

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

LINGUAGENS EM AÇÃO: Estudos interartísticos em *Epopéia do Sertão*, de William Agel de Mello e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

Josiane Peres Soares de Oliveira

GOIÂNIA, 2018

JOSIANE PERES SOARES DE OLIVEIRA

LINGUAGENS EM AÇÃO: Estudos interartísticos em Epopeia do Sertão, de William Agel de Mello e Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha.

Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins de avaliação final para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2018

O48I

Oliveira, Josiane Peres Soares de

Linguagens em ação[recurso eletrônico]: estudos interartísticos em Epopeia dos Sertões, de William Agel de Mello e Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha./ Josiane Peres Soares de Oliveira.-- 2018.

82 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f.80-82

1. Rocha, Glauber, 1939-1981 - Narrativa literária.
2. Literatura brasileira - Romance - Crítica e interpretação.
3. Melo, William Agel de, 1937 - Narrativa literária.
4. Narrativa. 5. Arte e literatura. I.Pinto, Divino José. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás.
- III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09(043)

**LINGUAGENS EM AÇÃO: ESTUDOS INTERARTÍSTICOS EM EPOPEIA DO SERTÃO,
DE WILLIAM AGEL DE MELLO E DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, DE
GLAUBER ROCHA**

Dissertação aprovada em 07 de março de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



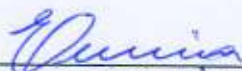
Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente



Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa Suplente

Agradecimentos

Este trabalho só foi possível graças à colaboração de pessoas maravilhosas, para as quais deixo aqui meus sinceros agradecimentos:

Ao professor Dr. Divino José Pinto, que, com muita disposição, orientou-me em todos os momentos, deste trabalho, mas também o verdadeiro sentido da palavra resiliência.

À professora Maria de Fátima Gonçalves, a dar um novo passo rumo a uma nova história.

Ao meu companheiro amado, de todas as horas, um agradecimento especial e, ao amado filho e familiares, o meu carinho.

E, por fim, aos que comigo seguirão nos novos caminhos que percorrerei.

RESUMO

Esse trabalho centra-se nas linguagens, literária e cinematográfica, tomando como objeto o romance, *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Mello e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, obras que dialogam, do ponto de vista temático, estético e imagético, considerando os modos de construção da arte contemporânea. Tendo em vista a importância das abordagens comparativistas para a crítica literária e para os estudos interartísticos essa forma de análise interpretativa é aplicada nas bases deste estudo, num esforço para se apreender o poder da narrativa e do discurso, tanto nas cenas romanescas como nas imagens fílmicas, destacando e comparando excertos do romance de William Agel de Mello e do filme de Glauber Rocha. Destaca-se que, no primeiro momento, ocupamo-nos dos diálogos possíveis entre a literatura e cinema, cotejando as fronteiras do discurso narrativo com as do discurso cinematográfico, enfatizando os seus traços identitários para acessar as suas diferenças e aproximações e, em sequência, o foco de nossa análise recai sobre as imagens e cenas, partindo de uma visão mais aberta e geral, quanto aos modos narrativos romanesco e fílmico para, finalmente, procedermos à apreciação, os planos mais restritos, pontuando metáforas e alegorias no espectro composicional dos dois textos em pauta, no intuito de alcançar por esta via suas estruturas significativas e, com isso, oferecer subsídios para outros trabalhos que objetivem perscrutar os sentidos e sensibilidades aí contidos.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos interartísticos. Temática. Imagem. Narrativa literária. Narrativa fílmica.

ABSTRACT

This paper focuses on literary and cinematographic languages, taking as its object the novel, *Epopéia dos Sertões*, by William Agel de Mello and *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, by Glauber Rocha, works that dialogue, from a thematic point of view, aesthetic and imaginary, considering the ways of construction of contemporary art. Considering the importance of comparative approaches to literary criticism and interarting studies, this form of interpretive analysis is applied in the bases of this study, in an effort to grasp the power of narrative and discourse both in romanesque scenes and in filmic images, highlighting and comparing excerpts from the novel by William Agel de Mello and the film by Glauber Rocha. It is worth noting that in the first moment we dealt with the possible dialogues between literature and cinema, comparing the frontiers of narrative discourse with those of cinematic discourse, emphasizing their identity traits in order to access their differences and approximations, the focus of our analysis rests on the images and scenes, starting from a more open and general view, as to the narrative modes of romance and film, in order finally to proceed to the appreciation, the more restricted plans, punctuating metaphors and allegories in the compositional spectrum of the two in order to reach its significant structures in this way and, with this, to offer subsidies for other works that aim at peering at the senses and sensitivities contained therein.

KEYWORDS: Interart studies. Thematic. Image. Literary narrative. Film narrative.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
I. LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS	12
1.1. As fronteiras do discurso narrativo	14
1.2. Meandros do discurso cinematográfico	27
1.3. Discursos narrativo e cinematográfico: traços identitários, diferenças e aproximações	29
II. IMAGENS E CENAS ABERTAS: PAINEL AMPLIADO	36
2.1. Cenas à Distância: impressões e sugestões	37
2.2. Plano Conjunto	43
2.3. Plano Médio	48
2.4. Plano Americano	53
III. A ANÁLISE DOS PLANOS RESTRITOS: PAINEL APROXIMADO	59
3.1. Primeiro Plano: Corta os Personagens na altura do busto	59
3.2. Primeiríssimo Plano	66
3.3. Plano de Detalhe	71
CONSIDERAÇÕES GERAIS	78
REFERÊNCIAS	80

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo tem como objeto principal, o romance, *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Mello e o filme, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, colocando as em diálogo do ponto de vista temático, estético e imagético. Visamos, aqui, alcançar os aspectos mais relevantes nas linguagens, literária e cinematográfica, considerando a função precípua do discurso estético, qual seja: a de estabelecer conexões entre o universo circundante e o mundo criado da obra, pelo estranhamento.

Consideramos os modos de construção do objeto artístico contemporâneo e ressaltamos a importância de tais linguagens para a crítica literária que, cada vez mais, se tornam plurais em nossos dias. Os estudos interartísticos compõem as bases deste trabalho, caminhando na direção da intersemiose concebida em sua dimensão tradutória e transcriativa.

Temos como traço comum, nessas duas obras em questão, o sertão, inserido em um conjunto de terrenos inóspitos que o homem precisa domar e vencer. Tanto no texto literário quanto no texto fílmico veem-se retomados esses espaços, dando-lhes um tratamento diferenciado num contraponto de mito clássico greco-romano, que se estende, como uma mancha imprecisa pelo interior do país, cobrindo parte das regiões Centro-oeste e Nordeste, marcando-se pela baixa densidade populacional e, em alguns locais, pela aspereza da vegetação.

Nesse sentido, o sertão assinala a fronteira que separa dois mundos, o arcaico e o civilizado. O recorte de sertão que se apresenta ao leitor/espectador é reconhecível e palpável, pelo olhar descritivo desse complexo ambiente, onde a flora e a fauna se misturam ao elemento humano, dando vida a uma narrativa contínua, de melodia repetitiva e escassa em diálogos.

Ambas as obras se nos apresentam sem uma segmentação precisa, sem marcações didatizantes, pois que colocam à mostra o modo de composição de romances e filmes bem aos moldes das construções estéticas contemporâneas, posto ser usual e predominante nas formas de linguagens artísticas, em nossos dias, os processos construtivos se darem em breves partes que marcam a transição de tempo e alteram significativamente, o rumo da trama e o ritmo das ações, fazendo ressaltar as imprecisões da própria vida.

Assim, essas obras permitem, ao leitor/espectador deleitar-se na diversidade da leitura, porquanto elas compõem uma espécie de trama ternária, ao sobrepor

dois níveis; o regional e o mítico, que se combinam e se entrelaçam nas ações vividas pelos personagens principais. As tramas desenvolvidas nas trajetórias de Rolando e Manuel, protagonistas centrais, imersos na luta travada por seus grupos sociais contra os antagonistas, em episódios que se repetem e surpreendem sempre, sem se distanciarem do fio condutor central. São estes, episódios, com batalhas intermináveis, em que os vieses: ideológico, mítico, existencial, social fazem emergir figuras humanas em estado de busca infinita, deixando rastros profundos em sua 'peleja', no mais das vezes, inglória.

A narrativa de Argel mantém aceso o interesse do leitor até o desfecho inesperado, do mesmo modo, o filme de Rocha o faz, posto que ambos mobilizem o leitor/espectador com seus fragmentos imagéticos a se desvelarem por meio de um olhar questionador patenteando, como marca de suas composições, uma convocação ao debate, às discussões densas sobre esse novo modo de se fazer literatura e cinema, carregado de nuances abrangentes, seja na dimensão estética, seja nas dimensões político-social que caracterizam a densidade de seus discursos, ao fazer emergir um painel vigoroso do seu momento, carregado de ramificações históricas, utilizando-se de técnicas inovadoras, cheias de economia em sua linguagem, economia de diálogos profícuos como foi narrativa de desconstrução ou na *nouvelle vague* francesa, além de outras nuances que revolucionaram a literatura e o cinema mundial.

Esses caminhos trilhados por ambos os textos em apreço, dão significados/sentidos que provocam reflexões acerca do universo/sertão com seus múltiplos, com suas ambiguidades a partir dos quais o leitor/espectador renova suas perspectivas, ao mergulhar em novas singularidades, novos recursos e modos conceituais acerca da literatura e do cinema.

Ante tais assertivas, salientamos que os fundamentos teóricos utilizados nesta dissertação, visam à compreensão crítica de concepções diferenciadas presentes na trama dos objetos artísticos escolhidos para análise. Elegemos para suporte, pensadores como Júlio Plaza, Ismail Xavier, Mikhail Bakhtin e diversos outros que partilham do entendimento sobre a visão dialógico-transcriativa que tem marcado, sobremaneira, a arte de nossos tempos.

A par dessa linha de indagação e dispondo dos suportes teóricos mencionados, dividimos esta dissertação em três momentos, como se seguem:

No primeiro capítulo, tratamos dos diálogos possíveis entre a literatura e o cinema, considerando suas aproximações e as especificidades do signo em cada uma dessas formas textuais. O segundo capítulo, é o momento em que

procederemos à análise interpretativa dos planos abertos do cinema, em confronto com os da literatura romanesca, com ênfase nos procedimentos utilizados em suas construções, com os comentários baseados nos trechos destacados nas narrativas em pauta. No terceiro e último capítulo, a investigação se dá sobre os planos mais fechados, que apresentam uma fotografia aproximada, com tomadas mais específicas valorizando o detalhe, fazendo dele um *modus dicendi*.

I. LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa contida, etc. são discurso).

Milton José Pinto

Eni Orlandi, no livro, *Introdução à Análise do Discurso*, 2015, anuncia o seu interesse em tratar do signo em movimento. Neste capítulo, em que abordamos as linguagens literária e cinematográfica, pelo viés do discurso, interessa, igualmente, apreender este signo nestas circunstâncias, uma vez que nosso foco de análise centra-se nos modos de construção estética, na palavra e a imagem, sabendo-se tratar de uma forma discursiva privilegiada; centrando-se na relação entre elas a fim de analisar a performance de cada uma na criação do objeto artístico.

As conexões e aproximação entre a literatura e o cinema, considerando os domínios da arte e da ficção, ganham vida num entrelaçamento de contextos que serão abordados neste capítulo. O modo de se pensar a literatura e outras formas de linguagens artísticas, como é nossa pretensão de fazer com as obras em estudo, *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Mello e *Deus e o diabo na terra do sol*, do cineasta Glauber Rocha, parte do pressuposto que, numa concepção sequente e contínua, as artes, literária e cinematográfica são formas de expressão humana, feitas a partir de tentativas, utopias e labor, revelando-se em objetos de apreciação e fruição.

Esses objetos contemplam as inter-relações da literatura com outras formas de expressão artística, constituindo margens férteis para um estudo intersemiótico, rico em elementos ficcionais, em imagens e movimentos que preenchem lacunas de temporalidades e de espacialidades.

Propõe-se aqui, portanto, dialogar sobre o tempo e o espaço, a recorrência temática, as personagens e suas ações, os modos compositivos contidos nas obras analisadas, numa perspectiva da transcrição artístico-literária com os instrumentos teóricos para pensarmos sobre essas duas formas narrativas, esses dois modos de discursos, que permeiam estas artes.

Os acontecimentos/acontecimentos vistos nessas duas obras, em suas segmentações, se articulam em sequências temporais, nem sempre lineares. Tanto

na forma visual quanto na narrativa, as linguagens ampliam seus discursos, seus caminhos de ilusão comunicativa.

Conforme adverte Jean-claude Bernardet, em *O que é cinema* (1995, p. 12): “*Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade na ilusão*”. Nesse sentido, o relaxamento da temporalidade e da espacialidade se converte em recurso a favor da arte, vez que a literatura e o cinema, como sistemas de linguagem, transcendem a razão e a previsibilidade, para ascender ao nível da imaginação; revelando-se como escrita da inquietação, quando atinge o leitor/espectador em sua mais íntima e intrínseca dimensão: a dos sentimentos e dos desejos.

Dessa maneira, a literatura de Agel busca na esteira da narrativa a sua transformação em pontos de metamorfose, assim como o cinema de Rocha busca com suas imagens em movimento, com sua arte híbrida por natureza, alcançar as múltiplas linguagens, numa espécie de síntese. Essas duas formas de artes, então, se cruzam em muitos pontos, partindo das esferas sensoriais, porém extrapolando os sentidos, na medida em que vão além da compreensão, chegando-se à sensação profunda do intelecto.

Os pontos de contato existentes entre a narrativa romanesca e a cinematográfica tomam forma na construção das histórias/mitologias que povoam as obras em estudo. O mergulho nesses domínios nos leva a inferir sobre a capacidade de mediar a relação do homem com a realidade, inserido na dimensão espaço tempo. Destarte, o discurso torna possível essa transformação da realidade em que vive pelo deslocamento. A permanência da história e da sociedade do mundo na realidade da linguagem e dos sentidos como membros da sua existência.

A materialidade do discurso nas obras analisadas está sempre carregada de ideologia. Essa é uma premissa fundamental da língua em estado pleno de vida. Assim, é necessário estarmos atentos à relação língua-discurso-ideologia, e ao ponto chave nesta trilogia que é o sujeito leitor, pois não há discurso sem ele e não há sujeito leitor sem ideologia.

Nessa relação de complementaridade entre a ideologia e o discurso formam-se pontes importantes para que as linguagens sejam formuladas em sua ordem própria. Portanto, a poética das linguagens, romanesca e fílmica, aqui analisada, deve ser compreendida não só como estrutura, mas, sobretudo nos acontecimentos que transcorrem na tessitura de seus discursos, materializados em sua realidade transparente numa dimensão histórico-mítica, que traduz o homem e sua história na totalidade do que pode ser.

1.1 As fronteiras do discurso narrativo

Para se compreender a magnitude do discurso da narrativa, considerando as duas formas de linguagem em estudo neste trabalho, há que se empreender uma grandiosa viagem aos aspectos do discurso, pois que o romance e o filme em estudo apresentam, tanto como narrativa contínua sem segmentação de capítulos, com ligação entre a história e a mitologia, quanto na forma narracional, segmentada, construída em blocos, organizada em sequência; um modo de dizer perceptível ao leitor/espectador. Ambas apresentam uma profunda relação de tempo e duração, espaço e imagens em transformação, numa temática inteiramente greco-latina dentro do sertão goiano e nordestino, em narração criativa que confere sentidos às palavras.

Nos caminhos do discurso narrativo, mirando o tempo encenado em *Epopéia dos Sertões* e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o enredo, as vozes dos personagens, vagam por toda a temporalidade, inscritas nas eventualidades da narrativa e na descrição da paisagem. A condução desta narrativa deixa um traço de temporalidade em que a história do texto romanesco, em estudo, nos faz caminhar por entre os recortes de um passado revisitado, onde se juntam as crenças, os desejos primários, a religiosidade, a força dos amores, e tudo apresenta a veracidade de acontecimentos seculares que, por alguns instantes pairam no tempo tornando-se estático e indissolúvel, as transformações mitológicas em pleno sertão goiano. Essa relação entre a narrativa e a diegese acontece também no texto fílmico de Glauber Rocha, a partir do espaço núcleo que é o sertão nordestino. Tudo se faz de maneira mais dinâmica, sob a égide da imagem que prevalece sobre a aridez de diálogos, sobre a aspereza da terra e a sensibilidade da temática, presentificadas no aprofundamento da dialética da existência, com seus personagens símbolos atuando em lendas que vão tomando lugar no conjunto de situações, engendrando-se na trama densa da ficção.

Neste bloco, a ordem de análise vai da narrativa romanesca para a cinematográfica. Portanto, citaremos a obra de William Agel de Melo, em destaque, apresentando a correlação com a obra de Glauber Rocha, observando suas aproximações e distanciamentos.

A narrativa de William Agel de Melo, *Epopéia dos Sertões*, é composta de lendas, relatos míticos e contos, que transitam do popular ao erudito, perfazendo um emaranhado alegórico em trama complexa de significados. Seu enredo oscila entre

o trágico, o heroico e o prosaico, possuindo também o caráter de relatos míticos que guardam sentidos diferenciados. Em determinados momentos, a própria trama, de maneira metapoética, revela detalhes importantes sobre os mistérios do mundo ficcional sobre as bases do universo circundante. Nesse sentido, cabe citar o pensamento de Mikhail Bakhtin quando afirma: “Os princípios supremos da cosmovisão são idênticos aos das vivências pessoais concretas. Obtém-se com isso a fusão artística [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 77).

