

CINEMA E LITERATURA NO BRASIL

Ciclo dedicado a clássicos da literatura brasileira transcritos para o cinema - de 12.12.2014 a 30.1.2015 - organizado pelo Consulado-Geral do Brasil/Centro Cultural do Brasil em Barcelona, com o apoio da Universidade de Barcelona, da Escola Oficial de Idiomas de Barcelona e do Cineclub Amics del Cinema de Sant Sadurn d'Anoia.

O ciclo foi inaugurado pela Profa. Dra. Tânia Montoro, da Universidade de Brasília, na sala dos professores da Faculdade de Filologia da Universidade de Barcelona, com a conferência aqui transcrita.



O programa

VIDAS SECAS, de Graciliano Ramos – Filme (1963) de Nelson Pereira dos Santos

QUINCAS BERRO D'ÁGUA, de Jorge Amado – Filme (2010) de Sérgio Machado

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, de Machado de Assis – Filme (2001) de André Klotzel

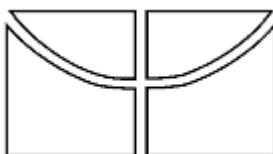
POETA DE SETE FACES, de Carlos

Drummond de Andrade – Filme (2002) de Paulo Thiago

MORTE E VIDA SEVERINA, de João Cabral de Melo Neto – Vídeo (1981) de Walter Avancini

MUTUM, de João Guimarães Rosa – Filme (2007) de Sandra Kogut

MACUNAÍMA de Mário de Andrade – Filme (1969) de Joaquim Pedro de Andrade



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Cinema e Literatura no Brasil

Prof. Dra. Tania Montoro

- Dezembro de 2014 -

SUMÁRIO

1. CINEMA E LITERATURA NO BRASIL.....	03
1.1 <i>Vidas Secas</i> (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Da obra de Graciliano Ramos...	03
1.2. <i>Quincas Berro D'água</i> (2010), de Sérgio Machado. Da obra de Jorge Amado.....	05
1.3. <i>Memórias Póstumas</i> (2001), de André Klotzel. Da obra de Machado de Assis.....	06
1.4. <i>Poeta de sete faces</i> (2002), de Paulo Thiago. Da obra de Carlos Drummond de Andrade.....	07
1.5. <i>Morte e vida Severina</i> (1981), de Walter Avancini. Da obra de João Cabral de Melo Neto.....	08
1.6. <i>Mutum</i> (2007), de Sandra Kogut. Da obra de João Guimarães Rosa.....	09
1.7. <i>Macunaíma</i> (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Da obra de Mário de Andrade....	10
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	12
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS.....	14

1. CINEMA E LITERATURA NO BRASIL

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula bem como sua combinação com outras artes.

As relações entre literatura e cinema são múltiplas, complexas e caracterizadas por uma forte intertextualidade. E é sobre este prisma do diálogo que venho refletir com vocês procurando destacar os processos criativos e sublinhando a importância destas narrativas para a construção da identidade brasileira.

Pensemos, por exemplo, nas narrativas audiovisuais do cinema ou da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura; o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento dos personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou de comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles que a palavra escrita estabelece.

Cinema e literatura possuem linguagens peculiares que formam dois campos distintos de produção simbólica, mas que se encontram na conformação de imaginários sociais e culturais. Nesse sentido, e segundo Xavier (2003), a adaptação audiovisual não só dialoga com o texto original, mas também com o contexto social em que se insere o que acaba por atualizar o livro, mesmo quando se tem por objetivo uma possível reprodução fiel dos valores expressos na obra literária.

No ensino, o binômio cinema e literatura, assim como a relação entre cinema e história, serviram não só para legitimar o cinema, como também para vencer resistências institucionais. A questão da adaptação prevaleceu por muito tempo. Entretanto, a fidelidade entre obras de naturezas diferentes é de menor interesse, comparada à pesquisa comum de uma nova linguagem ancorada na cultura local. Na América Latina, a convergência entre escritores e cineastas se produziu numa nítida distância no tempo. Se as vanguardas hispano-

americanas e o modernismo brasileiro floresceram após a primeira guerra mundial, a via da modernidade cinematográfica se abre bem depois das mudanças da segunda guerra.

No Brasil o cinema novo mantém a um só tempo um diálogo com os romancistas de forte sensibilidade social, chamados regionalistas, e com os autores modernistas da mesma geração, cuja descoberta, às vezes, é póstuma (é o caso notadamente de Oswald de Andrade e, de certa forma, de Mário de Andrade).

