



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

**IMAGENS DA ESCRITA:  
REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM  
*VIDAS SECAS***

BRASÍLIA  
2023

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

**IMAGENS DA ESCRITA:  
REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM  
*VIDAS SECAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

BRASÍLIA  
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados  
fornecidos pelo(a) autor(a)

Bi

Brasileiro de Souza, Alan

Imagens da escrita: referências intermediáticas entre  
literatura e cinema em Vidas Secas / Alan Brasileiro de  
Souza; orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2023.

104 p.

1. Graciliano Ramos. 2. Intermedialidade. 3. Literatura  
e Cinema. 4. Literatura Brasileira. 5. Romance de 1930. I.  
Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

**IMAGENS DA ESCRITA:  
REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA EM  
*VIDAS SECAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e presidente da Banca)  
Universidade de Brasília - UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura

---

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa (Membro externo)  
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, Campus Presidente Dutra

---

Prof. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende (Membro externo)  
Pesquisadora Autônoma

---

Prof. Dra. Alessandra Matias Querido (Membro interno)  
Universidade de Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Programa de Pós-Graduação em Literatura

---

Prof. Dr. André Luís Gomes (Membro interno, suplente)  
Universidade de Brasília – UnB, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

*À dona Edecy,  
que me deu régua e compasso*

*À Laleska,  
o olhar que melhora o meu*

## AGRADECIMENTOS

*Tudo o que nós tem é nós*  
(Emicida)

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, meu orientador, pelo acolhimento; pela “lição de coisas”, de generosidade, humanidade e literatura; e, sobretudo, por acreditar que este trabalho seria possível.

À Profa. Dra. Maria das Dores Pereira Santos (ou Dora ou Dolores ou Dora Andrade, nunca se sabe), onipresente em cada letra desta tese – antes mesmo que eu soubesse que um dia ela viria a lume.

À Profa. Esp. Celimar Aparecida Avancini, mestra das primeiras letras e primeira inspiração nos caminhos da docência.

Às professoras Dra. Alessandra Matias Querido, Dra. Luciana Barreto Machado Rezende, Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, e aos professores Dr. André Luís Gomes e Dr. Douglas Rodrigues de Sousa, que compuseram as bancas de qualificação e defesa desta tese, pelas indicações necessárias para o amadurecimento desta pesquisa.

Ao Bruno, meu irmão, primeira escola para as artes visuais e para o silêncio do mundo.

À Janara Soares, Leonardo José e Rosângela Lopes – companheiros da odisseia baiano-tocantinense em Brasília –, por todos os sonhos que sonhamos juntos naquele Brasil antes do golpe de estado e da pandemia, por tudo o que o construiremos daqui pro futuro.

À Aline Gonçalves, Aline Guedes, Amine Mata Pires, Beatriz Campos, Carlos Lemos, Carolina Lima, Caroline Meira, Diego Rochac, Diogo Carvalho, Elizabeth Barros, Fábio Leal, Fabrício Lemos, Francisco Gomes, Fernanda Fernandes, José Gomes Neto, Jucelino de Sales, Katiara Jacinto, Mariana Soprana, Mylena Oliveira, Pedro Gustavo Ribeiro, Roberto Charles, Roberto Medina, Sidnei Costa, Silvia Prado, Tarcísio Defensor, Tiago Lorenzo, Walker Hanashiro e Wirley Lima, família descoberta e reunida na travessia de cerrados e caatingas, presente nas muitas jornadas até e além daqui – mesmo nos pequenos golpes de solidão de que a vida é feita.

Ao Filipe Rosa, primeiro leitor destes escritos e companheiro das angústias que a vida na fronteira entre as artes e mídias produz.

Às professoras Dra. Nelma Aronia, Dra. Marta Faria Wanderley, Ma. Soraia Cunha e ao professor Dr. Thiago Alves França, pela gentileza e pela sabedoria ensinada e compartilhada ao longo de todos esses anos.

À professora Dra. Elga Pérez Laborde, pela epifania e pelas sugestões que deram início a esta tese.

Ao professor Dr. Wilton Barroso (*in memoriam*), pelas conversas sobre literatura, história e política; por lembrar da importância sabermos a nossa exata medida nos caminhos tortos e tortuosos daquilo que chamam de vida acadêmica; pela constante lembrança de que é preciso sempre estar atento e forte diante do pesadelo.

Aos companheiros e companheiras do Grupo de Pesquisa LiterArtes (UnB / CNPq) – que, de cada canto do mundo, desbravam os caminhos das artes entrelaçadas –, pelos diálogos e vivências dentro e fora da universidade.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília (UnB), cujas disciplinas deram forma e moldura a este trabalho.

Aos técnicos e técnicas do Instituto de Letras (IL), da UnB, pela cortesia e presteza na solução das questões (nem sempre) práticas e burocráticas do cotidiano da universidade.

Aos alunos e alunas com quem pude prazerosamente conviver ao longo dos últimos anos na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), no Colégio Estadual de Cristópolis (CEC), no Colégio e Curso Gauss e na Cooperativa Educacional de Barreiras (COOPEB). Muito deste trabalho resulta, sem sombra de dúvidas, das lições que aprendemos juntos na nossa convivência quase diária.

**Graciliano Ramos**

*Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:*

*de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara.*

\*\*\*

*Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:*

*que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se a fraude.*

\*\*\*

*Falo somente por quem falo:  
por quem existe nesses climas  
condicionados pelo sol,  
pelo gavião e outras rapinas:*

*e onde estão os solos inertes  
de tantas condições caatinga  
em que só cabe cultivar  
o que é sinônimo da mingua.*

\*\*\*

*Falo somente para quem falo:  
quem padece sono de morto  
e precisa um despertador  
acre, como o sol sobre o olho:*

*que é quando o sol é estridente,  
a contrapelo, imperioso,  
e bate nas pálpebras como  
se bate numa porta a socos.*

João Cabral de Melo Neto



## RESUMO

Nesta tese analisamos o romance *Vidas secas* ([1938] 2017) de Graciliano Ramos (1892-1953) a partir da hipótese de que a maneira como a narração está articulada na obra, notadamente no que diz respeito ao uso dos modos indireto, indireto livre e direto do discurso, estabelece na página literária referências intermediáticas ao cinema. Para deslindar tal processo de evocação da imagem pela escrita, examinamos a estruturação narrativa do livro cotejando-a com as noções de quadro, enquadramento e montagem próprias da teoria e do fazer cinematográfico. Considerando ainda o argumento, pacífico na fortuna crítica do *corpus* e do escritor, de que em *Vidas secas* a representação do subalterno não se dá pela submissão deste à voz do intelectual que alinhava a narrativa, propomos que o cruzamento de fronteiras entre as mídias orquestrado no texto produz como efeito uma vivificação do mundo e da perspectiva dos protagonistas do entrecho para o leitor do romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Graciliano Ramos; Intermidialidade; Literatura e Cinema; Literatura Brasileira; Romance de 1930.

## ABSTRACT

In this thesis we analyze the novel *Vidas secas* ([1938] 2017) by Graciliano Ramos (1892-1953) through the hypothesis that the way in which the narrative is articulated in the work, notably regarding the use of indirect, free indirect and direct modes of speech, establish on the page intermediality references to the cinema. In order to unravel the process of evoking the image through writing, we examine the narrative structure of the book, comparing it with the notions of camera, framing, montage and film making and its theory. Considering also the argument, to which there's no discordance, that in *Vidas secas* the representation of the subaltern does not occur through its submission to the voice of the intellectual who aligned the narrative, we propose that the borders crossing between the media orchestrated in the text produces, as an effect, a vivification of the world and the perspective of the protagonists of the plot for the novel reader.

**KEYWORDS:** Graciliano Ramos; Intermediality; Literature and Cinema; Brazilian literature; 1930's Romance

## RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous analysons le roman *Vidas secas* ([1938] 2017) de Graciliano Ramos (1892-1953) à partir de l'hypothèse que la manière dont la narration est articulée dans l'œuvre, notamment en ce qui concerne l'utilisation des modes indirects, indirects libres et directs du discours, établit, sur le plain littéraire, des références intermédiatique au cinéma. Afin de démêler ce processus d'évocation de l'image par l'écriture, nous examinons la structure narrative du livre en la confrontant aux notions de caméra, de cadrage, de montage et de cadre typiques de la théorie et de la réalisation cinématographique. Considérant également l'argument, pacifique dans la richesse critique du corpus et de l'écrivain, que dans *Vidas secas* la représentation du subalterne ne passe pas par la soumission de celui-ci à la voix de l'intellectuel qui a guidé le récit, nous proposons que le croisement des frontières entre les médias orchestré dans le texte produit, comme effet, une vivification du monde et de la perspective des protagonistes de la trame pour le lecteur du roman.

**MOTS CLÉS:** Graciliano Ramos; Intermédialité; Littérature et Cinéma; Littérature brésilienne; Roman des années 1930.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS		
Figura 1	Serra do Cercado, divisa entre os municípios de Santa Rita de Cássia e Mansidão, Estado da Bahia	13
Figura 2	Paisagem no Povoado de São Felipe, Mansidão - BA	24
Figura 3	Fotograma do filme <i>Vidas secas</i> de Nelson Pereira dos Santos (1963)	25
Figura 4	Página da HQ <i>Vidas secas</i> de Graciliano Ramos, Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco	26
Figura 5	Página do poema <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> de Stéphane Mallarmé (1897).	42
Figura 6	<i>O pulsar</i> de Augusto de Campos (1975)	42
Figura 7	Mural “Deus é mãe”, de Robinho Santana	44
Figura 8	Vista do Rio de Ondas, Barreiras - BA	64
Figura 9	Empena assinada por Daiara Tukano em Belo Horizonte	73
Figura 10	Lagoa do Germino, Cristópolis - BA	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<i>Mergulho numa manhã de inverno</i> .....	14
<i>Houve uma segunda aberta entre as nuvens</i> .....	18
<i>Desse antigo verão que me alterou a vida - da estrutura da tese</i> .....	22
<b>PRIMEIRA PARTE: QUANDO POUSAMOS O OLHAR SOBRE AS IMAGENS</b> .....	24
<b>1. OUTRAS FORMAS PARA AS PALAVRAS</b> .....	25
<b>2. RECONFIGURAÇÕES VERBAIS</b> .....	29
2.1 Contaminações: os estudos interartes e a Intermidialidade.....	29
2.2 Mídia e Intermidialidade .....	33
<b>3. OUTROS CORPOS PARA AS IMAGENS</b> .....	41
<b>3.1 Trânsitos especulares: relações entre escrita e imagem</b> .....	41
3.2 O mundo diante de si .....	55
<b>SEGUNDA PARTE: QUANDO O OLHAR SE DESDOBRA</b> .....	64
<b>4. CAMINHO SOB JUAZEIROS</b> .....	65
4.1 Manchas sob o céu .....	65
4.2 Imagens movediças sobre a campina .....	72
4.2.1 <i>Como se vê: quadros e enquadramentos</i> .....	72
4.2.2 <i>A ordem do olhar: a produção da montagem</i> .....	80
4.2.2.1 <i>Ecos de uma tradição</i> .....	80
4.2.2.2 <i>Jogos de combinar</i> .....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	90
<i>Post scriptum</i> .....	96
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	97



**Figura 1.** Serra do Cercado, divisa entre os municípios de Santa Rita de Cássia e Mansidão, Estado da Bahia (2022).

## INTRODUÇÃO

### *Mergulho numa manhã de inverno*<sup>1</sup>

Durante quase um ano, entre 1936 e 1937, Graciliano Ramos foi mantido preso sem qualquer acusação formal contra si nos porões do que viria a ser a Ditadura do Estado Novo (1937-1945)<sup>2</sup>. No momento de sua prisão, o escritor ocupava o cargo de diretor da Instrução Pública do Estado de Alagoas, cargo equivalente ao atual de secretário de Estado de educação, e revisava os manuscritos de *Angústia*, seu terceiro romance<sup>34</sup>. A detenção de Graciliano fez parte de um arrastão persecutório promovido pelo governo Vargas, que nitidamente flertava com o nazifascismo, contra os seus opositores. Assim como o escritor, milhares de pessoas – opositores declarados ou não do governo, comunistas ou apenas simpatizantes – foram mantidas<sup>5</sup> encarceradas, inclusive nos navios da Marinha Brasileira, transformados em prisões. Os prisioneiros, dentre eles o romancista, foram levados para os presídios de Fernando de Noronha e da Ilha do Governador. Naquele momento, firmava-se no Brasil a marcha em direção à implantação de uma ditadura e escancarava-se mais uma face do, como diria o escritor, “nosso pequenino fascismo tupinambá” (RAMOS, 2014, p. 12).

As lembranças dos meses passados na prisão foram mais tarde utilizadas por Graciliano como base para a escrita das *Memórias do Cárcere*, publicadas postumamente, em 1953.<sup>6</sup> Nos relatos, o autor apresenta os seus companheiros de clausura e revela de forma contundente o cotidiano da cadeia, refletindo sobre o quão devastador, violento e abusivo é o

<sup>1</sup> Os subtítulos que nomeiam cada uma das três partes desta Introdução foram extraídos de contos presentes em *Infância*, de Graciliano Ramos.

<sup>2</sup> Em bilhete enviado à sua esposa Heloisa Ramos, o escritor, notadamente indignado com a insolubilidade da própria situação, comenta: “Essa história de defesa não me agrada. Estou resolvido a não me defender. Defender-me de quê? Tudo é comédia e de qualquer maneira eu seria péssimo ator.” (RAMOS, 2011, p. 226).

<sup>3</sup> Na manhã do dia 03 de março de 1936, mesmo dia em que fora preso, Graciliano Ramos enviou os originais de *Angústia* à datilógrafa, conforme nos revela o próprio escritor no segundo capítulo de *Memórias do Cárcere* (2014). O romance seria publicado cinco meses após essa data, com o seu autor ainda sob custódia.

<sup>4</sup> Ao todo, Graciliano Ramos publicou quatro romances, todos no decorrer da década de 1930. Em ordem cronológica: *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938).

<sup>5</sup> Na biografia *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, Dênis de Moraes aponta que estimativas dão conta de que em torno de “35 mil pessoas tenham sido detidas, muitas delas sem processos formais. Na prática, o que se pretendia era tirar de circulação todo e qualquer cidadão que um dia tivesse torcido o nariz para o governo Vargas – como era o caso de Graciliano.” (MORAES, 2012, p. 114). A reação governista atuava, em parte, para neutralizar por completo todo e qualquer resquício de mobilização oposicionista, sobretudo a conseguida pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) nos anos anteriores e posta à prova nos levantes ocorridos em Natal, Recife e no Rio de Janeiro em novembro de 1935 (SCHWARCZ & STARLING, 2018).

<sup>6</sup> Durante o cárcere, Graciliano Ramos manteve por algum tempo a escrita de diários. Este material, contudo, não resistiu à prisão. “Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água” (RAMOS, 2014, p. 14), diz o escritor em *Memórias do Cárcere*.

nosso sistema carcerário e como o Estado brasileiro dele se vale para manter intacta e coesa a uma certa ordem pública e os interesses dos grupos dominantes. A leitura das memórias do autor é reveladora não apenas das marcas produzidas por essa experiência nos sujeitos que a vivenciaram, mas também dos traumas e das tensões que constituem o Brasil moderno, moldado à força e fogo no decênio de 1930.

Dois anos após a prisão, em março de 1938, Graciliano Ramos traz a público *Vidas secas*, seu último romance. No livro, acompanhamos, através da voz de um narrador em terceira pessoa – o único do tipo na fatura romanesca do autor –, a trajetória e as experiências de Fabiano, da sua esposa sinha Vitória, dos dois filhos do casal – o menino mais velho e o menino mais novo –, e da cachorra Baleia, constantemente premidos pelos embates com a natureza e com a estrutura social em algum lugar do sertão nordestino. A publicação do romance, contudo, foi precedida pela veiculação na imprensa, ao longo de 1937, de oito contos que mais tarde figurariam entre os treze capítulos de *Vidas secas*. “Baleia” foi o primeiro texto a sair, em maio daquele ano, no suplemento literário de *O Jornal*. Como é sabido, esse expediente é relativamente comum no meio literário, sendo uma forma de divulgação de um livro vindouro. No entanto, no caso do autor alagoano, a prática visava antes amainar as suas necessidades financeiras imediatas do que produzir publicidade para a sua obra seguinte, como Dênnis de Moraes (2012) comenta em *O velho graça: uma biografia de Graciliano Ramos*:

O processo de composição do romance [...] foi, por razões de ordem financeira, dos mais originais da literatura brasileira. A conta da pensão e as despesas duplicadas com a vinda da família o obrigaram a escrever os capítulos como se fossem contos. Era um artifício para ganhar dinheiro, publicando-os isoladamente em jornais e revistas, à medida que os produzia. Chegou a publicar o mesmo conto, com título alterado, em outros periódicos. Dos treze capítulos, oito saíram nas páginas de *O Cruzeiro*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas* e *Lanterna Verde*, além de *La Prensa*, de Buenos Aires, através de [Benjamin de] Garay<sup>7</sup> (MORAES, 2012, p. 159).

A despeito das dificuldades interpostas à vida de Graciliano no período da elaboração de *Vidas secas*, o universo ficcional apresentado a partir da história daquela família de sertanejos retirantes é hoje facilmente reconhecido na cultura letrada brasileira, sendo o volume, possivelmente, uma das obras mais firmemente posicionadas no nosso cânone literário. Isso se dá por conta tanto da qualidade do texto, quanto pela ação de uma rede de fatores que vão desde o interesse do público leitor pela obra às ações dos dispositivos e

---

<sup>7</sup> Intelectual e tradutor argentino, “um dos principais introdutores de autores brasileiros no cenário editorial da Argentina (RIBEIRO, 2008, p. 129).



sujeitos que regem o campo literário. Destacam-se nessa rede de agentes que se retroalimentam as funções exercidas pela universidade e pelo ensino de literatura na educação básica na consolidação do romance como um clássico da literatura brasileira; o que pode ser mensurado pela quantidade de artigos, ensaios, dissertações e teses que enfocam de alguma maneira a obra, bem como pelas suas inúmeras indicações nas listas de leitura obrigatória para os vestibulares tradicionais ou para as aulas de literatura nas escolas públicas e privadas em todo o território nacional.

Neste panorama, ainda é preciso considerar as adaptações do romance para outras mídias, como o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos<sup>8</sup>, de 1963, e a recente adaptação para os quadrinhos – também homônima – de Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco (2015), como renovadores e, em maior ou menor grau, fixadoras do entrecho e das personagens de *Vidas Secas* no imaginário coletivo nacional. Aqui, naturalmente, não estão em análise as particularidades estéticas das adaptações, muito menos o infrutífero problema da fidelidade das obras adaptadas em relação a obra fonte, mas sim as relações estabelecidas entre tais produtos de mídia, sobretudo no que diz respeito a sua recepção e circulação, e a consolidação do texto e do próprio velho Graça<sup>9</sup> na cultura nacional.

Ao analisar a consagração de escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Erico Verissimo e Rachel de Queiroz, Marisa Schincariol de Melo (2019), em *Como se faz um clássico da literatura brasileira*, argumenta que, em relação ao público original da literatura, “as adaptações atingem um público ampliado, que entra em contato com a obra [desses autores] ou com derivações dela” (2019, p. 207). Ainda de acordo com a pesquisadora, nisto ressoa a importância assumida pelos órgãos produtores da cultura de massas, notadamente a partir dos anos 1960, na consagração das obras literárias. As repercussões, inclusive comerciais, dessa estrutura não devem ser olvidadas. No momento da escrita desta tese, a Editora Record, detentora dos direitos de publicação do espólio de Graciliano Ramos, publicava a 156ª edição de *Vidas secas*, um grande feito no nosso mercado editorial. De fato, o lugar do último romance do escritor alagoano como um clássico brasileiro parece indubitavelmente consolidado.

No quadro da historiografia literária brasileira, a obra figura no chamado romance de 1930, conjunto não tão coeso de livros vindos a lume ao longo daquele decênio. Normalmente, esse agrupamento é reconhecido pela temática social de extração regionalista

---

<sup>8</sup> Também a obra de Nelson Pereira dos Santos ocupa um lugar privilegiado na nossa cultura. Exponente do Cinema Novo, o filme foi laureado com o prêmio de Melhor Filme de Arte e Ensaio no Festival de Cannes de 1964.

<sup>9</sup> Apelido de Graciliano Ramos.

mobilizada por alguns dos textos mais significativos lançados no período, entre os quais encontramos obras dos autores focalizados no estudo de Melo (2012). Do ponto de vista formal, conforme aponta Luís Bueno (2015) em *Uma história do romance de 1930*, os textos abrigados pela crítica literária nesse recorte historiográfico notabilizam-se pela busca por estratégias estéticas para a representação do outro (o sertanejo, a mulher, o proletário, o pobre, o animal, a criança) e seu universo circundante pela literatura. É importante que tenhamos em vista aqui o perfil do escritor brasileiro à época – que, na verdade, não difere muito do perfil atual<sup>10</sup> –, com raras exceções, homem, heterossexual, branco e geralmente oriundo da classe média, assim como o próprio Graciliano.

Dentre as muitas soluções encontradas pelos autores do período para resolver este impasse, destaca-se o uso que Graciliano Ramos faz da terceira pessoa e do discurso que traslada do indireto ao indireto livre e, ainda, ao direto em *Vidas secas*. Por meio dessa orquestração discursiva, temos no romance um narrador que se aproxima o suficiente das personagens para apresentá-las ao leitor, sem, no entanto, falar diretamente por elas ou ocupar o seu lugar no mundo ficcional – os monólogos interiores de Fabiano ao longo da trama e o famoso capítulo da morte de Baleia exemplificam bem este ponto.

Naturalmente, não é possível divisar completamente narrador e personagens no texto, a existência delas, lembremos, está condicionada ao exercício de linguagem posto em funcionamento pela voz narrativa e ambos, por sua vez, ao exercício autoral praticado pelo escritor. Entretanto, como argumenta Luís Bueno (2015), a necessidade de representar o outro sem reduzi-lo a um eu faz com que emerja do entrelaçamento das modalidades discursivas no tecido do romance um efeito que

[...] permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2015, p. 661).

---

<sup>10</sup> São amplamente conhecidos os resultados obtidos pelas pesquisas realizadas pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UnB / CNPq) a respeito do perfil do romancista brasileiro publicado por grandes editoras entre o decênio de 1960 e a segunda década do século XXI. Em entrevista concedida à *Revista Cult*, em 2018, a líder do grupo, Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Dalcastagnè, comentou os resultados da pesquisa realizada sob a sua coordenação. A entrevista pode ser acessada em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/#:~:text=A%20professora%20Regina%20Dalcastagn%C3%A8%2C%20doutora.no%20eixo%20Rio%2DS%C3%A3o%20Paulo.>

Assim, evidencia-se a posição ocupada por este narrador: acomodado diante do outro, ele o vê ao mesmo tempo em que busca torná-lo visível e mostrá-lo em sua totalidade para o leitor através do signo verbal. Dessa maneira, o resultado obtido pelo funcionamento das escolhas estéticas observáveis na focalização empreendida pelo narrador seria algum tipo de projeção da imagem das personagens e do seu entorno na página do romance. Dito de outra maneira, a letra do romance vivifica para o leitor a imagem das suas personagens. Contudo, é preciso questionar como se dá esse cruzamento entre escrita e imagem? E qual seria a natureza dessa imagem? Se lembrarmos que no cinema há a captura de imagens por um focalizador – a câmera, no caso – que serão cortadas, justapostas e montadas em uma sequência narrativa para, enfim, serem exibidas em uma tela, algumas respostas se esboçam a partir de possíveis homologias entre os modos de composição da imagem nessa mídia e o exercício representativo que se encontra em *Vidas secas*.