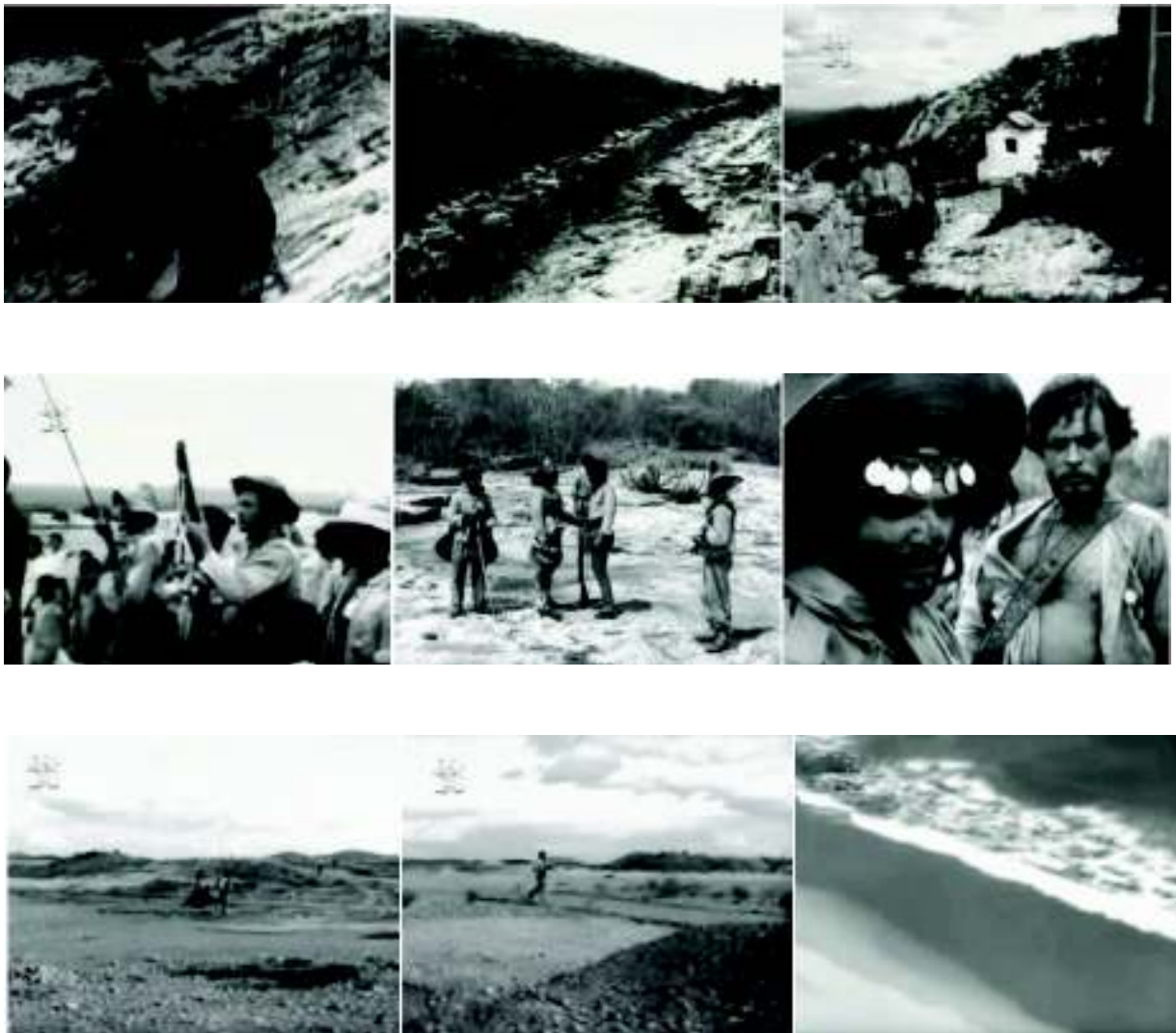
Sendo assim, a narrativa de Agel aglutina esses dois mundos: o ficcional e o circundante, pois que, ao mesmo tempo em que as sensações desses dois mundos nos rodeiam, eles habitam também em nós. A recorrência frequente à mitologia faz erigir um cenário ainda mais rico em imagens, num vasto repertório que remonta à tradição clássica, evocada em suas personagens que também habitam e agem em um universo histórico e geográfico do mundo atual. Rolando, que empreende travessia heroica semelhante ao seu homônimo do poema francês do século XII, “A canção de Rolando”, possui desfecho inusitado com relação à sua luta contra o inimigo Virgílio. Esse personagem é colocado em destaque na trama, dividida em três grandes momentos: sua infância, juventude, e seus descaminhos, que conduzem ao seu crescimento como homem; o seu casamento, seu amor por Auda, e suas lutas como justiceiro na perseguição de inimigo Virgílio:

Nos alagados voava curto a narceja rajada. Com gravetos e capins, refazia o ninho a garça-real. Encheu o peito de força, Rolando, e partiu – deu de rédeas e rompeu no rumo do mato limpo. Aquele cavalo seu parece que tinha asas. Terra-céu-terra. Sol. Virgilino não era nada naquele momento. Dali em diante ele ia piar fino. E eis o que a Providência havia reservado: vindo do morro da Mangava de Cumari, Atilio Ítalo, capanga do grêmio negro, homem de terríveis entranhas, que tinha fama de haver deixado muita mulher viúva. Sofreou o animal para descer o terreno inclinado no meio do chapadão; esbarrou rente ao tronco da árvore mirrada, onde principiava o carrascal. (MELO, 2014, p. 94)

Como se vê no trecho citado, a fúria que movia Rolando na busca incansável de Virgílio, pela morte de Auda, tinha por combustível maior o desejo insaciável de reparar uma situação de quebra da ordem, levando Rolando a perceber que aqueles que ele mais amava estavam, aos poucos, desaparecendo, vitimados pela guerra que se instaurara entre os dois grandes grupos rivais.

A obra fílmica de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, também dotada de um fio condutor narrativo dinâmico, apresenta essa união de duas pontas, quando recorrendo a eventos e personagens de dimensões míticas, numa atmosfera

mística e messiânica. São postos, em plano único, olhares que trazem à baila abordagens de diversos fatos sociais, envolvendo relações de exploração do ser humano e manipulação do poder. Na busca insana do sonho de liberdade, o vaqueiro Manoel se lança em um ato de morte e enfrenta a dinastia coronelesca representada pelo seu patrão, trazendo à tona, em frontal embate, a discordância entre o “ser” e o “ter”. Constatada a sua impotência, Manuel deixa para trás seus sonhos. Vai à procura de sua redenção no misticismo. Sem sucesso, seguindo ao encontro de um bando de cangaceiro, de homens que pretendem fazer da vingança sua liberdade. Manoel e sua esposa Rosa são perseguidos. Seguem em busca de seus sonhos rumo ao mar. Sua trajetória é apresentada, sucintamente, nos recortes de imagens que se seguem:



A sequência de cenas, destacadas, ilustram a trajetória do herói de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em sua peregrinação nas quatro estações que o conduzem, desde a aridez e da brutalidade do sertão, até a jocosidade grandiosa do mar.

A relação tempo/espço perpassa os caminhos que se firmam, principalmente, nos meios utilizados no discurso. Absorve o leitor no seu tecido, no seu ato de tecer, que remonta a sua raiz, o algodão como matéria-prima que, em última análise, transpassa a história, o conteúdo e o enredo, para desembocar no seio da escrita, e da escritura, no momento em que vai se materializando como essência de história, ganhando vida, no entrelaçando firmado na construção criativa do discurso, narrativo.

Dessa forma, os textos em apreço adquirem cores e pulsação enquanto contam uma história, urdindo com as linhas do discurso o tecido que se transforma em paisagens, acontecimentos ou segmentos temporais e espaciais habitados por consciências narradas e narrantes.

Pode-se observar, nos acontecimentos que compõem o enredo da narrativa, a antecipação de fatos em forma direta ou implicitamente, de anúncios instigantes, criando pontos de contato com o que virá ou não, na narrativa. Há um traçado dos ligamentos da história na textura do tecido, envolvendo os vários elementos textuais, sustentando-se, principalmente, na trajetória controversa de seus personagens nas experiências dramáticas.

Nos momentos intensos da narrativa, o tecido se transforma em variadas peças de composição/transformação. Assim, a função da narrativa é alcançada. Desse modo, o exercício de formulação e encadeamentos, operados no interior dos enunciados, atinge os níveis das condensações do contar a história. Nesse momento, as partes articuladas, seja com a prevalência da forma escrita, sejam com as imagens, adquirem infinitas formas de capturar o leitor no tecido envolvente da narrativa. Concretizado, assim, o esforço na indiferença e a obra que se realiza como tal. Esse movimento atesta a infinidade das formas narrativas, em suas multiplicidades, suas relações com as demais formas artísticas, com outros saberes, a com vida, em todas as direções. Neste caso há uma complexidade espiral que envolve a imanência e a transcendência, em que as linguagens revelam suas múltiplas significações. Apresentam mais que a linearidade de uma história à medida que propicia ser apreendida nas suas linhas de condução, no seu fio de narratividade, em sua estrutura profunda.

Nesse sentido, ressaltamos as palavras de Michel Foucault quando relaciona linguagem e saber:

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. (FOUCAULT, 1990, p. 56)

Apropriar-se desse movimento circular da linguagem é dar vida própria à narrativa, é perceber que no seu interior existe uma forte energia acionada pelo narrador/narratário a conduzir o fluxo de ideias e sensações entre o mundo interior e o exterior dos personagens que protagonizam as circunstâncias mais diversas e dão substância ao discurso da narração/narrativa. Dessa maneira, narrador e ouvinte se misturam e fortalecem a figura do escritor/leitor/crítico, uma vez que a narrativa alcança seu *status* e produz seus efeitos. Nesse estágio, a narrativa nos transporta para além do ver e nos conduz ao sentir e ao pulsar das palavras entranhadas em nosso ser, quando as interpretamos, na raiz do discurso. O sentido maior da narrativa, dos seus significantes e significações é acessado nas dobras dos signos da narração em suas faces ocultas. Nessa atmosfera, apenas o jogo das palavras e das imagens existe, pois o autor e as demais categorias da narrativa foram consumidos pela força vital da obra.

Tzvetan Todorov se pronuncia a respeito do binômio narrativa e discurso:

Ao nível mais geral, a obra literária [assim como qualquer narrativa] tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas, a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 1973, p. 211)

Esta assertiva nos leva à compreensão de que, cada obra artístico-literária tem uma gama de sonhos e realidades e isto faz com que ela se torne uma narrativa, com seus mais diversos sentidos. Ela cria uma nova existência; dos sonhos às imagens, e de volta ao signo se abre para um novo ciclo. Fixa no imaginário do leitor a sua realidade que toma proporções e estabelece relações com outras obras, criando assim, uma nova existência e se recriando dentro do universo de novas obras.

Com sutileza e verdades a história evoca sentidos de acontecimento que ocorrem no interior da narrativa. Seus personagens são símbolos robustos que apresentam correlação com pessoas da vida cotidiana. Assim, é produtivo refletir na hipótese de que, se essa mesma história fosse apresentada de diferentes formas, preservando o teor estético, ela se materializaria como obra, em outros diferentes modos, em discursos diversos. Contudo, na inexistência desse teor estético, essa história não mais teria tal mediação discursiva, o que mudaria completamente a relação o emissor e o receptor. Nestas circunstâncias, a conexão do leitor com o texto também sofre alterações, uma vez que o processo frutivo, que no ambiente estético é apreendido dentro da linguagem e da narrativa, cede espaço ao desejo de fluência e a compreensão se volta para a dimensão exterior ao discurso.

O desejo e o prazer da leitura são acessados pelo receptor, intermediados por esse discurso, pela sua narrativa envolvente em que o real e o imaginário da obra se cruzam.

Roland Barthes, em *O Prazer do Texto*, assim se manifesta:

Se leio com prazer esta frase, esta história, ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer. (BARTHES, 1987, p. 8)

Com estes prazeres nos deleitamos e também experimentamos a fruição, tanto na narrativa romanesca, quanto na narrativa cinematográfica. Palavras e imagens carregam em si a vivência do cotidiano, em recortes da realidade que apontam para sentidos que se traduzem em novos significantes, em nós e para nós, os leitores/espectadores.

O discurso de per si corresponde à noção da fala, pois não trata de oposição da língua como sendo um sistema onde tudo se mantém estático. A fala é uma ocorrência de poder e expressividade individual com suas variáveis. O discurso tem suas regularidades, tem seus funcionamentos e é possível apreender sem opor o social e o histórico. Outro aspecto a abordar análise do discurso que tem o viés de relacionar a língua e o discurso, pois nem sempre o discurso é visto com a total liberdade para a linguística na determinação da história, e nem mesmo a língua está totalmente fechada nela mesma, mas a língua pode ser uma condição de possibilidade do discurso, essa ponte entre a língua e o discurso é colocada

sistematicamente, em cada prática discursiva abordada, nas obras que propomos neste estudo.

A análise do discurso é marcada por uma proposta de conjunção de fatores, onde a leitura é colocada em suspenso, pois as questões têm sentido no espaço em que a linguística interage com outras linguagens, e a linguagem só tem significado porque se escreve na história.

Referente à interpretação essa análise considera os objetos simbólicos que se manifestam para produzirem sentidos, ou seja, ela toma a interpretação como ato simbólico, pois há intervenções no real sentido e, portanto, ela não fixa somente na interpretação, mas considera os limites como processo de significação. Considera-se que exista sempre uma verdade oculta atrás do texto e que resida aí uma motivação para procura em extrair sentido das obras, atravessar a composição e encontrar um verdadeiro sentido do outro lado. Assim, a interpretação, constituída em análise, torna-se capaz de compreender e distinguir uma linguagem transparente.

A interpretação é o sentido pensante da obra num contexto de situações adversas. Compreender um texto, seja uma pintura, seja uma música ou uma narrativa, só produzirá sentido se souber como a interpretação funciona, desta forma fará sentidos se esse sentido se ligar ao texto em análise.

Esta compreensão do texto permite vivenciar novos sentidos da narrativa, promovendo inovações nas interpretações, relacionando-as com novos sentidos ao texto e produzindo novas práticas de leituras, e de análise do discurso visando caminhos que produzem sentidos a essa análise.

Uma análise jamais é igual à outra. O analista formula suas questões, e mobiliza os conceitos que pretende seguir. O resultado, em tempo algum, se aproximará de outro. Ele é próprio dos olhos e dos conceitos do analista, em questão. Cada estudo entre o dispositivo teórico e a interpretação para o mesmo, se assim como e as conclusões que se vão chegar serão únicas, pessoais e independentes.

As narrativas, presentes nas obras, não se fazem relação com o que falamos, mas com as mensagens deixadas ao longo do texto a serem compreendidas. Tem relação com a exterioridade, com os vestígios de ligação com cada palavra existente no texto. Assim vamos aprendendo o que foi dito, o que não foi dito, o que queria ser dito, mas não foi. Com isso agregamos valores às linguagens presentes nos textos, produzindo uma relação de sentidos e lugares, proporcionando um aprofundamento e um mergulho na obra.

Por vezes, temos a impressão de que esquecemos o que falamos, ou que já ouvimos em outros momentos, até mesmo coisas que já foram ditas. São estas ilusões que nos fazem pensar que existe relação com o pensamento, com a linguagem e com o mundo. Quando nascemos os discursos existiam. Aprendemos e acompanhamos esta evolução. Assim, construímos um sujeito com sentido, significâncias e historicidade. Tudo colabora em diferentes maneiras para uma análise do discurso, em decorrência da construção da história como fator de estudos ao longo do tempo, contribuindo assim para produções de sentido, riquezas lexical e de vida.

No discurso se tem uma ligação entre o que já foi dito, e o que se deseja dizer. Essa ligação se dinamiza num jogo de entrelaçamento entre o mesmo e o diferente, que movimenta o sentido, criando significância, pois a significação oriunda de uma análise de leitura não está pronta e acabada. Deve-se exercitar, de forma contínua, em movimentos entre o sentido, a história, a linguagem e a existência para que na análise do discurso seja possível chegar à produtividade e às variáveis da criatividade. Por outro lado essa criatividade perde o sentido torna-se uma repetição de cópias, e mais cópias, sem avançar no que realmente faz sentido, e deixando de lado o que não faz sentido. Isso nos faz pensar que essa repetição só encontra forma ou sustentação nos saberes do discurso, na raiz da existência do discurso, no sentido em que ele faz na materialização do sentido.

No que diz respeito às condições de produção que compõem o discurso alguns fatores devem ser pontuados, como, por exemplo, a relação de sentido. Sendo assim um discurso pode se relacionar com outro. Desta conexão vai resultar em sentidos de uma nova relação, que equivalem a novas descobertas futuras. Todo discurso alinha para um estado discursivo com amplitudes contínuas, não havendo, portanto, uma regra pronta e definida, mas relações que vão se conduzindo para novos dizeres, dentro de um imaginário possível de relações possíveis.

Na relação discursiva com o imaginário, as imagens têm posições importantes e distintas. Elas são alocadas empiricamente na posição discursiva do texto, que produz informações para compor o interior da ocorrência entre o locutor e interlocutor. As condições de apresentação para se produzir um significado, ficam ainda próximas da produção deste imaginário no discurso, são formações imaginárias que apresentam diferenças e possibilidades pela maneira em que estão contidas no discurso e de como elas são vistas, esse enxergar, não menospreza a força que a imagem tem na condição do funcionamento da linguagem portanto o imaginário faz necessário tanto na linguagem como no discurso.

O ato de atravessar os espaços escorregadios do imaginário leva o sujeito a deslizar-se pela discursividade, pelos seus modos, pelos sentidos das palavras e além delas. As palavras assim postas derivam seus sentidos buscando coerência nas formações discursivas e, dessa forma, estão sempre impregnadas de traços ideológicos que podem ditar os sentidos da discursividade.

A ideologia tem a função de mobilizar a relação entre a linguagem e o mundo, ela concebe uma visão de mundo e de realidade, sendo impossível desvincular ideologia e realidade. Como prática significativa, a ideologia tem o efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que assim tenha um sentido real, e possa intervir com o seu modo de funcionamento imaginário.

O trabalho ideológico tem ligação com a memória, pois quando essa memória entra no trabalho do esquecimento e passa para o anonimato, ela produz dizeres com efeitos grandiosos de literalidade. A literalidade mobiliza as fronteiras do sujeito, que por sua vez descobre seu lugar, dentro da posição que exerce na discursividade.

A ideologia tem a capacidade de referenciar-se, de estar presente na criticidade, e também na transparência da realidade. Ela fornece as evidências que apagam o caráter material do sentido e do sujeito, onde podemos aparar-se numa sustentação de noção de literalidade, onde o sentido (literal) na sua origem, na raiz desta palavra, é a de que o seu uso em qual contexto seja, ela te sua independência. Não nos ateremos somente nas evidências produzidas pela ideologia. Isto traria uma saturação dos sentidos que envolvem todos os processos do imaginário. Há sempre um recorrer de caminhos de interpretação de trabalhos e de metáforas a serem percorridos. Há ainda o incompleto e o devir.

Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos, em transferências de saberes e de conhecimentos. Uma mesma palavra, de uma mesma língua possui significados diferentes, isso pode variar com a posição do sujeito ou da inscrição do que diz em outra formação discursiva. Falamos uma mesma língua, mas com variações diferentes. Isso mostra a capacidade de se lidar com os diferentes dispositivos de que constitui a pluralidade histórica e ideológica que temos.

O espectro discursivo é um dispositivo importante para a compreensão. Os gestos de interpretação estão ligados à identificação do sujeito e descreve relação e a inter-relação com os propósitos de compreensão. Concluimos, portanto que a interpretação tem um papel importante na análise do discurso. Devemos considerar

que a interpretação faz parte da análise, e compreender que não há descrição sem interpretação e que ambas estão envolvidas nesta relação.

A conexão do sujeito com a interpretação permite que o sujeito trabalhe no entretenimento da descrição com a interpretação, podendo assim vivenciar os efeitos da interpretação e limites que ela coloca fora da história, do simbólico e da ideologia podendo contemplar o processo de produção de sentidos em todas as condições. A teoria traz o sentido ainda mais próximo da análise para o processo de compreensão e interpretação para encarnar de fato todas as matérias que constituem sua obra de estudo e para dar sentido ao seu real conhecimento estudo.

Quando pensamos em historicidade, não podemos pensar na história contida no texto, mas da historicidade do texto em sua materialidade. A historicidade são os acontecimentos do texto existentes no discurso com sentidos contidos neles. Não descartamos que haja uma ligação, pois há sim, entre a história de fora (externa) com a historicidade do texto, os enredos, as tramas, e todo o contexto contido nele, mas essa relação nem sempre é existente. Às vezes temos nos textos conteúdo da história, mas são tomados pelo discurso com uma inscrita bem próxima da exterioridade.