É da fecunda relação entre cinema e literatura que a geografia humana e a longa duração de planos cinematográficos conferem uma nova dimensão a esse face a face entre a letra e a imagem, permitindo melhor apreender os brasileiros em sua diversidade e complexidade, longe dos estereótipos. Contribuem assim para retirar do isolamento os estudos cinematográficos e enriquecer os estudos literários em uma perspectiva interdisciplinar.

Como ressalta André Bazin (1958), no centro da expressão literária e cinematográfica, o real e o imaginário se encontram estreitamente mesclados. Na medida em que esta transposição é elaborada a partir da história, da realidade geográfica, social econômica, e talvez mesmo política de um país, ela se torna igualmente símbolo da identidade nacional. Para os países do velho mundo, onde o cinema foi criado e a tradição literária é muito antiga, a relação identitária estreita entre nação e literatura, nação e cinema é um dado cultural. Para os países do Novo Mundo, onde a formação da identidade é mais recente e o conceito de nação é, muitas vezes controvertido, a construção identitária abrange uma complexa rede de relações, lugares e objetos em que a representação das relações sociais requer mediação de uma estrutura comunicacional que cria laços de familiaridades de forma a seduzir o indivíduo (o telespectador) por criar personagens moldadas à imagem e semelhança.¹

¹ No epicentro da brasilidade a literatura, de um lado, graças à liberdade conquistada pelo movimento modernista de 1922, os romances do Nordeste que contribuíram para elevar a consciência nacional e à publicação do *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa que inscreveu a literatura brasileira no cenário mundial, e, em seguida, o cinema, por outro lado, graças ao sucesso de *O Cangaceiro*, um filme brasileiro de 1953 escrito e dirigido por Lima Barreto, com diálogos criados por Rachel de Queiroz.

O Cangaceiro, primeiro filme brasileiro a conquistar as telas do mundo e considerado o melhor filme da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, se inspirava na lendária figura de Lampião. *O Cangaceiro* ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora no [Festival Internacional de Cannes](#). A música [Mulher Rendeira](#) é interpretada pela também [atriz Vanja Orico](#) acompanhada pelo coro dos [Demônios da Garoa](#). O sucesso em [Cannes](#) levou o filme para mais de 80 países e ele foi vendido para a [Columbia Pictures](#). Só na França, ficou cinco anos em cartaz, e o

No que se refere ao cinema brasileiro, dentre vários filmes baseados na literatura nacional, destacam-se: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, da obra de Mário de Andrade; *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, da obra de Graciliano Ramos; *Quincas Berro D'água* (2010), de Sérgio Machado, da obra de Jorge Amado; *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, da obra de Machado de Assis; *Poeta de sete faces* (2002), de Paulo Thiago, da obra de Carlos Drummond de Andrade; *Morte e vida Severina* (1981), de Walter Avancini, da obra de João Cabral de Melo Neto e *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, da obra de João Guimarães Rosa. Nesses filmes, que constituem alguns exemplos relevantes dentro de uma vasta produção audiovisual brasileira ancorada na literatura, diretoras e diretores imprimem suas marcas, dialogando, adaptando, reinterpretando a obra literária em suas relações com o contexto de produção cinematográfica, crenças sociais e individuais.

Assim, a partir dos filmes definidos nesta mostra, busca-se traçar um breve panorama sobre transposições da literatura para o suporte audiovisual ancorado em clássicos da literatura nacional, identificando suas principais características e relevância na esfera cinematográfica audiovisual e extratextual.

A escolha das obras visa abarcar aquilo que Silva (2009), ao analisar literatura e cinema contemporâneo, denomina de “painel de afinidades eletivas”, ponto de vista que define três perspectivas para a organização das obras com características afins: a primeira marca as “presenças”, ou seja, representa aqueles filmes cujas fontes literárias remontam a autores historicamente adaptados no cinema nacional, tais como Machado de Assis e Nelson Rodrigues; a segunda denomina-se “ausências” e diz respeito a escritores do passado cujas obras foram importantes matrizes para o cinema brasileiro – destaca-se aqui Graciliano Ramos, cujos romances foram fundamentais para a construção estética do Cinema Novo; e, por fim, a terceira é denominada pelo autor de “primazias do olhar” e consiste nas preferências de abordagem do cinema contemporâneo sobre os espaços e as construções simbólicas do Brasil, e como essas representações foram mediadas pela literatura. Aqui, centra-se a investigação em torno de dois espaços que se tornaram prediletos na representação da identidade nacional: o sertão nordestino e as periferias urbanas. No cinema moderno (fins da década de 1950 e anos 1970), “ambos são espaços tanto reais quanto simbólicos, que em grande escala invocam o imaginário brasileiro; são terras em crise, onde

casamento da literatura com o cinema é, portanto, vetor importante na cristalização da identidade nacional .

personagens desesperados e revoltosos vivem e deambulam; eles são sinais de uma revolução iminente ou de uma modernidade falida” (BENTES apud NAGIB, 2003: 121).