É neste espaço que a proposta de leitura que apresentamos nesta tese está localizada, visto que nos interessa investigar se o modo como a linguagem do narrador orchestra a representação do outro e do seu entorno na trama torna possível identificar no romance interlocuções entre escrita e imagem cinematográfica? Quais recursos verbais materializam essa relação entre palavra e imagem? E quais recursos cinematográficos são evocados por *Vidas secas*?

Antes que passemos ao detalhamento da estrutura que dá sustentação à tese, cumpre mencionar que aqui o nosso interesse nos cruzamentos de fronteira entre literatura e cinema recai exclusivamente sobre a construção e a presença de imagens verbais no *corpus*, isto partindo da concepção de que *Vidas secas* faz ver realidades e sujeitos à maneira do cinema. De modo que os aspectos relativos à produção da banda sonora, também uma característica básica da mídia fílmica, não serão mobilizados nesta pesquisa; o que não quer dizer que seja impossível observar algo neste sentido no texto de Graciliano Ramos.

*Houve uma segunda aberta entre as nuvens*

#### *i. Dos objetivos*

Neste trabalho, buscamos analisar *Vidas Secas* observando a maneira como a linguagem do narrador da obra orchestra a representação do outro e do seu universo a partir do entendimento de que essa arquitetura verbal instaura na página do romance referências intermediáticas à imagem cinematográfica. De maneira mais específica, pretendemos:

- Definir quais são os recursos verbais presentes na linguagem do narrador que possibilitam a visualização dos cruzamentos de fronteira entre literatura e cinema no romance;
- Avaliar se a possível constelação intermídia em *Vidas Secas* resvala do plano da narrativa para o da estrutura do romance;
- Evidenciar os possíveis efeitos de sentido produzidos na obra a partir da relação entre as duas mídias.

ii. *Da justificativa*

Completados quase noventa anos do aparecimento do primeiro livro de Graciliano Ramos, *Caetés* (1933), a fortuna crítica construída em torno das obras do escritor é há bastante tempo um monumento cujas bases estão consolidadas nos estudos sobre literatura em língua portuguesa. Seus textos continuamente ensejam leituras que, como é natural nas fortunas críticas, ao partirem de fundamentações e campos diferentes, operam em uma rede discursiva que busca trazer a lume aspectos pouco ou ainda insondados dessas obras, bem como rever posições já consagradas nessa mesma rede.

Costuma-se estudar Graciliano, em linhas gerais, a partir de duas grandes chaves de leitura, uma que parte da dialética literatura e sociedade para examinar aspectos, efeitos e leituras sociais produzidas a partir e nos seus textos, e outra voltada para os elementos estruturantes da sua prosa, com grande destaque para a composição dos seus narradores e personagens, bem como para as singularidades da linguagem “faca só lâmina”<sup>11</sup> do autor. Mesmo que as duas linhas possam ser identificadas em separado, não é raro que elas sejam entrelaçadas nos textos críticos voltados ao projeto literário do escritor.

Outros caminhos, naturalmente, são percorridos nessa fortuna crítica, no entanto, com menos recorrência do que os dois supracitados. É o caso, por exemplo, das relações entre literatura e outras artes e mídias estabelecidas nos contos, crônicas, memórias e romances do velho Graça. A esse respeito, destacam-se os estudos voltados para as adaptações das obras do prosador para outras mídias, notadamente o cinema. Todavia, os estudos interessados em outras configurações interartísticas e intermediáticas, como as organizadas dentro dos próprios textos, conforme propomos neste trabalho, ainda são raros. Neste bojo, podemos citar as

---

<sup>11</sup> A expressão foi retirada do poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto.

pesquisas<sup>12</sup> desenvolvidas por Adenize Silva Franco (2006)<sup>13</sup>, Silvia Dafferner (2008)<sup>14</sup>, Luciana dos Santos Carvalho (2009)<sup>15</sup> e Ana Paula Rodrigues Dias (2014)<sup>16</sup>, além da dissertação de mestrado que defendemos em 2018<sup>17</sup>, no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit), da Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Não obstante, entendemos que, se por um lado, a abertura da escrita literária à imagem que intentamos demonstrar não configura em si alguma inovação técnica levada a cabo pelo autor – a tradição das aproximações entre o lisível e o visível é extensa, com destaque para as experiências levadas a cabo no âmbito do modernismo artístico ocidental –, por outro, compreendê-la é dar mais um passo em direção à decifração do modo e dos efeitos de sentido obtidos a partir da arquitetura de *Vidas secas*. Além disso, do ponto de vista teórico, ao circunstanciar o tema ora proposto, esperamos contribuir para os estudos do conjunto literário de Graciliano e para os estudos de Intermidialidade.

### iii. *Do arcabouço teórico*

Esta tese organiza-se a partir de um fundo teórico amplo calcado na Teoria Literária, nos estudos de Intermidialidade e na Teoria do Cinema. A composição desse quadro resulta da necessidade de alçar um método de leitura que consiga acercar-se do *corpus* sem, no entanto, suplantá-lo, mas que possibilite esmiuçar a sua realidade a partir da nossa proposta de estudo. Desse modo, é importante manifestar que os limites do texto de Graciliano Ramos são as verdadeiras linhas-guia das apreciações registradas nas páginas deste trabalho; o que consiste também em um compromisso ético que assumimos em relação ao nosso objeto.

Notadamente em evidência na primeira parte da tese, a Intermidialidade interessa-nos sobretudo pela compreensão que essa área estabelece acerca das materialidades artísticas, entendendo-as como meios qualificados de transmissão de informações e entretenimento, que,

---

<sup>12</sup> Nessa asseveração, baseamo-nos em buscas realizadas nas bases de dados das plataformas Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes.

<sup>13</sup> *Angústia, de Graciliano Ramos e a deformação expressionista*, disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101740>. Acesso em 24 jul. 2022.

<sup>14</sup> *Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e seu conflito* Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-13042009-151245/pt-br.php>. Acesso em 24 jul. 2022.

<sup>15</sup> *Graciliano Ramos: a dor e a náusea*. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16869> Acesso em 24 jul. 2022.

<sup>16</sup> *Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127574> Acesso em 24 jul. 2022.

<sup>17</sup> *Angústia : um romance construído entre texto e ícone*. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32000>. Acesso em 24 jul. 2022.

assim como as mídias não artísticas, compartilham em algum nível características entre si, embora se possa observá-las em separado considerando as suas qualidades materiais, sensoriais e sociais. Parte daqui a nossa compreensão a respeito do funcionamento das relações entre literatura e cinema manifestadas em *Vidas Secas*.

Embora a natureza do nosso problema de pesquisa aparentemente acabe tornando mais evidente o lugar da Intermidialidade na tese, o nosso percurso nessa área orienta-se para a abertura de um diálogo entre esse campo e a Teoria Literária, de maneira que, reconhecendo ao mesmo tempo o caráter do objeto de pesquisa aqui mobilizado e o fato de que a produção deste texto se dá no interior de um programa de pós-graduação em literatura, empenhamo-nos em olhar para a Intermidialidade sob uma perspectiva literária. À vista disso, são específicas da Teoria Literária as noções e categorias que sustentam a manipulação do *corpus*, como narrador, tipos de discurso e personagem, fundamentais para a consecução da análise exposta neste trabalho. Nesse sentido, cumpre salientar a centralidade da categoria do narrador no exame do romance, isto explica-se pela compreensão de que o fenômeno intermídia ora analisado instaura-se na letra do livro através do funcionamento e da articulação da perspectiva assumida pelo narrador da obra.

Contudo, compreendemos que para visualizar de fato a evocação do cinema pela linguagem da obra de Graciliano Ramos o escopo teórico até aqui elencado mostra-se ainda insuficiente. Como sabemos, qualquer prática intermidiática envolve algum tipo de cruzamento de fronteiras entre duas ou mais mídias distintas e isto, do ponto de vista analítico, requer o conhecimento das realidades midiáticas aproximadas em determinado objeto. No nosso caso, isso exprime-se pela necessidade de trazer ao quadro teórico que embasa esta pesquisa a Teoria do Cinema. Nela, interessa-nos particularmente a compreensão da natureza da imagem cinematográfica, da câmera, do quadro e do enquadramento, e da montagem.

Além disso, é igualmente importante para a realização da nossa abordagem sobre *Vidas Secas* dialogar com a fortuna crítica já estabelecida da obra e do romancista, a despeito das diferentes filiações teóricas manifestadas pelos textos nela inscritos. Nesse imenso conjunto, as interlocuções mais constantes se dão com os pensamentos de Antonio Candido, a partir da sua visão sobre o conjunto da obra de Graciliano Ramos nos ensaios reunidos em *Ficção e confissão* (2012), Luís Bueno, no já citado *Uma história do romance de 1930* (2015), e Gustavo Silveira Ribeiro, em *O Drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida* (2016). Menos frequente no decurso da tese, mas igualmente relevante é o ensaio *Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”*, de

Benjamim Abdala Junior (2017). Tais autores interessam-nos pela tentativa de delineamento das características éticas e estéticas mais abrangentes do projeto literário do escritor alagoano estabelecida em seus textos, bem como por lançarem olhares sobre *Vidas secas* que não se enclausuram em torno de uma mesma ideia a respeito do romance.

*Desse antigo verão que me alterou a vida – da estrutura da tese*

Para acomodar o percurso que esta pesquisa enuncia, estruturamos esta tese em duas grandes partes: “Quando pousamos o olhar sobre as imagens” e “Quando o olhar se desdobra”. Cada uma delas subdivide-se em seções, sendo as que compõem a primeira metade da tese: (1) “Outras formas para as palavras”, (2) “Reconfigurações verbais” e (3) “Outro corpo para as imagens”; na segunda metade, está a seção (4) “Caminho sob juazeiros”. No desfecho deste estudo exporemos as nossas conclusões a respeito das relações entre literatura e cinema estabelecidas no texto de *Vidas Secas*.

A primeira seção situará a nossa abordagem sobre a obra, manifestando o *leitmotiv* desta tese, a partir de uma breve comparação entre o romance e suas adaptações para o cinema e para as histórias em quadrinho. Com isso, a nossa intenção é demonstrar desde as primeiras páginas deste estudo o modo como a evocação do cinema se manifesta como referência intermediária no romance de Graciliano Ramos.

Com feições marcadamente teóricas, a seção seguinte discorrerá inicialmente sobre as relações entre as artes e mídias, focalizando, dentro do campo dos Estudos Interartes e da Intermedialidade, os movimentos realizados a partir da literatura. A partir desse levantamento, passar-se-á a abordagem das interlocuções entre escrita e imagem; neste ponto o nosso intuito é refletir a respeito dos cruzamentos entre o lisível e o visível caracterizados pela ausência física da mídia visual (relações *in absentia*, portanto) no suporte onde a escrita está materializada.

A terceira seção, última da primeira parte, concentrar-se-á na mobilização, ainda outra vez, das relações entre as mídias, dando ênfase agora aos diálogos entre literatura cinema, isto tanto a partir das possibilidades de realização dessa interlocução quanto da observação da maneira como ela tem sido abordada pela crítica literária.

A quarta seção, já na segunda parte do trabalho, dedicar-se-á ao desenvolvimento da proposta de leitura que norteia esta tese. Desse modo, esta etapa do estudo partirá do detalhamento das características formais intrínsecas à economia do *corpus* que possibilitam a nossa incursão pelas referências intermediárias exibidas em *Vidas Secas* para em seguida

apresentar e analisar tais referências. Internamente, essa seção está organizada em duas sessões secundárias. Na primeira, “Manchas sob o céu”, elaboraremos um panorama histórico e crítico a respeito da elaboração do *corpus* assim como das feições que a sua fortuna crítica tem assumido desde a publicação do romance, em 1938. Daremos destaque também para a maneira como *Vidas secas* está inscrito na historiografia literária brasileira. Em “Imagens movediças sobre a campina”, segunda seção secundária, tencionaremos demonstrar como a narrativa evoca o cinema ao recombina verbalmente procedimentos próprios dessa mídia, quais sejam, a composição de quadros e enquadramento e a montagem como dispositivo organizador dos elementos que formam a narrativa.



**PRIMEIRA PARTE:  
QUANDO POUSAMOS O OLHAR SOBRE AS IMAGENS**



**Figura 2.** Paisagem no Povoado de São Felipe, Mansidão - BA (2018).

## 1. OUTRAS FORMAS PARA AS PALAVRAS

*Mas é paisagem em que nada  
ocorreu em nenhum século  
(nem mesmo águas ocorrem  
na língua dos rios secos).*  
João Cabral de Melo Neto

Assoma na paisagem um céu limpo, profundo e interminável. O tempo, quase congelado, desdobra-se pelo espaço acompanhado pelos sons do ambiente – o vento quase imóvel, a natureza que crepita com o calor e uma marcha ainda distante. A luz irascível do sol divisa os contornos do solo, do juazeiro e dos vultos que crescem e avançam a partir do ponto de fuga em direção ao primeiro plano do enquadramento. Sinha Vitória, Fabiano, os meninos e Baleia.

Este é o começo de *Vidas Secas*. Não o romance de Graciliano Ramos, mas de duas de suas adaptações: o filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1963, e a história em quadrinhos de Eloar Guazzelli e Arnaldo Branco, trazida a lume em 2015<sup>20</sup>:



---

<sup>20</sup> Aqui, utilizamos a 5ª edição do livro, vinda a público em 2018, conforme consta nas citações e referências deste trabalho.

**Figura 3.** Fotograma do filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963).



**Figura 4.** *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, Eloar Guazzelli e Arnaldo Brandão (2018, p. 11).

A aproximação das imagens apresentadas acima permite-nos observar a presença de algumas linhas compositivas e soluções estéticas similares nas aberturas das duas obras como, por exemplo, a opção por enquadramentos amplos – o grande plano geral no fotograma

filmico e no segundo requadro da HQ; o plano geral do terceiro requadro; e o plano inteiro, que organiza a imagem no primeiro e no último requadro do texto de Guazzelli e Brandão (2018). Notemos, ainda, que a fotografia em preto e branco adotada por Santos (1963) está próxima dos tons avermelhados da paleta cromática do quadrinho. Além disso, chama a atenção o modo como o silêncio é evocado e inscrito nos dois recortes como se para expandir o espaço e dilatar o tempo da sequência.

Tais similitudes, obviamente, não são sem repercussão e tampouco devem parecer aleatórias. Revelam-se motivadas inicialmente pelo processo adaptativo do qual elas resultam. Frisamos o caráter preliminar desta consideração, pois um entendimento mais efetivo do modo como as linguagens do cinema e dos quadrinhos estão ali articuladas demandaria uma mobilização mais detida destes textos. No entanto, a título de ilustração, vejamos as linhas iniciais do romance de Graciliano Ramos:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. (RAMOS, 2017, p. 9)

O exame dos parágrafos iniciais do romance revela a adoção de recursos formais bem como a evocação de efeitos de sentido muito próximos dos utilizados e organizados pelas duas adaptações para (re)fabular imagetivamente o mesmo momento da narrativa: a focalização ampla e predominante do espaço, por exemplo (**Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se** (op. cit., grifos nossos), as indicações cromáticas (**Na planície avermelhada [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala** (RAMOS, 2017, p. 9, grifos nossos), ou o silêncio traduzido na mudez das personagens. Indubitavelmente, poderíamos expandir tal confronto trazendo à baila outros momentos das obras e levá-los às linhas finais desta tese; todavia, cremos que essa breve exemplificação baste para que iniciemos a discussão que pretendemos mobilizar neste estudo.

Como dissemos, tal consonância discursiva aparentemente pode ser resolvida pela investigação do funcionamento do processo de adaptação encetado nas obras de Santos (1963) e Guazzelli e Brandão (2018); contudo, este reconhecimento faz emergir outra questão: as fabulações imagéticas orquestradas nas adaptações de *Vidas secas* parecem responder a uma fabulação narrativo-imagética enunciada textualmente no corpo do próprio romance, configurando um tipo de relação palavra/imagem na qual o visível existe somente *in absentia*. Neste sentido, articulamos aqui o *leitmotiv* desta tese: quais são e como se organizam as imagens que o texto de Graciliano imprime nas páginas do romance?

## 2. (RECON)FIGURAÇÕES VERBAIS

*O próprio da literatura é sempre perder as suas batalhas discursivas.*

João Cezar de Castro Rocha

### 2.1 CONTAMINAÇÕES: DOS ESTUDOS INTERARTES À INTERMIDIALIDADE

Sob formas e perspectivas variadas, as contaminações mútuas entre as artes e as mídias constitui um fenômeno que há muito motiva reflexões no campo das humanidades, de modo que o caminho que leva do *ut pictura poesis*<sup>21</sup>, na Antiguidade, aos estudos de Intermidialidade, que pespontam desde o final do século XX, pode ser lido como uma tradição especulativa perene que atravessa campos extensos como, por exemplo, as áreas de interesse dos Estudos Literários, da Semiótica, da Antropologia, da Sociologia, das Artes Visuais, da Arquitetura e dos Estudos de Mídia.

A respeito dessa constância, Claus Clüver, teórico da Literatura Comparada, argumenta que *Intermidialidade* – campo onde está circunscrito o exercício comparativo efetuado nesta tese – “é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2012, p. 9). Clüver refere-se aqui às aproximações e interferências recíprocas observáveis no processo criativo e no conteúdo dos distintos produtos culturais reconhecidos ou não como arte. Uma tentativa de rastreamento genealógico das ocorrências desse fenômeno, por mais breve que fosse, certamente nos levaria a Lascaux ou a São Raimundo Nonato e ainda assim poderia ser extremamente malfadada.

Por outro lado, sem incorrer em uma arqueologia do tema, mas seguindo a sugestão do teórico, se observarmos a mudança da terminologia utilizada para se referir à contaminação entre as artes e as mídias – ou ao cruzamento das fronteiras, para utilizar outra expressão cara aos e às pesquisadoras da Intermidialidade – encontraremos aí outro índice que demarca não somente a permanência deste local comparativo, mas também uma reconfiguração das

---

<sup>21</sup> Na *Epístola aos Pisões*, Horácio recupera a formulação atribuída a Simônides de Ceos, cuja proposta reside em uma comparação entre as artes da palavra e as da imagem: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis (apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 9). A oposição aqui apresentada espalhou-se séculos afora e, recorrentemente, é indicada a partir do famoso adágio horaciano, “*Ut pictura poesis*”, um poema é como um quadro (LICHTENSTEIN, 2005, p. 9).

interpelações que ele nos impõe. Deslocando este acontecimento para o campo dos estudos literários, isto pode ser observado quando lembramos que por bastante tempo este fenômeno recebeu o rótulo de *Literatura e Outras Artes*, passando a *Estudos Interartes* e a *Artes Comparadas* noutros períodos até chegar à nomenclatura que atualmente parece ser a que melhor acomoda os esforços de investigação, *Estudos de Intermidialidade* (cf. CLÜVER, 2006<sup>22</sup>; DINIZ, 2018<sup>23</sup>) – embora as suas aplicações como categoria analítica bem como as noções de mídia e Intermidialidade ainda sejam alvos de disputas até então inconclusas.

Neste ligeiro percurso, podemos notar como cada alteração terminológica configura-se como uma alteração do próprio campo de estudos. Notemos que a expressão *Literatura e Outras Artes* atesta uma pretensa primazia da literatura sobre as demais linguagens artísticas, indicando a arte da palavra como uma espécie de fonte para as outras manifestações; nesta seara, comparações tradicionais como os trânsitos entre literatura pintura foram, notadamente, focalizadas com mais atenção pela crítica. Por outro lado, as nomenclaturas seguintes (*Artes Comparadas* e *Estudos Interartes*) subvertem ao menos semanticamente este ordenamento, propondo uma perspectiva horizontalizada sobre os cruzamentos de fronteira entre as artes; organizando-se, porém, a partir de uma concepção ainda tradicional acerca dos objetos focalizados no ato perquiridor. Inscrevem-se nelas produtos culturais nos quais se reconhece, como assevera Clüver (2006, p. 18), “o *status* de ‘obras de arte’”, de acordo com as concepções de *arte* então dominantes, sendo exatamente este o ponto que torna as expressões *Estudos Interartes* e *Artes Comparadas* problemáticas e, em certa medida, reduzem as suas possibilidades de mobilização na análise concreta de configurações marcadas ou em que se vislumbrem fronteiras contaminadas.

Em verdade, é preciso reconhecer que o próprio estatuto da arte tem sido colocado sob suspeita desde pelo menos a virada do século XIX para o século XX, quando do aparecimento das correntes estéticas vinculadas ao modernismo no Ocidente. Sob os influxos de uma vida urbana, sobretudo na Europa, inspirada pelo desenvolvimento industrial, econômico e tecnológico, tais correntes vocalizavam o desejo de produzir uma arte apartada dos modelos e da linguagem clássica, e que, em contrapartida, fosse calcada nas experiências que o presente então (euforicamente) anunciava. De acordo com Giulio Carlo Argan (2016), esse primeiro impulso renovador aos poucos foi substituído por uma consciência mais profunda das

---

<sup>22</sup> Ver: CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 22 jun. 2020.

<sup>23</sup> Ver: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade. **RuMoRes**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em 22 jun. 2020.

transformações que atravessavam as estruturas da vida social naquele período. O resultado disso, já no final da primeira década do século passado, foi a conformação dos movimentos que ficaram conhecidos como vanguardas europeias, cujas propostas, a despeito das diferenças que eles guardavam entre si, concentravam-se em torno da tentativa de “revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (ARGAN, 2016, p. 185).

Nesse contexto, o estatuto, a função e os modos de representação da realidade pelas artes questionados pelo Cubismo e pelo Expressionismo, por exemplo, ou a radicalização da própria diferenciação do que seria a “arte” da “não-arte” trazida à tona nos espetáculos dadaístas do *Cabaret Voltaire* e pela invenção do *ready-made* por Marcel Duchamp, implicou a diluição progressiva dos limites impostos pela estética clássica. Participa também dessa conjuntura, de acordo com Clüver (2006), a compreensão de que

textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmos, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. (CLÜVER, 2006, p. 18)

Dessa maneira, a integração de produtos culturais que estão à margem da regulamentação tradicional da arte – como os quadrinhos, o hip-hop e as materialidades oriundas das mídias digitais e eletrônicas, por exemplo – ao panorama comparativo atestam a insuficiência do termo *estudos interartes* para dar conta das possibilidades de análise concreta das configurações que este campo de estudos tenciona abarcar. Com isto, não queremos afirmar a perenidade deste caráter marginal que recobre essas expressões ou mesmo pensar a marginalidade a partir de uma chave negativa, uma vez que, como sabemos, as valorações sociais dispensadas aos produtos culturais são cambiantes e dizem respeito mais a aspectos de ordem social e econômica (notadamente a configuração dos campos artístico e acadêmico, as relações de poder e dominação que nele se refletem e se manifestam) do que de ordem propriamente estética. O modo como a forma literária do romance foi e tem sido encarada socialmente desde o *Dom Quixote* de Cervantes é um exemplo claro e já bastante analisado dessa alternância de perspectiva na regência do mundo da arte.