O texto, muitas vezes não é definido pela sua extensão. Ele pode conter uma só letra, ou muitas frases. Há casos em que uma única letra corresponde a uma escrita, podendo se transformar em um texto. Este por sua vez se apresenta em diferentes formatos: em poema, em verso ou em uma narrativa contida num livro. A extensão do texto não delimita se ele é bom, ou não. A qualidade se baseia na discursividade construída numa unidade de relação com os entrelaçamentos da narratividade.

O texto torna-se uma unidade forte de análise, que busca uma contra partida teórica com efeitos de escuta e sentidos, que vem do interior das profundezas do texto, portanto o texto só é texto porque tem significado? Para a análise do discurso interessante não é só apenas a organização do texto ou a empregabilidade linguística empregada nele, mas a sua organização em relação a língua com a história no trabalho significante do sujeito, com o mundo em que está contido.

Os textos têm variáveis e relações significativas. São unidades complexas, com articulações diversas. Todo texto traz consigo diferentes linguagens e matérias para compor-se. Além disso, podemos considerar as funções discursivas contidas neles. Em um texto não encontramos apenas uma formação discursiva, ele pode ser atravessado por diferentes formações discursivas. O discurso é uma dispersão do texto e o texto é uma dispersão do sujeito.

O discurso não se fecha nele mesmo, é um processo contínuo, ele não é uma variável, mas uma constância de práticas. Um sujeito não produz apenas um discurso, ele (o discurso) não pode ser considerado igual a um texto, ele pode e deve ir além de suas fronteiras. A análise do discurso não se apega somente no texto em si, mas na unidade que permite ter acesso ao discurso. O texto é uma unidade de análise onde som, letra, espaço, tamanho lugar, entre outros, fazem parte dele, e para conhecê-lo melhor devemos despir-nos de amarras já existentes em nós para entrar mergulhar no interior da discursividade, e perceber os sentidos que nele contém. Não devemos analisar o texto como um ponto final, mas com todas as reticências, e interrogações existente nele.

Uma reflexão seja pontuada na análise do discurso, as novas maneiras que propomos a ler nos indica a relação do Dizer com o *não dizer*, isso deve fazer parte da análise do discurso com participação ativa. O não dizer é um objeto de reflexão pelos quais fica implícito o pressuposto e se separa daquilo que deveria ser subentendido “linguagem” dentro do contexto.

Há, então, um olhar que sempre mostra o *não dizer*, a noção do interdiscurso, a ideologia e a formação discursiva, pois há sempre no Dizer um *não dizer* correspondente. O que foi dito, mas que por vários motivos foi esquecido, tem um efeito sobre o Dizer que atualiza. Em outras palavras: o Dizer se sustenta na memória. O *não dizer*, na análise do discurso, é alocado no silêncio. Ele pode ser pensado na respiração da significação, no recuo, no que faz sentido. Este sentido é encontrado num silêncio profundo, que atravessa as palavras, do Dizer para *não dizer*.

Dessa maneira, distinguimos o silêncio do dizer significante, e o silenciamento do silêncio do *não dizer*, pois uma palavra apaga as outras palavras. É preciso observar o que não está sendo dito, e o que não pode ser dito, estas reflexões podem levar a entendermos que o *não dizer* tem um olhar dentro do discurso, então pode tomar tudo o que não foi dito como relativo ao dito na análise. Não há limites para isso, é uma questão de métodos da relação com as memórias dos saberes discursivo e significativamente.

As narrativas estão cheias de recortes que mostram o *não dizer*, que constituem o processo discursivo em questão. Entre o Dizer e o *não dizer* há um espaço de interpretação em que o sujeito move-se. É necessário mostrar estes espaços na análise com foco nos conceitos discursivos.

As palavras deslizam sob o inconsciente do leitor que busca com elas a formulação de sentidos e imagens construtivas nas narrativas, e com elas vamos

colocando significado e significante nessa discursividade que escorre por entre caminhos das narrativas. Dizemos as palavras, mas eles podem chegar ao leitor com sentido diferente. As palavras podem é se remete ao leitor nas regiões mais remotas, buscando uma duplicidade para se chegar ao discurso, podemos referir-se a um discurso para outro discurso, para que o discurso faça sentido para o leitor essa duplicidade em uma cumplicidade, são trilhas para que o discurso chegue até o leitor.

Até o século XIX, todas as demais formas artísticas como a pintura, a fotografia, a música, a dança, a escultura e arquitetura já se encontravam devidamente consolidadas. Assim, o cinema surge como uma criação moderna da classe burguesa, apropriando de elementos de todos os outros campos e, por isso revelou-se como uma das grandes criações das novas tecnologias, da química, da óptica, que conseqüentemente a arte se apropria essa tecnologia, no início do século XX com o movimento da imagem, cria-se o que chamamos de áudio visual. Existem quatro domínios no cinema, o clássico narrativo (história), documentário (registro, documento), experimental (ligado às artes plásticas) e o ensaio (cinema inventivo) o domínio clássico narrativo é uma continuidade da literatura e do teatro, um pouco do cinema moderno de maiores público e cinematografia Portanto, narrativas verbais ou cinematográficas, conjugam-se nas obras em estudos de aproximação tanto do leitor como do espectador num discurso que convergem em diálogos abrangentes de palavras, imagens, sons e ruídos, vão elucidando ações das personagens, contidos tanto no cinema como na literatura, o instituindo de muitos elementos referentes à temporalidade e à espacialidade, que redefine as correntes e estudos onde o pensamentos tenta nos levar descobrir caminhos entre essas artes, igualmente essa relação do autor com a obra na narrativa e do cineasta com as imagens como elo entre essas duas artes. Isto é, estabelecem as regras próprias de um mundo fictício, que, todavia, vai impondo sua veracidade ou não, sem ignorar que uma narração tem seu tempo, o que ao mesmo tempo fixa limites entre ela e o resto do mundo sendo real ou ficcional.

A narrativa abrange a forma a um universo narrado que se sobrepõe à realidade, uma vez que ele só existe enquanto manifestação do discurso, pois a narrativa e a descrição desse universo decorrem dos recursos e das estratégias postos em ação para conquistar a adesão do leitor/expectador, ou em outras palavras, para conquistar sua confiança na veracidade e na autenticidade dessas linguagens, pois a imagem não se torna um produto, ela vira um produto do olhar, mas a imagem pode tornar o olhar diferenciado, pode trazer caminhos e conduções

para se chegar às transcrições/criações mais próximas do cinema, criando assim definições de discursos do resultado de um produto em movimento.

Isso é evidenciado no estudo comparativo entre as obras em questão. O recurso utilizado no cinema que se denomina “Plano geral” mostra um espaço, no qual os personagens não podem ser identificados.

As imagens sequenciadas do filme se constroem tal qual um texto com suas nuances de vida e de linguagens dando formas e vida a cada personagem a cada objeto contido na cena a película apresenta veracidade no que diz respeito à existência de uma rede de correspondências, de uma trama de sentidos presentes em cada momento de filmagem, que se expressa por imagens e palavras. Com isso a literatura ganha forma de imagem e sentido em cada palavra oportunidade em que o leitor se debruça sobre a narratividade contida na história, buscando ligar, de forma homogênea os traçados do sentido de texto a suas concepções de realidade.

O cinema tem como especificidade a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo e a sequência de imagens na representação do real de fato. O cinema é uma linguagem da arte, ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada, em todos os sentidos, a outros sistemas de significações: culturais, sociais, perceptivos e estilísticos. O espectador, o qual é fator essencial no desenvolvimento do cinema, e conseqüentemente dos fatores que também fazem parte da linguagem cinematográfica, que tem o poder de transformar imagem em movimento criando uma narrativa ficcional.

A linguagem do cinema, assim como as transformações da literatura em linguagem cinematográfica, trouxeram para os espectadores e principalmente para o âmbito artístico, muitas transformações de discursos narrativos e de adaptações. Para isso é necessário, antes de tudo, não apenas compreender a semiologia da linguagem cinematográfica, mas também como é e porque a linguagem desta Arte é essencial para que se considere cinema como arte. O cinema possui características e linguagem próprias, assim como as artes plásticas, a música, o teatro, e a dança. Diferentemente de outras linguagens artísticas, nenhuma arte é tão composta, em sua plenitude em um conjunto de regras, e princípios de muitas segmentações que caminham para se materializar tornando real o irreal.

O cinema, para ser uma obra cinematográfica, deve participar de um processo criativo que lhe garante o aspecto de obra de arte. Este processo criativo é composto de regras, princípios, que são especificamente o que compõe a linguagem cinematográfica. A arte do cinema pode ser estudada em diferentes aspectos por

diversas áreas do conhecimento. Mas, precisamente, cada fonte de conhecimento possui suas regras no que se refere ao cinema é preciso considerar ainda as possibilidades que poderão ser trabalhados - o cinema em seu sentido estético, pensando o cinema segundo sua intensidade da arte, argumentando a respeito de como o cinema se tornou uma obra de arte, um bem cultural da indústria, ou um meio audiovisual de transmitir ideias, tudo o que foi discutido até este momento diz respeito, à esfera artística em que se situa o cinema.

Assim, o espectador de cinema possui a percepção de conjugar a crítica e o prazer artístico. Porém, para discutir a linguagem cinematográfica é necessário recorrer a outras maneiras de analisar a obra de arte, mas que não estão de forma alguma, desconectadas daquelas que são o alicerce deste trabalho.

Obras literárias para mídias de massa aproximam o público da literatura, mesmo que por intermédio de outro meio semiótico onde não podemos descartar as traduções. Esta ideia destaca-se do fato de que grande parte do contato com obras literárias, sejam elas impressas ou em outros suportes, se dá por meio de traduções. Esse é o caso, por exemplo, do contato com os clássicos da literatura universal, escritos originalmente em outras línguas, ou com textos produzidos em língua estrangeira que necessitam de tradução para a linguagem contemporânea.

Para ser compreendida. A tradução de obras literárias se tornou muito importante para outros suportes, como a TV e o cinema. Ela é capaz de gerar efeitos que podem distanciar o leitor da obra literária original, ou aproximá-lo dela. Vão depender das intenções e ideologias envolvidas nestes processos de tradução e recepção não se pode descartar essa parte importante, tanto na literatura quanto no cinema a literatura permite ao escritor gerar um texto dotado de detalhes que serão absorvidos pelo leitor, ajudando na criação real do desenrolar da trama.

Tudo vai se transformando numa fusão entre as ilusões, as técnicas e as estruturas da narrativa com o olhar sobre a câmera num lançar ao espectador e o leitor.

1.2 Meandros do discurso cinematográfico

Dá prazer fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos.

Jean-Claude Bernardet

O cinema veio ao encontro da literatura, permitindo que as obras ganhassem novas vidas, pela imagem, pela expressão e, principalmente, pelo movimento. Com o cinema, descobriu-se que, “*Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão.*” (Bernardet, 1995, p.15). Mas, essa arte da imagem em movimento foi ganhando vida a partir das obras literárias, pelo menos em seus primórdios, tal qual aconteceu com a música e a poesia. O cinema foi materializando em linguagem específica aquilo que até então era gerado no interior dos textos romanescos, paralelamente ao que era criado dentro do que se consolidou em ritmo acelerado, como narrativa cinematográfica transcrevendo imagens, e paisagens que vão ganhando tempo e veracidade nos limites de uma tela. Têm-se aí as relações entre o ver e o olhar, o visível e o invisível que constroem um novo produto, de alcance da implicidade de existência na representação do drama, ou da comédia, num enredo provocativo a visibilidade sob o olhar e a projeção, combinações que não acontece isoladamente, mas engrenam numa contextualização do olhar sob a imagem.

Os irmãos Lumière não previam, inicialmente, a dimensão da façanha que praticaram quando lançaram a imagem da locomotiva no “*Grand café*” em Paris. Havia ali, não somente a imagem em movimento de uma locomotiva, não era ela que estava ali, mas a imagem dela, fazendo parecer real o que era uma ilusão, um simulacro, a impressão da realidade.

Parece tão verdade, a imagem que se movimenta no cinema e vai criando a impressão de realidade diante da tela. O beijo do galã provoca um salivar de desejos, mesmo sabendo que é apenas uma interpretação. É nessa aproximação da realidade que reside a beleza da narrativa cinematográfica.

Mas essas imagens foram se aperfeiçoando e ganhando mais vida entre as mais artes e no ambiente científico. No século XIX houve uma intensificação na luta para o desenvolvimento, nos meios científicos, com análises de novos recursos para essas classes que podiam ser usadas como experiência, uma vez que a câmera registrava imagens que não podiam ser vistas a olho nu, trazendo uma experimentação nova e surpreendente para diversas áreas do conhecimento na possibilidade de criação e inovação da imagem em movimento.

As estruturas das narrativas do cinema foram se transformando ao longo dos tempos. Hoje compreendermos, as trocas de personagens, as mudanças de lugar, ou de situações. São ações simples, mas antes não era assim, foi necessária a criação paulatina de certas mudanças. As linguagens também foram ganhando

novas formas dentro do cinema que hoje tem um papel importante nestas evoluções. Essas inovações da linguagem e das imagens eram estruturas complexas aos espectadores, mas que se recriaram em propósito de transformação para chegar ao público um sentido completo de imagens/linguagem. A plateia, por sua vez, foi aprendendo lentamente como isso ocorria dentro dos enquadramentos de filmagem e se familiarizando com essa estrutura de mudança dentro da linguagem cinematográfica e da narração dos acontecimentos subsequentes.

Nos dias de hoje, a nossa cultura tem sofrido muitas transformações. O hábito de ler fica cada vez mais escasso. A imagem tem o poder de falar por si própria, a força de transmissão de se compor por ela mesma, a comunicação que fazíamos em escritas, se tornou quase desnecessária, tal é o tamanho dimensional dos recursos que temos e usamos na atualidade. As narrativas visuais que o cinema nos apresenta tornaram-se acessíveis e totalmente digitais, com isso as narrativas literárias também foram incluídas no gosto cultural. Atualmente percebe-se que as narrativas visuais têm chegado primariamente, devido às características e comportamentos das personagens, pelas suas temporalidades, seus gestos, e sua forma de envolver-se com o espectador. Cada cena tem um tempo, um peso visual e auditivo, que faz com que uma transmissão ao imediatamente com a imagem sem precisar usar as palavras, as imagens que são transmitidas a cada instante de segundos tem, portanto, seus signos e seus próprios códigos dando ao espectador a oportunidade fazer a relação com a narrativa.

1.3 Linguagem romanesca e linguagem fílmica: entrelaçamentos

No discurso artístico, tanto na narrativa romanesca quanto na fílmica, temos a linearidade distorcida, uma vez que esta forma discursiva faz surgir uma incontida relação de sentidos e afetos presentes na história e manifestados na linguagem, de modo a formar um complexo universo de subjetivação, na construção de uma ponte mediadora entre a narrativa e o leitor.

O horizonte que se forma em torno da percepção e da recepção da linguagem literária, foi se transformando em consonância com as mudanças profundas das narrativas modernas contemporâneas, e os recursos também foram acompanhando essas transformações em cada época da história. Neste horizonte a imagem em movimento acentua-se, ainda mais, suas narrativas literárias.

Essa imagem que ganha movimento ou que se movimenta diante dos espectadores traz um ponto de atenção de duas categorias muito importantes “o tempo e o espaço.” Revela a enorme influência nos modos de se narrar, pois o visível e o invisível tornam-se inseparáveis, numa relação de espaço que se preenche com as sequências de imagens visíveis. As relações vão produzindo ligações de novas existências no cinema. As conduções de tempo e espaço levam a novas descobertas de recursos das narrativas e condensa os modos da escrita para a passagem temporal existente, pois assim o visível e o invisível vão ganhando sentido no tempo e na imagem, se ligando um ao outro.

O cinema não é uma arte qualquer, ele busca recriar, o mais próximo da realidade, a vida e seus efeitos mais simples e contemplativos, já existentes na literatura. É a arte para realizar sonho e sonhos que reproduzem a vida em uma projeção da máquina. O escritor, por sua vez, escreve com o máximo de detalhes, para que o seu leitor possa fruir do que resulta da sua imaginação, envolvendo particularidades que só o leitor pode vivenciar. No cinema, esses detalhes, do imaginário do leitor se materializam pelas imagens projetadas na tela: a noite, o entardecer, o pôr do sol, são constituídos, principalmente pelo trabalho do diretor coloca o seu olhar sob a projeção e a obra já não estará mais a cargo de um só autor.

Portanto, vamos caminhando nas simbioses destas relações da literatura e da cinematografia. Caminhos que encontramos novos pontos de atenção. Elementos que vão demonstrando como as linguagens artísticas mantém, entre elas, um produtivo diálogo, na conquista do cinema com a imagem. A narrativa literária vai ganhando abrangência no discurso de novos conceitos, que a teoria da literatura procura encontrar para formar a parceria para povoarem a criações de personagens, objetos e ações ficcionais existentes.

A relação entre as linguagens literário-romanesca e cinematográfica promove transformações que põem em questão o conceito de originalidade. Levar a literatura para o cinema impõe grandes desafios e o mesmo ocorre quando uma obra cinematográfica é transportada para o registro escrito, literário. O sentido de originalidade, de realidade, de ficcionalização apresenta ponto de aproximação, como também apresenta diferenças e até mesmo rupturas; há lacunas que alimentam interpretações diversas entre encontros e desencontros, prevalecendo a criação nas suas instâncias que abrangem, o narrador, o diretor e os demais elementos, partes do processo que dá vida à obra, seja ela romanesca, seja cinematográfica.

As relações dos personagens com a história se destacam com um grande apoio do personagem que conduz com sua silhueta o fio da narrativa e imprime o tom de realidade à narrativa, deixando os pontos de atenção a todo o contexto. Os personagens circulam a todo tempo para de se organizar e conduzir dos elementos da narrativa, mas de desempenhar um acesso de organização para essa literatura moderna. Cada personagem, com suas características próprias, carrega consigo, múltiplos relatos de aspecto do autor, que se entrelaçam com outros personagens, ganhando forma e formatos de envolvimento com a narrativa e por fim com o receptor. Os personagens criam suas relações velando assim a equivalência do conjunto de relações com a obra.

Essa relação é, entretanto, uma conjunção de fatores e de sentidos que vão se formando uma relação aparentemente diversa, devido a vários personagens, de comunicações muito próximas, da história que compõem a narrativa contribuindo assim, para a beleza da obra.

As mudanças também aconteceram ao longo dos tempos. A narrativa modificou-se no decorrer dos tempos houve transposições diferenciadas da forma de apresentação da história, com isso os artifícios de deixar o leitor ainda mais próximo da veracidade, do discurso e da história na narrativa. Os romances, por sua vez, tiveram mais versões e mais veracidades, onde seguiram conduzindo para os novos rumos da literatura do XX.

A imagem, do narrador para o leitor, tem destaque importante na narrativa, pois provoca uma representatividade na enunciação da história. O narrador deve usar este artifício de forma sutil, pois todas as partes envolvidas devem ser com muita clareza e descrição, pois a história vai ganhando ainda mais vida com essa apresentação, e ele quer ver os acontecimentos se desenrolarem pelo olhar dos personagens, e moldando, ao mesmo tempo, seus próprios olhos no decorrer da narrativa.