Portanto, a partir das perspectivas apresentadas, vai em sequência um breve panorama sobre as obras frutos de adaptações literárias aqui selecionadas.

1.1 *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Da obra de Graciliano Ramos



O movimento do Cinema Novo centrou-se, até o golpe de estado de 1964, em uma temática rural. *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Fuzis* (1964) de Rui Guerra e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos são algumas obras deste período que retratam as misérias

vivenciadas pelo povo nordestino.

Filmado em Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, sertão de Alagoas, *Vidas Secas*², uma das obras mais conhecidas desta fase do cinema brasileiro, foi também indicado pelo *British Film Institute* em junho de 1998 como uma das 360 obras fundamentais de uma cinemateca. O filme narra a história de uma família de retirantes (Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia) que, pressionada pela seca, atravessa o sertão em busca de sobrevivência. Baseado na obra homônima de Graciliano Ramos (escrita entre 1937 e 1938, publicado originalmente em 1938), chama a atenção para a luta sub-humana diante de problemas sociais como a seca, a pobreza e a fome.

O filme permite diversas possibilidades de leituras, entre elas um olhar para como o ambiente nordestino é constituído cinematograficamente. Percebe-se que o espaço em *Vidas Secas* é um elemento carregado de conotações sociais e elemento configurador da identidade das personagens (SIRINO, 2005). No romance, apresentado em 13 capítulos independentes que podem ser lidos como contos, o espaço apresenta-se como elemento estrutural da história, pois a trama se desenvolve em função dele. Na construção cinematográfica da obra para Hodgson (2003), a paisagem em *Vidas secas*, ainda que escassa, é de fundamental importância, porque o sertão é o lugar de Fabiano. A sua vida e a de sua família se organizam em função da caatinga, das suas condições climáticas e do arbítrio dos donos da terra.

² Longa-metragem de ficção (103 minutos) produzido pela *Herbert Richers* e dirigido e roteirizado por Nelson Pereira dos Santos. Fazem parte do elenco Átila Lório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinha Vitória), Jofre Soares (Fazendeiro), Genivaldo Lima e Gilvan Lima. No Festival de Cannes de 1964 recebeu o Prêmio do OCIC e o prêmio dos cinemas de arte e foi indicado à Palma de Ouro.

Nesse sentido, Fabiano passa a integrar a paisagem de *Vidas Secas*. O personagem e Sinhá Vitória vivem em função da seca, assombrados por uma desgraça iminente que os force a novamente enfrentar as longas caminhadas pelo sertão. Aqui, e segundo Sá (2007), Nelson Pereira dos Santos, visando simular uma representação espacial que correspondesse à sequência descritiva do livro, recorre a recursos cinematográficos, como o movimento da câmera. Já no romance, Graciliano Ramos se vale de elementos linguísticos para conferir a sensação de espaço que dê a impressão de realidade.

Xavier (2003) refere-se a *Vidas Secas* como o cinema estilo “câmera na mão”, que tinha como primeiro plano a denúncia das mazelas do povo brasileiro. Ainda dentro dessa perspectiva, para Bernardet (2000), *Vidas Secas* representa os problemas da sociedade brasileira da época por meio de uma apropriação original do cinema moderno.

Vidas Secas tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e à violência, etc. (BERNARDET, 2000, pag. 102)

No que se refere à narrativa, enquanto o romance é narrado em terceira pessoa, o filme é narrado em primeira. Ainda, em relação às escolhas estéticas, Nelson Pereira dos Santos optou por filmar *Vidas Secas* em preto e branco, o que pode representar uma tentativa de explorar a subjetividade das personagens: a falta de cor fílmica remete à falta de vida, de possibilidades.

Por fim, conclui-se que tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos exploraram o espaço para a construção narrativa do romance e do filme, o primeiro a partir de elementos linguísticos e o segundo por meio da linguagem cinematográfica e estética audiovisual. A leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos faz do romance de Graciliano Ramos pretendeu ser uma intervenção na conjuntura do País como o próprio diretor observou em 1972.

*Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil. Senti que o filme também deveria participar do debate nacional, e que minha contribuição poderia ser 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 hoje.*ⁱ

1.2. *Quincas Berro D'água* (2010), de Sérgio Machado. Da obra de Jorge Amado



Baseado no livro *A morte e a morte de Quincas Berro d'água*, de Jorge Amado (1961), que já ganhou adaptações também para o teatro e televisão, *Quincas Berro D'água*³ (2010), dirigido por Sérgio Machado, conta a história de um funcionário público que, cansado da vida cotidiana e rotineira no trabalho e na família, decide largar tudo para tornar-se o rei

dos bordéis e bares de Salvador. Um dia é encontrado morto e, carregado pelos amigos, começa sua saga pela cidade.

Diferente do romance de Jorge Amado, a adaptação de Sérgio Machado volta-se para a comédia, com agilidade das cenas. A animação que aparece no momento dos créditos adentra o espectador na história que será narrada, fornecendo indícios sobre a trama. O filme é narrado por Quincas, morto, em *flashback*, que descreve sua primeira e segunda morte, esta última quando seu corpo desaparece no mar após a peregrinação de uma noite pelos bares e ruas da cidade.

A adaptação dialoga com o livro no que se refere à escolha das cores, que, tal qual na obra de Jorge Amado, se ligam ao ambiente baiano – artesanato, ruas, roupa, fitas do senhor do Bonfim (FRASÃO; ANCHIETA; ALVES, 2013). No filme, percebe-se ainda que a comédia é utilizada para estabelecer uma espécie de crítica à sociedade aristocrata. Nesse sentido, livro e filme representam, por meio do personagem Quincas, as contradições do homem e da sociedade: o seu rompimento com a família é também um rompimento com a sociedade. Ao romper com a estrutura familiar, Quincas nega a sua própria estrutura social, rompendo com a estrutura burguesa (GUEDES, 2004).

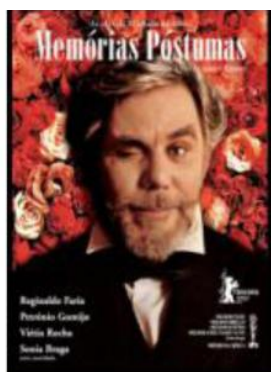
Aqui, suscita-se a problemática da identidade popular e do embate entre povo e burguesia. Emerge desta problemática “o enfrentamento que se dá de modo velado, no qual o sistema político-econômico adota estratégias pouco éticas, o que vem a se reproduzir na escala das relações sociais ocorridas no lugar, a exemplo do Pelourinho” (GUEDES, 2004. Pag. 12).

Nesse aspecto, segundo a autora, Quincas é apresentado como um homem que, num determinado momento de vida, reconstrói sua própria cidadania, em uma aventura onde as consequências não são avaliadas: em um primeiro momento de sua vida, Quincas foi um homem adequado aos padrões. Em um segundo momento, ele demonstra ao mundo um desejo de

³ Longa-metragem de ficção (102 minutos). No elenco: Mariana Ximenes, Marieta Severo e Paulo José.

construir sua própria identidade e o faz exercitando a cidadania na solidariedade aos seus amigos. Livro e obra audiovisual demonstram, enfim, que há a interdependência, a solidariedade e a espontaneidade no espaço da cidade.

1.3. *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel. Da obra de Machado de Assis



Dirigido por André Klotzel e com roteiro baseado na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *Memórias Póstumas*⁴ (2001) narra a história do personagem Brás Cubas que, depois de morto, em 1869, decide narrar sua história e relembrar acontecimentos importantes de sua vida. Revive

então amizades, amores e o fato de não ter precisado trabalhar enquanto esteve vivo. Diante de uma vida medíocre, a busca póstuma de Brás é por reconhecimento.

Memórias Póstumas sucede duas outras adaptações do romance de Machado de Assis: *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Coni Campos, e *Brás Cubas* (1985), de Julio Bressane, que não obtiveram grande sucesso de público. Diferentemente das obras anteriores, Klotzel recria então o romance de Machado de Assis nas telas de cinema com uma linguagem mais acessível a um público não especializado.

Segundo Nuto (2006), a narrativa de Machado de Assis tem um caráter satírico e reflexivo, caráter que a narrativa de Klotzel procura manter. A adaptação mantém-se fiel aos principais personagens e eventos, mas o foco narrativo é direcionado para a relação amorosa entre Brás e Virgília. No livro, embora a relação entre Brás e Virgília esteja sempre presente, ela é dissolvida pela extrema fragmentação da narrativa. Na obra literária, mais do que idealizar o romance, o narrador tem interesse por si mesmo, tentando tornar interessante uma vida que nada teve de extraordinária (NUTO, 2006).