Como dissemos, as alterações terminológicas no caso em tela refletem uma necessidade de readequação da crítica diante do reconhecimento de alterações na realidade social, cultural, criativa e de recepção dos objetos já – ou que poderiam ser – considerados nos processos assinalados pela área, de maneira que a passagem das Interartes à



Intermedialidade sugere isso a partir uma ampliação das mobilizações que o local comparativo entre as artes e as mídias enseja ou como argumenta Irina O. Rajewsky (2012),

[...] o conceito de Intermedialidade pode ser aplicado de maneira mais ampla que conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de Intermedialidade gerais relevantes em seu aspecto transmidiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 16)

Apesar disso, não excluimos do nosso horizonte o fato de que a Intermedialidade, ainda de acordo com Rajewsky (2012, p. 16), “tem servido como um termo guarda-chuva” utilizado de maneira genérica para designar aqueles fenômenos que ocorrem *entre* as mídias. Diferentes abordagens críticas encontram abrigo neste local e, de acordo com as próprias vicissitudes, delimitam a cada vez os objetos específicos analisados, movimento que termina por dar à Intermedialidade atribuições e delimitações nem sempre convergentes (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Não cremos que isso seja necessariamente um problema, uma vez que essa área se organiza como um domínio transdisciplinar e que analisar trânsitos e contaminações que partem de lugares distintos e atravessam campos de interesse também distintos é uma atitude que nos parece, de fato, requerer mobilizações críticas e teóricas que possam dialogar efetivamente com os objetos em causa, justificando, dessa forma, as divergências entre as abordagens. No entanto, tal amplitude teórica torna necessário que as noções de mídia e Intermedialidade mostrem-se nítidas nos trabalhos que intentam mobilizá-las como ferramentas de apoio.

Neste ponto, faz-se necessário que evidenciemos algumas conceituações que apenas foram sugeridas durante essa digressão. Além da compreensão já apresentada de que o termo Intermedialidade pode ser aplicado de maneira ampla a um conjunto de fenômenos culturais produzidos e experienciados pela humanidade em diversos momentos históricos e culturais bem como a todo e qualquer atravessamento de fronteiras entre as mídias e as artes (CLÜVER, 2006; MOSER, 2006; RAJEWSKY, 2012), outra mobilização necessária na construção do processo crítico ao qual nos lançamos concentra-se na possibilidade do uso da Intermedialidade como ferramenta de pesquisa e análise concreta dos fenômenos inscritos na primeira acepção (RAJEWSKY, 2012).

A partir disso, aproveitamos essa dupla articulação sobre a Intermedialidade para iniciar outros dois movimentos que serão desdobrados ao longo da tese, quais sejam: reafirmar o nosso próprio local de enunciação crítica dentro do grande campo dos estudos literários e pensar a delimitação das fronteiras do nosso *corpus*, posto que discutir a

contaminação entre as artes e mídias pressupõe inicialmente o reconhecimento das semelhanças e diferenças estruturais, modais e semióticas que elas guardam entre si, para só então e a partir disso averiguar os possíveis trânsitos entre os objetos. Não se trata de invocar uma legislação sobre os contornos, a abrangência e as atribuições das artes, como proposto por Lessing no clássico *Laocoonte*<sup>24</sup>, muito menos de asseverar uma separação inconciliável entre elas, mas de indicar os lugares da semelhança e da diferença como necessários para o início do deslindamento de uma atividade analítica articulada com base na leitura cerrada dos textos, obras, produtos ou fenômenos. Em segunda instância, a noção de mídia bem como o modelo de aplicação que utilizaremos neste estudo – até aqui apenas margeados – precisam ser identificados; passemos a isto.

## 2.2 MÍDIA E INTERMIDIALIDADE

O crítico literário sueco Lars Elleström (2017), ao organizar um modelo teórico de abordagem sobre a Intermidialidade, argumenta que o termo “mídia significa ‘meio’, ‘intervalo’, ‘entre-espaço’”; sendo as mídias, dessa forma, canais para a mediação de informações e entretenimento (ELLESTRÖM, 2017, p. 54). É importante considerar que a concepção de “mídia” delineada pelo crítico reveste-se com uma definição muito mais ampla do que a corriqueira “meios de comunicação”, do mesmo modo que a acepção apresentada por Elleström, por mais ampla que seja, orienta-se menos para uma conjunção das acepções indicadas para o termo nas distintas disciplinas que o empregam conceitualmente do que para uma delimitação aplicável à Intermidialidade.

Nessa demarcação, assevera Elleström (2017), o conceito em causa deve ser desdobrado em três subcategorias, complementares entre si, que abarcam os diferentes níveis de midialidade, a saber: i) “mídias básicas”(que diz respeito às mídias definidas pelas suas propriedades modais – que são *materiais, espaçotemporais, sensoriais e semióticas* – mais proeminentes (ELLESTRÖM, 2018); ii) “mídias qualificadas” (mídias nas quais, aos critérios inscritos na composição do grupo anterior, acrescentam-se os aspectos relativos à produção, contextualização, uso e avaliação dos produtos de mídia (ELLESTRÖM, 2018)); e iii) “mídias técnicas” (a forma ou o fenômeno que realiza e manifesta as propriedades latentes das mídias (ELLESTRÖM, 2017). Dessa maneira, notemos como uma visão de conjunto lançada sobre essas três subcategorias indica que a percepção do crítico sueco toma como oriente a

---

<sup>24</sup> Em edição brasileira, aparece em *Lessing: obras* (2016), volume organizado por J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela e traduzido pelos dois em parceria com Gita K. Guinsburg para a Editora Perspectiva.

ênfase do encontro dos aspectos materiais, perceptivos e sociais intrínsecos às mídias e à midialidade.

Ainda nesse viés, recuperamos que, sendo a mídia um canal, existem diversas formas de mídia e, conseqüentemente, diversos modos de mediar informações e entretenimento. Em um primeiro momento, essa diversidade parece indicar a obrigação de se conhecer e identificar os aspectos de cada realidade de mídia em separado para que, só assim, se possa chegar à observação de possíveis contaminações intermediáticas em determinada ocorrência. No entanto, segundo Elleström (2017, p. 56), examinar as relações entre as mídias a partir de um modelo que considere toda mídia ou linguagem artística como uma conformação isolada que tenha pouco ou nada em comum com outras mídias ou artes é uma atitude que pode gerar pouco fruto, uma vez que

Assim, cada relação intermediática parece ser mais ou menos uma anomalia, quando se presume que as características de mídias consideradas separadas, que se supõem essencialmente diferentes, são mais ou menos transformadas, combinadas ou misturadas de forma singular. (ELLESTRÖM, 2017, p. 56)

Elleström parte, desse modo, de uma compreensão integrada sobre as mídias, indicando que elas são a um só tempo semelhantes e dessemelhantes, pois estruturam-se de formas diversas sobre um mesmo conjunto de elementos. Dessa maneira, qualquer investigação intermediática requer o esclarecimento de quais aspectos são relevantes para esse processo em cada uma das mídias envolvidas no processo e de como eles estão relacionados entre si. No caso que procuramos desenvolver neste trabalho, por exemplo, focalizaremos as contaminações entre literatura e cinema estabelecidas em *Vidas secas* considerando os modos como se dão a construção e a articulação da narrativa em cada uma das duas mídias, isto a partir da mobilização de categorias próprias a estrutura de cada uma delas, a saber: narrador, personagem, tipos de discurso, quadro, enquadramento e montagem.

Outro ponto diz respeito ao fato de que a comparação necessita atuar mantendo em perspectiva a distinção entre dados relativos à materialidade e à percepção das mídias. As imagens formadas mentalmente por determinado sujeito durante a leitura de um poema ou de um romance não têm a mesma natureza das imagens percebidas pelo espectador (vidente) de um filme. Além disso, qualidades aparentemente idênticas podem realizar-se de diferentes maneiras em mídias diversas ou em uma mesma mídia: por exemplo, a qualidade “tempo”, afirma Elleström (2017, p. 57), “em um filme não é a mesma coisa que o ‘tempo’ necessário

para contemplarmos uma fotografia estática”, ou ainda o tempo no cinema não pode ser representado da mesma maneira que em um texto literário.

Neste modelo, a aproximação das mídias pode ser efetuada a partir do que o crítico nomeia como *modalidades das mídias*, fundamentos responsáveis por conectar a materialidade, a percepção e a cognição, elementos indispensáveis para a descrição e a compreensão da midialidade (ELLESTRÖM, 2017, p. 58). São quatro as modalidades das mídias: *modalidade material*, *modalidade sensorial*, *modalidade espaçotemporal* e *modalidade semiótica*; essa divisão pressupõe uma espécie de gradação que vai dos aspectos tangíveis ou pré-semióticos, observáveis a partir das três primeiras modalidades, ao cognitivo ou semiótico, na quarta. Cada uma dessas quatro modalidades, por seu turno, pode variar e realizar-se internamente a partir de diferentes modos. Para que compreendamos melhor o que Elleström propõe, façamos uma breve descrição de cada uma das modalidades bem como dos seus respectivos modos.

Modalidade material: é a “interface corpórea latente da mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 61), a interface dos textos escritos, incluindo-se aqui, naturalmente, os literários, por exemplo, é uma superfície plana cuja aparência não se modifica, seja ela física ou virtual. É possível destacar, ainda, três modos de realização desta modalidade, *corpos humanos*, outras materialidades planas ou tridimensionais, e manifestações cuja materialidade é menos demarcada como ondas sonoras e projeções de *laser* ou luz (ELLESTRÖM, 2017, p. 61).

Modalidade sensorial: diz respeito à percepção física, através dos órgãos dos sentidos, da interface das mídias. Salienta-se que a mediação apenas se realiza quando captadas por um ou mais sentidos. Os modos próprios principais desta modalidade estão circunscritos aos cinco sentidos dos seres humanos, visão, paladar, olfato, tato e audição (ELLESTRÖM, 2017, p. 62).

Modalidade espaçotemporal: relaciona-se à organização da percepção sensorial da interface material das mídias em experiências e concepções de espaço e tempo (ELLESTRÖM, 2017, p. 63). Qualidades espaçotemporais manifestam-se em todas as mídias e apresentam-se em pelo menos três níveis correlatos ao espaço e ao tempo. Dessa maneira, temos no primeiro nível o modo como tempo e espaço revelam-se como característica da interface da mídia, sendo percebidos pelos sentidos em uma sequência espacial ou temporal fixa ou móvel quando da apreciação de mídia. No segundo nível, espaço e tempo inscrevem-se como características básicas da cognição, de forma que toda experiência de percepção e interpretação das mídias realiza-se a partir dessas duas categorias. Por último, relaciona-se o espaço e o tempo como aspecto interpretativo daquilo que a mídia representa (ELLESTRÖM,

2017, p. 67). Neste ponto, encontramos o que o crítico nomeia como *espaço e tempo virtual*; tais noções indicam os efeitos que determinadas mídias adquirem no momento da percepção e da interpretação, como no caso da apreensão da espacialidade romanesca ou da ilusão de sequencialidade temporal que uma narração verbal pode engendrar.

Modalidade semiótica: “envolve a criação de significados na mídia concebida de forma espaçotemporal por meio de tipos de raciocínio e de interpretações de signos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 70). Parte-se, nessa modalidade, do entendimento de que os significados que podem ser atribuídos às mídias organizam-se a partir do ato perceptivo, uma vez que as suas interfaces materiais não possuem significados em si mesmas. Para esta modalidade, a partir da tricotomia semiótica peirceana, Elleström (2017, p. 71) propõe modos organizados a partir da convenção (signos simbólicos), da semelhança (signos icônicos) e da contiguidade (signos indiciais).

Essas quatro modalidades constituem os elementos básicos das mídias, isto de tal maneira que é possível encontrar em cada uma delas combinações de traços específicos de modalidades distintas como no caso da fotografia: uma conformação sólida, visual, bidimensional e icônica ou da dança, em que estão em jogo, além do gesto, a visualidade e a espaçotemporalidade. Como dissemos, é este território comum que possibilita a compreensão das mídias como estruturas semelhantes e dessemelhantes, pois a fusão de modalidades e modos que constitui determinada mídia pode ser (re)combinada parcialmente e em diferentes níveis de complexidade em outras mídias.

No entanto, uma compreensão mais adequada da realização e da constituição das mídias deve levar em consideração também os *aspectos qualificadores contextual e operacional*, conjuntos de características (qualidades) externas às modalidades e aos modos descritos anteriormente. No primeiro qualificador, incluem-se os dados referentes à existência das mídias em contextos sociais, culturais e históricos específicos. A importância deste aspecto deriva do entendimento de que a realização material e semiótica das mídias está atrelada a determinados usos ou qualidades que lhes são atribuídas de acordo com certas circunstâncias e práticas sociais. Para fins de exemplificação, podemos retomar o que dissemos sobre as alterações intercorridas no campo da arte com o aparecimento das vanguardas europeias no início do século passado, pois o que se observa ao olhar para aquele momento é uma reorganização drástica do campo artístico bem como do entendimento que artistas, críticos e público fazem das formas artísticas<sup>25</sup>. Consideremos, por exemplo, os

---

<sup>25</sup> Embora isso não configure uma alteração completa do mundo da arte, é importante frisar.

efeitos que o aparecimento do *papier collé* cubista e do *ready-made* dos dadaístas fizeram ecoar sobre a pintura e sobre um território limítrofe ao da escultura, respectivamente.

No segundo aspecto qualificador, estão abarcadas as convenções que delimitam as características estéticas e comunicativas das mídias. A pintura, por exemplo, conforme assevera Elleström (2017, p. 78), apresenta como elementos reconhecidamente assentes os seguintes: “tinta sobre uma superfície bidimensional (ou levemente tridimensional) que pode ser vista (e, em grau menor, percebida com o tato e com o olfato)”, além da predominância de signos icônicos que, aliados a convenções para representação, podem dar a ver o espaço virtual na obra. Desse modo, observemos que as percepções, os juízos críticos bem como as tentativas de transgressão formal (como a dos cubistas, por exemplo) que incidem sobre a pintura iniciam-se geralmente a partir da consideração da acomodação estrutural indicada pelo professor sueco.

Trazendo o exemplo para o campo da literatura, atentemos para o movimento que se efetiva na trajetória da forma romance desde o seu aparecimento, conforme mencionamos em outro ponto desta parte do estudo. Celeumas criadas em torno da recepção de obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (1881), *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (1913), *Ao farol* de Virgínia Woolf (1927), *Nadja* de André Breton (1928) e *Vidas secas* de Graciliano Ramos (1938), por exemplo, não raro estiveram (e em alguns casos ainda estão) ligadas aos tensionamentos que tais obras fizeram incidir sobre os limites estruturais do chamado romance “tradicional”.

Acerca do texto de Graciliano, podemos citar um breve trecho da apreciação que Lúcia Miguel Pereira (1938) realizou sobre a obra numa resenha escrita para o *Boletim de Ariel*<sup>26</sup>: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA, 1938, p. 221). Retornaremos a esse argumento na segunda parte deste trabalho; por ora, notemos que a paulatina incorporação de romances como aqueles que citamos há pouco ao cânone literário resulta em parte da compreensão, às vezes tardia, de que eles apresentam, em diferentes níveis, características básicas específicas da forma romance (sequência de signos linguísticos impressos sobre uma superfície bidimensional plana fixa atrelada a convenções de representação que dão a ver espacialidades e temporalidades virtuais, desvelamento de um conflito relativamente longo etc.).

---

<sup>26</sup> Periódico de divulgação literária da extinta Editora Ariel LTDA., extremamente importante para a consolidação chamado Romance de 30 bem como para o reconhecimento dos autores inscritos neste ciclo da historiografia literária brasileira. O *Boletim de Ariel* circulou entre os anos de 1931 e 1939 (cf. LUCA, 2017).

É importante notar como os dois aspectos qualificadores estão imbricados entre si e, naturalmente, tal qual as mídias, estão vinculados às rupturas e permanências próprias das dinâmicas históricas, sociais e culturais. Além disso, é possível reconhecer no funcionamento dos qualificadores relações advindas tanto do processo de elaboração das obras artísticas pelos seus autores quanto do processo de recepção/percepção delas pelo público.

A partir das definições apresentadas para as modalidades de mídias e para os aspectos qualificadores podemos chegar às noções de *mídias básicas* e *mídias qualificadas*, necessárias para se compreender a estruturação, o funcionamento e as fronteiras das mídias. Identificam-se como mídias básicas aquelas que podem ser reconhecidas apenas pela sua aparência modal como, por exemplo, o “texto audível”, “imagem estática”, “imagem em movimento” (ELLESTRÖM, 2017, p. 79). Como mídias qualificadas encontramos as mídias culturais e formas artísticas – como no caso da literatura – uma vez que elas somente podem ser definidas levando-se em consideração, além dos seus aspectos modais, os dois qualificadores.

Reconhecidas as características das mídias, podemos agora tornar a falar sobre Intermidialidade. Em primeira instância, é importante frisar que não há qualquer possibilidade de se compreender a Intermidialidade sem que estejam definidas as fronteiras combinadas, integradas, midiadas ou transformadas em determinada ocorrência. Noutro plano, observemos que essas fronteiras não existem antes que alguém as defina, antes que os seus limites sejam convencionados – mesmo assumindo que a exatidão dessa “medição topográfica” é apenas parcial. Logo, a Intermidialidade constitui-se como um exercício bifronte, articulado tanto sobre a natureza das mídias quanto sobre a interpretação das relações que se estabelecem entre elas.

Destarte, Elleström (2017, p. 80) define a Intermidialidade como “o resultado do ato de cruzar as fronteiras constituídas das mídias”, sendo essa ainda uma questão que aponta para o estudo de “relações intermediáticas específicas, mas [...], também, e talvez primordialmente [...] uma questão de se *estudar* todos os tipos de mídias com um alto grau de consciência das suas modalidades e das cruciais diferenças e semelhanças modais entre as mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 99, grifos do autor). Observando essas formulações dentro do modelo proposto pelo professor sueco, é possível notar que o pensamento ora descrito tenta conectar formas amplas e restritas – para utilizar as expressões de Rajewsky (2012) – de mobilizar a Intermidialidade como categoria de análise. Dessa forma, o guarda-chuva de Elleström, tomando de empréstimo outra expressão da professora alemã, consegue abarcar um conjunto consideravelmente amplo de fenômenos intermediáticos e de produtos de mídia,

constituindo-se como uma espécie de “teoria geral” da Intermidialidade sem, no entanto, assumir um aspecto legislativo sobre o tema.

Todavia, se esse modelo nos interessa pela clareza das definições nele formuladas a respeito da natureza das mídias, bem como das conexões possíveis entre elas, o seu caráter demasiado amplo parece-nos paradoxalmente insuficiente para dar a nitidez desejamos nesta tese às experiências intermediárias literárias.

Levando isso em consideração, ao modelo e às conceituações alvitradas por Elleström (2017), combinamos as formulações apresentadas por Rajewsky (2012) no ensaio “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade”<sup>27</sup> – que já foram parcialmente apresentadas nesta seção. De uma concepção ampla a respeito da Intermidialidade, onde o termo abarcaria diversas abordagens críticas que mobilizam os fenômenos que ocorrem entre as mídias, a professora alemã deriva outra, direcionando-a para um sentido mais restrito, que compreende “a Intermidialidade como uma categoria para a análise de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 23), observando configurações e qualidades intermediárias específicas a partir das quais pode-se focalizar o funcionamento de alguma das três subcategorias da Intermidialidade apresentadas a seguir:

- a) **Transposição intermediária:** envolve as transformações decorrentes de processos como as adaptações cinematográficas e romantizações (nesses eventos, determinado produto de mídia ou obra artística é fonte para concepção de um novo produto ou obra). Dennys da Silva-Reis (2019) propõe que seja considerada como desdobramento dessa subcategoria o que ele nomeia como tradução interartística, “o traslado de uma arte para outra ou de uma obra para outra obra em diferentes suportes” (SILVA-REIS, 2019, p. 102)<sup>28</sup>;
- b) **Combinação de mídias:** diz respeito a configurações estruturais de produtos de mídia ou linguagens artísticas que resultam da combinação de duas ou mais mídias convencionalmente distintas. Aqui, encontramos os exemplos da ópera,

<sup>27</sup> RAJEWSKI, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 15 – 45, 2012.

<sup>28</sup> Conforme assevera Dennys da Silva-Reis (2019), em sua tese de doutoramento *Victor Hugo, Tradutor Interartístico no século XIX*, a diferença entre a adaptação e a tradução interartística consiste na ausência do estatuto da fidelidade que normalmente guia os processos e procedimentos envolvidos naquela. Além disso, o professor salienta que “No caso da tradução interartística, lida-se com a ideia de lembrança, intertextualidade, memória, resgate, inspiração, insinuação que com frequência não implicam o igual, o idêntico, o exato, tal como faz supor a ideia da adaptação” (SILVA-REIS, 2019, p. 102).



do cinema, das instalações, das histórias em quadrinho, dos jogos digitais etc. Notemos que nos modelos citados é possível distinguir as materialidades de cada uma das mídias envolvidas no processo de combinação. Na recepção de uma ópera, por exemplo, o espectador pode constatar tanto a presença de outras mídias – como o libreto, a música e a performance corporal na sua estrutura – quanto a necessária imbricação dessas mídias para a existência da ópera como tal.

- c) **Referências intermidiáticas:** dá-se a ver a partir da referência, evocação ou imitação de técnicas de determinada mídia ou arte em outra, por exemplo, quando encontramos em um texto literário técnicas compositivas específicas da pintura, do cinema, da música etc. Diferente da subcategoria anterior, nas ocorrências de referências intermidiáticas apenas uma das mídias (a mídia de referência) apresenta-se em sua própria materialidade, ao passo que a segunda mídia (a mídia a que se refere) é apenas evocada na/pela primeira. Portanto, considerando o funcionamento das referências a partir da literatura, “[...] o autor de um texto não pode, por exemplo “verdadeiramente” fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Em face das três subcategorias elaboradas por Rajewsky (2012), situamos a nossa abordagem sobre a relação entre palavra e imagem em de *Vidas secas* no território das referências intermidiáticas, uma vez que defendemos o reconhecimento de que o modo como Graciliano Ramos compõe a estrutura narrativa em sua obra estabelece, na página romanesca, evocações aos modos de produção e recepção da imagem midiada pelo cinema; como, em certa medida, já seria possível reconhecer no breve exercício de análise que realizamos na seção anterior.

*Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza  
diante de mim.*

Maurice Merleau-Ponty

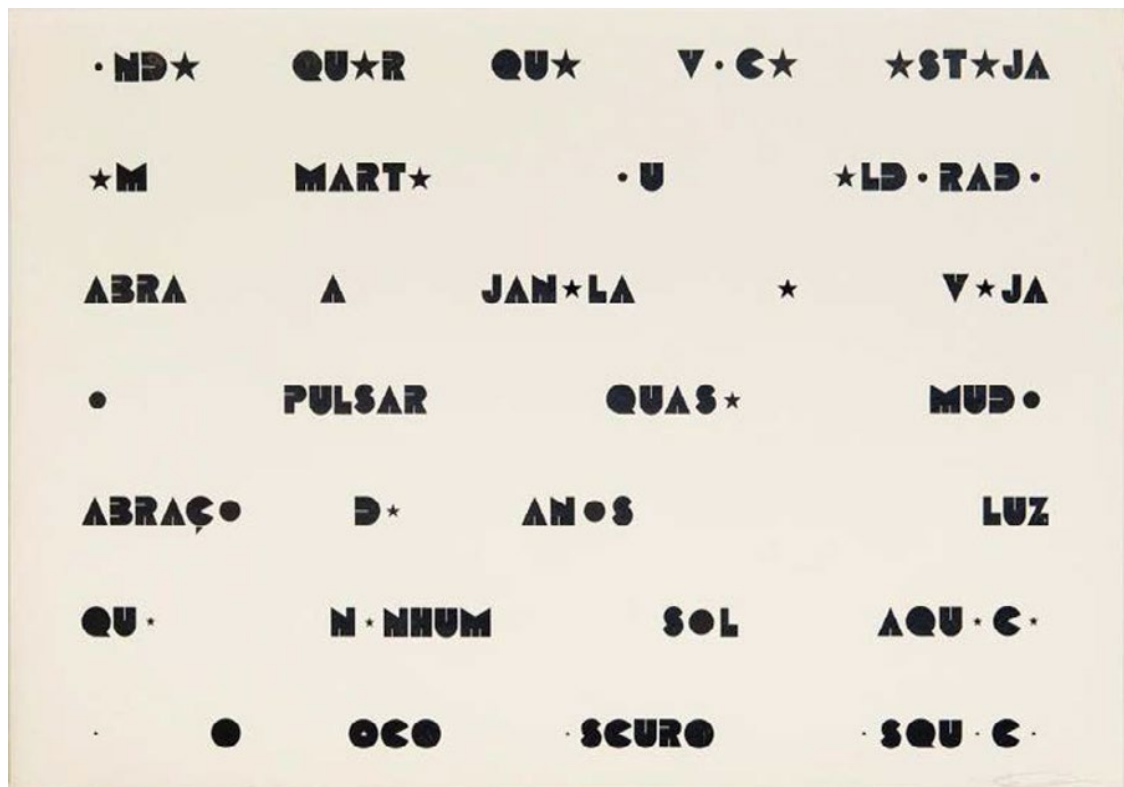
### 3.1 TRÂNSITOS ESPECULARES: RELAÇÕES ENTRE ESCRITA E IMAGEM

Aproximações entre escrita e imagem são recorrentes na arte ocidental moderna desde o aparecimento do *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Figura 5) de Stéphane Mallarmé (1897). Na obra, o poeta francês incorporou à linguagem literária elementos visuais oriundos das artes gráficas, desdobrando-os no texto pela exploração da espacialidade (os campos em branco) da página, de recursos tipográficos (convocando, assim, a face imagética da letra), e da desconstrução visual da palavra e da frase. Nessa trilha, outro ponto de inflexão está localizado nas produções do movimento concretista, surgido em São Paulo, no início da década de 1950. Capiteado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, o concretismo e seu projeto verbivocovisual (Figura 6) a poesia fez incidir nas tramas do texto literário formas e conteúdos próprios das linguagens sonora e visual, libertando-o de uma estrutura puramente sintático-discursiva a partir da substituição do verso como base formal do poema (CAMPOS, 1975, p. 100).