Neste contexto, os diversos serviços da ficção, entram em favor da narrativa. Os personagens ali representados pelos atores ganham importância. Afinal na condição de observador no mundo do faz de contas entra em jogo representações, atuar é brincar de ser alguém é fingir deixar de ser você mesmo para ser outra pessoa, se despir de si para que o personagem se transforme em uma nova pessoa ganhe vida. Fingimos atuar desde nossa infância. O menino brinca no seu mundo do faz de conta, usa o seu brinquedo o aviãozinho para ser um piloto, viaja por diferentes países, passa por diversos lugares, emite sons, busca no seu imaginário situações que se aproximam o máximo da realidade. Assim transferimos essas

relações para a narrativa do cinema. É essencial que a imagem seja convincente dentro do mundo imaginário.

Dessa forma, observa-se que a narrativa, ao longo do tempo, incorporou-se de técnicas visuais, que deixaram um paradoxo da linguagem contida na literatura. A simplificação desta linguagem fez esquecer o sentido do discurso narrativo e suas muitas ações envolvem o autor na trama de representar ou de imitar, passando para a imagem visual as objetividades das narrações a qual o espectador se apropria a cada instante visualmente e não descrita fazendo-nos mais uma vez crer na força do áudio visual, nos tempos de hoje, sem contudo afirmar que ela seja maior ou menor que as outras linguagens.

O diferencial, do encantamento do cinema, não está somente na imitação do real pelo imaginário, mas na composição de vários elementos que na produção faz acontecer a transformação de toda a narrativa. A simulação do olhar do espectador se projeta a cada instante no movimento da imagem. Apropriar-se disso é vivenciar e materializar este olhar, que nos coloca no centro da dimensão do imaginário, das ilusões de uma fantasia, na qual esse simulador de reprodução de sonhos e de irrealidades se manifesta em cada um de nós, na tradução de sentidos inerentes à nossa linguagem.

No início de nossas vidas nós temos um olhar domesticado. Com o passar do tempo vamos construindo e aprendendo a transformar o nosso olhar crítico, seja na leitura literária, seja na leitura da linguagem cinematográfica, ou de qualquer outra forma artística. Esses diferentes olhares lançados sobre a obra de arte nos projetam para um conhecimento diferenciado e alcançam dimensões que vão além das palavras e da projeção da máquina na tela. Os olhares conseguem penetrar no sentimento humano, a sua via de condução passa por meio da visão/olhar, a máquina reproduz a imagem, mas a narrativa aliada à imagem transforma essa reprodução em uma arte de sentidos e sentimentos do espectador com a narrativa. A janela que se abre das linguagens tem o poder de mostrar o outro lado das palavras e da projeção, problematizando o confronto do exterior com o interior das cenas, entre a ficção e o mundo circundante, é uma ponte entre a realidade promovida pela literatura e o cinema e a interpretação dada às realizações decorrentes dessas linguagens.

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo-intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem portanto um

sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explícita. (MARTIN, 2003, p. 92)

As séries de acontecimentos reais ou não, são variáveis de fatos fictícios que podem acontecer por meio da linguagem escrita ou não. Há grande contribuição da narrativa literária isso porque, o domínio da Literatura tem suas representações nas expressões literárias. Acreditar na narrativa é talvez aceitar uma ideia sem correr risco de que, os sentimentos envolvidos no conto, na história, ou na epopeia seja algo muito natural, porém há condições, de se entender e talvez mascare nossos olhos daquilo que, precisamente, existe no ser mesmo da narrativa, e constitui problemas e dificuldades no exercício de sua existência.

Desde a antiguidade já se debatia a respeito da narrativa, Aristóteles acreditava que ela poderia ser referida pela diegese ou mimesis, uma sendo parte da imitação poética, e a outra pela representação direta por atores (falado). Fica marcada a distinção entre a poesia e a narrativa.

Quando falamos em *Epopeia dos Sertões*, temos um gênero épico. O modo narrativo é muito apurado, nos mostra, qualquer que seja a parte material dos diálogos ou discurso, que eles estão em estilo direto, e, mesmo que tenha alguns discursos eles não sobrepõem a narrativa. Ela permanece, essencialmente, vista que os diálogos são enquadrados e conduzidos pelas partes das narrativas, que constituem no sentido próprio.

Introduzir aqui uma observação importante para as questões em estudo. Sobre a imitação onde funciona, em cena parte dessas imitações, consistem em gestos e falas, próprias da representação, onde atores vivem essas imitações das mais diversas formas possíveis: o teatro e o cinema são provas vivas. Enquanto constituída por gestos, falas e interpretações ela pode, evidentemente, representar ações ainda mais próximas de personagens que contêm na narrativa, mas escapam ao plano linguístico, que é aquele onde se exerce a atividade específica do escritor. Nos discursos emitidos por personagens fica evidente que em uma obra narrativa a imitação não reduz-se só isso. Ela campos bem mais amplos, ao reproduzir fielmente um discurso real ou fictício.

As palavras, por sua vez, têm as condições de representar, por meios verbais, uma realidade não verbal. Fato que ocorre na narrativa cinematográfica. Um olhar de fúria na representação fica explícito no rosto do protagonista ao franzir a testa, ou

quando fixa seu olhar para o horizonte, traduzindo, no seu semblante, a palavra não dita com ódio.

A imitação encontra-se ao longo da narrativa, ao longo do seu contexto. Ela é dramática ou romântica e tomada de acontecimentos e pode envolver-se com outros textos para cumprir seus acasos. A representação envolve um componente que a torna ainda mais instigante. Ela deve oferecer o melhor que puder no envolvimento dos personagens em contagiar nas falas. Deve ser algo muito atrativo, muito permeado de gestos e sonoridades, para que possa prender a atenção do leitor e/ou espectador.

Uma narrativa que permeia a mitologia, a aventura, personagens históricas com ação que conduz em espaço e tempo, segue-se rigorosamente o fio condutor de pensamento do historiador-narrador, podendo assim conduzi-la, muito sutilmente, uma sensível a mudança de diálogos verbais, quando passa do esforço narrativo na relação dos atos realizados a transcrição das falas pronunciadas, mas quando se trata de uma narrativa parcial ou completamente fictícia, o trabalho da ficção, que se exerce igualmente sobre conteúdos verbais e não verbais, tem sem dúvida por efeito a diferença que separa os dois tipos de imitação, dos quais um está para a história e o outro para o cinema. Enquanto que o outro faz intervir um sistema mais complexo, admitindo, entretanto, que é tão fácil imaginar ações e interlocuções.

Mas isto significa contestar a própria teoria da imitação, que concebe a ficção como um simulacro da realidade, que transcende ao discurso que o instituiu, pelo acontecimento histórico que é lateral ao discurso do escritor.

A representação literária pode se confundir com a narrativa, onde não se reduz aos elementos puramente narrativos da escrita. Toda narrativa comporta efeitos que compõem misturas em muitas variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos onde constituem a narração propriamente, e de outro lado representações de objetos e personagens que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição. As oposições entre narração e descrição mostram traços bem mais acentuados na consciência literária.

Na narrativa o verbo tem a força de alocar a situação de ação e força, dependendo de como ele é utilizado, na constituição da composição da história pode ser mais ou menos descritivo na precisão que ele dá ao interpretar a ação, na colocação da imagem ele já se mostra reflexivo, na leitura ele se junta a fala do narrador para interpretação, por conseguinte, envolve-se de ressonância de falas de ação para com a entonação pronunciadas. Nas imagens a ação o verbo é

representado por um objeto ou pela composição de cinematografia envolvida. Um gesto pode representar a ação do verbo. Portanto, pode se dizer que na descrição ele é indispensável para se ter um objeto bem apresentado, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar, do que narrar sem descrever, pois objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem o objeto.

É necessário observar, que mesmo nas diferenças distintas que separam a narração da descrição, a narração tem diferenças de conteúdo, que não têm propriamente existência semiológica, a narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso o aspecto temporal e dramático da narrativa se sobrepõem. A descrição vez ao contrário uma vez que se demora sobre o objeto e seres considerados na simultaneidade, e encara os processos como espetáculos, para suspender o curso do tempo e contribuir para espalhar a narrativa no espaço.

O tempo na história e o tempo narrativo se reduz a especificidade de representação narrativa, as vantagens da narrativa sobre a representação cênica e poder tratar diversas ações simultâneas, segundo Aristóteles.

Portanto entender que no modo da representação literária, a descrição não tem uma clareza, mas ela busca na descrição um olhar bem atento no que diz respeito a essa narração, não é pela autonomia de seus fins, nem pela originalidade de seus meios, mas para que seja necessário romper a unidade narrativo-descritiva há uma predominante narrativa. Se a descrição marca uma parte da narrativa, é importante que essa parte contenha uma soma bem relevante que envolva toda noção narrativa, e suas formas de representação literária bastante considerável.

II. IMAGENS E CENAS ABERTAS: PAINEL AMPLIADO

Neste capítulo, abordamos, nas narrativas romanesca e fílmica em estudo, os planos de imagem: *plano geral*, *plano conjunto*, *plano médio* e *plano americano*, adotando suporte teórico, cuja nomenclatura está voltada para o cinema, mas que, motivados pela riqueza das imagens do romance *Epopéia dos Sertões* e, levando-se também em conta, o modo construtivo utilizado neste romance, surge a pretensão de realizarmos um estudo comparatístico com *Deus e o diabo na Terra do sol*. Constitui-se um dos objetivos apreciar criticamente as aproximações nos níveis temático e imagético, com foco nos processos criativos de cada uma das obras pelo olhar da transcrição interartística.

Os planos destacados e interpretados neste capítulo serão apresentados em parêntese, romance e filme, de modo que possamos observar, de maneira concomitante, como os dois procedimentos narrativos funcionam e como suas imagens podem ser apreendidas na constituição de cada um dos objetos estéticos. Se de um lado, a composição visual sobrepõe ao espectro verbal, de outro, a linguagem verbal ocupa lugar de destaque. Mas, como formas de composição artística, ambas realizam um dizer. No cinema, um mesmo trecho narrativo pode ser encenado e filmado sob vários pontos de vista, constituindo diversos trechos para se formar um plano. No romance, procura-se, no processo de composição, delimitar o enredo, projetar o drama, com suas locações no espaço/tempo que vivificam o conteúdo visual da narrativa.

Portanto, a imagem, tanto no romance, quanto no filme, possui um papel central, uma vez que, por meio dela, experimenta-se uma descrição viva das especificidades da região, incluindo o linguajar presente nos dois modos de narração, com traços próprios de cada uma das narrativas, gerando semelhanças, aproximações e dissimilaridades das linguagens, encontros e desencontros desses caminhos.

Paralelamente, essas linguagens inseridas nas obras conduzem as ações das memórias e das ambiguidades encontradas, as lutas e as buscas incansáveis vividas por cada personagem apresentada na escrita, nas manifestações orais e nas fotografias. Um ponto importante para o estudo dos recursos utilizados nos recortes de cenas das obras em que os planos compõem as cenas e entrelaçam um ritmo constante de visibilidade das ações com transparências e situações que nos levam

além das fronteiras interiores para um espaço além das linhas de interpretação destas narrativas.

A partir do pressuposto teórico defendido por Ismail Xavier em *O olhar e a cena*, buscaremos um compasso de estudo das estruturas dos comentários que integram os muitos componentes entre a cena e a narrativa que revelam os entrelugares destas composições, o cinema novo, constituído entre os anos 60 e 70, mostra-nos um mundo específico de caminhos nas leituras e nas abordagens propostas na obra. As fronteiras do cinema brasileiro tornam-se questões a serem discutidas e ponto de atenção neste capítulo. Contudo, as questões vividas em sociedade, que se em tudo repercutem e os confrontos dos mais variados estudos e comentários como representação no olhar a partir das narrativas fílmica e romanesca serão aqui comentadas.

As imagens que compõem estes estudos seguirão os pontos inspiradores do imagético e do estético, condensando a representatividade na relação do cinema e do olhar na representação da narrativa. Esses são os pontos chaves que estruturam as ligações contidas nas obras. Não nos ateremos somente aos recursos cinematográficos ou às fórmulas industriais ficcionais, mas às múltiplas janelas que se abrem no percurso da discursividade significativa entre o eixo das relações do cinema e da literatura.

2.1. Cenas à distância: impressões e sugestões

Os planos cinematográficos apresentados possuem, sobretudo, a função de ressaltar o olhar da narrativa fílmica. Contudo, neste trabalho, o desafio é verificar como esta captura de um momento, pela imagem, se dá também na cena da narrativa romanesca. De certo modo, este expediente traz para outra forma de linguagem uma releitura do enquadramento da cena na fotografia, com particularidades sobre os objetos, a figuração, a localidade e os personagens, de modo a provocar no leitor/espectador sensações e emoções que se assemelham àquelas suscitadas pela cena cinematográfica.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 1.00:02)

Como podemos observar, esse plano geral traz elementos que mostram um grande espaço, no qual os personagens não podem ser identificados; a imagem de terra árida, seca, o céu todo limpo com poucas nuvens, ao fundo uma vegetação de mata, com alguns personagens que compõem a cena. É importante a disposição distinta de cada um deles, uns próximos dos outros, outros já mantêm uma pequena distância, não podendo ser identificados. Nesta imagem fílmica, a maioria dos personagens encontra-se em posição de agachamento, de costas para a tela, de frente para o que se percebe ao fundo. Aparece um sombreado, possivelmente, o Sebastião, o santo. No entanto, o distanciamento do personagem não viabiliza uma confirmação a esse respeito, pois esta cena encontra-se muito no início do filme. O mesmo ocorre com os outros dois personagens ao lado cuja identificação não é possível devido à distância em que se enquadra essa cena.

“A composição da cena e as suas nuances que o narrador nela percebe(ou projeta) encaminha para um comentário: estaria aí em jogo uma performance que mostra como, em plena vida” (XAVIER, 2003, p. 13). A ausência do narrador no filme propõe ao espectador voltar-se para a narrativa fílmica, pois as imagens que se voltam para os personagens projetam no olhar a expressividade e o como os personagens encontram-se. Focaliza-se um posicionamento de onde eles estão parados para ouvir ou rezar. Esse plano mostra ainda a composição das imagens de paisagem, muito bem apresentada nesta cena descritiva de sertão em seu dia a dia, nas horas do tempo de um cenário contido na terra refletida à luz do sol, uma vegetação sem cor e sem nenhum contraste de vida, uma fumaça ao fundo que, na verdade, poderia ser uma poeira subindo rumo ao infinito, igualando-se à cor do céu,

numa contemplação ilusória que sai da terra a caminho da redenção sugerida pelo direcionamento do olhar:

Sozinha. No alto do morro da Saudade ficava contemplativa, a capelinha de São João. Caminho torto, a subida, custava um tanto chegar até lá. No tempo das águas muita a lama, cascalho molhado escorregava, vários fiéis não ascendiam. Lá de cima a gente olhava, em tamanho pequeno, a cidadezinha como que grudada no chão. Fundos de quintais, cercados com bambus e amarrados com arame. A praça, a mata, o campo, o buritizal, o ribeirão Pirapitinga. Era chegar o primeiro domingo de outubro, e o povo a rezar. Todos saíam às ruas para festejar Nossa Senhora do Rosário, padroeira, com danças e romarias. Em frente da Casagrande os cordões dos moçambiques para ensaiar o perrengue completo: apareciam de camisola branca, cinta de seda alaranjada, chocalhos nos tornozelos. Vinham cantando: “A Lua vem baixa e alumeia...” Ritmo surdo e conformado do garimpo e da cana-de-açúcar. (MELO, 2014, p. 28)

Na narrativa romanesca, temos as imagens sugeridas pelas palavras através das quais visualizamos mentalmente o que está descrito. Podemos entrever a imagem que surge ao longe com o Morro da Saudade, o caminho torto que leva à capelinha, cheio de lama no tempo das águas e a cidade vista de cima, pequenina, grudada no chão. Em outubro, a festa em louvor à Nossa Senhora do Rosário, os moçambiques, a mata, o ribeirão, o campo, o buritizal, os quintais e os bambus. A visualização de toda essa cena só se torna possível devido ao trabalho que o autor engendra com as palavras. As imagens evocadas produzem no leitor sentimentos e sensações. As lembranças de um tempo e de um lugar que, não necessariamente façam parte das vivências desse leitor, podem ser sugeridas pelo poder das palavras nas descrições e no próprio ato de narrar.

Na narrativa literária, a existência da Fé vem refletida pela alusão à capelinha de São João e à festa à Nossa Senhora do Rosário. Na narrativa fílmica, pela posição de agachamento, de reverência à divindade, como os muitos fanáticos que acompanhavam o Santo têm a devoção de ajoelhar-se diante dele. As cenas mostram uma semelhança entre as linguagens do filme e do romance. Neste, a força está contida nas palavras; naquele, na imagem projetada na tela.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 00.12:12)

Esta composição imagética retrata o homem sertanejo numa feira em sua luta diária na busca constante pela sobrevivência. Neste plano, percebemos uma claridade predominante. O chão liso faz refletir a luz do sol evidenciando a diversidade de personagens em meio a alguns animais. Uns surgem livres entre outros em um sistema de encurralamento, local próprio a estes animais, ou seja, um cercado de madeira onde se veem cavalos e vacas. Têm-se, ainda, algumas pessoas que representam os personagens observando a singularidade do local.

A cena mostra os personagens em suas ações, isto é, enquanto alguns conversam, outros ouvem; alguns estão sentados, outros caminham, uns observam, outros negociam, pois esse é um local de negócios, uma feira livre. Todos em busca de um só propósito: voltar para casa com o necessário para sobreviver, já que a dura realidade do homem trabalhador é resistir e vencer, e não se deixar ficar pelo caminho. Essa é a lição que o sertanejo aprende através da convivência diária com a natureza, ou melhor, conseguir os meios de tornar real aquilo que já fora o desafio de construir, a cada dia, o dia de uma vida mais viável para o qual o homem tem que ser forte como o sol do meio dia, e ser brilhante todo o tempo como o tempo é brilhante em todos os momentos. E sempre mostrar que a vida tem seus caminhos para escapar da morte e conseguir sobreviver. A imagem por si só fala com o espectador, ela é uma via de comunicação que se faz por meio do gestual de cada personagem envolvido, de cada lugar demarcado, de todas as situações que fazem parte de sua composição da mesma forma como se dá na cena romanesca:

Tempo de reisado. As folias percorriam os pousos em derredor cobrando esmolas para a festa. De repente, a cavallhada. Cristãos e Mouros, entre lutas, para impor a fé. O alferes vem cantando "Sor dono da casa..." entregando a bandeira do santo, por cavaleiros guardada em presépio. Adufes rouquejam e tambores, com clavinotes e ronqueiras (MELO, 2014, p. 25)

A amplitude da cena põe em evidência certas afinidades entre as narrativas fílmica e literária, uma vez ser impossível a identificação de cada personagem. Isso ocorre devido ao plano geral. As folias são descritas de longe, de forma que não se reconhecem as pessoas que saem percorrendo distâncias, sobre o lombo de cavalos, em carros de bois, em comitivas visitando casas, violeiros cantando, tocando músicas alegres, e muitos outros tocadores fazendo um pedido e redimindo os sacrifícios da vida.