Ainda segundo a autora, outras diferenciações que se estabelecem entre obra literária e cinematográfica – além da relação amorosa que passa a ser o fio condutor da narrativa na

⁴ Longa-metragem de ficção (101 minutos), dirigido e roteirizado por André Klotzel. Recebeu cinco Kikitos de Ouro, nas categorias de melhor filme escolhido pelo júri, melhor filme escolhido pela crítica, melhor direção, melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante (Sônia Braga) no Festival de Gramado e três indicações, nas categorias de melhor roteiro, melhor direção de arte e melhor fotografia no Grande Prêmio BR de cinema. No elenco: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Marcos Caruso, Stepan Nercessian, Viétia Rocha e Débora Duboc.

adaptação – aparecem em alguns personagens que são suprimidos no filme, tais como a irmã de Brás Cubas, Sabina, e seu marido, Cotrim. Quincas Borba, que no romance exerce forte influência sobre Brás por meio de sua filosofia humanista, também tem sua importância diminuída na adaptação, passando a ser um personagem secundário.

Para a representação do narrador reflexivo no plano cinematográfico, Klotzer apresenta uma solução narrativa dividindo-o em dois: o Brás-fantasma, que olha diretamente para a tela e se dirige ao espectador, e o Brás-vivente, que faz parte da história narrada pelo Brás-fantasma. Como afirma Silva

No filme, por exemplo, a voz narrativa e as digressões de Brás Cubas são realizadas por interferências cênicas do defunto-autor, que conversa com o espectador. Essas interferências parecem intrusivas, interrompendo a ação de um modo diferente que no livro, onde narração e comentário se fundem. Isso levou parte da crítica a considerar que o filme é cansativo e até mesmo enjoativo. Desse modo, no filme, por se tratar de um suporte em que outros recursos além da linguagem verbal são utilizados, sobretudo a tecnologia da imagem visual, a “viagem” da recepção não é feita integralmente a partir da perspectiva do narrador-personagem e da capacidade do leitor de mergulhar em seu universo. As possibilidades de inferência se fazem a partir da própria imagem, que propicia a compreensão e a assimilação do espectador de uma forma mais imediata. Ou seja, a câmera também funciona como um narrador. Isso, para muitos, empobrece a narrativa. Contudo, outros defendem a tese de que essa transposição da linguagem tradicional para o suporte fílmico não implica, necessariamente, em empobrecer a narrativa, pois o uso da imagem abre outras possibilidades de significação.⁵

No que se refere à trilha sonora, e já que o filme pretende realizar uma reconstituição histórica da sociedade do século XIX, *Memórias Póstumas* apresenta a música como contexto de fundo, criando o ambiente próprio dos salões requintados da sociedade carioca do período.

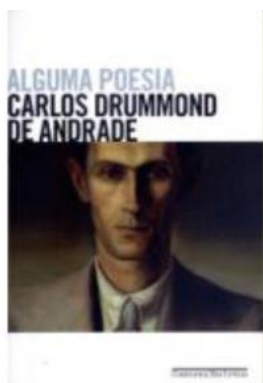
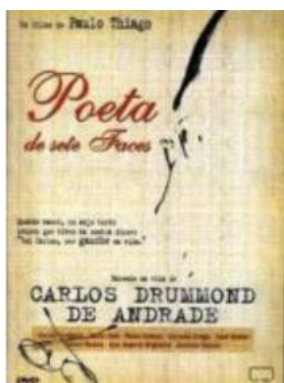
Por fim, apesar dos acréscimos e cortes, *Memórias Póstumas* mantém-se muito próximo do romance original, trabalhando a partir de uma narrativa linear e mimética. Klotzel parece conseguir, assim, atingir seu objetivo de traduzir Machado de Assis para um público não especializado, sem abrir mão da utilização de soluções satíricas.

⁵ AS MEMÓRIAS DE BRÁS CUBAS, DA LITERATURA AO CINEMA. Dissertação de mestrado apresentada no de Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso, área de concentração Letras, da à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR, 2007. SOLANGE FERREIRA SILVA, pp 84

Memórias Póstumas busca uma precisa reconstituição histórica, de viés melodramático e com recursos satíricos, de um romance adúltero na alta sociedade carioca do século XIX (NUTO, 2006, PAG. 89).

A obra reflete também um novo momento da cinematografia brasileira, buscando aproximação com o grande público por meio do cinema narrativo de entretenimento.

1.4. *Poeta de sete faces* (2002), de Paulo Thiago. Da obra de Carlos Drummond de Andrade



O documentário *Poeta de Sete Faces*⁶ (2002), escrito e dirigido por Paulo Thiago, retrata a trajetória do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) e registra e reinterpreta momentos de sua obra. O título do filme refere-se à obra “Poema das sete faces”, publicada no livro

– *Alguma poesia*, de 1930 – e pretende ressaltar uma característica que atravessa vida e obra do poeta: um olhar crítico sobre a realidade, de alguém que viveu à margem do sistema.