Esses dois movimentos são constitutivos do que se pode nomear como uma tradição moderna da poesia no Ocidente, marcada, como dissemos, pelo questionamento dos limites que a enunciação verbal e a materialidade bidimensional do suporte em que ela se desdobra impõem à literatura. Obviamente, essa via não se esgota nos dois exemplos arrolados, nem tampouco na enunciação poética, como atestam os casos da poesia visual e da incorporação da literatura às plataformas digitais e redes sociais surgidas nos últimos anos.



**Figura 5.** Página do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897). Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-de-Mallarme\\_fig3\\_228355296](https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-de-Mallarme_fig3_228355296)



**Figura 6.** *O pulsar* de Augusto de Campos. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/hz8sNQ9wLYqBxxJwqdMK3Gs/?lang=pt#>

No sentido inverso, partindo do polo da imagem, encontram-se na mesma cercania temporal (passagem do século XIX ao século XX, e primeiras décadas deste) composições pictóricas marcadas pela agregação da escrita às técnicas e produções imagéticas. Maria do Carmo Freitas Veneroso (2002), em *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*, cita, por exemplo, as experiências realizadas com os *papier-collés* de Pablo Picasso e Georges Braque no âmbito do cubismo, bem como as inscrições de signos gráficos na pintura de Paul Klee. Trazendo o fio da história para os nossos dias, a atividade transgressora do graffiti de artistas como Jean-Michel Basquiat, Os Gêmeos, Does, Loomit, Banksy, e a, ainda mais radical, pixação<sup>36</sup> elaborada por nomes como Cripta Djan e #Di# ilegalmente nos muros, fachadas, placas e demais objetos que compõem os espaços externos – públicos ou não – dos centros urbanos e servem de suporte para a atividade dos artistas vinculados à cultura de rua.

Além da dissolução das fronteiras entre o legível e o visível, essas atividades artísticas, em maior ou menor grau, colocam sob suspeição os limites socialmente convencionados da arte. Enquanto o caráter transgressor da poesia de Mallarmé bem como da poesia concreta foi amainado pelo tempo ou incorporado ao discurso teórico e às práticas que regem o mundo da arte, podemos observar contemporaneamente no graffiti e na pixação, sobretudo, um tensionamento evidente dos limites estéticos e sociais da arte – não nos escapa aqui que este quadro é composto também por questões de raça e classe; a marginalidade dessas expressões é um componente das exclusões dos sujeitos – no Brasil, em sua maioria negros e oriundos das periferias –, que as realizam.

Tomemos como exemplo o caso da investigação movida pela Polícia Civil do Estado de Minas Gerais contra o Festival CURA<sup>37</sup>, conforme noticiou a Folha de São Paulo no dia 29 de janeiro de 2021 (<https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policial-em-bh.shtml>). De acordo com a matéria assinada pela jornalista Fernanda Canofre (2021), a investigação atinge o mural elaborado pelo grafiteiro e artista plástico Robinho Santana (Figura 7). e teria como motivação o fato de o artista ter convidado pixadores belo-horizontinos para compor uma moldura com a caligrafia da pixação para a sua obra.

<sup>36</sup> Embora no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP) o termo apareça grafado com “ch”, os artistas que compõem o movimento normalmente utilizam a forma pixação, com “x”, conforme assevera Cripta Djan (2013), no manifesto **O pixo nosso de cada dia**. Respeitamos aqui a escolha dos(as) artistas.

<sup>37</sup> O CURA, Circuito Urbano de Arte, de acordo com o site da sua loja oficial, é “o maior festival de Arte Pública de Minas Gerais [...], concebido e gestado por mulheres [...]. O CURA põe em diálogo a arquitetura, o turismo, o patrimônio, a agroecologia, os artistas, a cena de arte urbana e pública de BH. Ele estranha o cotidiano, modificando relações entre cultura e sociedade; é um agente vivo que propõe transformar o olhar e, assim, reinventar a própria cidade.” (O CURA, [201?], s.p.)





**Figura 7.** Mural “Deus é mãe”, de Robinho Santana. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/robinho-santana/>

Observando arbitrariamente em conjunto as experiências estéticas acima caracterizadas é possível notar que os trânsitos entre escrita e imagem que elas exibem, em diferentes proporções e através de diferentes meios, ocupam-se com o desvelamento de uma

face imagética da escrita pela consubstanciação de procedimentos estéticos desdobrados entre as mídias da literatura e das artes visuais. Desse modo, nessas realizações, ora a escrita passa a ocupar um espaço que, por convenção, não seria naturalmente o seu ao aparecer registrada em superfícies como os quadros ou os muros, ora é manipulada em estruturas literárias que privilegiam a sua visualidade em detrimento (ou colocando-a em equivalência) do seu caráter discursivo. Veneroso (2002) propõe que tais gestos seriam motivados por fatores que emergem da dissolução das fronteiras que separam os territórios das artes e da reverberação dos intensos diálogos que elas têm mantido entre si desde o chamado *fin-de-siècle*, de maneira que as obras posicionadas nessas linhas de ruptura devem ser lidas como objetos resultantes de uma perspectiva que explora e traz a lume o caráter híbrido da escrita e da imagem. Como podemos observar, a mirada que Veneroso (2002) lança sobre a questão está posicionada no centro da tradicional comparação entre as artes, que vimos na seção anterior. A retomada desse modo de visualizar o problema desses cruzamentos de fronteira é necessária para que possamos passar aqui às especificidades das relações entre escrita imagem norteadoras desta tese, ponto que verdadeiramente nos traz ao texto da pesquisadora.

Apesar de circunscrever historicamente o aparecimento dos processos fronteirizos entre escrita e imagem na formulação dos objetos artísticos ao contexto do modernismo, Veneroso (2002), repercute a tese que Anne-Marie Christin (1995) defende em *L'image écrite ou la déraison graphique*, e lembra que essas práticas intermediárias são movimentos que recuperam vínculos entre escrita e imagem há muito olvidados no Ocidente. Conforme sustenta Christin (1995), também citada por Márcia Arbex (2006, p. 17)<sup>38</sup>, a gênese dessas conexões seria a origem icônica da escrita. Nessa perspectiva, o valor e a referência da escrita não estão restritos apenas à sua conformação como um possível duplo da linguagem oral; em outros termos, para Christin (1995), ao invés de ser compreendida como mera reprodutora da voz, a escrita é tomada como um veículo gráfico que torna a linguagem oral visível (ARBEX, 2006, p. 17). Além disso, essa proposição questiona o que se chama de *mito da origem verbal da escrita* ao sustentar que o funcionamento do sistema da escrita ocorre de maneira híbrida, articulado “sobre dois registros ao mesmo tempo, o verbal e o gráfico” (ARBEX, 2006, p. 20). É preciso lembrar que esse mito desconstruído é o eco da vocalização de uma sociedade que privilegia a linguagem oral como manifestação (quase única) do pensamento e em que a voz e, por conseguinte, a escrita como sua reprodutora é percebida como uma mídia mais importante do que a imagem.

---

<sup>38</sup> Referimo-nos ao texto “Poéticas do visível: uma introdução crítica”, publicado pela autora no livro *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006).

Conceitualmente, o apagamento da face icônica da escrita está ligado à constituição de um conjunto teórico discursivo amparado em valores próprios da modernidade como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração (ARBEX, 2006, p. 24), frequentemente mobilizados para evidenciar que o surgimento e a evolução da escrita do pictograma ao alfabeto grego estão circunstanciados a um movimento progressivo em direção à razão. Conforme pontua Roland Barthes (2004), em “Variações sobre a escrita”, ao defender uma tese análoga a de Christin (1995), essa postura notadamente etnocêntrica adotada pela ciência ocidental dá forma e azo a outro tipo de preconceito, o *alfabetocentrismo*, diante do qual “pouco importa que o ideograma (com os chineses) ou que o alfabeto consonântico (com os árabes) tenham estado e estejam ainda a serviço de civilizações tão grandes quanto a nossa, civilizações que não têm nenhuma vontade de abandoná-los.” (BARTHES, 2004, p. 203). Como se vê, a defesa do funcionamento híbrido da escrita implica o desvelamento de relações aparentemente insuspeitas entre esta mídia e a imagem. O apagamento dessas interlocuções, de acordo com Barthes (2004), é motivado menos pela natureza dos dois meios do que por interpretações naturalizadas científica e culturalmente.

Todavia, é sem este véu que a ruptura iniciada a partir de Mallarmé na arte moderna e desenovelada na arte contemporânea transporta o legível às fronteiras do figurativo. Concorre para isto, além da consciência dos aspectos gráficos da escrita, o uso do suporte como recurso compositivo dotado de valor semântico. A partir disto, podemos convocar aqui o que Barthes compreende como aspecto tátil da escrita – para ele, sempre mais próxima do corpo e do gesto manual do que da fala – plasmado pela inscrição (*in-scription*) – etimologicamente, o ato de gravar, produzir sulcos, traços em determinada superfície mineral ou vegetal, gesto que se imprime desde o nascedouro da arte rupestre. Ainda à guisa de ilustração, voltemos ao *Un coup de dés...* (Figura 5) para observar que a exploração que o poeta efetua dos espaços em branco na página, bem como da disposição cuidadosa dos espaçamentos entre as letras e as palavras ressignificam a função do suporte na composição literária. Aqui, a página e os seus espaços em branco tornam-se elementos que além de possibilitarem a existência concreta da letra afirmam a sua plasticidade, sendo dessa maneira, a experiência da escrita também a de um gesto de construção pictural, onde lê e ver têm a mesma importância. Assim, esse consórcio assegura a constituição de efeitos de sentidos no texto que poderão ser acessados visualmente pelo leitor.

Para além (e talvez a partir) do *Un coup de dés...*, podemos pensar em diversos tipos de experiências possíveis para as relações entre escrita e imagem a partir da literatura; desde construções onde esse cruzamento permanece encodado no texto e visualidade não se

materializa de fato, como o que identificamos em *Vidas secas*, até elaborações visualmente mais radicais, onde a exploração dos limites entre as mídias tem aspecto mais arrojado, como, por exemplo, em *O peso do pássaro morto*, romance de Aline Bei (2017). Vejamos os dois casos, começando pelo último. Na obra, Bei cria uma narradora que apresenta na trama a própria trajetória marcada por violências (físicas, sexuais e psicológicas), ausências (sentidas, por exemplo, nas diversas mortes que atravessam o seu cotidiano) e pelo seu distanciamento em relação ao filho; temas que, de acordo com Zilá Bernd (2021), vocalizariam o que a sociedade força para manter inaudito, para manter como tabu. Por outro lado, a figuração desse quadro na página romanesca se dá pelo uso de uma linguagem extremamente lírica, composta em uma estrutura mais próxima do verso moderno do que da prosa, com frases que raramente se desdobram de uma margem a outra do suporte.

Nesse movimento de decomposição da estrutura do parágrafo, o texto de Bei comporta-se visualmente como se fosse um extenso fio discursivo que, no entanto, rompe-se em alguns momentos dando a ver espaços (que podem ser mais ou menos extensos) em branco na página. Esse uso do suporte faz parte da estrutura discursiva da obra e engendra efeitos de sentidos que reforçam e aprofundam os significados arregimentados no plano temático do romance. Além de exibida, a espacialidade da página é também aproveitada por Bei em alguns momentos para dispor o texto de maneira pouco convencional para a prosa, deslocando o alinhamento de termos ou frases inteiras da esquerda para o centro ou para o lado direito da página. Através desses recursos, pode-se observar em funcionamento no romance um modo de organização do discurso que opera com base na verbo-visualidade, e que por vezes traz à memória as obras mallarmenianas e concretistas. A partir daqui, passaremos ao exame da obra observando como se dá a orquestração desses aspectos verbo-visuais e quais os efeitos estruturais e de sentido obtidos a partir disso. Vejamos um exemplo extraído do livro:

toquei o sino,

(nada)



bati na porta,

(     )

virei a maçaneta,

(trancada.)

voltei pra casa chamando mãe,

- cadê o seu luís?

ela não tinha me contado nada porque  
 achou que  
 era muita morte pra eu saber de uma vez só

+ (BEI, 2017, p. 44-45)

Nesse excerto, vemos inicialmente a narradora-personagem em pé diante da porta da casa de alguém que, algumas linhas depois, quando ela retorna para perto da mãe, saberemos ser o seu luís, um homem idoso – “deve ter uns 100 anos de tanta ruga na pele toda, um homem tartaruga” (BEI, 2017, p. 7) , diz a narradora nas primeiras linhas do livro – e benzedor – ou “benze Dor” (BEI, 2017, p. 7), na linguagem da protagonista. Há entre a família da narradora e a família de seu luís uma relação afetiva bastante forte, o que dá a medida da carga dramática explorada na cena. O motivo da ação encetada no trecho é a ausência do velho benzedor, que se dá a perceber em um primeiro momento pela porta trancada e pela falta de qualquer resposta do lado de dentro casa, e depois pela descoberta do seu falecimento, concretizada em algum momento não focalizado na narração.

Quando aliamos o conteúdo narrado no excerto à sua conformação na página, entendemos que os espaçamentos longos entre as pequenas linhas de formulações linguísticas produzem efeitos de sentidos que se somam à significação do assunto abordado no fragmento, bem como ao *leitmotiv* do romance e a outros aspectos da estrutura da obra. Arriscamo-nos em uma constatação tão abrangente logo de início por observamos que esse movimento se repete ao longo de todo *O peso do pássaro morto*.

No caso desse excerto, avulta, por exemplo, a ação dos espaçamentos sobre o tempo da trama. A distância entre os trechos discursivos reflete-se na cronologia da sequência ao produzir uma sensação de dilatação do tempo da experiência vivida pela narradora (“**toquei o sino, (nada) bati na porta, ( ) virei a maçaneta, trancada**” (BEI, 2017, p. 44, grifos nossos). Nisto, é necessário considerar que neste momento a focalização empreendida no texto constitui-se a partir da estetização da fala e do ponto de vista infantil. Logo, o tempo que se passa aqui é um tempo

próprio a percepção da criança que vivencia os acontecimentos expostos, o que, como dissemos, materializa-se para leitor pelo uso que se faz do suporte na impressão deste momento da narrativa.

Além disso, o corte abrupto na cena ocasionado pela inclusão do último grande espaçamento do recorte leva-nos da infância da protagonista ao momento da narração do texto. Compõe-se dessa maneira uma dinâmica que separa o passado distante da experiência narrada do presente da narração, o que, por seu turno, deixa claro a modulação de perspectivas levada a cabo ao longo do romance para sugerir um acompanhamento da trajetória da protagonista ao longo de sua vida.

As experiências verbovisuais encenadas em textos como os de Mallarmé, dos concretistas ou de Bei, a despeito do seu interesse radical em desvelar a imagem encodada na escrita, não devem ser consideradas as únicas possibilidades de contato entre o lisível e o visível estabelecidas no interior do texto literário. Há um outro caminho em que as fronteiras que limitam esses dois polos borram-se, no caso, menos pelo aproveitamento dos recursos visuais oferecidos pela escrita e seu suporte do que por evocações da imagem realizadas pelo signo verbal. É o caso dos exemplos que encontramos em *Vidas secas*. No romance de Graciliano Ramos, os trânsitos entre escrita e imagem amparam-se sobre um uso expressivo de recursos próprios da construção diegética, utilizando-os como meios de convocar a imagem à página (e aos leitores); diferente daquilo que ocorre nos textos que partem do entendimento imediato de que a escrita é também um corpo visual e a página é já em si uma tela dotada de características funcionais e expressivas como as que encontramos nas artes visuais.

Recuperemos brevemente o excerto do livro que citamos no início desta seção:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.  
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. (RAMOS, 2017, p. 9)

O andamento da sequência narrativa, observemos, organiza-se a partir do posicionamento fixo do olhar do narrador diante do recorte espacial onde a cena desenvolve-

se: **“Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes”** (RAMOS, 2017, p. 9, grifos nossos). A experiência de acesso ao visível que a linguagem literária em *Vidas Secas* encena diz respeito à evocação da imagem pela escrita – nessa forma de diálogo, a imagem permanece materialmente ausente (*in absentia*), sutilmente diluída no significante linguístico, para utilizar uma expressão de Solange Ribeiro de Oliveira (2019). Na raiz dessa experiência também está o laço que o gesto atinge entre o visível e o legível, embora aqui a feição imagética da palavra nem sempre fique à mostra ou seja o núcleo do cruzamento de fronteiras. Neste caso, ganham relevo os aspectos formais do texto, notadamente os modos como uso de recursos verbais – a descrição, a focalização e o enquadramento, o léxico particular à outra mídia – pode produzir referências às artes visuais – aqui, especificamente, ao cinema – na estrutura interna da narrativa, diluindo assim as fronteiras entre o legível e o visível.

Em “Nuanças do pictural” (2012), Liliane Louvel utiliza o termo “pictural” para nomear esse tipo de relação, que pode surgir no texto literário “sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 47). A vinculação do pictural à estrutura do texto distancia esse padrão de referência à imagem daquelas produzidas fora do material escrito, como a ilustração ou, ainda, das aproximações conformadas a partir dos atravessamentos comumente realizados entre determinada obra e os dados biográficos ou psicológicos dos(as) autores(as), bem como do contexto das ideias (*Zeitgeist*) próprio do momento da elaboração dos objetos literários. A ausência ou a pouca quantidade de indícios verbais que apresentem a imagem no interior do texto é o que torna tais movimentos problemáticos à luz do esquema teórico-metodológico proposto pela autora. Nessa perspectiva, o uso da expressão *como se* para demonstrar os trânsitos entre escrita e imagem em determinado texto torna-se igualmente arriscado – porém, não ilícito –, isto por conta do caráter subjetivo que ela poderia conferir à análise.

Dessa maneira, é a voz do texto quem primeiramente deve dar a ver a imagem evocada pela escrita. Para escutar essa voz, Louvel estabelece uma tipologia das descrições picturais, formas que podem ser mensuradas tomando como base a presença de um certo número de marcadores disponíveis no léxico comum às duas linguagens:

[...] o léxico técnico (cores, nuanças, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na

história de dispositivos técnicos que permitam ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma *-ing* em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência do movimento. (LOUVEL, 2012, p. 49)

A partir da observação da presença desses marcadores, segundo a autora, pode-se aferir o grau de saturação pictural em determinada sequência descritiva. Em ordem crescente, a saturação varia de acordo com a lista abaixo:

**a)** *Efeito quadro*: resulta da sugestão da presença de uma imagem em determinado momento do texto. Tal efeito deve-se à presença de marcadores do pictural na composição da cena e ocorre, sobretudo, no nível da recepção. No efeito quadro, a saturação do visual no verbal é incompleta, e chega a ser apenas subjetiva se os marcadores não forem devidamente identificados. Este grau, de acordo com Louvel (2012, p. 50), não configura ainda uma descrição pictural.

**b)** *Vista pitoresca*: o termo faz referência a um dos gêneros da pintura e é evocado diante de paisagens, urbanas ou não, “suscetíveis de serem pintadas” (LOUVEL, 2012, p. 52), por isso, pitorescas. Há aqui uma espécie de desdobramento do grau anterior, uma vez que a presentificação da vista pitoresca decorre da produção de um *efeito quadro* no texto. Concorre para isto a recomposição pela memória dos detalhes de uma cena no discurso do narrador. O efeito torna-se evidente na página pela utilização do léxico que remete à visão e da definição de um focalizador, no caso, o narrador em questão, cujo olhar delimita os contornos da paisagem construída verbalmente.

**c)** *Hipotipose*: aqui, Louvel recorre à Retórica para construir o seu repertório tipológico. Citando Pierre Fontanier, a autora aponta que a hipotipose seria uma “figura de imitação”, no caso, uma imitação da pintura – em grego, o termo “vem de ‘modelo, original, quadro’, de ‘desenhar, pintar’” (LOUVEL, 2012, p. 54). Diferente do ocorre com as primeiras categorias quando identificadas no texto, com a presença da hipotipose não ocorre uma espacialização da descrição pela imobilização da cena, ao contrário, neste caso ela é revestida por um aspecto temporalizador, oriundo da hibridez entre narração e descrição. Frequentemente, a sua apresentação é introduzida pelo uso de dêiticos indicativos da atividade mimética no texto. Além disso, por

analogia, a hipotipose liga-se ao gênero da pintura histórica, justamente pela sugestão do movimento que dela decorre. É possível compreendê-la também em aproximação à imagem cinematográfica. Todavia, nesta categoria não há uma referência direta à pintura, que é apenas evocada no texto e cuja visualização, tal qual no *efeito quadro* e na *vista pitoresca*, está sujeita à recepção.

**d)** *Quadro vivo*: assim como o efeito quadro e a vista pitoresca, consiste na espacialização da cena como resultado da sua imobilização. Contudo, o quadro vivo particulariza-se por produzir na sequência descritiva um efeito imagético com traços cênicos. A expressão, aliás, provém de um tipo de performance teatral (*tableau vivant*, em francês) em que os atores ficam imóveis para imitar cenas pictóricas ou escultóricas. Na narrativa, a identificação do quadro vivo não está somente atrelada ao olhar do leitor, pois, na maioria dos casos, é o narrador quem o apresenta diretamente.

**e)** *Arranjo estético* ou *artístico*: origina-se, normalmente, a partir da focalização de um narrador ou personagem, que neste caso atua como um operador de visão. Aqui, a cena é arranjada por um olhar que intencionalmente manifesta o desejo de produzir nela um efeito artístico. Não se trata ainda da descrição de uma obra visual específica, portanto, o uso do léxico ou a menção a gêneros específicos da pintura, por exemplo, devem ser considerados na identificação e análise desse tipo de composição verbovisual.

**f)** *Descrição pictural*: junto com a *écfrase*, constitui o grau mais elevado da saturação pictural em um texto. A partir desse ponto, é possível observar de modo mais direto a residência da imagem na escrita, num nível que não prescinde da recepção para realizar-se. A identificação da descrição pictural deve partir, indubitavelmente, da observação da presença dos marcadores picturais no texto. Além da profusão destes na cena, considera-se o seu entrelaçamento na composição.