Numa folia, as visitas feitas nas casas têm o objetivo de pedir e de agradecer. Pedir esmolas para a realização da festa e agradecer pelas lutas da vida numa espécie de reconhecimento pelas benesses recebidas. A História tem nos oferecido inúmeros exemplos da participação popular nesses rituais que não deixam de ser motivos de alegria nessas festas em que as pessoas vivem efetivamente as atividades que demonstram a devoção ao Santo. Os fiéis acreditam reviver histórias seculares e participam com fé dos terços, das novenas, das rezas e por onde a folia passa vai ganhando adeptos e vai arrecadando doações para terminar em festa. É quando, pela fé, mesmo sabendo das diferenças, surge a grande certeza de que somos todos iguais perante um só criador, vivendo sob a luz que vem mostrando a grandiosidade dos costumes, da vivência e da sobrevivência do povo que luta na busca de uma vida com dignidade, que acredita numa força bem superior à força dos seus braços, mas que vem do inexplicável, de onde não se vê, não se pega, mas crê, numa imagem infinitamente ali representada.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 3.00:12)

O plano abre-se como uma moldura, uma nova janela onde o mundo transcorre conforme as regras geridas por um tempo sem regras, que sobrepõe ao tempo. Isso se explica pelo fato de que o tempo na narrativa fílmica difere do tempo

real bem como daquele da narrativa romanesca. Nesta cena, o que vemos é a disposição de vários personagens aparentemente numa conversa de roda, em que a forma de se posicionarem possibilita que todos possam se ver. A circularidade provocada pela posição das personagens faz subentender a circularidade das conversas, pois, ao mesmo tempo em que se poder ouvir, pode-se opinar sobre os assuntos decorrentes de alguma situação.

A cena sugere uma feira na qual, negócios, diálogos e trocas de experiências acontecem. Pode-se, por assim dizer, que várias pessoas vindas de diversos lugares desta determinada região reencontram-se, contam suas “lidas”, compartilham suas lutas e acontecimentos vivenciados no seu dia a dia. São histórias não muito diferentes umas das outras, com transferências apenas de lugares e sinônimos de conhecimentos comuns para todos que fazem parte da cena.

Em relação a essa troca de experiências, a esse compartilhar as verdades entre as personagens, segundo Xavier, “há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégias” (2003, p. 31). Observa-se em cada personagem que compõe a cena o seu posicionamento numa forma contemplativa de escutar o que o outro está falando, e guardar cada palavra para si, resignado ao saber que as condições do outro são parecidas com a sua. Atentemo-nos também para o inclinar da cabeça de cada um, revelando um olhar onde não se revela, um olhar que busca entender e explicar tudo que acontece a cada um, mas que não se faz possível captar pelo espectador. Alguns à frente, outros um pouco atrás, e todos, possivelmente, com seus melhores trajes, buscando com o chapéu a proteção de sol, única companhia de todos e para todos igualmente sobre a mesma terra, o astro rei que não faz distinção.

Não acreditava em crendices nem em coisas de outro mundo. Mas contava que – e nada o havia deixado tão surpreso quanto aquilo – quando era jovem, voltando do bosque aonde tinha ido fazer penitência, ouviu umas vozes que o mandavam seguir pelo atalho de água choca. E então viu maravilhadamente carcaças de quatro touros e bezerros, sumidos havia nove dias. E foi que, no ventre dos animais em putrefação, numerosos enxames de abelhas, umas zumbindo e se alimentando da fétida carne, outras nos ares formando nuvens; outras, finalmente, estando como cachos nos galhos das árvores (MELLO, 2014, p. 26)

A fronteira das ideologias populares transpassa as crendices ou as crenças contadas pelos antepassados que iam repassando, como forma de verdade, uma verdade que só acredita quem a vive, uma maneira de se esconder do real, pois o

imaginário vai além de muitas fronteiras e não conseguimos dominá-lo nem detê-lo. Melhor seguir nas asas de sonhos contínuos de uma outra realidade de coisas nem um pouco deste mundo ou de qualquer outro lugar onde a janela da imaginação possa abrir um fresta de luz, pois segundo Greimas (2011, p. 64) “O objeto da descrição situa-se no nível da transmissão, do texto-invariante, e não no nível da recepção do leitor- variável”. Na narrativa romanesca, o jovem que o autor descreve vive uma experiência improvável num lugar também improvável, mas que pode ser recriado na narrativa assim como no plano geral através da riqueza de detalhes descrita na cena. É possível que o leitor caminhe por entre os lugares suscitados por cada palavra, vendo-os de um determinado ângulo, onde se torna mais plausível o sentido dos fatos que formam os sentidos das imagens. É algo vai que se formando pela crescente precisão do relato. Na expressão, “Os enxames de abelhas”, temos a real noção de uma nuvem escura de insetos voadores de porte pequeno, seguindo pelo céu, com um zumbido em tom ensurdecedor, o que prende a atenção do jovem personagem. Mesmo nunca tendo visto tal fato, o leitor consegue visualizar a cena e fazer da sua consciência caminhos que o levam aos mais preciosos espetáculos da mente, por via da concepção-estético-visual, depositada em cada subconsciente.

2.2. Plano Conjunto

Neste plano, as linguagens fílmica e romanesca levam o leitor/espectador a reconhecerem as personagens dentro do ambiente que compõe a cena. É como se uma câmera mais aberta focalizasse parte importante do cenário em que a figura humana tem papel relevante. Torna-se possível o reconhecimento da personagem. No romance, essa câmera nada mais é que a manipulação da palavra pelo autor que dá poderes ao narrador para que se faça esse reconhecimento por parte do leitor.



(Fonte:Rocha,1963/64,2.00:30)

Nesta cena é possível reconhecer o plano conjunto, que mostra à frente Manuel, e Rosa a um passo atrás, segurando-o pela mão num gesto que tenta impedi-lo de prosseguir, buscando no seu olhar o encontro de muitas respostas. Os outros dois personagens, logo ao fundo, dão a entender que não estão sozinhos, pois há alguém ao seu lado caído no chão e outros dois sentados numa rocha. O cenário é o Monte Santo. Os desdobramentos dessa cena parecem alinhar uma forma de entendimento da narrativa proposta pela imagem onde pairam as incertezas da vida de alguém que não sabe para onde caminhar, está sem rumo num horizonte longínquo e infinito, sob o signo da fome, da miséria, da ressignificação do discurso religioso do Santo Sebastião e da busca de “Eu”. O personagem vai, em busca do encontro com a salvação que se daria no monte intitulado “santo”, depois de tudo que vivera até ali. Essa busca incansável pela libertação de um sonho não alcançado. Suas atitudes estão voltadas para um passado muito próximo de injustiça e de dor. Porém, tem ele a chance de agarrar-se à única esperança que lhe resta, seguir na mesma direção que todo o grupo de Santo se encontra.

Depois de certa idade os alunos passavam para o colégio dos salesianos, grande, de três andares, rodeado de altos muros terminados em ponta de vidro, impondo respeito. De manhãzinha, quando batia o primeiro sino, os alunos dispunham-se em fila para entrar na capela ainda inacabada; os trabalhadores nos andaimes, os vitrais coloridos representando os Martírios de Jesus, a *Via Crucis*, o sudário, o Manto de Verônica, Cristo e os dois ladrões, a Ressurreição. (MELO, 2014, p. 27)

A cena em destaque, parte da narrativa romanesca de Willian Agel, traz o recorte de um tempo e de um espaço possíveis de reconhecimento pelo trabalho elaborado com a linguagem literária, cujos recursos de estilo ocupam o lugar da câmera da narrativa fílmica.

A idade marca cronologicamente a sequência de nossas vidas. “Os alunos”, como mostra a narrativa, ao completarem a idade correspondente, deveriam trocar de colégio, ou seja, sair de um ciclo de vida para começar outro, uma mudança que correspondente à sequência de um novo tempo quando surgem outros caminhos, novo rol de amizades, despertar de novos sonhos num ambiente também novo. Não se trata de apegar-se às lembranças de uma infância que já passou, mas de seguir um caminho desconhecido, tão grandioso como o prédio “grande de três andares, rodeado de muros terminados em ponta de vidro, impondo respeito”. A descrição do espaço aliada à narração possibilita a imaginação da cena em que os alunos entram

na capelinha inacabada. A riqueza dos detalhes (os trabalhadores nos andaimes, os vitrais coloridos, o sudário, o Manto de Verônica, Cristo e os dois ladrões) leva o leitor a visualizar o espaço, as personagens e a entrever as ações.

Nessa representação de imagens que se dá por meio da invocação das palavras, o narrador enuncia que, de manhãzinha, “os alunos dispunham-se em fila para entrar na capela ainda inacabada”. Num sentido mais amplo, representa-se o momento inicial não só para começar o dia, mas para iniciar a nova fase da vida, uma fase que está longe de ser acabada e que demandará esforço, dedicação, empenho, trabalho como o daqueles trabalhadores nos andaimes. É a *visa crucis* que todos devem percorrer para alcançar um plano mais alto nesse cenário que é a vida.



(Fonte:Rocha,1963/64,01.15:15)

Este chão, espaço de lutas sob a cor do sol, uma cor que pode perfeitamente ser confundida com o ouro, está sempre presente nas composições da narrativa fílmica onde os personagens estão contidos. A paisagem, sempre formando um cenário cuja clareza é o reflexo da luz do sol no chão, deixa as mais ricas marcas da vegetação seca, queimada pelo calor implacável desse sol. Portanto, a riqueza das marcas se confunde com a dor e com as lutas dos muitos personagens que povoam a história do cangaço, seus atos subversivos para a consecução de suas conquistas, fatos retratados pelo cinema e pela literatura como um grito para se libertarem da exclusão.

Nesta imagem, tem-se, à frente, Corisco empunhando um facão, com a certeza do cumprimento de suas ordens já determinadas, seguindo rumo ao desconhecido. E, junto ao grupo, Manuel, que parece não saber ao certo o que fazer, e por que seguir. Importa perceber que, apesar de aparentar desencantado, doravante, a saída que se lhe apresenta é a de se unir ao bando. Esta é sua

segunda fuga, tendo um novo nome de batismo dado por Corisco. A metáfora do seu nome só enriquece essa narrativa, um nome oposto ao queria ser, um santo. Torna-se Satanás, esquecido por Deus, deixando para trás seu destino. Manuel já não é Manuel. No bando de Corisco, ele é Satanás.

Não é tão somente a seca a responsável pelas mazelas, que caracterizam o cangaço, mas a luta armada na defesa da terra, dos ideais, da ideologia como condição necessária para a transformação do ser humano. No cangaço, representam-se o ódio que move a vida pela vingança e a ameaça daqueles que, por serem diferentes, incomodam os que mantêm o poder dentro da sociedade. Assim, a força representada pelo beato Sebastião, que carrega consigo uma legião de seguidores, incomoda instituições como o Estado, o poder político e a Igreja.

E a festa continua. Ninguém falava de outra coisa, nas redondezas, a não ser do casamento. Desde madrugada ouviam-se os caracarás ou acará-pinhéis, rondando o pasto onde estava o grosso do gado. Cachorro espojado no chão vale dizer que vem mais gente. Os convidados chegavam aos montes, de todas as partes, arranchando por ali mesmo, principalmente na parte que dava para a pinguela de pau roliço. Homem chegava à frente, depois a mulher, logo atrás o resto da obrigação. As autoridades também estavam presentes: juiz, delegado, sargento, coletor e prefeito. Nesse dia o quero-quero não parou de dar sinais. Os pássaros-pretos nos galhos folhosos. E o pavão abrindo todo o leque, como que enfeitado de cem pequeninos olhos coloridos. (MELO, 2014, p. 33)

A narrativa proporciona uma apresentação, a mais dramática e coesa possível, das ações e experiências imaginárias sugeridas ao leitor pela linguagem verbal. Quando o autor, através do narrador, relata “E a festa continua”, temos o entendimento de um momento de celebração de alegria, quando pessoas queridas se reúnem para viverem junto sentimentos compartilhados. A festa não havia parado, ela continuava, numa sequência de tempo em que o que é bom deve permanecer por uma vida toda. Mas não era uma festa qualquer, era um enlace matrimonial, a união entre duas pessoas, entre dois grandes amores, e as pessoas, os amigos, os parentes próximos não só comentavam sobre o assunto, mas vivenciavam os fatos de forma que a festa nunca termina, pois sempre chegam mais e mais convidados, para festejar duas famílias que se unem para se tornarem uma única como diziam os costumes, numa retomada da cultura popular.

Nesse reunir os convidados, subentende-se que um grupo de personagens está reunido nessa cena, o que torna o trabalho de representação numa maneira singela de fruição estética para o leitor, como quem observa os fatos e movimentos diante dos olhos. No entanto, trata-se de um mundo ficcional dotado de aparente

autonomia, apesar da figura mediadora do narrador. É uma forma de o leitor dar vida à narrativa, extraindo de cada palavra as imagens e, das imagens, as cenas para compor essa história.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 1.36:20)

Nessa imagem fílmica, é perceptível uma larga extensão de terra à frente e em torno dos personagens. No lado esquerdo, vê-se o cego Júlio e, ao seu lado, o chefe do bando, Corisco. Mais ao fundo, Manoel e um dos seus companheiros do cangaço. Acima, veem-se Dadá e Rosa, uma frente para outra. Rosa destaca-se com um véu na cabeça, enquanto Dadá fixa o olhar em Rosa como se estivesse hipnotizada naquele momento. Como testemunha, a natureza completa o cenário que enquadra a cena. A vegetação traz ainda mais realismo ao cenário, o que torna a cena visível o lugar de uma técnica de produção de realidades aparentes que nem sempre representam um lugar natural da verdade.

Esse mecanismo que hoje envolve produções sofisticadas que se projetam de dentro para fora para atingirem o de fora para dentro, numa busca incansável de se chegar o mais próximo possível da realidade, ocorre em nome de uma imagem efetiva que revela a esfera emocional dos personagens, sofrimento, aflição, medo.

Foi nada não. Com pouco se reuniu na sede do partido – na parte baixa da cidade, seu reduto mais forte – o grupo dos negros, grêmio poderoso, à luz do lampião, na mesa comprida de jacarandá. De primeiro chegou o Vicente Ignácio, tomando assento com o Virgilino. Depois o Lé, o Ilidinho, Galdininho, Zé Pimenta, Caterva e o Totõe Castro, malquerente. Do outro lado o Agenor Inácio, o Ozório Alves, o Avelino e o Adelário. Os treze

assentados – bandidos jagunços do Estado mais os outros em pé, malfazejos. E ainda tinham convocado o Bianor, peixense, e o preto Memédio, companheiros dos Barbosas. O Agenor Firmino, com providências para buscar o de-comer na venda do Jacundá, simpatizante. Todos os grandes compareceram, expertos na tática da guerra (MELO, 2014, p. 64)

Na leitura alegórica, temos a oportunidade de um desnivelamento dos diversos significados ocultos existentes sob o texto ou além dele. Na narrativa romanesca, o plano conjunto põe em destaque a expressão “se reuniu” que faz significar que várias pessoas, malquerentes ou simpatizantes, mandantes e comandados, estão juntas, compondo, assim, o plano em estudo, “o grupo dos negros... na mesa comprida”. O narrador abre mão das descrições minuciosas do lugar e dos objetos contidos no local, deixando-as a cargo da imaginação do leitor, para dar prioridade à citação do nome com alguma caracterização de todos os participantes ou convidados importantes para o referido momento de encontro na sede do partido.

Da forma como procedeu à narração dos fatos ou, mais especificamente, da formação da mesa, o narrador dá ao leitor uma noção da hierarquia reinante entre os participantes daquele encontro. Os treze que “tomaram assento” são jagunços bandidos do Estado e aqueles que permaneceram de pé são os “malfazejos”, ou seja, os que cumprem as ordens. Os “grandes” são os mandantes, todos “expertos na tática da guerra”. Não se fazem necessárias maiores considerações a respeito da cena. Ela aparece de maneira condensada dentro de um tempo determinado, sem interrupções, proporcionando ao leitor a sensação de estar “vendo” o desenrolar da história diante de seus olhos enquanto realiza a leitura. É como se testemunhasse em tempo real o movimento das personagens em cena.

2.3. Plano Médio

O Plano Médio caracteriza-se por manter a câmera a certa distância do objeto ou da personagem focada. Na cena em destaque, enquadra-se o personagem em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés. A imagem não se dá apenas a ver, mas tem uma legitimidade, concebendo uma composição de visão e espaço.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 00.05:24)

Neste posicionamento, a câmera focaliza os personagens de modo que podem ser vistos por inteiro, ocupando uma parte considerável do ambiente. Nesse caso, é um distanciamento em um chão liso. Nesta imagem, há uma faixa de luz, uma claridade vinda do céu sobre o telhado da casa tipicamente existente no interior do sertão, uma moradia rústica feita de tijolos de barros e madeiras, comumente denominadas casebres ou construções em pau a pique. Este lugar assemelha-se a uma residência, um lar. À frente, aparece Manuel, deixando seu cavalo e seguindo em direção a sua casa, no lado esquerdo da tela. Sentada, ao fundo, uma personagem que aparece uma única vez na narrativa cinematográfica, a mãe de Rosa. Esta é uma presença que passa quase despercebida não fosse pela mudança que ela traz para a trama de Manuel e Rosa, ao receber o tiro destinado ao genro. Na imagem em destaque, vê-se o chão liso de terra batida, refletindo a claridade do sol sobre um campo limpo.

Aquela dançava no meio, de gênio muito agradável; coroada de flores do campo e com flauta de seis furos feita por ela mesma com talo comprido de mamoeiro – em cada mão. Eloquente a outra, recitava mais poesia que narrava feitos de heróis. Trazia presa com ramona uma fita bordada em volta da cabeça, simbolizando o laurel nas tēporas. Numa das mãos a trombeta; três grossos volumes na outra. “Geme o teu destino!” Que outrora fora senhor da guerra hoje era prisioneiro dos filhos de Alaon: Oto e Efaltes – tais qual o pai – que por treze meses o mantiveram atado por grossas correntes de ferro. (MELO, 2014, p. 36)

A leitura dessa cena permite ao leitor alojar-se na autenticidade da forma de dançar, nos movimentos que envolvem todas as partes do corpo. Nesta dança, a personagem pode usar o espaço para se movimentar como que revelando uma parte essencial de vida naquele momento. Os movimentos que são gerados atraem uma atenção especial, já que são seguidos pelo olhar do narrador que descreve uma peça componente do vestuário da personagem, ou seja, uma coroa de flores do campo, além do instrumento de sopro que ela conduz em seu momento de exibição, uma flauta, feita por ela mesma.