Segundo Villaça (2002), o filme retrata quatro diferentes fases da obra de Carlos Drummond de Andrade: a primeira, considerada modernista em *Alguma Poesia*, ressalta a ironia do poeta que investiga a literatura, a poesia e a arte para revolucioná-las; a segunda, situada por Paulo Thiago a partir do livro *O sentimento do mundo*, de 1934, até *A rosa do povo*, de 1945, retrata os poemas que ganham caráter social e político, em obras centradas na realidade do país e do mundo; a terceira, a partir de *Claro enigma* (1951), inicia com uma fase filosófica, em que o poeta aborda questões complexas como o ser no tempo e na vida, a relação do homem com a existência e a questão da morte; e, por fim, a quarta fase, com *Boitempo* (1968), apresenta o poeta como memorialista.

Procurei mostrar a transformação e a mudança na obra de Drummond ao longo do tempo. Ele é um poeta múltiplo e complexo, não é só um poeta, apesar de possuir características que lhe conferem uma certa unidade, como a anti-lírica convencional e a visão original do mundo. Eu não concordo com os que buscam uma unidade poética em Drummond; ele foi se transformando ao longo do século XX, e passou por várias fases poéticas. Ele não foi o poeta de Itabira, o poeta de Minas, da memória, ele foi um poeta do seu tempo (THIAGO apud VILLAÇA, 2002).

⁶ Documentário (94 minutos). No elenco: Carlos Gregório, Nildo Parente, Paulo José, Renato Faria, Zezé Mota, Leonardo Vieira, Antonio Calloni, Othon Bastos, Luciana Braga, Paulo Autran, entre outros.

1.5. *Morte e vida Severina* (1981), de Walter Avancini. Da obra de João Cabral de Melo Neto



Teleteatro musical produzido pela TV Globo e dirigido por Walter Avancini, renovador da teledramaturgia brasileira, *Morte e vida Severina* (1981)⁷ é uma adaptação do poema homônimo de João Cabral de Melo Neto (escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955). A obra acabou se transformando na mais

importante do poeta pernambucano. O poema dramático conta a história de um retirante que sai do sertão com destino ao Recife em busca de uma vida melhor. No caminho, encontra diversas vidas marcadas pela morte, mas também por brechas de felicidade. Em sua simplicidade, o retirante Severino tem a consciência de que a educação e a leitura apresentam-se como meios para redefinir caminhos.

Morte e Vida Severina é também considerada um "Auto de Natal Pernambucano". A palavra auto se refere às representações dramáticas que ocorriam na idade média baseadas em fatos religiosos. O texto de João Cabral estabelece uma analogia entre a peregrinação do homem nordestino e passagens bíblicas, como a visita dos vizinhos que levam presentes ao menino que nasce nas palafitas, lembrando a visita dos reis magos a Jesus na manjedoura.

O musical produzido pela TV Globo sucede outras duas adaptações do poema de João Cabral de Melo Neto. A primeira foi feita para o cinema em 1977, em um filme escrito e dirigido pelo cineasta brasileiro Zelito Viana. A segunda, produzida pela Fundação Nabuco e TV Escola, é uma animação em curta-metragem em preto e branco que, fiel à aspereza do texto, narra a dura caminhada do retirante Severino do sertão para o litoral pernambucano.

No teleteatro, o protagonista é interpretado por José Dumont jovem. Elba Ramalho e Tânia Alves e Sebastião Vasconcelos também fazem parte do elenco, além de atores e atrizes pernambucanos entre os quais Marcos Macena, Maria Oliveira, Valdir Oliveira, Aidil, Ivonete Melo, José Ramos e Jô Ribeiro. As principais locações no Recife foram o cemitério de Santo Amaro e o bairro dos Coelhos.

⁷ Com música de Chico Buarque, o teleteatro musical (60 minutos) foi o vencedor do Prêmio Emmy concedido pela Academia Internacional de Artes e Ciências de Televisão, dos EUA, e do Prêmio Ondas, entregue pela Associação Espanhola de Radiodifusão.