**g)** *Écfrase*: encontra-se aqui o maior grau de picturalização do texto. Na Retórica clássica, consistia em um modo do discurso literário caracterizado pela descrição de uma obra de arte, portanto, uma forma direta de transformação do visível para o legível. Louvel aponta a necessidade da

atualização da categoria<sup>39</sup>, embora a considere importante para a análise das oscilações entre ver e dizer no texto. Assim como o quadro vivo, o arranjo estético e a descrição pictural, a *écfrase* promove um retardamento do tempo do texto em diferentes graus.

Na gradação proposta por Louvel, a hipotipose é o nível intermediário da escala de saturação pictórica. Antes dela, no efeito quadro e na vista pitoresca, a consubstanciação do efeito de produção da imagem está intimamente atrelada à recepção do leitor ou do crítico, cabendo a este sujeito identificar ou não a sua presença no texto. Isso explica-se pelo argumento de que nestas duas categorias a imagem não se encontra encodada nitidamente na escrita. A partir da hipotipose, o pictural assenta-se no texto de maneira mais segura, podendo ser identificado indubitavelmente através do discurso do narrador ou de uma personagem. Naturalmente, um mesmo trecho pode apresentar mais de uma dessas formas de convocação do visível pela escrita.

Embora Louvel afirme desde o início do ensaio que o termo pictural se refere à presença de uma citação às artes visuais na literatura<sup>40</sup>, é o campo lexical e estético da pintura o espaço comum das evocações da imagem pela escrita que baliza a tipologia elaborada pela autora. Ressoa nisso algo como uma hierarquização, mesmo que não intencional, das artes visuais a partir da pintura, remetendo assim à compreensão dos trânsitos entre escrita e imagem a partir do texto literário à tradição da comparação entre “as artes irmãs”. Todavia, compreendemos que esse enraizamento teórico não impossibilita o uso das ferramentas comparativas de que Louvel lança mão na aferição de outras realidades intermédias calcadas nos trânsitos entre o lisível e o visível.

Por outro lado, esse aspecto é responsável por trazer novamente à baila a necessidade de se analisar as evocações da imagem pela escrita de acordo com a natureza midiática dos elementos enfocados, observando, por exemplo, se a imagem que se imprime no texto literário é alude à pintura, ao cinema, à fotografia, à televisão, à tapeçaria, ao bordado ou se encena imagens dos quadrinhos, do graffiti, dos games, da pixação etc. Longe de ser uma

---

<sup>39</sup> Sobre o tema, sugerimos a consulta à tese de doutoramento de Mirian de Paiva Vieira, **Dimensões da *écfrase*: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista**, defendida em 2016, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da professora Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz. O texto completo está disponível no link: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-A7UFYL>

<sup>40</sup> Na primeira das notas inseridas no final do texto, Louvel afirma que o pictural se refere à imagem, “seja ela a imagem, a pintura, a gravura, o desenho, a tapeçaria etc; ou seja, para nós as artes visuais em duas dimensões, excluindo então a escultura, arquitetura etc.” (LOUVEL, 2012, p. 66).

questão de fundo, é exatamente esta adequação das ferramentas o que poderá garantir a execução da análise dos possíveis fenômenos intermídia desta natureza.

Além disso, cumpre observar como o conjunto teórico proposto por Louvel está consideravelmente próximo da noção de referência intermediária descrita por Irina Rajewsky (2012). Assim como nas nuances do pictural, na proposta de Rajewsky estamos diante de fenômenos que se realizam pelas alusões que a mídia literária pode fazer a uma segunda mídia – notadamente, nessa aproximação, àquelas caracterizadas pela produção de imagens bidimensionais –, e, de certa forma, presentificando-a virtualmente no seu suporte através dos seus próprios recursos. Na segunda parte deste trabalho, combinaremos os pensamentos das duas autoras na análise de *Vidas Secas* tomando como base os marcadores de picturalidade, que de maneira geral possibilitam a observação da saturação pictural resultante dos cruzamentos entre escrita e imagem encetados pela linguagem – o que nos interessa mais do que a hierarquização cerrada dessa mesma saturação –, para chegar à compreensão dos modos como o nosso *corpus* evoca o cinema.

### 3.2 O MUNDO DIANTE DE SI

Nas duas seções anteriores, buscamos indicar caminhos teóricos que dão sustentação à perquirição das relações entre o lisível e o visível. Nosso foco, como dissemos, está direcionado para as relações em que a mídia visual aparece na mídia verbal *in absentia*. Desse modo, tendo em vista os objetivos desta tese, aprofundaremos essa discussão nesta parte do nosso estudo tentando iluminar os cruzamentos entre escrita e imagem especificamente no que diz respeito à evocação dos procedimentos narrativos do cinema pela literatura.

Tomemos como ponto de partida o conto “Solar dos Príncipes”, publicado por Marcelino Freire ([2005] 2015) no volume *Contos negreiros*. Na obra, acompanhamos um grupo de jovens que desce do morro para o asfalto, em alguma metrópole, com o intuito de filmar um documentário sobre o cotidiano dos moradores de um condomínio de luxo. O primeiro traço dos trânsitos entre literatura e cinema impõe-se já a partir do tema apresentado pelo texto, evidenciado pelos protagonistas no fragmento abaixo, retirado do início do conto:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.  
A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem?” ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”  
“**Estamos fazendo um filme**”, respondemos.



Caroline argumentou: “**Um documentário.**” Sei lá o que é isso, sei lá, não sei. A gente mostra o documento de identidade de cada um e ponto. “**Estamos filmando**”. (FREIRE, 2015, p. 23, grifos nossos)

O tema, observemos, aparece encodado na página nas referências ao gênero cinematográfico documentário e à ação da filmagem encetada pelos cinco jovens negros, de maneira que encontramos aí dois importantes marcadores de picturalidade repertoriados por Louvel (2012). Outras passagens do conto apresentam indicações análogas:

A ideia foi minha, confesso. **O pessoal vive subindo o morro para fazer filme.** A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda. Foi assim: comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média.

[...]

**Dei a ordem: filma.**

**Começamos a filmar tudo.** Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.

**Em câmera violenta.** Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a ideia não era essa. Tivemos que improvisar.

Sem problema, tudo bem.

**Na edição a gente manda cortar.** (FREIRE, 2015, p. 24, 26-27, grifos nossos)

Considerando isso, pode-se notar que no decurso da trama o cinema passa de citação a componente nuclear da arquitetura formal da narrativa, como revela de maneira quase epifânica – para o leitor, sublinhe-se – o seu último período: “**Na edição a gente manda cortar**” (FREIRE, 2015, p. 27, grifo nosso). Neste ponto, somos confrontados com um emparelhamento inequívoco entre as duas mídias. A partir da ordem expedida pelo narrador (**Dei a ordem: filma. Começamos a filmar tudo** (FREIRE, 2015, p.27, grifos nossos), estamos, ao mesmo tempo, lendo o conto e assistindo à versão bruta do documentário produzido pelos cinco jovens.

Contudo, apesar de as referências ao gênero documentário e à filmagem constituírem marcadores de picturalidade que já subsidiariam a análise das configurações intermediáticas presentes na obra, é necessário considerar também o modo como a trama se desdobra verbalmente como fator (co)responsável por consolidar o diálogo entre literatura e cinema em “Solar dos príncipes”. Articulado em torno das questões sócio-históricas engendradas nas tensões entre morro e asfalto, pobreza e riqueza, racismo estrutural e violência policial, o trecho do conto ecoa da orquestração polifônica dada às vozes das personagens no decurso do texto, como podemos ver no excerto transcrito a seguir:

**Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordeste é homem. Porteiro é homem ou não é homem?**  
Caroline dialogou: “A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador.”

O porteiro: “**Entrar num apartamento?**”

O porteiro: “**Não.**”

O pensamento: “**Tô fodido.**”

A ideia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro pra fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda.

Foi assim: comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida da classe média. (FREIRE, 2015, p. 24, grifos nossos)

A alternância de vozes no arranjo composto pelo narrador (diretor da película) inscreve no texto uma dinamicidade dialogal, marcada pela intercalação dos enunciadores. Conforme indicam os grifos realizados no fragmento, rastreamos ali três vozes distintas: o narrador (trechos sublinhados), Caroline, umas das jovens cineastas (trecho sem destaque gráfico) e o porteiro (trechos em negrito). Consideremos, ainda, o uso dos três modos do discurso – direto, indireto e indireto livre – na composição do texto. Essa estrutura narrativa consubstancia um jogo verbal que coloca em evidência uma movimentação enunciativa que dá a ver a dinâmica da ação pela alternância da focalização. Na cena, as vozes das personagens funcionam como câmeras que se alternam na captura da realidade, exibindo o mesmo fato de ângulos distintos.

Arquitetura análoga pode ser observada em *Vidas secas*, uma vez que também é possível verificar na estrutura narrativa do romance de Graciliano Ramos um jogo discursivo caracterizado pelo encadeamento dos diferentes tipos de discurso. Tal qual no conto, o efeito produzido pelo câmbio de enunciações no livro é a alternância entre os pontos de vista do narrador em terceira pessoa e das personagens no desenvolvimento do entrecho. Aprofundar-nos-emos nesse tema na segunda parte deste estudo; por ora, consideremos, à guisa de exemplo, algumas passagens extraídas do penúltimo capítulo de *Vidas secas*, “O mundo coberto de penas”<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> É conhecida no meio literário a história de que *Vidas secas* teria o mesmo título que o seu penúltimo capítulo, “O mundo coberto de penas”. Conforme narra Dênnis de Moraes (2012), foi Daniel Pereira, irmão do livreiro e editor José Olympio, quem convenceu o romancista a alterar o nome do seu livro e quem acabou sugerindo a expressão que seria estampada nas capas do volume: “– Graciliano, esse título O mundo coberto de penas, não tem nada a ver com seu romance. Tinha de ser alguma coisa que retratasse melhor esses seus personagens, que têm umas vidas secas...” (MORAES, 2012, p. 161). A escolha, levando em consideração a economia da obra, revelou-se acertada – *Vidas secas* ilustra melhor do que o título anterior o drama que o enredo apresenta. Além disso, o novo título sugere ao leitor desde o início um certo deslocamento do livro no panorama do romance social produzido no decênio de 1930, uma vez que no texto de Graciliano a seca deixa de ser um atributo da paisagem representada e passa a designar metaforicamente a existência das protagonistas em um universo cuja aridez é apenas uma das suas características.

Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro. Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. Pestes. Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-se, até os espinhos secariam. Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (RAMOS, 2017, p. 111)

No início do trecho, vemos o narrador descrever os passos de Fabiano em direção ao bebedouro dos animais da fazenda. Com a espingarda em punho, o vaqueiro tenciona dar cabo das aves que eram, se não as responsáveis pela seca como pensava o protagonista (“As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria” (RAMOS, 2017, p. 114), um índice indelével da chegada do tempo de estio. Contudo, o vaqueiro rapidamente percebe a inutilidade do seu gesto ([...] aquilo não tinha fim” (RAMOS, 2017, p. 111), como se os seus movimentos naquela situação fossem tolhidos pelas penas que, a despeito dos tiros disparados, se avolumavam em todos os cantos do espaço. No final do capítulo, Fabiano decide juntar a família e iniciar uma nova migração, dessa vez em direção ao centro-sul.<sup>42</sup>

Para além do conteúdo temático que alegoriza a condição do(s) protagonista(s) no mundo – o grande tema de *Vidas secas* –, o fragmento transcrito acima apresenta uma narração organizada a partir das impressões visuais do narrador (“**Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro**” (RAMOS, 2017, p. 111, grifos nossos) e do vaqueiro (“**Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim**” (RAMOS, 2017, p. 111, grifos nossos). Para que essa estrutura produza efeito, o funcionamento da sequência depende, como dissemos, da consecução do jogo discursivo que coloca em evidência, contrasta e encadeia no fluxo textual os pontos de vista do narrador e do protagonista. Conforme mencionamos, o fundamento dessa técnica está na alternância (sutil, no caso de *Vidas secas*) entre os modos direto, indireto e indireto livre do discurso. Decupando o excerto, encontramos a seguinte composição:

**(Ponto de vista do narrador, discurso indireto)** Alargou o passo, desceu a ladeira, pisou a terra de aluvião, aproximou-se do bebedouro. **(Ponto de vista de Fabiano,**

<sup>42</sup> No último parágrafo do capítulo, encontramos a seguinte cena: Chegou-se a casa, com medo. Ia escurecendo, e àquela hora ele sentia sempre uns vagos terrores. Ultimamente vivia esmorecido, mofino, porque as desgraças eram muitas. Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele (RAMOS, 2017, p. 116). Será este o mote do último capítulo do romance, “Fuga”.

**discurso indireto livre**) Havia um bater doido de asas por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu estava completamente invisível. **(Ponto de vista de Fabiano, discurso direto)** Pestes. Quando elas desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-se, até os espinhos secariam.

**(Ponto de vista do narrador, discurso indireto)** Suspirou. **(Ponto de vista de Fabiano, discurso direto)** Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. **(Ponto de vista do narrador, discurso indireto)** Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. **(Ponto de vista de Fabiano, discurso indireto livre)** Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (RAMOS, 2017, p. 111, grifos nossos)

Observemos dois pontos atrelados a instauração dessa dinâmica discursiva no texto. Em primeiro lugar, cumpre indicar que através do câmbio de perspectivas é possível, a um só tempo, notar uma aproximação entre a voz organizadora do relato – que enuncia em terceira pessoa –, e o protagonista do trecho bem como uma separação dos olhares dos dois sujeitos. É assim que vemos a mesma cena a partir de, ao menos, dois ângulos diferentes, um oferecido pelo olhar do narrador e o outro pelo olhar de Fabiano, um mais distante da ação e outro posicionado no seu interior. Em segundo lugar, pode-se destacar que a força retórica do trecho está tanto na criação de uma representação calcada na percepção visual em si quanto na movimentação dos olhares que capturam a realidade pela espacialidade da cena, conforme ilustra o seguinte recorte: “Havia um bater doido de asas **por cima da poça de água preta, a garrancheira do mulungu** estava completamente **invisível**” (RAMOS, 2017, p. 111, grifos nossos), aqui, o olhar de Fabiano (apresentado através discurso indireto livre orquestrado pelo narrador) focaliza inicialmente o bebedouro e, a seguir, desloca-se e avista os galhos ressequidos da árvore, então completamente tomados pelas aves de arribação..

Ao identificar esses dois tópicos – a desconstrução da perspectiva centrada em único ponto de vista e a mobilidade do olhar que captura a ação – estamos diante de elementos que (junto aos marcadores de picturalidade) assentam os trânsitos entre literatura e cinema na composição da narrativa. Sob um prisma histórico, a incidência desses aspectos na estruturação da voz do narrador literário pode ser rastreada como consequência direta da invenção da fotografia e do cinema. Conforme Tânia Pellegrini (2003) defende no ensaio *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*,

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

Pellegrini (2003), na esteira da *História Social da Arte e da Literatura*, de Arnold Hauser (1995), chama a atenção para o fato de que, em alguma medida, os processos formais decorrentes da invenção da fotografia e, sobretudo, do cinema foram apre(e)ndidos pela literatura e incorporados às suas características básicas através dos elementos estruturantes da narrativa. Sob um prisma diacrônico, essa transformação pode ser demarcada, em maior ou menor grau, na produção literária vinculada ao modernismo e ao período contemporâneo.

Se comparado aos modelos de Intermidialidade apresentados na seção anterior, sobretudo ao sistema elaborado por Lars Elleström (2017)<sup>43</sup>, o pensamento de Hauser (1995) e Pellegrini (2003) está indubitavelmente mais interessado na construção de uma crítica social e histórica das formas artísticas e das suas relações entre si – com vistas às implicações éticas e estéticas nos (e através dos) antigos e novos modos de ver e representar o mundo – do que em demarcar os aspectos formais intercambiáveis entre as artes e mídias. Apesar disso, os dois autores manifestam em seus textos uma compreensão que os aproxima epistemologicamente do campo dos estudos de Intermidialidade e que nos interessa aqui. Hauser (1995) e Pellegrini (2003) entendem que a literatura não poderia em hipótese alguma ser a mesma após o aparecimento do cinema, do mesmo modo que as duas artes, hoje, em um contexto de ebulição das mídias eletrônicas e digitais, já não têm necessariamente as mesmas feições (seja nos modos de produção, recepção ou transmissão) que apresentavam no início deste século ou do século passado.

De acordo com Hauser (1995) e Pellegrini (2003), os desdobramentos das relações entre literatura e cinema se faz notar com mais segurança nas mudanças sofridas pelas formas de representação do tempo e do espaço pela linguagem verbal. A disjunção das duas características, bem como a linearidade que distinguia a forma como as duas eram representadas na literatura produzida antes da invenção da câmera cinematográfica deram lugar a uma abordagem que compreende os elementos temporais e espaciais como estruturas conexas, o que pode ser observado como uma espacialização do tempo ou uma temporalização do espaço.

Segundo Hauser (1995), esse tratamento do tempo – e por conseguinte do espaço – pelo cinema evoca a noção bergsoniana<sup>44</sup> de tempo que o entende não como uma sequência

---

<sup>43</sup> Para Elleström (2017) as relações entre as mídias podem ser estabelecidas já a partir das características materiais que elas teriam em comum, de maneira que o aspecto sócio-histórico não assume tanta relevância em seu modelo quanto nos textos de Hauser (1995) e Pellegrini (2003).

<sup>44</sup> Relativo à obra do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941).

cronológica linear, mas como duração, cuja principal qualidade é a simultaneidade. Para o autor, no cinema,

[...] o tempo perde, [...], por um lado, sua continuidade ininterrupta e, por outro, sua direção irreversível. Pode ser detido, em *close-ups*; revertido, em *flashbacks*; repetido, em recordações; e avançado em visões do futuro. Acontecimentos concorrentes, simultâneos, podem ser mostrados em sucessão, e acontecimentos e temporalmente distintos em simultaneidade – por dupla exposição e alternância; o que ocorreu antes pode aparecer mais tarde, o que é ulterior ocorre antes do tempo. Essa concepção cinematográfica de tempo tem um caráter inteiramente subjetivo e evidentemente irregular, comparado com a concepção empírica e dramática do mesmo meio. O tempo da realidade empírica é uma ordem uniformemente progressiva, ininterruptamente contínua e absolutamente irreversível, na qual os eventos seguem-se uns aos outros como “numa correia de transmissão” (HAUSER, 1995, p. 972).

Na literatura, essa forma de apreensão da temporalidade resulta, no limite, na técnica do fluxo de consciência, que pode ser observada quando encontramos na narrativa, no lugar da ação desenovelada em uma sequência cronológica linear, a reprodução dos pensamentos de um personagem. Na construção das tramas, os efeitos desse artifício seriam similares a um mergulho na interioridade do sujeito ou a um contato com o seu estado de espírito, ambos reveladores de camadas da realidade insondáveis pelo discurso realista/naturalista tradicional. Como há muito se sabe, o uso desse recurso notabiliza as obras de autores vinculados a chamada prosa psicológica, isso tanto no Brasil quanto alhures, entre os quais são frequentemente citados os exemplos de Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Lygia Fagundes Telles, Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust.

Quanto a representação do espaço, a unicidade e a fixidez da perspectiva baseada nas técnicas pictóricas renascentistas, que conferem à espacialidade um aspecto sólido e estático, são substituídas ora pela assunção de variados pontos de vista no enquadramento do mesmo espaço, ora pela justaposição de espacialidades diferentes no mesmo fluxo narrativo, ora por um olhar que se desloca pela espacialidade, aproximando-se ou distanciando-se dos elementos representados, para observá-los em seus diferentes ângulos e enquadrá-los de diferentes formas.

É necessário salientar que em tais modos de composição do espaço pode-se reconhecer, além das influências dos mecanismos narrativos do cinema, soluções advindas da técnica pictórica cubista, caracterizada pela fragmentação do espaço tridimensional. Nas composições visuais cubistas, esse procedimento faz com que os objetos, sujeitos e espacialidades representados mantenham relações múltiplas entre si, e mudem de aparência de

acordo com o ponto de vista escolhido para olhá-los (SYPHER, 1980, p. 196)<sup>45</sup>. Como aludimos em outro momento, o contexto de surgimento do cinema e do cubismo favoreceu as iluminações mútuas entre as artes e mídias. No caso da vanguarda, Serge Fauchereau (2015), em *O cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão*, comenta que as influências entre literatura e pintura na busca da expressão da simultaneidade (ou simultaneísmo) alimentou bastante a crônica do início do século XX (FAUCHEREAU, 2015, p. 140), podendo ser vista de diferentes formas nas obras de Braque, Picasso, Gris, Sonia e Robert Delaunay, mas também nos textos de Max Jacob e Apollinaire.

Nos textos de Marcelino Freire e Graciliano Ramos, podemos notar como as modulações sofridas pelas vozes dos narradores nos jogos discursivos neles estampados produz efeitos de sentido próximos aos evidenciados por Hauser (1995) e Pellegrini (2003) em seus estudos, mas também, em alguma medida, caudatários do legado cubista. Como observamos nas análises dos fragmentos transcritos, no conto e no romance as alternâncias entre os tipos de discurso proporcionam não apenas a introdução de outras vozes na narrativa, mas também a inclusão de outros pontos de vista (outras focalizações, portanto) capazes e responsáveis por capturar as ações desenvolvidas nas tramas.

A partir disso, cumpre observar de que forma esse cambio visual acarreta alterações no modo como o tempo e o espaço são mobilizados nas duas narrativas. No texto de Marcelino Freire, as constantes trocas de enunciação possibilitam que a narrativa consiga abarcar ações simultâneas, quer sejam elas os atos praticados na dinâmica do mundo material, quer sejam os pensamentos dos personagens, transcritos nos momentos em que o fluxo de consciência conduz o conto. Ademais, a rapidez das transições dos tipos de discurso e a representação da simultaneidade espaçotemporal em “Solar dos príncipes” parece acelerar o curso da narração em determinados momentos da urdidura. A dinâmica narrativa impressa na página do conto, dessa forma, ganha traços de um realismo marcadamente visual, evocando ainda outra vez o gênero cinematográfico documentário – cuja feitura pelos protagonistas, lembremos, constitui um dos elementos nucleares da intriga.

Em *Vidas secas*, por outro lado, a oscilação entre os pontos de vista do narrador em terceira pessoa e de Fabiano implica uma dilatação ou retardamento do tempo em que a ação progride. Isso é provocado pela combinação do uso da descrição – sobretudo nos momentos em que a cena é desenovelada pelo narrador “ele mesmo” –, e da apresentação dos

---

<sup>45</sup> Wylie Sypher (1980), salienta que a representação simultânea de várias facetas das coisas empreendida pelos cubistas, “tratou o velho problema do tempo e do movimento de maneira inovadora; os objetos ‘se movimentam’ ao mesmo tempo que estavam imobilizados dentro de um projeto complexo e eram oferecidos a nós na tranquilidade de seu ser, com múltiplos aspectos concebidos conjuntamente” (SYPHER, 1980, p. 198).

pensamentos de Fabiano ao longo da sequência. Em outros termos, o tempo no texto de Graciliano Ramos varia entre a linearidade realista tradicional e a descontinuidade subjetiva focal cinematográfica. Efeitos análogos podem ser identificados na representação da espacialidade no fragmento do romance, posto que a cena se desdobra entre a parte externa da casa dos protagonistas, o barreiro da fazenda e as projeções de Fabiano para o futuro dos bichos, da natureza e da própria família.

É preciso lembrar que mesmo essas formas de composição não alteram a natureza da narrativa literária, “irremediavelmente presa à linearidade do discurso [e] ao caráter consecutivo da linguagem verbal”, ela “só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo” (PELLEGRINI, 2003, p. 23). Todavia, a impossibilidade de transformação do verbal em visual dentro do texto literário, que sustém a autonomia das duas mídias – algo que, aliás, já aludimos em outros momentos a partir dos estudos de Elleström (2018, 2018), Louvel (2012) e Rajewsky (2012) –, é o que dá sentido à consubstanciação das referências intermidiáticas, conforme discutiremos na segunda parte desta tese.



