n. 13, p. 25-38, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/11555/8220>>. Acesso em: 11 set. 2019.

VAN SIJLL, J. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importante do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

VERGUEIRO, V.; SANTOS, R. E. dos (orgs.). *A linguagem dos quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2015

VASSALLO, L. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Luiz Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes, 1963, 1 DVD.

XAVIER, I. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.