1.6. *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Da obra de João Guimarães Rosa



Baseado no conto *Campo Geral*⁸, de João Guimarães Rosa, o longa-metragem de 87 minutos *Mutum* (2007), primeiro filme de ficção dirigido por Sandra Kogut, acompanha um período determinante na vida de Thiago, menino de dez anos que vive com seu irmão, Felipe, e a família em um lugarejo isolado no meio do Brasil. Sem

muitas perspectivas, o protagonista trava um embate com uma realidade cruel que suprime sua inocência e sufoca suas expectativas. Na novela de Guimarães Rosa, Thiago é Miguilim e vive com a família no leste de Minas Gerais, mais precisamente em Mutum, lugar cercado por um relevo relativamente alto, o que o isola do resto do mundo.

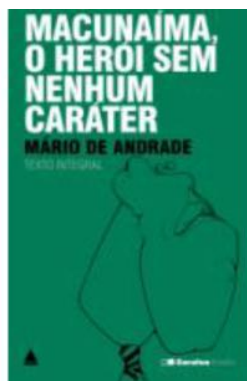
Apesar de classificar como adaptado da obra de João Guimarães Rosa, Kogut afirma que o “filme é mais um diálogo com o livro do que uma adaptação, principalmente porque permanece no mesmo universo que ele (Guimarães Rosa) sem estar se sentindo atado a ele” (KOGUT, 2007). Seu maior desejo era saber se a história do menino Miguilim seria possível hoje. A tentativa da diretora era lidar com a história em um filme atual, sem explorar uma visão romantizada do sertanejo (MARQUES, 2013).

Em ambas as obras, a novela de João Guimarães Rosa e a produção cinematográfica de Kogut, há uma ênfase no espaço, tornando-o um importante personagem da narrativa. Para o pequeno Miguilim (no filme, Thiago), a mata e o horizonte que se descortina estão vivos, seus sons denotam uma presença insuspeitada, o solo, as árvores, o vento são partes de um corpo que fascina e assusta. Nesse sentido, o espaço não é construído apenas como ambientação descritiva. É a partir do olhar de Miguilim que o espaço é conformado, de modo a se misturarem interno e externo, pessoa e lugar (CUNHA; BRANDÃO, 2013).

Ao final, o que se destaca entre uma obra e outra é a apresentação de um diálogo entre o livro e o filme no qual a transposição “fiel” da história original de Miguilim se torna menos relevante do que a temática social originária de Guimarães Rosa e atualizada por Kogut.

⁸ Novela do escritor brasileiro, *Campo Geral* foi publicado primeiramente na obra *Corpo de baile*, em 1956, mesmo ano de publicação da obra prima do autor, *Grande sertão: veredas*. A novela aparece posteriormente no livro *Manuelzão e Miguilim*, de 1964, fruto da divisão de *Corpo de baile* em três volumes.

1.7. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Da obra de Mário de Andrade



Lançado em 1969 e dirigido e escrito por Joaquim Pedro de Andrade, o longa-metragem de ficção *Macunaíma*⁹ é baseado na obra homônima de Mário de Andrade, escrita em uma semana, em sua primeira redação (dezembro de 1926), e lançada em junho de 1928. A lenda original do herói

retratado na obra literária do escritor veio dos povos da Venezuela e da Guiana, onde Makunaíma significa “O Grande Mau”. Mário de Andrade recria a entidade sobrenatural na forma de um índio amazonense e, na obra do autor paulista, Macunaíma apresenta-se como um personagem multicultural – originalmente um índio negro, se transforma em branco com consciência hispano-americana – e contraditório – comporta dualidades como o bem e o mal, a honestidade e a malandragem.

Reconstruído para as telas de cinema por Joaquim Pedro de Andrade, dentro do período do Cinema Novo brasileiro, o personagem sincrético de Mário de Andrade se aventura em um novo contexto histórico, marcado pelo êxodo rural, pela repressão militar, pela burocracia estatal e pela opressão econômica. Nesse sentido, o diretor de *Macunaíma* contribui com uma obra singular, capaz de hibridizar elementos do passado cultural com as referências artísticas de seu tempo por meio das técnicas modernas de narrativa no cinema (MARTONI, 2006).

Ainda, para Martoni (2006), obra literária e adaptação se aproximam se observados aspectos estruturais das narrativas. Tanto o livro quanto o filme podem ser divididos em três partes: na primeira narra-se o processo de formação do herói junto à sua família; na segunda retrata-se a incursão do protagonista no ambiente urbano de São Paulo; e na terceira, mostra-se o retorno de Macunaíma para a selva, fechando, então, o percurso circular da narrativa heroica.