**SEGUNDA PARTE:  
QUANDO O OLHAR SE DESDOBRA**



**Figura 8.** Vista do Rio de Ondas, em Barreiras – BA (2021).

#### 4. CAMINHO SOB OS JUAZEIROS<sup>46</sup>

*Prestar atenção em um aspecto faz com que este salte para o primeiro plano, invadindo o quadro, como em certos desenhos diante dos quais basta fecharmos os olhos e ao reabri-los a perspectiva já mudou.*

*Italo Calvino*

##### 4.1 MANCHAS SOB O CÉU

Em carta enviada a Heloisa Ramos em 7 de maio de 1937, Graciliano Ramos apresenta rapidamente para a esposa a sinopse de um conto que ele havia composto dias antes:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. (RAMOS, 2011, p. 276)

O conto, como sabemos, alguns meses após a escrita dessa carta, tornar-se-ia o capítulo “Baleia” de *Vidas secas*. Na mesma correspondência, o autor alude a outras três narrativas breves compostas na pensão nos meses subsequentes a sua libertação.<sup>47</sup> Os quatro textos desse conjunto, de acordo com o escritor, eram histórias sem movimento, com indivíduos demasiadamente parados inseridos em situações igualmente estáticas<sup>48</sup>. O motivo que leva Graciliano a afirmar ser parca a dinâmica que envolve a vida externa e a trajetória das personagens nascidas na sua escrivania no começo de 1937 pode ser explicado a partir daquilo que o autor indica constituir o seu verdadeiro interesse em relação àquelas criaturas: investigar a vida delas por dentro, desvelar o que ali permanece invisível para o outro e pôr à vista a intensidade da vida interior daqueles seres (humanos ou não), como fica evidente na sua tentativa de adivinhar o que se passa na alma da cadelinha Baleia. Logo, as ações, que em uma primeira visada seriam aparentemente inexistentes na história, estariam na verdade deslocadas no enredo do mundo externo para o mundo interno de cada uma das personagens ali figuradas.

<sup>46</sup> Os títulos desta seção bem como os das suas duas seções secundárias foram livremente inspirados em passagens de *Vidas secas*.

<sup>47</sup> Como expusemos na *Introdução*, esses textos, antes de serem agrupados como um romance, foram publicados como narrativas breves na imprensa do Brasil e da Argentina ao longo de 1937.

<sup>48</sup> Esse comentário encontrou eco na fortuna crítica de *Vidas Secas*. Contudo, acreditamos que a autoavaliação do escritor não deva ser interpretada literalmente, não ao menos como chave-mestra para a leitura da sua obra.

Desenha-se, assim, no esforço do escritor, um exercício de composição literária distanciada da visada (neor)romântica ou (neo)naturalista – ambas sempre vivas ou revivificadas na literatura brasileira, notadamente nos ramos que tratam das realidades subalternizadas – para, em lugar disso, orientar-se pela necessidade de compreender essas figuras em profundidade.

Do ponto de vista da elaboração da obra, a materialização do desejo do escritor é apenas possível a partir da assunção de um compromisso criativo alteritário, caracterizado pela conjugação de posicionamentos ideológicos a procedimentos estéticos que possam, enfim, dar a ver de maneira íntegra na página do romance o outro e o seu universo. Para Gustavo Silveira Ribeiro (2016), em *O drama ético na obra de Graciliano Ramos*, essa articulação dá sustentação ao que seria “a questão ética fundamental colocada por *Vidas secas*” (2016, p. 114): a consciência da disparidade existente entre a realidade do autor e a realidade das personagens mobilizada pela via da tensão e do autoquestionamento no exercício de representação levado a cabo no texto. Concepção análoga também parece ser indicada pelo próprio romancista em outro ponto da mesma carta a Heloísa, ainda comentando sobre o processo de elaboração da história de Baleia:

Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. (RAMOS, 2011, p. 277)

Do ponto de vista da historiografia literária, as escolhas realizadas pelo autor dão lastro ao que Antonio Candido (2017), em *A nova narrativa*, vê como uma transformação do velho regionalismo romântico pelo chamado “romance do Nordeste” da década de 1930, “ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo em que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações” (CANDIDO, 2017, p. 246-247). Nesse ensaio, Candido captura de modo panorâmico cerca de cinquenta anos da produção literária brasileira (da década 1920 aos últimos anos da década de 1970), passando a limpo – mesmo que rapidamente e deixando entrever alguns esquecimentos – os momentos (na sua visão) decisivos e ainda hoje, para o

bem e para o mal, consagrados no cânone da nossa literatura recente.<sup>49</sup> Sublinhada pelo crítico, a contribuição dos autores nordestinos para o sentido da formação da, àquele momento, nova narrativa brasileira marca um estágio de amadurecimento da ficção nacional, no qual a obra de Graciliano Ramos revelaria talvez o estágio mais elevado, conforme o crítico sugere ao indicar o escritor como “um dos poucos ficcionistas realmente grandes da nossa literatura” (CANDIDO, 2017, p. 247).

Embora não concordemos completamente com o argumento de Candido – a nota sobre a forte carga realista presente nos textos daqueles autores, por exemplo, nos parece um tanto descalibrada na leitura do crítico, não pela inexistência do fenômeno, mas pela sugestão de que nele estariam encerrados todos os efeitos estéticos obtidos pelas obras<sup>50</sup> –, partilhamos da sua compreensão de que a natureza por vezes empenhada e interessada pelo problema da representação do outro caracteriza e singulariza a ficção vinda a lume no decênio de 1930, e não apenas nos textos de extração regionalista, é preciso ressaltar. Os ecos desse “amadurecimento” ainda se fazem ouvir nas letras e na arte brasileira, da mesma maneira que no modo como lemos criticamente os objetos artísticos aqui formulados ou voltados para o exame e representação da nossa realidade; esta tese é em si um exemplo disso.

Retornando ao caso específico de *Vidas secas*, encontramos na fortuna crítica do escritor, donde destacamos os comentários e estudos de Lúcia Miguel Pereira (1938), Antonio Candido (2006), Luís Bueno (2015), Gustavo Silveira Ribeiro (2016) e Hermenegildo Bastos (2017), a ponderação de que a medida adotada por Graciliano para resolver o impasse da representação do outro explicita-se na forma do romance sobretudo pelo jogo discursivo empregado na urdidura do relato, que, conforme já apontamos, põe em contato e separa os pontos de vista das personagens e do narrador através da imbricação das técnicas do discurso indireto livre, indireto e direto (resultado do entrecruzamento entre o ótimo faro de Baleia e as

<sup>49</sup> O texto de Candido, como qualquer discurso, paradoxalmente chama a atenção por aquilo que enuncia e por aquilo que esquece de (ou escolhe não) enunciar. Na leitura do ensaio, chama a atenção, por exemplo, a ausência de qualquer menção às obras de Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães, escritoras historicamente posicionadas no cume do recorte cronológico operado pelo crítico, cujas obras não fariam mau papel no quadro desenhado no ensaio.

<sup>50</sup> Partindo desse entendimento, em nossa dissertação de mestrado (SOUZA, 2017), demonstramos como Graciliano Ramos elabora em *Angústia* uma estrutura narrativa na qual a linguagem literária, sobretudo através da construção do ponto de vista do narrador, evoca de maneira recorrente a pintura cubista. Apesar de organizarem-se em torno do ponto de vista e da linguagem de Luís da Silva, as referências intermediárias presentes no romance produzem efeitos também sobre o modo como a realidade é capturada e exposta no texto; as cenas da observação *voyeurística* de Luís sobre Marina e do delírio deste no final do livro são bons exemplos disso. Também a respeito do “excesso” de realismo no romance de 30, Luís Bueno (2015) nos lembra que o próprio Graciliano Ramos ([1946] 2013) em *A decadência do romance brasileiro*, ao analisar o trabalho dos, na sua leitura, principais romancistas nordestinos da década de 1931 cita o que para ele seria um dos grandes momentos de *Jubiabá*, obra de Jorge Amado (1935), “uma sentinela de defunto onde o que se narra – a tentativa de sedução de uma adolescente – fica em segundo plano diante do clima fantasmagórico em que os fatos se dão” (BUENO, 2015, p. 22).

angústias do romancista?). A modulação das vozes decorrente desse jogo leva para a carne da narrativa as tensões sociais e formais em que *Vidas secas* se imiscui e apresenta, de tal maneira que podemos observar na letra do livro um narrador que vê e mostra o outro e o seu mundo, e personagens que vêm e mostram a si, os outros (seus pares ou não) e seu(s) mundo(s), mesmo que isso ocorra por intermédio da voz organizadora do relato. À guisa de exemplo, consideremos dois fragmentos, o primeiro extraído do capítulo “Baleia” e o segundo, do capítulo “O menino mais novo”.

Como o sol a encadeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra.  
Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.  
Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade. (RAMOS, 2017, p. 89)

Na cena, acompanhamos os últimos momentos da agonia de Baleia após ser alvejada por Fabiano. A abertura do excerto é realizada pelo narrador que apresenta inicialmente o espaço e a movimentação da personagem (“**Como o sol a encadeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas [...]**” (RAMOS, 2017, p. 89, grifos nossos) para na sequência aproximar-se dela até que a focalização seja alternada (“**Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se**” (RAMOS, 2017, p. 89, grifos nossos) e a visão de Baleia, que um pouco à frente também será indicada pelo seu olfato, assome no texto para levar-nos às emoções da cadelinha em seu último sonho. Cabe observar que a intercalação das vozes é realizada de tal maneira que a relação entre os dois pontos de vista encontra-se permanentemente revestida por uma tensão dialógica, porque alteritária, responsável por demarcar os lugares de fala dos enunciadores, indicando-nos tanto o que é dito “do lado de fora” quanto o que se passa e se expressa a partir “do lado de dentro”. Nessa composição, o fluxo dos fatos é cadenciado pelo deslizamento entre a objetividade da terceira pessoa e a subjetividade instaurada pelas impressões da personagem (“**Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade**” (RAMOS, 2017, p. 89, grifos nossos).

Em “O menino mais novo” encontramos a seguinte construção:

Esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina. Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se

nas perneiras, tocou as abas do gibão. As perneiras, o gibão, o guarda-peito, as esporas e o barbicacho do chapéu maravilhavam-no.

Fabiano desviou-o desatento, entrou na sala e foi despojar-se daquela grandeza.

O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despídos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.

Dormiu e sonhou. Um pé de vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, sinha Vitória catava piolhos no filho mais velho, Baleia descansava a cabeça na pedra do amolar. (RAMOS, 2017, p. 49)

Ao explorar a admiração que o filho mais moço sente pelo pai, o narrador, assim como no caso anterior, aproxima-se gradualmente da percepção da personagem até concatenar finalmente no relato os dois pontos de vista de maneira sutil (“O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. **Fabiano era terrível. No chão, despídos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível**” (RAMOS, 2017, p. 49, grifos nossos). Mantém-se no trecho a construção que limita as realidades externa e interna, apresentando-as em formulações linguísticas que misturam constantemente as modalidades discursivas, criando como efeito o que Bueno (2013) nomeia metaforicamente como “zona de indefinição” discursiva, a ser resolvida pelo leitor.

O autor, ao utilizar a transição entre os tipos de discurso como procedimento nucleador de representação, deixa nítida a distância existente entre o narrador e a personagem e entre o próprio autor e o outro figurado no romance, como se a presença dessa linha de fronteira fosse necessária para delimitar as experiências que, na economia da obra, apenas poderiam ser capturadas e projetadas honestamente por uma ou por outra das duas vozes. Ao cabo, o jogo discursivo entabulado no texto torna-se também um jogo de focalizações cujos meandros permitem observar proximidades e distanciamentos entre as vozes que nele operam.

É esse aspecto que as apreciações críticas realizadas em torno de *Vidas secas* desde o seu lançamento reconhecem como uma impossibilidade da substituição da perspectiva das personagens pela visão do narrador ou mesmo da identificação dos dois pontos de vista.

Nesse contexto, retornando ao breve recorte da fortuna crítica de *Vidas secas* citado um pouco acima, Antonio Candido (2006, p. 148) vê no autor uma espécie de procurador das suas criações e no narrador um relator que desdobraria com certa objetividade a vivência das personagens, enquanto Luís Bueno reconhece na linguagem do romance uma constituição narrativa na qual “narrador e criatura se tocam mas não se identificam” (2015, p. 24), e Gustavo Silveira Ribeiro (2016) encontra no romancista um sujeito permanentemente aberto para esse outro que ele representa em seu texto, ouvindo-o e abrindo-se à sua linguagem, “procurando inventar junto a eles o que, em contexto diverso, seria apenas silêncio”

(RIBEIRO, 2016, p. 114). Ou, ainda, na visão de Hermenegildo Bastos (2017), em *Vidas secas*, Graciliano

Tece um diálogo entre o narrador (letrado, racionalista, politizado) e o personagem (iletrado, místico e mágico, não politizado), fazendo com que os universos dos dois se contaminem mutuamente. Fabiano fala por sobre – e não sob – a fala do escritor. O narrador, aparentemente neutro, se envolve nas ações narradas, e, assim como o personagem, tampouco pode apontar as saídas para a condição de opressão em que todos vivem. (BASTOS, 2017, p. 136)

Encerrando o percurso, ou atando as pontas dessa Fita de Möbius, retrocedemos à resenha publicada por Lúcia Miguel Pereira, em 1938, no *Boletim de Ariel* quando do lançamento do romance, para destacar uma de suas anotações: “As *Vidas secas* do livro de Graciliano Ramos são secas só por fora, porque as estorricou a miséria. [...] A grande força do autor é a sua capacidade de fazer sentir a vida em potencial, a condição humana intangível e presente na criatura mais embrutecida” (PEREIRA, 1938, p. 221).

Como vemos, em linhas gerais, todos os críticos mencionados direcionam-se para o mesmo ponto: *Vidas secas* é um romance cuja feitura, forma e conteúdo ensejam uma abertura franca para o outro; característica que singulariza o livro na fatura ficcional do escritor – lembremos rapidamente dos narradores enclausurados em suas próprias experiências (de vida e de classe) de *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1934) – e, arriscamos, na literatura brasileira.

Aqui, um possível paralelo seria o registrado por João Cezar de Castro Rocha (2017)<sup>51</sup>, na conferência *Literatura brasileira: missão ou entretenimento*, que aproxima *A hora da estrela* ([1977] 2020), romance póstumo de Clarice Lispector, da narrativa de Graciliano Ramos. Rocha (2017) propõe criativamente que o texto de Lispector seja lido como uma espécie de continuação de *Vidas secas*, donde o enredo elaborado pela escritora apresentaria as consequências das decisões tomadas por sinha Vitória e Fabiano no último capítulo da história, de modo que Macabéa, protagonista do trecho de Lispector, seria uma amálgama do menino mais velho e do menino mais novo, agora, expulsos do Nordeste, vivendo no centro-sul do país.

Todavia, o paralelo não é apenas temático, uma vez que para desenvolver a história da pobre datilógrafa alagoana radicada no Rio de Janeiro, Lispector formula um narrador em terceira pessoa, Rodrigo S. M., que ao longo da obra se autoquestiona a respeito da

---

<sup>51</sup> O crítico literário levanta tal hipótese na conferência *Literatura brasileira: missão ou entretenimento*, exibida pela TV Cultura, de São Paulo, no programa *Café filosófico*. O episódio está disponível no canal do programa no YouTube, conforme o link: <https://youtu.be/TJF8h6ddHOI>.

possibilidade dele, um outro de classe da sua personagem, poder contar aquela história, como vemos por exemplo no longo monólogo que abre o livro. Dele, destacamos os seguintes trechos:

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. (LISPECTOR, 2020, p. 16)

O tom crítico e reticente adotado pelo narrador é, de fato, representativo de uma retomada por Clarice Lispector do impasse da representação do outro característico do romance 30. Rocha (2017) vê na atitude da escritora um esforço de ampliar o seu horizonte temático, notadamente posicionado ao longo de quase toda a sua carreira nas experiências da classe média<sup>52</sup>. Em todo caso, os exercícios de alteridade empreendidos em *A hora da estrela* e *Vidas secas*, podem ser lidos no nosso sistema literário como precursores de uma das linhas de força mais consistentes da nossa ficção contemporânea, qual seja: o outro que agora fala por si, como nos contos e romances de Ferréz (*Capão pecado, Os ricos também morrem*), Jarid Arraes (*Redemoinho em dia quente, Corpo desfeito*), Geovani Martins (*O sol na cabeça, Via apia*) e Natália Borges Polezzo (*Amora, Controle*). Nas obras desses autores e autoras (assim como em tantos outros aqui não mencionados) ouve-se uma reivindicação por um espaço descentrado ou policêntrico – a expressão é de Ieda Magri (2022) – para a literatura brasileira, distante do quadro urbano, masculino, heterossexual e de classe média alta desenhado no cânone das letras nacionais.

Dentro da proposta desta tese, a abertura ao outro e o jogo discursivo encenados por Graciliano Ramos no seu romance serão mobilizados a partir do entendimento de que é exatamente nesses dois pontos que são produzidas as evocações do cinema pela literatura. Na sequência desta seção privilegiaremos a análise dos efeitos provocados pelo andamento do(s) discurso(s) no relato, observando o modo como as imagens verbais resultantes do cruzamento

---

<sup>52</sup> Rocha indica que este movimento, o derradeiro da escritora, também estaria presente em *Um sopro de vida*, seu último romance.



entre o lisível e o visível são produzidas no texto. Conquanto a intenção/tensão alteritária vocalizada na obra, compreendemos que ela pode ser tomada também como elemento corolário, porém não restrito, ao fenômeno intermídia materializado no *corpus*; dessa maneira, trataremos disso em outra etapa deste trabalho.

## 4.2 IMAGENS MOVEDIÇAS SOBRA A CAMPINA

### 4.2.1 Como se vê: quadros e enquadramentos

Na fenda intermediática que se exhibe em *Vidas secas*, podemos observar a composição de quadros e enquadramentos verbais arranjados ora pelo olhar do narrador ora pelo olhar das personagens. O modo como esses olhares capturam a realidade é caudatário das maneiras pelas quais a câmera fílmica vê e percebe o mundo, sendo que a partir disso reconhecemos nos quadros compostos pelo narrador marcadores de picturalidade que evidenciam uma primeira etapa das referências ao cinema produzidas em *Vidas secas*.

Neste ponto, tomamos imediatamente de empréstimo à teoria do cinema a noção de quadro – compreendendo-a aqui como referente à espacialidade delimitadora da imagem bidimensional produzida na mídia cinematográfica (AUMONT ET AL, 2020) – que, quando mobilizada na leitura do nosso objeto, permite a visualização no relato da construção de cenas estruturadas como se fossem recortes visuais de uma certa realidade, como indicamos no início da primeira seção desta tese ao comentar rapidamente a abertura do livro; retomaremos esse trecho adiante.

Contudo, antes que passemos a outras considerações a respeito do *corpus*, cumpre lembrar que o quadro, entendido como superfície útil à demarcação, inscrição, impressão ou exibição da imagem – uma tela/moldura, em sua dupla percepção portanto – constitui um aspecto material compartilhado pelas artes visuais bidimensionais e necessário à comunicação nesses meios. É diante disso que se reconhece, por exemplo, no quadro fílmico correspondências (ou heranças) com os quadros pictórico e fotográfico (GOMES, 2010).

Na pintura, de acordo com Philippe Dubois (2013), em *O ato fotográfico*, o quadro é o primeiro elemento que se define e se oferece ao artista no seu ato criativo, “uma superfície mais ou menos virgem que o pintor encherá mais ou menos de signos” (DUBOIS, 2012, p. 177), isto em qualquer suporte que se ofereça a ele como tela. É possível estender a definição operada pelo crítico às demais mídias qualificadas cujos produtos são realizados de maneira análoga à pintura tradicional, como o desenho, a gravura, o graffiti, a pixação etc. Além de

suporte, o quadro também cumpre a função de delimitador da imagem, separando-a do restante do mundo a partir dos limites da sua moldura<sup>53</sup>, seja ela física e externa<sup>54</sup> à superfície onde a imagem desenrola-se, seja ela as linhas que encerram o próprio quadro.

Na imagem abaixo, uma fotografia da obra *Selva mãe do rio menino*, de Daiara Tukano (2020)<sup>55</sup>, ainda em execução no momento do registro, composta no âmbito do projeto CURA (Circuito de Arte Urbana), em Belo Horizonte (MG), podemos observar como a empena do edifício, seus limites e vazamentos, delimita e secciona internamente o desenho da artista:



**Figura 9.** Empena assinada por Daiara Tukano, em Belo Horizonte - MG (Divulgação). Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/artistas-colorem-empenas-em-bh-e-marcam-maior-mural-assinado-por-uma-artista-indigena-no-mundo/>

Na fotografia, por outro lado, também conforme Dubois (2012), o quadro fotográfico afirma-se como um artefato tomado pela câmera diretamente do mundo, numa operação a um só tempo de recorte e subtração; assim, no ato fotográfico selecionar um ponto a ser capturado pela objetiva implica, invariavelmente, abandonar algo. Para o fotógrafo, dessa forma, diferente do que acontece na pintura, “a questão do espaço não é *colocar dentro*, mas

<sup>53</sup> No Ocidente, o uso da moldura como elemento independente e delimitador da pintura é uma herança do Renascimento (GRIMM, 1987).

<sup>54</sup> Confere-se à moldura, notadamente a produzida em madeira, a função de proteger e valorizar o quadro (MACHADO, 2015, p. 18).

<sup>55</sup> A obra trata-se, de acordo com a artista, de uma acrílica em alvenaria, medindo 48 x 28 m, composta na empena do Edifício Levy, em Belo Horizonte. Este trabalho é o maior mural pintado por uma artista indígena até hoje (TUKANO, s.d, s.p.). A obra acabada por ser visualizada em: <https://www.daiaratukano.com/arte>.

*arrancar* tudo de uma vez” (DUBOIS, 2019, p. 177-178, grifos no original), pois o seu gesto criativo não se dá pelo preenchimento de um suporte vazio, antes pela extração de uma cena que já estava ali quando a fotografia foi realizada. Nesse sentido, as operações de seleção e subtração acarretam considerar que entre o espaço retido e o não retido pela fotografia há uma relação de contiguidade, tornando o quadro fotográfico uma espécie de abertura para o mundo que a câmera não vê ou esconde no momento da produção da imagem e que a fotografia em si apenas pode sugerir.

As noções de quadro na pintura e na fotografia ora apresentadas podem ser ilustradas pela fotografia do mural de Tukano (Figura 9), onde vemos concomitantemente dois quadros, o pictórico e o fotográfico. No primeiro, o da pintura em si, a parede do edifício transformada em tela enquadra o desenho elaborado pela artista limitando-o e dando proporção, por conseguinte, aos elementos ali representados. No segundo, a vista da cidade ao redor da obra se impõe também a partir da sua porção excluída da fotografia, mas que naquele espaço “esteve” no momento da tomada.

Em relação ao cinema, André Bazin ([1951] 2018), em *Pintura e Cinema*, ao tentar definir as especificidades cinematográficas diante da pintura, notadamente nos filmes sobre pintores e pinturas, assevera que, diferente do cinema, “a pintura opõe-se à própria realidade e principalmente à realidade que representa graças à moldura que a cerca” (BAZIN, 2018, p. 226). Nessa concepção, o quadro de pintura, uma moldura, enfim, orchestra um movimento centrípeto arrastando sistematicamente a imagem e o olhar do espectador para o seu próprio centro, tornando o quadro um objeto avesso ao mundo exterior à tela, fechado sobre si mesmo. Por outro lado, a tela de cinema, uma máscara que não revelaria completamente a realidade, é centrífuga, pois desloca o nosso olhar do centro para além das bordas do quadro, isto numa alusão a um possível prolongamento da imagem do filme no espaço fora-de-quadro.