Essa cena retrata também outra personagem que traz a cabeça envolvida por uma fita de renda enquanto, eloquentemente, recitava “mais poesia que narrava feitos de heróis”. Assim sendo, a “câmera” do narrador vai focalizando os fatos e personagens que compõem a cena e produz uma sequência sem cortes evidenciando a totalidade da mesma.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 00.20:46)

A dimensão realista do discurso fílmico tem em suas sequências, gradualmente, as imagens que vão se entrelaçando e atingindo sua completude. Há a representação das realidades constituintes da cena, numa correspondência temporal que envolve o caminho de pedras, os passos curtos dos personagens que levam somente uma pequena trouxa de quase nada nas costas. Ambos, silentes, numa subida que simboliza e resume toda a história de vida de Manuel e Rosa, num momento de dor e de luto pela perda do ente querido, a mãe de Rosa. Caminham rumo ao Monte Santo a procura do beato Sebastião. No entanto, essa caminhada se

dá rumo ao desconhecido visto não possuírem nenhuma perspectiva de vida ou ideia do que lhes aguardava.

À frente dos dois, nada mais a não ser o infinito, uma imensidão, uma vasta faixa de um horizonte que se confunde com a caatinga. A visão do corpo inteiro dos personagens, de costa, num caminhar duro e solitário, quase passo a passo, a ciranda da vida no fio da navalha, corresponde às características do Plano Médio na linguagem fílmica.

A cena evidencia uma experiência que revela a coragem necessária para encontrar a remissão dos atos cometidos, isto é, a morte do coronel que traz, como consequência, a morte da mãe de Rosa. No seu entendimento, Manuel acredita ter cometido dois assassinatos e era necessário libertar-se desses pecados. O perdão só poderia vir através dos poderes do beato, conforme crença popular. Por isso, o caminhar nessa íngreme subida, uma subida simbólica.

Já corria a notícia de que o Delegado Estadual acabava de aportar na cidade com soldados de farda amarela. O homem enérgico. Veio prender o bando do Virgilino, amansar a desordem, pôr o respeito no lugar. Inventar a Lei. Que tais seus planos?

Rolando, a Fazenda Olímpia. Ajuntou o que de valor lhe pertencia e pôs na capanga. O mais que não pudera levar distribuiu. Selou o cavalo andejo, escouceador. Não estava pronto ainda para viver a morte. Em volta o mundo todo chorava. As gentes viam as cinzas da batalha, examinavam os estragos, tementes a Deus. Ninguém queria que ele partisse, mas todos sabiam que tinha de ir, como um imperativo da natureza (MELO,2014,p. 81/82)

Nesta cena da narrativa romanesca, a estratégia utilizada pelo narrador é a sugestão de verdades encobertas como aquela da luta pela manutenção do poder não importando os meios para se atingir os fins. A imagem vai ganhando vida a cada palavra lida, em um lugar onde as leis eram regidas pelo poder de quem tinha mais força. A chegada do delegado, “homem enérgico” que viera “pôr o respeito no lugar”, modifica a pacata rotina dos personagens. Rolando se vê compelido a partir, deixando seu destino para trás.

Assim sendo, há uma movimentação na cena. Veem-se os guardas com farda amarela aportando na cidade junto ao delegado; vê-se Rolando preparando para partir. Esse é um trecho da narrativa repleto de subjetividade. As lágrimas, a impossibilidade de viver a morte, o temor a Deus, o apego das pessoas ao personagem revelam sentimentos e sensações próprias do humano.

O lugar já não era o mesmo. As muitas perdas eram vivenciadas pelas famílias que sofriam juntas vendo as cinzas da batalha.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 01.31:24)

Esta cena parece ter sido projetada exclusivamente para esse personagem, conhecido por Antônio das Mortes, matador de aluguel oficial dos coronéis e, ironicamente, do representante da Igreja. Sempre empunhando seu rifle, com suas vestimentas próprias e a maneira de se comportar de um fora da lei. Impressiona a composição da cena, isto é, a posição central da personagem na amplitude do espaço, as casas que se apresentam fechadas, inclusive a igreja, a solidão que parece reinar no local. Tudo isso retrata a condição de uma pessoa das quais a maior parte das outras fugia, fosse por medo ou por ser ele a representação da morte.

A figura desse matador é imponente, marca presença por seu porte avantajado e pela expressão altamente fechada, dura, sem traços de emoção. Chama a atenção do espectador o isolamento do personagem, reflexo do que ele significa.

A procissão era um caminho de fogo e aquele mundéu de gente. Saía da igrejinha, em direção à praça, percorrendo um trajeto preestabelecido. Brincando e pulando, os meninos iam à frente junto com o Luizim. Nas festas de São João, dizia-se que pulava a fogueira e andava no braseiro, descalço sem se queimar – graça que Deus concedia. Nem sempre fazia aquilo, porém. Nem todos os anos comparecia às festas. Luizim vivia sorrindo, enchia a mão de cuspe, chegava atrás do sujeito e despejava a carga. Em quem pagava ele não cuspia. Escondidinho, esperava com paciência no coreto da praça, ou defronte do bar (MELO, 2014, p. 29)

Todos os acontecimentos no interior da narrativa romanesca formam fatos e revelam sentidos que deixam a realidade ainda mais próxima do discurso literário. Neste fragmento, pode-se observar que as palavras têm vida. A religiosidade, às

vezes, surge como pretexto para que todos se reúnam nas manifestações de fé, na caminhada por longos caminhos, caminhos estes definidos previamente para transformarem-se no trajeto da procissão que surge, poética e metaforicamente, como “um caminho de fogo”. O fogo das velas que iluminam as ruas, a praça, o “mundéu de gente”.

As pessoas surgem caminhando, seguindo todas juntas, em uma mesma direção. No sentido estrito das palavras, seria o direcionamento ao lugar predeterminado, ou seja, a praça da cidade. No sentido mais amplo dos termos, seria o lugar da remissão, o espaço da graça divina, a conquista da salvação por via da fé.

Por outro lado, a narração evidencia a falta de comprometimento de um personagem, Luizim, e das crianças que, sem se ligarem à manifestação da fé, vão brincando à frente da procissão. Luizim representa as pessoas simples e simplórias; os meninos, a ingenuidade, a inocência.

2. 4. Plano Americano

Neste plano, as personagens são enquadradas do joelho para cima, podendo exprimir incessantemente o movimento os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas que compõem o conjunto na imagem.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 00.18:17)

Esta cena, projetada através do plano americano, traz a imagem dos personagens Manoel e Rosa junto à cova em que está sepultada a mãe da protagonista da narrativa fílmica. O corte da cena fica acima do joelho das personagens, característica do plano em estudo que destaca mais a pessoa que o cenário no qual ela se encontra. A câmera, portanto, aproxima a personagem com uma intensidade maior a fim de destacar-lhe as feições. Assim sendo, é possível que o espectador perceba a expressão de dor e de comiseração estampada nos rostos de Rosa e de Manuel.

A imagem permite também que se note a fisionomia sofrida dos dois personagens na cena. Revelam-se o sentimento de dor pela perda irreparável e o sentimento de respeito diante da morte. Rosa e Manuel surgem, ao que parece, num ato de contrição diante da cruz rústica, feita com pedaços de pau apanhados na sequeidão do sertão.

A Maria Odília, barriguda, ia despachar naquela noite. Desde bem cedo enchia o ar o canto prolongado das seriemas. Alguns animais imitavam a jaó para caçá-la. Um jaguar-da-mão-pelada, que tinha vindo de muito longe ninguém sabe por quê, para assustar. O tiê aprendia outro assobio. “No fundo de cada homem existe um menino solto” – fazendo-lhe graças. Depois remexeu nas coisas que trazia. (MELO, 2014, p. 93)

Na narrativa romanesca em estudo, o autor, por meio do narrador, põe em destaque o universo que cerca a personagem, mas de forma a permitir que Maria Odília surja num plano mais importante que o cenário. A narração delimita o tempo, a noite em que a personagem “ia despachar”, termo da linguagem regional para significar “dar à luz”. Através da descrição do espaço, o autor possibilita a percepção de uma sequência lógica dos fatos que envolvem a manifestação dos elementos da natureza em torno da personagem: o canto das seriemas, o pio da jaó sendo imitado por outros animais, o assobio do tiê, o jaguar-da-mão-pelada assustando.

A ação mínima da personagem na cena, ou seja, o remexer nas “coisas que trazia”, sugere que ela não é vista por inteiro, mas está em destaque, e é a única em cena, como no plano americano do cinema.

Por outro lado, o autor reserva a si o direito de fazer uma citação que, exatamente por ser citação, força-o a utilizar-se do recurso das aspas: “No fundo de cada homem existe um menino solto”. Esse é um verso da canção “*Bola de meia, bola de gude*”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, numa retomada de Willian Wordsworth, no poema “*Birds*”, parafrazeada por Machado de Assis no seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*.



(Fonte:Rocha,1963/64, 00.36:17)

Esta cena mostra Antônio das Mortes, que vem com suas mãos livres, não traz seu rifle ou nenhuma de suas armas. Segue olhando firmemente para aquele que seria a possibilidade de perdão e benção por todos seus erros, mas com um gesto de quem sabe que esse perdão jamais vem deste canto da sala, isto é, do padre.

O cenário em que se passa a cena é uma sala, com uma janela ao fundo, que permite a entrada da luz do sol, possibilitando a claridade sobre Antônio das Mortes enquanto o reverendo da cidade se posta contrário a ela, passível de ser identificado por suas vestimentas uma vez que seu rosto aparece escondido pela sombra. A pouca luminosidade sobre o padre pode funcionar como uma metáfora de seu posicionamento escuso já que encomenda uma morte ao matador de aluguel, ato que foge totalmente de sua função de evangelizador.

Característico do Plano americano, as personagens surgem mais destacadas que o cenário de tal forma ser possível observar o olhar inquisidor do malfeitor que parece surpreso com a proposta do padre.

Com os olhos fartos de lágrimas, montou-se no cavalo por nome o Crisador, para andar sem rumo como o destino é cego. Não olhou para trás, o peito oprimido pela dor da saudade. Difícil era viver naquela hora. Boi, pasto, serra, estrada. Estrada, capim, monte, buriti. Buriti, lagoa, horizonte, lobeira. Cerrado, cerrado, cerrado, cerrado... Tinha andado léguas e dias no lombo do cavalo sem entendimento das coisas (MELO, 2014,p. 82).

Na sequência da narração, percebe-se, nas palavras, o sentido de descrição das emoções. Revelam-se os sentimentos, ou seja, a opressão impressa pela dor da saudade. Os olhos cheios de lágrimas é a parte descrita do que se refere ao aspecto físico do personagem. O narrador, num trabalho de plena onisciência, revela o que vai por dentro, o íntimo, aquilo que marca o ser naquele momento da narrativa.

O texto literário caracteriza-se pelo trabalho estético que se dá com as palavras. O autor manipula-as com o objetivo de tornar a leitura prazerosa e atrativa para o leitor. Muitas vezes, esse manipular torna a linguagem poética, a prosa poética. No trecho em destaque, chama a atenção a musicalidade alcançada pela repetição dos últimos termos de um período no início dos seguintes, todos eles períodos curtos que, por sua vez, também são responsáveis pelo ritmo impresso no texto: estrada/Estrada; buriti/Buriti; Cerrado, cerrado, cerrado, cerrado. A repetição insistente do termo “cerrado”, além da musicalidade, parece imprimir uma noção de extensão territorial.

A “câmera” do narrador, ao focalizar a paisagem, vai do mais próximo, o boi, deslocando-se para o mais distante, isto é, pasto, serra, estrada e, a partir daí, a descrição do que vem ao redor: capim, monte, lobeira, horizonte, léguas e léguas compondo a paisagem do cerrado. Nessa descrição, não entram verbos nem qualquer outra classe gramatical a não ser o substantivo: “Boi, pasto, serra, estrada. Estrada, capim, monte, buriti. Buriti, lagoa, horizonte, lobeira. Cerrado, cerrado, cerrado, cerrado, cerrado...”. O substantivo é suficiente para dar sustança à descrição e sugerir a amplitude do cerrado por onde o personagem passou montado em seu cavalo Crisador.

Além da musicalidade, observa-se, ainda, na cena em destaque, a comparação em “para andar sem rumo como o destino é cego”, bem como a personificação do “destino”. Sabe-se que, no texto literário, esse trabalho com as palavras é obra e mérito do autor que cria e dá poderes ao narrador.



(Fonte: Rocha, 1963/64, 01.14:42)

A imagem cinematográfica, neste plano, permite observar Corisco sobressaindo-se em relação à paisagem. A fundo distante, o horizonte. A personagem está fixada ao solo e segura firmemente seu rifle. No entanto, seu olhar parece distante revelando os estados de transe que lhes são tão comuns.

Chama a atenção do espectador, a vestimenta típica dos cangaceiros que, como se sabe, primavam pelo bem vestir. A imponência dos trajés é uma espécie de homenagem a Lampião que exigia que seus comandados se vestissem de maneira a impor o respeito daqueles com quem se encontrassem.

A figura de Corisco representa, na verdade, uma encarnação de Lampião. Daí a imponência do fardamento de tecido resistente ao calor do sol, aos espinhos. O chapéu de couro, as medalhas penduradas pela testa, o lenço atado ao pescoço e o embornal do lado esquerdo do corpo compõem esse típico figurino. Essa figura bem vestida que surge de pé, altiva e resistente, que sugere uma firmeza de propósitos e de atitudes próprias dos cangaceiros do início do século XX da história brasileira, pode ser vista como metáfora da dureza enfrentada na luta armada pelo direito à terra e à inclusão na sociedade.

O bispo ia passar por lá, dar bênção geral e celebrar a santa missa. Os da Ação Católica tinham preparado um caminho de rosas, até a cadeira ao lado do altar de Maria, onde os féis ajoelhados beijariam o anel episcopal. Desde a anteaurota o centro estava apinhado de gente. Os alunos desfilavam uniformizados, ao som da banda do quartel de Araguari,

chegado de véspera para a festa. As ruas ostentavam faixas e bandeirolas com as cores do Estado. As autoridades no palanque (MELO, 2014, pp. 28/29)

A cena em destaque revela uma cerimônia preparada pela “Ação Católica”, uma tradição religiosa muito comum no interior, que põe em evidência o respeito à figura do Bispo, representante da Igreja como instituição. A celebração da “santa missa” seria antecedida pelo ritual de beijar o anel do bispo, personagem que se tornará o elemento de relevância nessa cena. Toda a ação realizada gira em torno da figura episcopal, isto é, o caminho de rosas, o desfile dos alunos, a presença da banda do quartel de Araguari, as bandeirolas nas cores do Estado. Todas essas imagens compõem o cenário para que a narrativa se desenrole de modo a configurar o Plano americano do cinema dentro da narrativa romanesca.

Assim sendo, neste capítulo “Imagens e planos na linguagem romanesca e fílmica”, colocamos em discussão os planos constituintes da linguagem fílmica em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, ou seja, os planos geral, conjunto, médio e americano com suas especificidades. Da mesma forma, foi possível estabelecer uma comparação com as características da linguagem romanesca utilizada em *Epopeia dos sertões*, de Willian Agel de Mello.

III. A ANÁLISE DOS PLANOS RESTRITOS: PAINEL APROXIMADO

Denominados Planos Fechados, o Primeiro, o Primeiríssimo e o Plano Detalhe são aqueles que enfatizam o pormenor da cintura para cima, do ombro para cima ou de parte do corpo ou de algum pequeno objeto.

Os planos de aproximação que vamos destacar neste capítulo têm a importante noção do enquadramento, um recurso muito utilizado no cinema e nas narrativas cinematográficas. Essas imagens de aproximação têm o objetivo de decidir os detalhes que vão compor a cena em seu momento de realização. Cada enquadramento é determinante para que os planos de aproximação possam transmitir os detalhes e suas minúcias, bem como essas imagens devem chegar ao espectador. O enquadramento também faz uso dos planos, pois mostra como as muitas imagens podem ser percebidas.

Nos recortes da análise da obra romanesca *Epopéia dos sertões*, objetivamos detectar a aproximação da linguagem dos planos da narrativa fílmica àquela utilizada pelo autor Willian Agel de Mello. Para tanto, serão destacadas cenas que possibilitam a percepção dos detalhes da imagem por meio da “câmera” aproximada do narrador.

3.1 Primeiro Plano: Corta os personagens na altura do busto

No primeiro plano, a imagem concentra-se num rosto ou num detalhe da cena. Se a atenção recair na personagem, é possível que se revele seus sentimentos. Na linguagem fílmica, a expressão facial revela a emoção vivenciada naquele exato momento. Em muitas situações, portanto, equivale à função emotiva da linguagem literária.

Os elementos que vão compor as cenas do primeiro plano em estudo revelam a riqueza de detalhes, seja dos personagens ou dos objetos levando a inferir emoções e sentimentos seja pelos gestos ou expressões (narrativa fílmica) ou pelo poder da palavra (narrativa romanesca) desempenhando a função emocional. Esse plano focaliza seu ângulo na altura do busto, deixando somente à mostra o personagem, sem se ocupar com a expressividade todo o ambiente externo.



(Rocha 1963/64, 00.03:46)

As feições da personagem revelam a emoção diante da cena que assiste. Ao espectador do filme é possível detectar a expressividade do olhar de Manuel ao deparar-se com o santo Sebastião e seus seguidores numa cantoria típica dos fiéis fanáticos que habitam o sertão.

A imagem que compõe esta cena leva o espectador a perceber uma feição distinta do olhar indagador de Manuel diante de uma situação inusitada, distante de sua realidade. A meia luz que reflete em seu rosto surge consoante ao momento vivenciado, ou seja, vê uma situação diante de seus olhos, no entanto, não possui o entendimento do que vê. O enigma que se lhe apresenta está estampado na expressão de seu olhar inquiridor que sugere inquietude de alma diante do místico e do desconhecido caminho que se abre à sua frente.

Encheu o peito de força, Rolando, e partiu... Sentiu uma febre por dentro. “Arreta, Diabo. Aqui o derradeiro passo.” E preparou-se para assestar a morraça nos queixos do adversário. Parou de cantar assustado e encolheu-se num barulho de asas. (MELLO, 2014, p. 94)

A expressão “Encheu o peito de força” coloca a personagem numa condição de fortaleza, pronto para a luta, preparado para a batalha, esperando o desenrolar dos acontecimentos. O leitor desta cena torna-se habilitado para imaginar Rolando com o peito estufado, cheio de poder e resolutos para enfrentar Virgílio, seu desafeto e opositor.

A palavra “febre”, utilizada para caracterizar o estado emocional da personagem, revela seu estado interior numa mistura de sentimentos ruins que envolve raiva, ódio, vontade de vingança. O narrador onisciente penetra nos

segredos mais íntimos de Rolando e revela ao leitor utilizando o sentido conotativo dos termos.



(Rocha,1963/64,00.08:2)

A imagem que compõe a cena neste plano apresenta Manuel num momento de trabalho, na lida do dia a dia, na feitura da farinha de mandioca. A cabeça baixa e o olhar fixo expressam a atenção dedicada ao ato de mexer a massa cujos fragmentos lhe saltam até o peito, mostrados pela aproximação da câmera. O semblante fechado faz deduzir a seriedade com que o ofício é executado. Nenhuma palavra é articulada. O silêncio fala mais que as palavras. No entanto, na cena, esse silêncio é quebrado pelo ranger da roda que faz a moagem da mandioca numa 'latomia' monótona e chorosa reveladora do estado de espírito da personagem.