No entanto, segundo o autor, apesar dessas aproximações, no filme *Macunaíma* a chegada do herói à cidade de São Paulo não se dá na calada da noite, às margens do rio Tietê,

⁹ Com 110 minutos de duração, o filme venceu nas categorias de melhor ator (Grande Otelo), melhor cenografia e figurinos (Anísio Medeiros), melhor roteiro (Joaquim Pedro de Andrade) e melhor ator coadjuvante (Jardel Filho) no Festival de Brasília de 1969 e na categoria de melhor filme no Festival Internacional de Mar del Plata, em 1970. No elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Stat, Milton Gonçalves, Jardel Filho e Rodolfo Arena.

conforme no original de Mário de Andrade. Acompanhado por seus irmãos Maanape e Jiguê, e também por Iriqui, o índio amazonense chega à capital paulista na caçamba de um caminhão, em meio a um grupo de imigrantes. Quando o veículo se aproxima do subúrbio, o motorista ordena que todos desçam e alerta: “Se o governo vê vocês chegando, vai todo mundo preso de volta pra roça”.

Assim, na transposição do plano da palavra para a imagem, o diretor lança um olhar contemporâneo sobre a estrutura da história, produzindo novos sentidos para a obra do escritor modernista. Enquanto no livro a incursão do herói pela cidade de São Paulo se fundamenta na recuperação do amuleto que simboliza seu amor por Ci – a Muiraquitã, no filme a busca perde a motivação simbólica amorosa e ganha um caráter social, remetendo a cena ao contexto do êxodo rural.

Portanto, a partir dos distanciamentos e justaposições possíveis de serem identificados entre obra literária e obra cinematográfica, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, apresenta-se como documento artístico e histórico para que se possa compreender o conturbado período vivido pelo Brasil à época de sua produção. A obra serve, então, como ponto de partida para reflexão sobre um momento no qual a conjuntura política brasileira foi marcada pela repressão militar, apontando também para um período no qual a estética cinematográfica despontava em sua multiplicidade de manifestações artísticas (MARTONI, 2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Soraya Ferreira; ANCHIETA, Amarílis Macedo L L de; FRASÃO, Mircea Candida. Interfaces, ressignificações e crítica da adaptação da literatura para o cinema. *TradTerm*, São Paulo Vol. 21, pag. 97 a 129, julho/2013.

BRANDÃO, Alessandra Soares; CUNHA, Maribel Barbosa. *A personagem Miguilim no diálogo entre texto literário e adaptação cinematográfica*. Anais de evento. V SIMFOP simpósio sobre formação de professores, 2013.

BERNADET, Jean-Claude. *Que é cinema*, 12ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000

GUEDES, Jussara. *A cidadania de Quincas Berro D'água – o olhar de quem chega e sente o gosto de ficar*. PINHEIRO, DJF., and SILVA, MA., orgs. *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura* [online]. Salvador: EDUFBA, 184 p., 2004.

HODGSON, Lillian Marina Tavares. Cores e corpos: uma análise dos filmes *Vidas secas* e *Eu, tu, eles*. In: *FABRIS*, Maria Rosária et al.(orgs.) *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, p.205-212. , 2003.

KOGUT, Sandra. *Audioentrevista*. In: extras do filme *Mutum*, Brasil, 2007.

MARTONI, Alex Sandro. *Macunaíma e a experiência de vanguarda no modernismo literário e no cinema novo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

MARQUES, Davina. *Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim na telas*. Tese de Doutorado. USP - Faculdade de letras filosofia e ciências humanas, 2013.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da Retomada*. São Paulo: 34, 2002. _____. (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I. B. Tauris, 2003.

NUTO, Rosangela Cavalcanti. *Filmando literatura brasileira: adaptações de memórias póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel*. Dissertação de mestrado. Pós Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2006.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *O olhar embaciado de Miguilim: Mutum (2007, dir. Sandra Kogut) e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva*. Anais de evento. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

_____. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. In: *Rumores – revista online de Comunicação Linguagem e Mídias*, São Paulo, v. 2, n. 2. jan-abril. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/6544/5951>

SIRINO, Salete Paulina Machado. Vidas secas: da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas. *Revista Científica Unespar – Universidade Estadual do Paraná*. 2005, disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/saletesirino.pdf>

SÁ, Piedade. *O espaço como elemento estruturador do romance e do filme vidas secas*. Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007.

VILLAÇA, Alcides. Poeta das sete faces. *Cienc. Cult.* [online]. vol.54, n.2, pp. 57-7. 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963. (103 min)

QUINCAS Berro D'água. Direção: Sérgio Machado, 2010. (102 min)

MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel, 2001. (101 min)

POETA de sete faces. Direção: Paulo Thiago, 2002. (94 min)

MORTE e vida Severina. Direção:Walter Avancini, (60 min)

MUTUM. Direção: Sandra Kogut, 2007. (87 min)

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1969. (110 min)