Embora apareçam apenas de soslaio no texto de Bazin, as oposições moldura/máscara, centrípeto/centrífugo aventadas pelo crítico encontraram eco, entre concordâncias e discordâncias, nos estudos sobre cinema. Jacques Aumont (2004), por exemplo, em *O olho interminável*, ao reavaliar a proposta de Bazin, aponta que, no limite, essa antinomia seria inócua por sugerir distinções entre o quadro filmico e o cinematográfico na prática inoperáveis. Para ele, em lugar dessa separação, deve-se considerar que “há funções do quadro mais ou menos universais [...], diversamente atualizadas a partir de pressupostos estilísticos [...] historicamente variáveis” (AUMONT, 2004, p. 123), concernentes, portanto, aos contextos de produção e, acrescentamos, de recepção das imagens midiadas pelas artes visuais bidimensionais.

A partir disso, Aumont propõe três funções para o quadro, em resumo: a primeira, o *quadro-objeto*, trata-se da moldura desdobrada em volta da imagem, “enquadramento material, físico, da tela pintada” (AUMONT, 2004, p. 112). Assim como Claus Grimm (1987), em *Histoire du cadre un panorama*, Aumont reconhece no quadro-objeto uma materialidade capaz de conferir valor, *status* à imagem e, por extensão, ao artista e ao possuidor. A segunda, o *quadro-limite*, define-se na borda da tela, entendida aqui como o limite físico da imagem, e relaciona-se apenas com o interior da imagem. É, pois, através desse quadro que as dimensões, proporções e o arranjo da imagem são regulados. A última função, o *quadro-janela*, articula-se sobre o a representação encravada na imagem. Esse quadro é, de fato, o operador visual que dá a ver, como uma janela (na recuperação da metáfora de Leon Batista Alberti que Aumont realiza), o mundo que se abre na e pela imagem.

Em um caminho crítico análogo ao trilhado por Aumont (2004), também buscando definir o quadro filmico, Alessandra Gomes (2019) defende que o quadro no cinema, assim como na pintura, de fato, remete o espectador para o seu interior, e qualquer movimento em outra direção apenas tornar-se-á possível caso o filme referencie de alguma forma o fora-de-campo, ou seja, a porção da imagem ausente do enquadramento. É dessa forma que ao invés de ente separador, o quadro seria o primeiro elo reconhecível entre pintura e cinema ou entre o cinema e as demais artes visuais bidimensionais.

Retornando a *Vidas secas*, reconhecemos nos quadros verbais compostos pelo narrador-câmera estruturas que cooperam para a materialização da evocação do cinema pelo texto de Graciliano Ramos. Neste ponto, em certa medida, também aproximamos a página romanesca do quadro filmico pela função de suporte destinado e propício à exibição de imagens (no caso, verbais) que ela assume no decurso da elaboração formal da narrativa. Embora seja possível entender a página como uma tela de fato (BARRETO, 2018)<sup>56</sup>, insistimos aqui em pensar no uso da página *como se* fosse uma tela, buscando evidenciar de tal maneira o limite entre as duas mídias que a literatura tenta transpor em um desejo de imagem (SAID, 1983) que não se concretiza de fato, a não ser no momento da recepção.

---

<sup>56</sup> Para Junia Barreto (2018), uma tela é uma superfície concreta ou abstrata sempre aberta à recepção e representação de uma subjetividade. Neste caso, “o quadro, a caverna, a página, a foto, o filme, o vídeo, os quadrinhos, as muitas frações de arquitetura na paisagem e as intervenções nos vários espaços da cidade... o computador, o palco, a TV, o rádio, os muros, o jornal, o livro, a revista, o *smartphone* e o próprio olhar e sua fragmentação de mundo [...] são telas que se configuram em inúmeros formatos, níveis e percepções” (BARRETO, p. 8-9). Como vemos, a pesquisadora amplia a noção de tela para além da mediação pictórica tradicional, compreendendo essa superfície como, nas suas palavras, “meio de fruição e apreensão da realidade” (BARRETO, p. 9).

Tal arranjo patenteia-se já na abertura do romance, conforme indicamos parcialmente no início desta tese:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra baleia iam atrás (RAMOS, 2017, p. 9).

Com o olhar posicionado em um ponto fixo, o narrador dá início à história de Fabiano e sua família inserindo-os em um quadro recortado a partir da paisagem (**Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes** (RAMOS, 2017, p. 9, grifos nossos). O conteúdo do primeiro parágrafo do romance, temporalmente localizado no presente da narração, dá a ver uma imagem aparentemente imobilizada pelo olhar-câmera que desenvolve o discurso. De um lado a outro desdobra-se a planície ressequida pelo estio, entrecortada inicialmente pelas manchas dos juazeiros e, em seguida, também pelo vulto dos caminhantes que surgem ao fundo. A fixidez do quadro contrasta com o movimento introduzido na cena pela narração da caminhada extenuante da família, surgida abruptamente no episódio e que passa a ocupar a partir daí quase a totalidade do parágrafo. Produz-se como efeito dessa composição tanto a introdução das personagens no relato quanto a definição para o leitor do *leitmotiv* do capítulo, a mudança forçada dos “infelizes” que naquele momento estariam prestes a findar a caminhada pelo sertão com a chegada à fazenda abandonada, espaço onde estavam as sombras dos juazeiros; tal indicação, é preciso lembrar, encontra-se figurada já no título do capítulo, “Mudança”. Nisto, poderíamos ainda aventar que Graciliano dá pistas de algo que já comentamos em outras passagens deste estudo, o fato de que em *Vidas secas* o retrato do sertão é menos importante do que o retrato que se faz dos (e pelos próprios) sujeitos.

Excluindo brevemente os personagens da visualização, encontramos os limites da imagem exibida nesse quadro narrativo, qual seja, os contornos da paisagem apresentada na enunciação, desdobrada horizontalmente pela planície e verticalmente, a partir de um dos lados, pelos juazeiros. Tal aspecto é elemento que sugere com mais firmeza na leitura do trecho a conformação de um recorte visual retangular dentro do qual a cena ocorre, instaurando dessa maneira uma abertura à visualidade na leitura da sequência. Em outros

termos, encontramos no quadro assim conformado um operador de visão que dá a ver ao leitor a cena exibida na narrativa.

A composição geral do quadro – o caráter quase imóvel dos elementos que habitam o recorte, bem como o ponto de vista escolhido para a sua focalização – decorre da produção de um efeito de enquadramento orquestrado pelo olhar do narrador e pela visão das personagens na alternância de focalização indicada no interior da cena (**“A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar [...]”** (RAMOS, 2017, p. 9, grifos nossos). Noção intrínseca ao cinema, o enquadramento é o resultado do processo criativo a partir do qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo (AUMONT, MARIE, 2006, p. 98); no contexto do fragmento inicial do romance, a fixidez do quadro e o recorte frontal e amplo que ele faz da paisagem podem ser lidos como recursos de enquadramento obtidos a partir da colocação dos olhares do narrador-câmera e das personagens.

Notemos, finalmente, que a imobilidade do enquadramento não implica o congelamento do tempo da narrativa; ao contrário, a demarcação da imagem parece atuar como elemento disparador e organizador da ação, que neste ponto da trama é a marcha extenuante da família até chegar à sombra dos juazeiros que aparecem em primeiro plano. Um pouco adiante no capítulo, o enquadramento dos juazeiros distantes retorna à narração (**“As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a cansa e os ferimentos.”** (RAMOS, 2017, p. 12, grifos nossos)) como signo, ao mesmo tempo, da proximidade do encerramento da caminhada e do encontro do passado recente das personagens, apresentado em *flashback*, com o presente da narração, remetendo dessa forma a ação ao motivo do capítulo.

No capítulo “Inverno”, Graciliano utiliza expediente similar ao identificado em “Mudança”, conferindo ao quadro verbal que funciona como pórtico do episódio também a função de nucleador da ação. Situado exatamente na metade do livro, o capítulo marca o início da estação chuvosa, popularmente chamada de inverno no Nordeste brasileiro. No primeiro parágrafo do capítulo, vemos a família reunida numa noite de temporal, em volta do fogão à lenha aceso no chão da cozinha:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza. (RAMOS, 2017, p. 63)

Aqui, a demarcação dos limites do quadro é menos nítida do que no exemplo anterior, algo reforçado pelo jogo de luz e sombra sugerido a partir da centralidade das chamas do fogão no espaço capturado pelo recorte, posto que, do campo visual impresso no excerto, vemos apenas aquilo que as chamas iluminam (**A família estava reunida em torno do fogo** (RAMOS, 2017, p. 63, grifos nossos). Outro traço distintivo do fragmento diz respeito à construção visual do campo inscrito no texto. Com breves momentos narrativos no parágrafo, cabe às descrições efetuadas pelo narrador a consecução dos enquadramentos que conformam a imagem. Falamos em mais de um enquadramento neste caso, pois, após a indicação do grupo familiar no primeiro período, o olhar do narrador ganha mobilidade, tendo passado por todos os personagens ao cabo do parágrafo. A sucessão de enquadramentos, resultante da estruturação metonímica do discurso, dá ao trecho um aspecto fragmentário, donde a primeira imagem aparece dividida em outros pequenos acontecimentos (outros planos), irradiações da variabilidade assumida pelo olhar do narrador. Tais atributos serão mais bem explorados na próxima subseção quando passaremos a analisar a fragmentação do relato como instauradora de um efeito de montagem no texto de *Vidas secas*.

Embora nos dois exemplos apresentados seja o olhar do narrador o dispositivo que compõe a imagem enquadrada na página, em outros momentos da narrativa é possível perceber este mesmo movimento sendo operado através do olhar das personagens. A revelação desses outros olhares, conforme já apresentamos, decorre do jogo discursivo encenado na alternância dos discursos indireto, indireto-livre e direto. Em “Festa”, capítulo sucessor de “Inverno”, por exemplo, os olhares lançados pelo menino mais velho e pelo menino mais novo sobre a algaravia formada na igreja durante uma missa enseja a organização da seguinte cena:

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos. As luzes e os cantos extasiavam-nos. (RAMOS, 2017, p. 74)

No trecho, a formação do enquadramento dos altares pelo olhar das duas crianças é amparada por referências ao sentido da visão e à visualidade (“No mundo, **subitamente alargado, viam** Fabiano e sinha Vitória **muito reduzidos, menores que as figuras dos altares**” (RAMOS, 2017, p. 74, grifos nossos), aqui repertoriados como marcadores de picturalidade no parágrafo junto com quadro ali estabelecido. É importante notar como a percepção visual dos filhos de Fabiano é amalgamada no fragmento em um único ponto de

vista. Emudecidos pelo estranhamento, os meninos compartilham a inquietação e o senso de não pertencimento neles introjetado por aquele espaço, objetos, sons, sujeitos e situações novas. O estado de espírito compartilhado pelas crianças é traduzido na sequência pela deformação da imagem, algo que pode ser notado inicialmente no alargamento do quadro (**No mundo, subitamente alargado, viam**) e depois pelo apequenamento (ou desfocalização) da imagem dos pais em primeiro plano (**viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos**), que parecem engolidos na percepção dos irmãos pelos corpos estranhos visíveis nos altares.

O que poderia ser uma abertura ao imaginário infantil revela-se na continuação do parágrafo como contraste entre o mundo das personagens e o mundo outro que histórica e sistematicamente repele e nega a existência de sujeitos como os dois meninos, Fabiano e sinha Vitória:

De luz havia, na fazenda, o fogo entre as pedras da cozinha e o candeeiro a querosene pendurado pela asa numa vara que saía da taipa; de canto, o benedito de sinha Vitória e o aboio de Fabiano. O aboio triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado. (RAMOS, 2017, p. 74-75)

Dessa forma, o alargamento do mundo na percepção visual das personagens aprofunda o sentido da clivagem social que os afeta, funcionando como alegoria para a descoberta dos meninos de uma realidade, para eles, notadamente interdita. Vejamos que não se trata neste ponto de uma tomada de consciência ou mesmo da construção de uma saída para a questão ali figurada; apesar do alargamento do mundo, o horizonte das personagens permanece cerrado. Sintomaticamente, na percepção dos dois, Fabiano e sinha Vitória apequenam-se no contraste com os objetos (que deviam ser preciosos) dos altares; uma reafirmação súbita para o leitor, retomando o argumento de Bastos (2017), da condição de opressão em que a família vive.

Os exemplos da formação de quadros e enquadramentos em *Vidas secas* são inúmeros, listá-los aqui seria pouco proveitoso para o andamento da análise proposta. Contudo, a partir do exposto, podemos delinear, de maneira geral, ao menos dois efeitos obtidos através do uso desse recurso no texto: i) ao invés de insinuarem um congelamento do tempo do discurso, os quadros e enquadramentos verbais são elementos constitutivos da ação desenvolvida na trama ii) além disso, eles tornam vívido para o leitor o mundo e, sobretudo, a percepção das personagens sobre a própria realidade. Neste caso, é preciso lembrar que a escassez do discurso direto é um traço da representação encetada no romance, de modo que a quase ausência da enunciação verbal pelas personagens é suprida ou substituída no andamento do relato pela percepção visual das personagens.



## 4.2.2 A ordem do olhar: a produção da montagem

### 4.2.2.1 Ecos de uma tradição

Na fortuna crítica de *Vidas secas*, o tema da montagem no romance tem sido frequentemente abordado em discussões que giram em torno do aspecto fragmentário da sua estrutura geral no que diz respeito à organização dos capítulos do livro. De partida, cumpre observar que boa parte das leituras imiscuídas nesse problema emprega o termo montagem, bem como o seu campo semântico, sem se referir diretamente à técnica narrativa característica do cinema ou mesmo propor algum tipo de relação entre o livro e as artes visuais. No entanto, considerando a importância desse veio da fortuna crítica da obra – e sem olvidar a distância que a nossa proposta guarda em relação a esses trabalhos –, realizaremos um quadro sucinto dos argumentos que se consolidaram ao longo do tempo nos estudos a respeito do livro.

De maneira geral, as leituras que evocam a montagem no romance partem da defesa de que os capítulos de *Vidas secas* seriam relativamente independentes entre si, de modo que a ligação entre “Mudança” e “Fuga”<sup>57</sup> não residiria na progressão linear de um mesmo enredo, mas sim na existência de um universo ficcional compartilhado por ambos e exibido separadamente em seus próprios entrecchos. Ao argumentar em nome dessa relação entre o romance e cada um dos seus capítulos, assim como das partes entre si, essa parcela da fortuna crítica formulou a compreensão de que *Vidas secas* seria o resultado da montagem de fragmentos autônomos armados em uma fazenda maior, o tecido da trajetória da família protagonista.

Ao longo dos anos, essa ideia sofreu inúmeras retomadas e reformulações em proposições ora mais ora menos radicais. De acordo com o panorama oferecido por Luís Bueno (2015) ao historicizar esse argumento<sup>58</sup>, as mobilizações a respeito do tema são, em sua maioria, desdobramentos de metáforas pictóricas elaboradas por Lucia Miguel Pereira (1938) e Rubem Braga (1938), aparecidas em resenhas publicadas logo após o lançamento de *Vidas secas*. Pereira (1938), cujo texto já citamos nesta tese, questiona se “Será [*Vidas secas*] um romance?”, para em seguida sugerir: “É antes **uma série de quadros, de gravuras em madeira**, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA, 1938, p. 221, grifos nossos).

<sup>57</sup> O primeiro e o último capítulo do livro, respectivamente.

<sup>58</sup> Aqui sugerimos a consulta aos capítulos “O romance do outro: *Vidas secas* (a. Um romance montado)” e “O romance do outro: *Vidas secas* (b. O sentido da montagem)”, em *Uma história do romance de 1930*, de Luís Bueno (2015).

Enquanto Braga (1938), no encerramento de sua análise<sup>59</sup>, assevera: “Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. **O romance desmontável.**” (BRAGA, 2001, p. 127, grifos nossos). Nenhum dos dois autores leva o raciocínio para além dessas imagens; no segundo caso, aliás, a formulação refere-se menos à estrutura final do livro do que às adversidades que levaram Graciliano a publicar na imprensa os contos que mais tarde seriam unidos como um romance.

A despeito (e a partir disso), autores como Álvaro Lins ([1947] 2015), Antonio Candido ([1956] 2012a; [1989] 2012b) e Leticia Malard (1976) valeram-se de uma ou das duas metáforas para tentar explicar a construção da obra, contribuindo assim para a criação de uma das linhas de leitura mais importantes nos estudos do texto do escritor alagoano. Embora conflitantes – Antonio Candido (2012a), por exemplo, ao contrário de Lins (2015) e Malard (1938), não considera que o livro seja completamente descontínuo, compreendendo-o como pertencente a um gênero híbrido entre conto e romance<sup>60</sup> –, as posições apresentadas nesse veio da crítica têm o mesmo pano de fundo: o encaixe de *Vidas secas* em uma concepção por vezes pouco flexível ou conservadora a respeito da forma romance<sup>61</sup> e a inscrição do livro no quadro da narrativa regionalista típica do decênio de 1930.

O desencontro da crítica nesse ponto pode ser explicado pelo fato de que a obra não se encaixa perfeitamente em nenhuma das duas baias, não sendo nem um romance tradicional, numa acepção realista para o gênero, tampouco uma narrativa na qual Graciliano Ramos tenha se valido das mesmas soluções estéticas utilizadas por seus pares, já cristalizadas nas retinas dos leitores, especializados ou não, no momento da publicação do volume. Acreditamos, dessa forma, que a descontinuidade estrutural seja o primeiro indício da inespecificidade de *Vidas secas* nesse quadro, como parecem atestar as inúmeras leituras que buscam resolver o desafio colocado pela composição do livro.

---

<sup>59</sup> Embora Rubem Braga, de fato, comente sobre a composição do livro em sua resenha (“Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo.” (BRAGA, 2001, p. 127), a sua defesa em favor da autonomia dos capítulos de *Vidas secas* tem como base a biografia de Graciliano Ramos, especificamente os dias de penúria vividos pelo romancista enquanto, logo após a sua soltura, redigia o que viria a ser o romance. Nesse sentido, cabe lembrar que Braga inicia o seu texto com o seguinte parágrafo: “Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu o romance *Vidas secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.” (BRAGA, 2001, p. 127).

<sup>60</sup> Antonio Candido (2012) afirma, em “Ficção e confissão”, que “*Vidas secas* [...] pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos [...]. Com efeito, é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno” (CANDIDO, 2012, p. 62).

<sup>61</sup> Para Álvaro Lins (2015), em *Valores e misérias das vidas secas*, a descontinuidade da estrutura do livro um dos seus defeitos de elaboração estética, pois “tendo sido [a obra] construída em quadros, os seus capítulos assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança” (LINS, 2015, p. 163).

Retornando ao problema motivador desta seção, nos textos dedicados à investigação da estrutura do livro, como dissemos, não é possível observar a manipulação do termo montagem como uma noção específica, antes, o vocábulo embala um conteúdo metafórico ou dá vida a alguma alusão. O mesmo ocorre com outras palavras igualmente tomadas de empréstimo ao léxico das artes visuais, como gravuras, quadros, rosácea, políptico etc. Embora o uso desse procedimento discursivo nas análises seja recorrente, o que poderia indicar um reconhecimento ainda que difuso de qualidades visuais na obra, esses textos não se aprofundam nem sustentam a tese de que há no romance de Graciliano Ramos o cruzamento real das fronteiras da visualidade pelo signo literário. Contudo, isso não impede que o diálogo entre as artes exista como possibilidade ou como um substrato que se dá a ver a partir dessas discussões.

Aproveitando-se dessa fresta, Ana Paula Rodrigues (2014), em sua tese de doutoramento *Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX*, transfere a noção de montagem aplicada ao livro de Graciliano Ramos do campo estritamente metafórico ao cinematográfico, propondo correlações mais específicas entre o modo como o escritor organizou o seu romance e o procedimento tornado famoso pelo cinema. A partir dessa asserção, a pesquisadora defende que a montagem é o elemento responsável por garantir a ligação entre os capítulos do livro e, por conseguinte, que o volume possa ser percebido e lido como uma única narrativa:

Em *Vidas secas*, o que ocorre não é uma colagem dadaísta de capítulos desconexos do ponto de vista da linguagem e dos procedimentos construtivos; ao contrário, é possível observar, além de constantes referências a personagens de um capítulo em outro, uma homogeneidade linguística entre as diversas partes da obra. (RODRIGUES, 2014, p. 102)

Como podemos observar, Rodrigues (2014) mantém no seu horizonte a tese da descontinuidade do romance, sem a qual o seu argumento não seria viável, mas afasta do seu campo de visão qualquer possibilidade de compreensão dos capítulos do livro como entidades completamente independentes entre si. Em lugar disso, a pesquisadora aproxima-se do pensamento de Candido (2006a) para indicar a existência de uma relação de complementariedade entre as partes da obra. Assim, para a cientista, a montagem em *Vidas secas* constitui-se como núcleo coesivo em uma estrutura marcada pela fragmentação, de modo que o enredo exibido no romance, formado por diversas situações enraizadas no constante deslocamento das personagens, seria tanto índice quanto resultado alcançado pela aplicação do procedimento da montagem na confecção do texto.

Para sustentar a avaliação de que a solução estética utilizada por Graciliano Ramos no livro enseja um cruzamento de fronteiras – nos seus termos, uma interferência – entre literatura e cinema, Rodrigues (2014) apoia-se na noção de pensamento cinematográfico, de José Carlos Avellar (2007). De acordo com o teórico, o desejo de traduzir um movimento em pleno movimento, intrínseco ao cinema, antecederia a invenção do cinematógrafo e estaria latente como estrutura comum em outras formas de representar o mundo anteriores e posteriores à “sétima arte” (AVELLAR, 2007, p. 56-57 apud RODRIGUES, 2014).

Assente nisso, Rodrigues (2014) conclui que *Vidas secas* seria um exemplo bem-acabado de criação do efeito de movimento na linguagem verbal, análogo ao ansiado e realizado pelo cinema. Para a pesquisadora, a consecução de tal efeito pode ser observada no conjunto formal do livro, cujas bases estão consubstanciadas no encadeamento dos capítulos, no jogo discursivo empregado pelo narrador – utilizando uma expressão nossa – e no *leitmotiv* da mudança constante que o enredo exhibe:

A estrutura narrativa de *Vidas secas*, portanto, se desenvolve a partir da sólida relação entre uma temporalidade imutável e implícita e uma espacialidade destacada, que é estabelecida pela presença constante do movimento – como deslocamento da família no plano temático, e como efeito estético, no plano formal. Tempo e espaço aparecem costurados na estrutura narrativa de *Vidas secas* por meio do efeito de movimento – que implica deslocamento no espaço em um intervalo de tempo. (RODRIGUES, 2014, p. 107)

No prisma adotado por Rodrigues (2014), a montagem é interpretada como um dispositivo mobilizável em duas vias: a da produção e a da recepção, ou seja, a sua existência na narrativa resulta igualmente de uma escolha estética realizada pelo escritor e da percepção desse efeito pelo leitor. Ambas sobrevivem das experiências dos sujeitos posicionados em cada um dos polos, de forma que os olhos acostumados às possibilidades de captura do real pela câmara e às sequências imagéticas do cinema seriam os responsáveis por produzir e perceber na letra do livro a evocação (ou interferência) da outra arte.

Em que pesem as diferenças metodológicas e epistemológicas, podemos notar que as asserções de Rodrigues (2014) estão consideravelmente próximas do raciocínio que procuramos demonstrar ao longo deste trabalho. Assim como a cientista, defendemos que há no conteúdo formal do livro de Graciliano Ramos elementos verbais que evocam o cinema e, de certa forma, o imprimem na página romanesca. Todavia, não consideramos que o conteúdo temático da obra tenha o mesmo peso que a sua composição linguística nesse cruzamento de fronteiras. Além disso, a noção de pensamento cinematográfico como utilizada pela autora parece-nos insuficiente para atestar a relação intermídia que *Vidas secas* revela.