O amor se paga por si mesmo. Ela então tirou do pescoço uma corrente de ouro que tinha desde menina, que era como um anjo da guarda que a protegia de todos os males. Pediu-lhe que a levasse consigo para a luta, que a usasse para sempre. Ele, em movimentos contínuos como as ondas do mar, a acariciá-la como fêmea. Eles, como se fosse a última vez de suas vidas, a praticarem o doce exercício do amor, naquele longo diálogo de suspiros (MELLO,2014, p.77)

A cena narrada põe em evidência a emoção vivida por Rolando e Auda. O sentimento amoroso é expresso pela linguagem do silêncio, porém traduzida em suspiros que falam por si só no momento da prática do "exercício do amor".

A utilização do discurso indireto em "Pediu-lhe que a levasse consigo para a luta, que a usasse para sempre" faz parte da narração da cena que põe em

evidência a ação praticada por Auda em “tirou do pescoço uma corrente de ouro”, mostrado pelo primeiro plano. A par dessa cena, outras dão a sequência exata para fazer conotar a realização física do amor.

A linguagem do autor revela sua capacidade em lidar com as palavras de tal maneira que a expressão da emoção vivenciada pelas personagens vem por meio da sinestesia em “doce exercício” e da comparação reiterada em “movimentos contínuos como as ondas do mar, a acariciá-la como fêmea”. A utilização da conotação torna a linguagem poética, apesar do gênero em prosa.



(Rocha,1963/64,00.12:28)

No decorrer dessa sequência, Manuel está na feira para encontrar o patrão. Mas, antes do encontro, ele conversa com alguns companheiros e olha atentamente os animais existentes à venda por lá. Essa cena remete o espectador a um momento de sensibilidade do vaqueiro em que, ao afagar os animais, sonha ter os seus próprios, ter suas terras com Rosa, sua companheira. O ato de acariciar o pelo do animal, sem pronúncia de uma única palavra, realça o olhar do personagem fazendo conotar o afeto, o desejo de posse e de uma vida digna sem a interferência do coronel. Que representa o poder de uma minoria.

A utilização deste Primeiro Plano faz refletir, pelo olhar de Manuel, a figura do homem trabalhador, de sonhos vivos numa natureza rodeada de dor e sofrimento e desigualdade. Homem que elege o trabalho honesto como um discurso firme de quem, uma hora, conseguirá o que sempre almejou nesta vida.

Manuel, na narrativa fílmica, e Rolando, na narrativa romanesca, têm suas subjetividades expressas no olhar, no gesto (o primeiro), na condução da narração (o segundo) de forma a possibilitar uma aproximação das linguagens do cinema e do livro. Ambos, em suas existências de lutas, revelam-se pessoas que caminham em busca do alcance de seus objetivos, seja a vingança e a sobrevivência, seja a fuga da convivência com a dor pela perda da mulher amada. Ambos se mostram ou são mostrados como seres surrados pelo destino, mas que não desistem da luta.

Do mesmo modo que o barco desgovernado ao sabor da tempestade vai de encontro aos rochedos, e toda experiência e habilidade do piloto não pode impedi-lo – assim Rolando, insensato, seguia o seu destino, movido pelo ódio implacável que o regia. Ameaços de febre. Quem poderia, nesse instante de ruína, apaziguar a fera solta que rugia dentro do peito? (MELLO, 2014, p. 85)

Mais uma vez, na sua narrativa romanesca, Willian Agel utiliza-se do termo “febre” para fazer conotar o estado emocional dessa personagem marcante que é Rolando. Nesta cena, a linguagem romanesca faz-se semelhante ao primeiro plano da linguagem fílmica, uma vez que, como se tivesse uma câmera em mãos, realça uma sensação, neste caso, os “ameaços de febre”. Ameaços esses que, embora pareçam estar no plano físico, surgem como consequências das emoções vivenciadas pela personagem.

O manuseio das palavras, que faz surgir a comparação em “Do mesmo modo que um barco desgovernado”, cede lugar à metáfora em “apaziguar a fera solta que rugia dentro do peito” afim de conotar o sentimento de ódio que move Rolando, levando-o a seguir seu destino com insensatez absoluta.

Neste trecho da narração, o autor utiliza-se do discurso indireto livre em “Quem poderia, nesse instante de ruína, apaziguar a fera solta que rugia dentro do peito?”, revelando a onisciência plena do narrador. Este recurso estilístico prova a capacidade do autor em transformar um possível pensamento da personagem em fala do narrador. Assim sendo, os discursos se misturam e, por isso, depreende-se que é esse o momento da narração em que o narrador se posta o mais próximo possível da personagem.

Rolando, nessa narrativa, depois de ser apresentado ao leitor de forma “casual”, já com a leitura adiantada, vai aos poucos tomando forma de protagonista. Sua presença impõe-se e, a cada página, vai ganhando foros de herói. Segundo Vera Maria Tietzmann, em análise da obra em questão, “Dentre os personagens que povoam a *Epopeia dos sertões*, pouco a pouco toma corpo e estatura de herói o

jovem Rolando, cujo nome se apresenta também ao leitor com diversas variações (Lando, Landim, Olandim, Eolando)”. A variação do nome do protagonista simboliza as fases de sua vida, da infância ao momento em que reencontra e perdoa Virgílio. Rolando é cercado por uma aura mítica que se entrelaça com o regional e com o factual, levando a obra a atingir a universalidade tão perquirida pelos grandes escritores.

Assim sendo, explica-se o fato de que o título contenha a expressão “Epopéia”, gênero poético que narra uma grande sequência de feitos grandiosos, fatos históricos, reais, lendários ou mitológicos, relacionados a um indivíduo ou a um povo. Trazida para o gênero em prosa, a “epopeia” de Willian Agel mantém as características épicas justificando-se, portanto, a linguagem altamente poética e a exploração da função emotiva.



(Rocha,1963/64,00.34.35)

Há um silêncio que paira na sequência desta cena. É o transcorrer de um longo momento em que Antônio das Mortes, sentado na sala, servido de um café, parece fazer uma reflexão sobre sua vida, seu trabalho, seu destino e sua vocação de matador profissional, que não teme ao puxar o gatilho de seu rifle. Deixa-se estar por alguns instantes absorvido por seus pensamentos.

Fosse ela a cena de uma página de romance, narrada por meio da onisciência de um narrador em terceira pessoa, seria possível penetrar nessa

consciência e desvendar-lhe os segredos, os questionamentos, as suposições, as intenções, os sentimentos como é possível fazê-lo ao ler a narrativa romanesca em *Epopéia dos sertões*.

Retomando a cena da narrativa fílmica de *Deus e o diabo na terra do sol* em destaque, vê-se um homem de porte físico avantajado, cuja vestimenta característica dá-lhe um ar misterioso de homem frio e solitário, temido por muitos, mas que é capaz de questionar os valores e preceitos da Igreja quando seu trabalho de matador é solicitado pelo reverendo. Dessa forma, é possível que o espectador veja na personagem a sua humanidade, as suas fragilidades, embora fazendo sempre prevalecer o lado instintivo e malvado. É, ainda, possível intuir, nessa cena, a imagem de um homem que avalia o poder do dinheiro, da autoridade dos coronéis e da Igreja bem como seu papel de matador de aluguel.

No ato de amamentar o filho, olhando para a Via-láctea Alcmene balangou o peito com tenção de enxugar e não desperdiçar leite. Depois, com alguidar e talo de goiabeira, machucou folha de erva-babosa e esparramou de leve no bico do seio – era “porque gosto ruim faz menino desmamar” – o que falou para Dona Ignácia, vigiando os movimentos do gato e relatando fatos de serpente. “Menino mais forte, esse!” – erguendo-o ao colo. Saiu ao pai, esculpido e encarnado. Tinha dado à luz trigêmeos e sofrera muito nas gravidezes. Depois colocou o filho ao berço (MELLO, 2014, p.39).

Fazendo uso de uma variante linguística, “balangou”, o autor dá à sua narração um toque da linguagem regionalista ainda mais reforçada pela cultura popular quando faz referência ao uso do sumo da babosa no bico do peito para desmamar crianças “porque gosto ruim faz menino desmamar”. Da mesma forma, o narrador faz referência a histórias de serpentes o que serve para corroborar o apelo ao conhecimento popular uma vez que tais narrativas envolvem o elemento mítico, tão carregada de simbologia é a imagem das serpentes.

Por outro lado, o autor utiliza-se de um dito popular português, numa forma mais culta em “esculpido e encarnado” na comparação feita do filho com o pai expressa pela mãe. Na linguagem popular, ao se comparar semelhanças entre pessoas, normalmente, se diz “cuspido e escarrado”, numa alteração de “esculpido em Carrara” ou, mais corretamente, daquela utilizada por Agel, “esculpido e encarnado”. Sabe-se, também, que na língua inglesa a expressão “*spitting image*” é uma equivalente, significando “imagem cuspida” nas comparações entre seres.

A cena destacada põe em evidência o momento sublime da amamentação, um ato de amor praticado pela mãe e que é trazido às páginas do livro através da

mistura das funções referencial e emotiva da linguagem possibilitando a cena surgir por inteiro na imaginação do leitor.

3.2 Primeiríssimo Plano

Neste plano, alcança-se a maior intensidade dramática de uma cena, pois enquadra e enfoca parte do rosto como os olhos, a boca ou outra parte do corpo como as mãos. Esse plano possibilita a expressão facial da personagem e, por meio dela, a revelação do seu estado interior na narrativa fílmica e, em se tratando da narrativa romanesca, pode-se deduzir até mesmo o pensamento da personagem focada pelo narrador.



(ROCHA, 1963/64, 00.10:31)

No plano em estudo, a figura humana em destaque é focalizada apenas do pescoço para cima, mais aproximada ao espectador. Essa característica singular deste plano objetiva a expressão das emoções de forma mais contundente e intimista.

Na cena selecionada, a imagem de Rosa surge estática, olhar fixo em algum ponto, semblante triste e melancólico. É possível que o espectador induza que a personagem busca alguma compreensão de um drama interior ou o entendimento do momento que vivencia. Neste plano, numa sequência de cena, Rosa ouve as palavras de Manuel que revela seus profundos desejos de mudanças e melhoras,

mas, na transposição deste plano, ela usa o silêncio do olhar como resposta. A imagem de Rosa aparece emoldurada na cena projetada na tela.

A imagem prolonga-se nos olhos fixo de Rosa. O olhar sugere a dor gerada pelo descompasso entre a realidade conhecida e as promessas de mudanças tantas vezes ouvidas de Manuel. O silêncio é a resposta. A subjetividade da personagem é expressa pelo olhar. Não são necessárias as palavras.

E Virgilino: “Faço questão de saber quem é” – disse, maioral, os olhos duros de carrasco – “que das nossas fileiras ninguém sai impune”. Reconheceu-o logo. Era uma pessoa em quem não confiava (MELLO,2014,p.64)

Na narrativa romanesca, o autor cede a palavra ao narrador para que este dê sequência à narração dos fatos, às descrições que se fazem necessárias e aos diálogos. A cena destacada é um recorte em que o rosto da personagem Virgilino está em destaque, mas o leitor prende-se à imagem dos olhos, focalizados no primeiríssimo plano. A tirania da personagem está refletida nos “olhos duros de carrasco”. Não é necessária uma longa descrição. A escolha apropriada das palavras cumpre o papel desejado pelo autor.

Os recursos cênicos são sempre usados no cinema para representar uma leve descrição do personagem, enquanto a narrativa romanesca, por sua vez, conduz o leitor a ter a percepção das cenas por meio do manuseio das palavras, do trabalho artesanal com os termos, da exploração dos signos linguísticos.



(Rocha,1963/64,00.16:16)

Mais uma imagem em que o destaque é o olhar. Manuel depara-se com o gado morto espalhado pela caatinga. Diante daquela paisagem, o olhar sugere a dor do nordestino em razão das perdas sofridas devido à seca. Esse olhar compungido de Manuel revela a consciência de sua impotência diante das agruras não somente sofridas pela natureza como pelos animais e pelos homens que habitam o sertão.

A secura da terra reflete-se na fisionomia fechada da personagem. Assim sendo, a natureza real dos conflitos vivenciados aparece através da imagem do rosto, pois chama também a atenção do espectador, a boca fechada fazendo subentender os dentes cerrados numa forte mordedura.

Essa imagem faz com que o espectador induza questionamentos que provêm de um drama moral, de uma abordagem sobre as lutas pela sobrevivência numa terra em que a morte é uma presença constante, seja ela imposta pela natureza, pelo cangaço, pela injustiça social e pelos desmandos dos donos do poder.

Todos esperavam com ansiedade o desfile de despedida: a turma mascarada vinha descendo o morro com estrepito. Os foliões – fantasiados com couro de onça, de bode e outros animais, a cara pintada de vermelho e o roxo da amora – dançavam de todo jeito e gritavam o mais que podiam. Atrás do cordão vinha um velho montado no jumento, com caretas para fazer a gente rir(MELLO,2014,p.54-55).

Segundo Bremond (201, p.118), “Toda narrativa consiste em um discurso integrado, uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”. Assim sendo, a cena em destaque põe em relevo uma sucessão de fatos em que surge a imagem dos foliões com suas fantasias coloridas e em couro de animais. A câmera do narrador, nesse primeiríssimo plano, focaliza com presteza as caras pintadas em vermelho e em roxo, das amoras. A dança, livre de qualquer norma ou técnica, surge espontânea, acompanhada de gritos que denotam a alegria dos festejos. As caretas do velho que vinha montado no jumento aumentam a explosão dos risos daqueles que esperam pelo desfile. Os detalhes da cena são facilmente introjetados pelo leitor e, portanto, toda a sucessão de fatos se faz na sua imaginação, tão explícitas estão, a narração e a descrição.



(Rocha, 1963/64, 00.26:25)

O filme de Glauber Rocha é povoado por uma quantidade sem par de participantes anônimos, sejam eles seguidores de santo Sebastião ou participantes do grupo de cangaceiros. São figurantes que trazem em seus rostos a expressividade do sertanejo sofrido, fanático, crédulo, explorado. Suas feições retratam o sentimento de desilusão frente a uma luta inglória diante das adversidades do destino. Por outro lado, representam a ingenuidade daqueles que surgem como massa de manobra de uma minoria injusta e inconsequente.

A imagem desse desconhecido representa os seres inominados dentro dessa narrativa fílmica. Na sequência da cena, esse olhar está direcionado ao beato Sebastião. A expressão é de completa aceitação daquilo que vê e que ouve tal qual todos os outros personagens sem nome.

A moça orgulhosa – a que pretendia ser a mais bonita – olhando para a água parada deixou de tocar a flauta ao ver que as maçãs do rosto se inchavam, e que aquilo muito a enfeiava. “Minervinha” – chamou – e saiu de fasto. Tinha um sócia? (MELLO, 2014, p. 52)

No primeiríssimo plano, está em destaque o rosto da “moça orgulhosa”, mais especificamente as maçãs de seu rosto que, inchadas, ao tocar a flauta, enfeiam-lhe. A imagem que lhe surge feia faz com que se afaste da água parada. Antes,

porém, vê seu rosto refletido naquele espelho natural tal qual Narciso e, contrariamente a ele, não aprova a imagem vista. O discurso indireto livre evidencia seu pensamento: “Tinha um sócia?” O sócia seria ela mesma. Seu orgulho, porém, não permite que se veja a si mesma desfigurada. Por isso, ao invés de projetar-se para a água, foge de fasto. O autor parece retomar o mito de Narciso às avessas e, ao leitor mais inclinado às letras da literatura universal torna-se impositiva a percepção da intertextualidade utilizada pelo autor.



(Rocha, 1963/64, 00.52:30)

A transparência da tela expõe para o espectador a dor vivenciada no momento do transe em que se encontra Manuel, preso a uma realidade que o deixa fora de si, acreditando em sua redenção por todos os males até então cometidos. A execução da penitência a ele imposta por santo Sebastião é a afirmação da religiosidade, do fanatismo, da submissão e da lealdade ao beato e sua autoafirmação como membro do grupo dos seguidores.

Manoel faz refletir em seu rosto a dominação e as dores sofridas nos dias de suplício até alcançar a capela em que se dão os sacrifícios. A imagem do rosto mostrada em primeiríssimo plano é o reflexo de todos os tormentos vivenciados durante a caminhada pelo calvário percorrido.

A pouca luz que incide sobre seu rosto faz com que o torpor pelo qual a personagem passa naquele exato momento seja deduzido pelo espectador. As sombras projetadas impedem uma visão nítida, mas a sequência que antecede essa imagem deixa evidente o real estado do rosto de Manuel, ou seja, ferido, sangrando.

Viajando sozinho, de noite passava horas a fio a espiar o Céu e o brilho das estrelas, em posição de descanso, as mãos na nuca, geralmente recostado em tronco de árvore, meio arvoado. Impressionado com a beleza cênica do Universo, “o infinito é o maior de todos os mistérios”, como ele costumava se expressar quando tratava do tema. É que havia chegado notícia de que um, de tanto pensar no assunto, acabou variando da cabeça, professor, que morreu de pneumonia aguda e em deploráveis condições. Aquele professor, um homem cheio de manias. Nunca estava satisfeito com nada. Ficava horas e horas meditando nas grimpas das árvores, maneira sua de estabelecer contato com o alto, desprendendo-se das coisas terrenas (MELLO,2014, p. 87)

Nesta cena da narrativa romanesca, como se fosse o primeiríssimo plano em estudo, o narrador leva a personagem a aproximar-se do leitor por via do detalhe. Em meio à narração dos fatos e da descrição da natureza, “o Céu e o brilho das estrelas”, ganha destaque a figura da personagem “em posição de descanso, as mãos na nuca, geralmente recostado em tronco de árvore, meio arvorado”. À possibilidade do leitor visualizar a imagem da personagem do pescoço para cima alia-se o fator psicológico retratado pela onisciência do narrador. “Arvorado”, perturbado. Esse o estado interior de Mija-Atoa, andarilho distraído, sujo, meias viradas pelo avesso, cuspe no canto da boca. O aspecto físico desse personagem esconde um ser sem maldade que se encanta com a beleza do céu estrelado e impressiona-se com a notícia de que um professor virara a cabeça de tanto pensar.

Nesta cena, o autor, através do narrador, elabora a produção textual de forma a aproximar-se da narrativa filmica, uma vez que, dentro do plano geral que mostra o céu azul e estrelado, coloca em *close* a personagem em posição de descanso por meio da aproximação da “câmera” do narrador. Ao leitor é possível, através do plano imagético, a concepção mental da cena.

3.3 Plano de Detalhe

Caracteriza-se pelo enquadramento da câmera numa parte do rosto ou do corpo (olhos, boca, mão, pé) ou no detalhe mínimo de um objeto (um copo sobre a mesa, uma caneta num bolso, uma aliança no dedo). Algumas vezes esse plano não permite a identificação do objeto focado, criando, assim, um impacto visual e emocional ou uma imagem abstrata. Este plano pode, ainda, criar um clima de surpresa quando o objeto e/ou a parte do corpo são revelados.

O plano detalhe é o mais fechado de todos e pode ser usado quando se quer enfatizar ações e objetos que não ficam muito evidentes nos demais planos.

Em se tratando da narrativa romanesca, o autor dá poderes ao narrador para que esse selecione os detalhes da cena que são indispensáveis para o entendimento da mesma e para que o leitor tenha a impressão de estar vendo o objeto selecionado no desenrolar dos fatos.



(Rocha,1963/64, 00,11:37)

Esse plano detalha algum objeto da cena em si. Ele tem a função exclusiva de mostrar os mínimos detalhes, não deixando de lado o foco no ser humano. Na cena destacada, o detalhe está no instrumento musical segurado pela mão da personagem.

Assim sendo, não poderíamos deixar de lado uma das partes que o filme mostra com veemência em algumas de suas sequências, ou seja, a música, uma composição de Villa Lobos que, com sua força, enriquece inúmeros momentos da projeção das imagens. O elevar da sonoridade da música, na narrativa fílmica, interfere na representatividade do momento chamando atenção para as imagens sequenciais.

Na cena em destaque, o cego Júlio, um dos personagens que compõem a trama, surge com as características que lembram em tudo os repentistas, os contadores de história através da música. O cordel, em alguns momentos, insere-se na narrativa fílmica sendo uma forma de expressividade, uma composição feita com o objetivo de transcrever a situação em forma de sonoridade.

O instrumento musical deste plano configura essa expressividade, o objeto utilizado como uma das muitas formas de acompanhar a narração da história que está mostrada na tela e serve para dar ainda mais vida à narrativa.

O Totõe Mojo, ele vendia, ele comprava, conhecido pela honestidade, os comerciantes tratavam-no bem. Trazia uma sacola presa à cintura por um cordão cheia de dinheiro, quase sempre com as pontas dos dedos roçando ou contando as moedas. “Nem todo comerciante é tratante”, gambirava, assustava-se com o preço das coisas. O seu cavalo era tido como o mais veloz, chamado por ele o Leva-e-traz – limpava-o em córrego todo dia, escovava-o, examinava cuidadosamente as ferraduras, dava-lhe o melhor de-comer. (MELLO, 2014, p. 90)

O objeto focalizado na cena da narrativa romanesca de Willian Agel é a “sacola presa à cintura por um cordão”. Nessa sacola está contido o dinheiro resultante dos negócios realizados por Totõe Mojo, um comerciante que “gambirava” e “assustava-se com o preço das coisas”. Chama a atenção o detalhe do cordão que prende a sacola à cintura. Seria muito natural que essa fosse presa por algo mais resistente uma vez tratar-se de um embornal que esconde notas e moedas recebidos por Totõe. O cordão, no entanto, simboliza o vínculo, o elo que une o ser ao objeto.



(Rocha, 1963/64, 00.17:28)

Nesta cena, a mão que segura a cruz é a de Manuel, mas ela não é o foco da cena. O foco é a cruz, nesse caso, símbolo da fé cristã e da morte. A cova guarda o corpo sem vida da mãe de Rosa. Mas o que chama a atenção são os detalhes da cruz: dois pedaços de pau seco, tortos, um mais fino que o outro, amarrados por um barbante ou embira, fiapo retirado de algum vegetal da caatinga.

O complexo simbolismo da cruz ratifica o sentido histórico do Cristianismo. Jean-Eduardo Cirlot (1984, p.195), no seu *Dicionário de símbolos*, afirma que,

situada no centro místico do cosmo, a cruz “é a ponte ou a escada pelas quais pode-se subir a Deus” e que, “universalmente, tem sido utilizada, em grande parte, pelo influxo cristão”.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 310), na cruz “se confundem o tempo e o espaço. Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original”. Segundo os autores, “ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima”. Assim sendo, a cruz em destaque sobre uma cova, nessa cena, representa esse cordão que liga o céu à terra, o baixo ao alto e condensa, em sua imagem, a história da salvação.

Nessa sequência da narrativa fílmica, Manuel e Rosa aparecem contritos ao lado da cruz, reforçando o sentimento cristão que caracteriza esses dois personagens.

O pastor protestante em atividade, pregando do lado de fora, agitando os braços sem parar, movimentos em conjunção com a oratória. Que no livro dos livros – Bíblia – estava a solução. Às vezes mudava o tom de voz: contava a conversão de Maria Madalena – fazia chamamento com lágrimas nos olhos – apelava às demais para mudarem de vida. E o menino em que ambiente iria crescer? A vida, muitas vezes, é quem governa a gente, meu bom pastor. Palavras somente não bastam para mudar a estrutura social. (MELLO, 2014, p.114)

Nesta cena, o destaque é para a voz do pastor que, amparado pelas palavras da Bíblia, faz sua pregação do lado de fora. Ao leitor cabe discernir o espaço. Fora de onde? Fora da casa das “putas” em que uma das mulheres estava em trabalho de parto. Supõe-se certo número de pessoas, não propriamente fiéis, que o ouvem. Quem seriam essas pessoas? As demais mulheres, as visitas, os curiosos que cercavam a casa. Essas conclusões devem ser tiradas pelo leitor, embasado na leitura das cenas anteriores, pois o que se lê no fragmento acima é mostrado como no plano detalhe da narrativa fílmica.

O poder da oratória faz do pastor um orador eficiente que a todos comanda com os gestos de seus braços e com a modulação da voz conforme se faz necessário. As lágrimas que lhe descem dos olhos contribuem para uma espécie de encenação que convence. Observa-se, portanto, a exploração da função apelativa da linguagem do pastor tão bem descrita pelo narrador desse texto.

Epopéia dos sertões é uma obra romanesca em que o autor explora o recurso da intertextualidade em sua quase totalidade. Esta cena reitera a utilização desse expediente quando a personagem faz referência à Bíblia e, mais

especificamente, à história de Maria Madalena e conclama as mulheres para mudarem de vida.

Chama, ainda, a atenção do leitor na cena destacada, o registro de uma voz ou de um pensamento: “A vida, muitas vezes, é quem governa a gente, meu bom pastor. Palavras somente não bastam para mudar a estrutura social”. Sem qualquer indicação do emissor por parte da voz narrativa, esse período deixa evidente uma crítica social a respeito das diferenças que imperam na estrutura da sociedade.



(Rocha, 1963/64, 1.08:35)

Na recepção dessa imagem pelo plano detalhe, tem destaque a imagem do punhal, arma sempre empunhada firmemente por Corisco. Semanticamente, a palavra “punhal” vem do vocábulo “punho”, símbolo da habilidade humana. Com essa arma em punho, Corisco, tomado pela sede de vingança, procura tornar-se um justiceiro e parece ser a encarnação de Lampião.

Semelhante a uma faca, de dois gumes, o punhal simboliza o “desejo de agressão”. Servindo aos instintos, faz denotar o poder do agressor e demonstra a carência de elevação espiritual e de um poder superior (CIRLOT, 1984, p.478) o que, analogicamente está simbolizado por seu curto comprimento.

Virgilino, ele vinha vestido de gente. O tronco, as mãos peludas, veias esgalhadas. Aquele fazia tremer até o riachinho. Virgilino, o que não tem nome. Virgilino, o animal feroz. Fechada a expressão do rosto- fitando com os olhos de diabo. Tinha ódio àquele homem. Quando o rio cai – é a cachoeira. Virgilino parava no meio, em pé, vencendo as forças da água, desafiando. Ninguém ombreava com ele (MELLO, 2014, p. 86)

Às características psicológicas de Virgilino, descritas pelo narrador (o que causava temor, o animal feroz, a expressão fechada, os olhos de diabo, o desafiador da força das águas), alia-se a descrição seca e objetiva de suas “mãos peludas, veias esgalhadas”, no detalhe. Ao leitor é possível a visualização das veias sobressalentes sob uma pele coberta de pelos. Mãos fortes de um homem forte.

Na narrativa romanesca de Willian Agel, Virgilino é aquele para quem a coragem para a luta desconhece limites. Homem matador de homens, valoroso, é o perigo formidável, o capitão que passa em revista o acampamento enquanto todos dormem, sempre pronto para a guerra. É o “homem cruel, o guatambu enorme”, aquele que tem nos olhos “o fogo do inferno”. Comparado à fortaleza do guatambu, no início da obra, é, na cena transcrita, a metáfora da cachoeira, o rio quando cai, simbolizando o elemento indomado por ele representado.

Virgilino, na visão do narrador (p. 94), é o “homem passado da conta, feito à imagem do cujo”. Em acordo com análise de Vera Maria Tietzemann (1999), “na perspectiva hebraico-cristã, o líder Virgilino aparece como aliado do demônio; na perspectiva da tradição greco-latina, encontra seu contraponto mitológico no sangrento deus da guerra, Ares”. Sabendo-se da presença da intertextualidade, amplamente utilizada pelo autor, pode-se perceber o paralelismo na composição dessa personagem.



(ROCHA, 1963/64, 1.35:42)

A mão que segura firme a arma é de Antônio das Mortes. Ao contrário daquela descrita na narrativa romanesca, esta se apresenta lisa, sem pelos, embora

deixando perceber as “veias esgalhadas”. Virgilino e Antônio das Mortes são personagens cujos destinos têm em comum a sina de matadores. São seres que carregam consigo o peso das muitas mortes praticadas.

O plano Detalhe nesta cena da narrativa fílmica põe em close a mão que segura a arma, embora sem estar com o dedo no gatilho. Na simbologia, a mão “exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação”(CHEVALIER & GEERBRANT, 2017, p.589). Se vista sob o signo da justiça, a mão, nesta cena, assim como a mão de Virgilino na narrativa romanesca, significa a justiça dos homens, em especial, aquela praticada no sertão, muitas vezes encomendada e paga, resultado da sede de vingança, da lavagem da honra, da luta pela manutenção do poder, da rivalidade e do ódio entre pessoas.

Ajoelhado, perrengue, segurando os intestinos que escorriam pela ferida aberta. “Triste de mim!” – exclamou. E rogou ao vencedor tivesse o ânimo de enterrá-lo. “Não deixar o meu corpo tombado ser pasto de urubu faminto.” E mais: “Cuida do cavalo meu andador, que nada mais posso fazer por ele. Se alguém perguntar por mim, fala que eu lutei com bravura. E se perdi, foi por um homem valente e duro na peleja”. E perdendo o fôlego, até que o frio da morte lhe endureceu os membros por completo. Cadáver, que morreu (MELLO, 2014, p. 95)

O narrador na cena acima põe em destaque as palavras que saem da boca de uma personagem vencida em duelo. Derrotado, à beira da morte, Atilio tem a humildade ou a petulância de fazer súplicas ao vencedor do embate. Pede que o enterre, que cuide de seu cavalo e que fale de sua bravura na luta.

O narrador transcreve as palavras da personagem através do discurso direto entre aspas em meio da narração da cena. A função apelativa da linguagem é explorada, não só pela utilização do modo verbal no imperativo: “não deixar” que equivale à segunda pessoa “não deixa” e as formas verbais “cuida” e “fala”, mas também pela expressão “Triste de mim”, numa espécie de pena de si mesmo, de autolamentação pela certeza da proximidade da morte.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

[...] temos de sentir o cerne da criação [...] considerando-se que “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”, enquanto que o cinema ‘é um processo de percepção bruta.

Jean Mitry

Este estudo centrou-se na busca dos elementos utilizados na literatura e no cinema, como recursos construtivos, relacionando as produções, romanesca: *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Melo e, fílmica: *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha. Ressaltamos que as abordagens visaram à observação do cinema, não como uma reprodução da produção literária, mas como uma manifestação artística que interage de maneira produtiva com a literatura, principalmente na contemporaneidade. Mostrou-se também que a literatura possui caminhos que nos levam a uma aproximação de outras linguagens, com diferentes recursos, possuindo, portanto, um número considerável de aproximações e similitudes.

O fio condutor deste trabalho está posto sobre a premissa de que narrar é expor uma série de fatos e/ou acontecimentos vivenciados por personagens num determinado espaço e tempo. Portanto, entende-se que, para que haja uma narrativa, é imprescindível a presença do leitor/espectador que, por sua vez, se move por entre intencionalidades, fazendo transcender experiência e aprendizado por meio de códigos e estratégias. A essência da narrativa é instalada por contextos, mas é confirmada pela contemporaneidade para qual ela se orienta, cabendo, assim, o privilégio de efetivar o objetivo a ser alcançado.

Consideramos assim, que neste estudo tenhamos abordado uma temática privilegiada, uma vez que nas análises comparativas contemplamos inter-relações e apropriações entre a literatura e o cinema, o que sustentou nosso plano de investigação traçado no início deste trabalho. A riqueza dos textos estudados, suas formas de expressão e realização artísticas possibilitaram uma análise interpretativa na qual se buscou a todo o tempo, um estudo intersemiótico, na medida do possível, rico em contrastes e nuances.

Pudemos observar que a narrativa literária, bem como a fílmica se assemelham, se aproximam, mas também se distanciam, pois contêm em seus

modos narrativos suas especificidades e detalhes que preservam em seus signos diferentes manifestações do discurso estético.

Portanto, por meio da diversidade que as linguagens em apreço oferecem, foram comparadas algumas das muitas manifestações da representatividade, buscou-se a possível formação de um conceito integrando nessas duas formas de expressão artística, posto que a natureza fictícia da literatura está também contida no cinema e suas variantes de criação não se esgotam tanto em um quanto em no outro.

Ambos os modos criativos apresentam em seu entrelaçamento as semelhanças que as integram, tendo neles um processo de narração e muitas técnicas discursivas parecidas, embora também apresentem a diversidade que mantém nas linguagens as fronteiras existentes entre elas.

Observando o uso dos elementos próprios da arte literária e da cinematográfica, um dos objetivos desta dissertação foi correlacionar os mais diversos caminhos do cinema aos da literatura, para que se pudesse compreender, criticamente, as concepções sobre os dois objetos artísticos em pauta, as perspectivas comparativistas partindo do eixo irradiador de cada uma dessas artes que define e preserva o discurso, ou seja, o que se produz, a quem pertencem, as teorias que sustentam as duas formas de discurso. Buscou-se atenção, em especial, laborar aqui, diante de uma temática cujo termo “sertão” tem lugar de centralidade em ambas as obras.

Este trabalho dissertativo procurou lançar luzes nos pressupostos de como as narrativas, literária e cinematográfica utilizam-se de recursos que lhes são próprios e a um só tempo, se cruzem, como a exploração de planos adequados a cada sequência cênica e muitos outros abordados neste trabalho. Por meio de seus artifícios, essas duas maneiras de narrar criam atmosfera que expandem e engendram os diferentes modos de representação, ora envolvendo o mítico, o místico, a cultura popular, tanto na narrativa romanesca quanto na fílmica, em seus enredos complexos, onde aflora a urdidura intertextual, perpassando todas as suas estruturas.

Por meio desse estudo, tornou-se possível reconhecer que a ficção cinematográfica e a literatura, nas suas múltiplas formas de linguagens, possibilitaram-nos esse viés de comparação das obras apresentadas como *corpus* desta pesquisa: *Deus e o diabo na terra do sol* e *Epopéia dos sertões*. Desse modo, foi possível encontrarmos traços do mundo ficcional do cinema no universo da literatura e a plena entre essas duas formas artísticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail.; Estética da Criação Verbal.(1992).
- BARTHES, Roland; O prazer do Texto, Coleção ELOS, EDITORA PERSPECTIVA S.A., São Paulo – SP, 1987.
- BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. Edições 70.2007
- BENJAMIN, Walter –textos e tradução de Jose Lino,1 edição-agosto de 1975
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor A.; HABERMAS, Jürgen; Textos Escolhidos; Tradução: José Lino Grünnewald; 2ª Edição; Abril Cultural; 1983; São Paulo.
- BENJAMIN,W; Obras Escolhidas vol.I; Magia e técnicas de reprodução.In : Textos escolhidos de Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas; São Paulo; Abril Cultural; 1980; (col. Os pensadores).
- BERNARDET, Jean Claude; O Que É Cinema; Col. Primeiros Passos; Editora Brasiliense; 1985; São Paulo.
- BERNARDET, Jean-claude , *O que é cinema*,1995, 10ª edição, Editora brasiliense
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Sila et al. 30ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio. 2017.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- NOVAES, Claudio Cledson; CHIOSSI, Eliana Mara de Freitas; Cinco vezes Sertão: Literatura cinema e outras escrituras/organizadores, -Salvador:Quarteto,2012.122p.
- DELEUZE, Gilles; Cinema 1: A imagem-movimento; Tradução: Stella Senra; 1983; Editora Brasiliense S.A.; São Paulo;
- DELEUZE, Gilles,A imagem-movimento.Lisboa:Assírio & Alvim; 2004.
- DEUS e o Diabo na terra do sol; Ficha técnica do filme:Ficção,longa-metragem, 35mm, preto e branco; Rio de Janeiro; 1964; 3400metros; 125minutos; Companhia produtora: Copacabana filmes;Distribuição: Copacabana filmes;Lançamento:10 de junho de 1964,Rio de Janeiro(Caruso,Bruni-flamengo e Ópera);Produtor: Luiz Augusto Mendes. <https://www.youtube.com/watch?v=mS81fFWbJCY>; acessado em

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GENETTE, Gerard; DISCURSO DA NARRATIVA, coleção: VEGA UNIVERSIDADE, ano de edição: 1989, edição: 3ª, Editora Veja.

GENNETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Veja, 1995.

GOMES, Salatiel Ribeiro; *História e Cinema: Sertão e Redenção em DEUS e o Diabo na Terra do Sol*, Editora ANNABLUME, 2011; Rio de Janeiro.

JOHNSON, R. *et al*; *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003, p.38-58.

LAJOLO, Marisa, *O Que É Literatura – Coleção Primeiros Passos*, Editora Brasiliense, 1985, São Paulo.

MELLO. Willian AGEL de; *Epopeia dos Sertões/Willian Agel de Mello*, Goiânia, Kelpes, 2014. 174p.

MITRY, Jean (2002) In: ANDREW, James Dudley (2002) *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

NASCIMENTO, Milton e BRANT, Fernando. *Bola de meia, bola de Gude*. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br> > MPB > 0-9 > 14 Bis. Acesso em 13-11-2017.

NOVAES, Claudio C. *Literatura e cinema – Amar, verbo intransitivo Menino de engenho – adaptações Brasileiras*. São Paulo: Annablume, 2014.

NOVAES, Claudio C.; MARA, Eilana; *Cinco vezes Sertão: Literatura, Cinema e outras Escrituras*; Quarteto Editora; 2012; Salvador.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*; 8.ed; Campinas; Editora Pontes; 2009; 100p.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003. P.38-59.

PELLEGRINI, T. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In:

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002.

ROCHA, Glauber. *cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das letras, 1997

TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*, tradução Leyla Perrone-Moisés. — São Paulo: Perspectiva, 2006.

WIRDSWORTH, Willian. *A criança é pai do homem*. Disponível em: <https://cdeassis.wordpress.com/2009/11/21/a-crianca-e-pai-do-homem/> Acesso em 13-11-2017

SILVA, Vera Maria Tietzmann. "Do regional ao universal: Epopeia dos sertões de Willian Agel de Mello. In: MOURA, Waldevira Bueno Pires de. (Org.). *Vestilivros. O Popular*. Goiânia, setembro de 1999.

XAVIER, Ismail; *O olhar e a cena – Melodrama, Hoollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 384p; 73 fotografamas.