De fato, esse diálogo deve ser lido, ao mesmo tempo, como fenômeno que se inicia na produção do discurso e se consoma na recepção do texto. Entretanto, o que para nós soa difusa é a atribuição da sua origem, de maneira estrita, às experiências do autor e do leitor com a mídia fílmica ou com um pensamento cinematográfico, isso porque essa compreensão encaminha a leitura crítica do objeto para formulações que não podem ser aferidas com segurança na letra do texto. Dessa forma, o término desse caminho é uma análise cujos resultados mostram-se pouco precisos devido a carência de elementos passíveis de observação direta.

#### 4.2.2.2 Jogos de combinar

Em *Vidas secas*, o procedimento da montagem pode ser observado de modo mais claro não na estrutura geral do livro como propôs Rodrigues (2014), mas como elemento que dá sustentação à composição dos discursos e das focalizações impressas na tessitura da obra. Aqui, a definição “ampliada” da montagem elaborada por Jacques Aumont (2020) será o nosso ponto de partida. Segundo o teórico, “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT ET AL, 2020, p. 62). Assim, tendo em vista a função narrativa atribuída a essa técnica no pensamento do teórico francês, compreendemos que no texto de Graciliano Ramos a estruturação e a combinação dos discursos que urdem o enredo sob a orquestração do narrador do livro realizam-se de maneira análoga ao que se verifica no uso da montagem como instrumento necessário para a realização do filme.

A existência desse aspecto na letra do romance, ou seja, em sua estrutura discursiva, decorre duplamente do estilo conciso da escrita de Graciliano Ramos e de uma solução formal para o problema da organização dos diversos pontos de vista no fluxo narrativo. Observando essa questão no conjunto ficcional da obra de Graciliano, é possível notar que a construção de uma narração baseada no que aqui reconhecemos como montagem apresenta-se tanto em *Vidas secas* quanto em *Angústia* (1936), conforme defendemos em outra ocasião<sup>62</sup>. As vozes dos narradores dos dois romances notabilizam-se por estarem articuladas em uma enunciação de traços marcadamente fragmentários, patenteados no texto através do uso de frases curtas, diretas e econômicas quanto ao vocabulário, manejadas para dar vida às percepções do

---

<sup>62</sup> Referimo-nos à nossa dissertação de mestrado (SOUZA, 2018).

narrador – e, por conseguinte, das personagens. Dessa forma, a criação e manipulação desses aspectos na estruturação do discurso são os artefatos responsáveis por instaurar e evidenciar a montagem no texto.

Todavia, é importante ressaltar que o uso desse dispositivo em *Vidas secas*, ao contrário do que demonstramos em *Angústia*, não é indício de uma linguagem calcada nos experimentalismos mais radicais das vanguardas ou que se ampara no uso da metonímia como força expressiva<sup>63</sup>, como vemos em outras obras paradigmáticas do modernismo brasileiro, a exemplo de *Pathé-Baby*, de Antonio Alcântara Machado (1926), das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (1924), e nos poemas de Carlos Drummond de Andrade (1930) em *Alguma poesia*. Em tempo nenhum isso deve ser encarado como negação das qualidades modernas inerentes ao último romance de Graciliano, uma vez que, retomando o trabalho de Ana Paula Dias Rodrigues (2014), a sua fatura é a consequência das tensões entre formas tradicionais e modernas de narração travadas no gesto autoral do escritor.

Diante disso, propomos que a montagem no nosso *corpus* pode ser percebida como mecanismo responsável por encadear em um mesmo fluxo narrativo as frases curtas e de aspecto fragmentário que Graciliano Ramos utiliza na elaboração do texto, além de garantir a construção de um modo de captura da realidade que, embora esteja materializado verbalmente, instaura no discurso uma percepção visual.

Ademais, é esse recurso que torna possível a alternância sutil entre os pontos de vista do narrador e das personagens ao longo do livro – sem tal expediente, é preciso ressaltar, a oscilação frequente entre os modos do discurso não se daria no texto sem interrupções bruscas. As duas funções que atribuímos à montagem em *Vidas secas* estão implicadas na constituição da coesão textual no romance, podendo ser aproximadas, por esse motivo, da noção da montagem como colisão (e não simples encaixe) entre planos diferentes elaborada por Sergei Eisenstein (2002), em *A forma do filme*.

Para o cineasta russo,

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem.

---

<sup>63</sup> A respeito disso, Fernando Cristóvão (1975), em *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, após analisar exaustivamente a literatura de Graciliano Ramos, aponta que a frequência da metonímia na obra do escritor alagoano não é relevante. Dessa forma, o caráter fragmentário ou metonímico da sua linguagem é antes um traço de estilo ou “forma de linguagem com características especiais” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 152). É preciso ressaltar que ao comentar a respeito do estilo do autor, afastamo-nos aqui de uma visão recorrente de que a escrita de Graciliano reproduziria, de certa forma, a paisagem do sertão nordestino. Indubitavelmente, essa concepção é fruto de visão eivada por estereótipos tanto sobre a linguagem do romancista quanto sobre a realidade da região Nordeste do país.

O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano?  
A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.  
(EISENSTEIN, 2002, p. 42)

Consideremos, a partir desse quadro, o seguinte excerto retirado do capítulo “Cadeia”:

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com talões de recibos debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita louceira retirou-se. (RAMOS, 2017, p. 30)

Em “Cadeia”, Fabiano, após perder nas cartas o pouco dinheiro de que dispunha para pagar pelas provisões que fora comprar na cidade, vê-se acossado pelo soldado amarelo. A perseguição resulta na prisão injusta do vaqueiro, que, mesmo após rendido, é torturado pela polícia no cárcere. O trecho transcrito apresenta o início do périplo do protagonista premido pelo autoritarismo da ordem pública, aqui alegorizada na figura do soldado. É inescapável notar na trama do capítulo paralelos entre a situação de Fabiano e a prisão arbitrária de Graciliano Ramos pela ditadura do Estado Novo, narrada em *Memórias do cárcere*. Indo além dessa similitude, Benjamin Abdala Jr. (2017, p. 38) vê não apenas em “Cadeia”, mas em toda a extensão do livro, marcas de um sistema opressivo que aprisiona a família de Fabiano de maneira simbólica ou concreta, tal como vemos o protagonista nessa parte do romance.

Decupando o trecho, podemos notar no primeiro período (**“Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá”**) (RAMOS, 2017, p. 30, grifos nossos) o narrador em terceira pessoa a apresentar a cena, introduzindo, por meio do discurso indireto, a fala de um Fabiano ainda às voltas com o a sua falta de sorte no carteadado (**“Repetia que era natural [...]”**) (RAMOS, 2017, p. 30, grifos nosso). Desse ponto em diante, a sequência narrativa divide-se em pequenos quadros que recobrem visualmente o entorno do local onde o protagonista é surpreendido pela primeira das agressões perpetradas pelo soldado amarelo. Com isso, a narração desprende-se da ação propriamente dita e aproxima-se da interioridade do vaqueiro, transladando de uma visada realista para uma composição marcada pelo monólogo interior. Cria-se, dessa maneira, um paralelo entre a sensação de desarranjo do mundo, produzida através da justaposição das cenas breves e simultâneas – e a desorientação do protagonista no momento da agressão (**“[...] alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões [...]”**) (RAMOS, 2017,

p. 30). Fragmentada e combinada desse modo, a aparente normalidade do cotidiano se esvai, sob a força despótica daquele que representa o Estado, isso diante dos olhos do leitor e às costas de Fabiano.

No trecho, podemos visualizar a primeira das funções da montagem identificáveis em *Vidas seas*. Conforme a leitura revela, é a justaposição dos diversos planos simultâneos<sup>64</sup> da cidade materializados na página em frases curtas, separadas ora por um ponto ora por um ponto e vírgula, em uma mesma sequência narrativa (o parágrafo completo) o elemento responsável por evocar no texto o efeito produzido pela montagem na coordenação dos elementos fílmicos. A pontuação colocada ao final de cada sentença, neste caso, institui uma pausa na percepção visual organizadora da narração; expediente que, por seu turno, intensifica o aspecto fragmentário do discurso.

Cumprir lembrar neste momento que, como assinala David Oubiña (2011, p. 74), a fragmentação é uma das técnicas que caracterizam o mecanismo cinematográfico de captura da realidade, e, de maneira aparentemente paradoxal, tem como função dar fluidez à projeção do movimento e do tempo realizada pela mídia fílmica. Ainda de acordo com o teórico,

Capturar el movimiento a través de la fragmentación supone descomponerlo en una sucesión de momentos inmóviles. Frente al flujo del mundo em permanente cambio, la narración aísla um segmento y lo detiene.  
[...] la mirada rescata la singularidade de um pequeno gesto, de um instante fugaz, de un detalle diminuto, como si fueran acontecimientos irreptibles que se resisten a las convenciones de la dominación. (OUBIÑA, 2011, p. 75)<sup>65</sup>

Ao fragmentar visualmente a realidade, o olhar do narrador registra de maneira descritiva os objetos, sujeitos e espaços inscritos na narração através de uma atitude discursiva que institui na cena um tipo de representação mais próximo da experiência do cinema do que da narrativa literária tradicional. Nesse sentido, reparemos no excerto que a linearidade da linguagem verbal, bem como da ação – característica dos modos narrativos literários tradicionais –, embora não se percam completamente na sequência, são ofuscadas em inúmeros pontos por um discurso cujo andamento é organizado em torno da justaposição

<sup>64</sup> Embora não seja nosso interesse buscar no texto de Graciliano Ramos correlações diretas entre os efeitos que a montagem nele suscita e a tipologia dessa técnica como proposta por Aumont (2020), a diversidade e a simultaneidade dos planos apresentados pelo narrador permitem-nos observar no parágrafo a produção daquilo que o crítico identifica como montagem alternada ou efeito de alternância.

<sup>65</sup> Em tradução livre: A captura do movimento através da fragmentação supõe a sua decomposição em uma sucessão de movimentos imóveis. Diante do fluxo do mundo em permanente mudança, a narração isola um segmento e o interrompe. [...] o olhar resgata a singularidade de um pequeno gesto, de um instante fugaz, de um pequeno detalhe, como se fossem estes acontecimentos irrepitíveis que resistem às convenções da dominação.



dos fragmentos (já então elementos verbovisuais) no fluxo narrativo garantida pela montagem.

Vista dessa forma, a fragmentação, de acordo com Julia Morena Silva da Costa (2015, p. 170), em sua tese de doutoramento *Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño*, é uma estratégia compositiva capaz de traduzir o movimento de captura do real empreendido pelo olhar (e, por conseguinte, pela câmera cinematográfica) para o signo verbal. A montagem, por sua vez, ao encadear os fragmentos em uma sequência lógico-visual, permite a composição da imagem a ser apresentada no texto.

Uma segunda função que pode ser atribuída à montagem em *Vidas secas* pode ser observada nos momentos em que a alternância entre os pontos de vista do narrador e das personagens exibe-se no texto. Examinemos ainda outro recorte extraído de “Cadeia”:

Fabiano estremeceu. Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro. Aprumou-se, disposto a viajar. Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catanga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se. (RAMOS, 2017, p. 30)

No parágrafo, acompanhamos a continuação da abordagem realizada pelo soldado amarelo sobre Fabiano. Nele, a narração é conformada exatamente do modo como temos indicado ao longo deste estudo, a partir da combinação dos modos indireto e indireto livre do discurso, aqui utilizada para apresentar uma imagem do protagonista e dos eventos que com ele acontecem em uma exibição paralela entre uma visão “de fora”, o olhar do narrador, (“**Fabiano estremeceu.**”, “**Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor.**” (RAMOS, 2017, p. 30) e uma visão “de dentro”, o fluxo de consciência e o monólogo interior da personagem (“**Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro**” (RAMOS, 2017, p. 30). A passagem de um modo a outro do discurso é sutil, porém pode ser identificada como início e término de uma percepção visual organizada em uma focalização variável.

Além do encadeamento das frases curtas, também a percepção da variabilidade focal evidenciada na cena transcrita resulta da montagem ou, de maneira mais específica, da justaposição dos planos oriundos de cada uma das focalizações. Aqui, sublinhemos, retomando o pensamento de Oubiña (2011, p. 72), a montagem resulta da necessidade de

exibir na página a percepção das personagens, desenclausurando-as ao menos na narração das próprias trajetórias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



**Figura 10:** Lagoa do Germino, Cristópolis, Estado da Bahia (2022).

*o tão pouco tudo que podemos.*  
Paulo Leminski

*(Nunca se finda  
nem se criara.  
Mistério é o tempo,  
Inigualável.)*  
Carlos Drummond de Andrade

Entre os estudantes dos cursos de pós-graduação, corre a anedota de que uma tese ou dissertação não se termina de fato, apenas se defende. Além de revelar de maneira jocosa e lúdica a angústia dos mestrandos e doutorandos quanto aos prazos institucionais, sempre tão curtos para tão longo e solitário ofício, esta história parece-nos dar conta de outro aspecto da natureza dos nossos trabalhos: verdadeiramente, eles não se esgotam em suas últimas linhas e tão pouco têm início nas suas capas e contracapas.

Ao longo deste estudo, por exemplo, intentamos demonstrar os modos como *Vidas secas* evoca determinadas características formais do cinema. Os objetivos que provocaram as reflexões apresentadas nas páginas anteriores foram semeados ainda nas aulas do nosso período na graduação e, com efeito, apenas puderam brotar neste trabalho. Porém, há que se considerar que a ligação entre os tempos de semeadura e colheita não se faz por uma linha reta e sem nós; logo, os objetivos que estruturaram esta tese foram bastante modificados desde a sua primeira redação nos nossos cadernos de anotações. A amplitude analítica que tencionávamos no início do curso de doutoramento, por ser inexequível no parco tempo de que dispúnhamos e, talvez, por carecer de sustentação teórico-metodológica, cedeu lugar a uma proposta mais modesta através da qual, porém, acreditamos ter conseguido refletir e ilustrar os cruzamentos de fronteira entre as artes exibidos no livro do Velho Graça. Se este trabalho não está peremptoriamente acabado (na verdade, nenhum trabalho nunca está, o que deve ser motivo de angústia, mas também um acalanto para quem escreve), as nuances que não figuraram aqui ou que apenas esboçamos no decorrer do texto poderão brotar em outras ocasiões, mesmo que em lavras de outrem.

Nas duas partes que dividem esta tese procuramos abarcar os movimentos analítico-conceituais que nos permitiriam iluminar as possibilidades de contaminação do cinema na literatura, bem como nos aproximar desse fenômeno tal qual ele se evidencia no nosso *corpus*. Portanto, a bipartição da sua estrutura fundamentou-se na nossa intenção de indicar para o

leitor, já a partir da arrumação geral do texto, o lugar teórico onde estamos posicionados e os caminhos que dentro dele percorreríamos durante a análise do livro.

Entretanto, para que pudéssemos chegar aos resultados ora apresentados, algumas indagações tiveram que ser respondidas preliminarmente, isto é, ainda no planejamento deste estudo. Questões como, o porquê do retorno a Graciliano Ramos e a *Vidas secas?*, e qual a pertinência de uma leitura do autor e do livro amparada nos estudos de Intermidialidade? figuraram por algum tempo nos rascunhos do projeto que desaguou nesta tese. A resposta a essas interrogações concentra-se na compreensão de que as lentes da literatura social e do regionalismo, tradicionalmente utilizadas nas análises do livro em si e de toda a fatura literária do escritor, não são capazes sozinhas de dar conta das camadas de significação presentes na forma e no conteúdo do material artístico elaborado por Graciliano Ramos. Para nós, isso é indicativo de que, seguramente, há aspectos da produção do autor ainda insondados ou pouco discutidos pela crítica, o que é possível não apenas pela qualidade do seu texto, mas também pelo desenvolvimento do instrumental analítico de que dispõe a crítica literária atual e pelas mudanças ocorridas na sociedade ao longo do tempo, que ensejam a projeção de novos olhares e novas questões formuladas a partir dos objetos mobilizados por esse campo.

Conforme Benjamin Abdala Junior (2017) defende, ao emparelamento presente na trajetória dos protagonistas dos livros de Graciliano Ramos – lembremos que todos estão em suas histórias, de algum modo, às voltas com opressões de classe, gênero e raça, sendo eles vítimas ou perpetradores desse sistema, isto para ficar em um tema aglutinador no conjunto romanesco do autor – opõem-se as aberturas criadas nesses muros sociais pelos processos enunciativos entabulados nas suas narrativas. Foi exatamente à procura dessas aberturas e sem negar o engajamento social, cultural e político característico da fatura do nosso *corpus*, que nos orientamos nesta tese. E, de fato, pudemos encontrá-las nos cruzamentos de fronteira entre literatura e cinema que demonstramos existir em *Vidas secas*.

A partir disso, intentamos evidenciar como essa relação intermídia consubstancia-se no livro de Graciliano Ramos pela imbricação de aspectos formais e temáticos. Compreendemos, dessa maneira, que o diálogo entre as artes configura no texto uma estratégia narrativa que colabora para que a narração da trajetória da família protagonista, o assunto principal da obra, se dê a partir de um exercício de representação dos personagens e do seu universo (externo e particular) orientado pelo esforço estético e ético do romancista de não os reduzir ou os substituir de alguma forma pelo discurso do intelectual que orchestra o trecho.

De modo mais específico, a partir do prisma da construção das vozes que dão vazão à narrativa, notamos como a alternância entre os tipos de discurso (direto, indireto e indireto-livre) produz no livro um efeito que simula uma troca do ponto de vista responsável por desdobrar o enredo, deslizando entre a voz do narrador e a dos membros da família de Fabiano. Esse procedimento, erigido em torno da necessidade de suprir as lacunas deixadas pela quase ausência da enunciação verbal direta por parte das protagonistas, resulta em um tipo de representação calcado na visualidade ou, em outros termos, no uso de elementos verbais que evocam o sentido da visão na composição das cenas deflagradoras das ações que alinhavam a história. Esse método torna possível o reconhecimento da existência no texto de quadros e enquadramentos formados a partir da visão do(s) narrador(es). Dentro de si, os quadros e enquadramentos comportam as paisagens, os espaços e sujeitos que compõe o romance e, além disso, também contribuem para o delineamento dos aspectos subjetivos das personagens, como revelam os momentos em que o relato é preenchido pela introspecção e a narração realista passa ao monólogo interior e ao fluxo de consciência.

Como dissemos, há nessa estratégia narrativa marcas de um evidente posicionamento ético por parte de Graciliano Ramos, uma vez que o seu emprego, ao mesmo tempo, provoca os leitores do romance a reconhecer os protagonistas como enunciadores possíveis no trecho e aproxima-nos dos seus modos de compreensão e, sobretudo, visualização do mundo. Se não podemos ouvir a história de Fabiano, sinhá Vitória, Baleia e os dois meninos inteira e indubitavelmente pelas suas vozes, ao menos podemos enxergá-la pelos seus olhares, isto é, mediante a enunciação de um narrador cujo local de fala é, nas condições de elaboração da obra, o limite possível da alteridade.

Na compreensão que tencionamos estabelecer, a percepção dos quadros e enquadramentos criados pelos olhares do narrador e das personagens, bem como da maneira como se dá a alternância de focalização entre eles no decorrer da trama, enseja o entendimento de que a forma como os discursos são estruturados textualmente torna inequívoca a presença da montagem como procedimento organizador da enunciação. Sem ela, o encadeamento desses pontos de vista no texto não ocorreria de maneira fluida, algo que seguramente impediria a existência da trama tal qual a conhecemos.

Ademais, observamos em *Vidas secas* que a linearidade da linguagem verbal e da ação, conjunção típica da narrativa tradicional, cede lugar a um discurso cuja composição se dá por meio do uso de frases curtas e diretas, por isso fragmentárias, e cujo andamento é regido pela montagem desses fragmentos no arranjo dos parágrafos. Neste último ponto, é interessante notar como a fragmentação, além de um traço sintático, é uma forma de aceder

pela linguagem verbal a uma captura visual do mundo, que no caso do romance cria homologias com os modos de captura efetuados pela câmera no cinema. Tais correlações são observáveis sobretudo na composição dos quadros e enquadramentos que permeiam a narrativa.

A existência da fragmentação como traço distintivo do texto e da montagem como elemento necessário à organização do tipo de enunciação apresentada em *Vidas secas* podem ser lidas na obra tanto como fruto do estilo de escrita de Graciliano Ramos – definido com frequência como conciso e direto, isto em decorrência do uso parcimonioso dos adjetivos e de um processo de revisão, como se sabe, extremamente crítico – quanto como traço da solução formal encontrada pelo romancista para o problema da representação do outro que *Vidas secas* exhibe.

Como vimos, as focalizações decorrentes do jogo discursivo, os quadros, enquadramentos e a montagem são os marcadores de picturalidade responsáveis por evocar o cinema no corpo do romance. Destarte, é necessário enfatizar que essa mídia existe no livro de Graciliano Ramos apenas *in absentia*, ou seja, como um referente que o signo verbal busca e traduz na página de *Vidas secas* ao recombinar na escrita parte das suas modalidades material, sensorial, espaçotemporal e semiótica, recuperando as categorias do sistema elaborado por Lars Elleström (2017, 2018).

Considerando tais aspectos no interior do projeto estético do autor, retornamos ao ponto em que identificamos o evento intermediático exibido em *Vidas secas* como produto de uma consciência estética que se equilibra entre a tematização crítica de uma certa realidade e a necessidade de encontrar, nas possibilidades formais da literatura, articulações que sustentem também os objetivos éticos do escritor. Esse traço da linguagem elaborada pelo romancista, lembremos, faz com que os seus livros soem diferentes um dos outros, ainda que eles existam como frações do mesmo conjunto artístico e vocalizem a mesma consciência criadora. Ao escapar às soluções fáceis (e frágeis) no trato da realidade brasileira como material para a sua fatura literária, Graciliano opta por um caminho que se não mais difícil, menos comum, menos conciliatório, menos estereotipado, como quem entende a literatura como uma arma de papel capaz de provocar rachaduras nos muros sociais que enclausuram não apenas as suas personagens, mas também a nós, seus leitores.

Finalmente, é preciso lembrar que esta tese foi gestada ao longo do ciclo da extrema-direita na presidência do Brasil (2018-2022). As nossas angústias ao tentar demonstrar a visão dos sertanejos pobres de *Vidas secas* misturou-se em muitos momentos às nossas angústias pessoais neste país que irremediavelmente parecia naufragar no próprio sonho. Agora, com

alguma luz se avizinhandando do outro lado da rua, vemos renovada a esperança de que é possível um Brasil em que Fabiano e Graciliano não estejam tão distantes no tecido social.



*Post scriptum*

*Dos que fogem pelos sertões. Para sobreviver ou à procura das palavras da cidade.*

Isabel Lucas

A jornalista e escritora portuguesa Isabel Lucas (2021), para redigir os ensaios-reportagens que compõem *Viagem ao país do futuro*, percorreu as estradas do Brasil guiada pela seguinte pergunta: “será possível conhecer o Brasil através da sua literatura?” (LUCAS, 2021, p. 17). Em certa medida, esta tese é também um esforço nesse mesmo sentido. Ao buscar evidenciar os diálogos entre *Vidas secas* e o cinema, tentei indiretamente encontrar, de forma muito pessoal, alguma explicação para este país, ou melhor seria dizer, para a minha existência neste país. Não que este trabalho seja um exercício de autoanálise, mas é impossível olvidar as motivações pessoais que, junto às indagações de cunho teórico e crítico, foram o solo onde este trabalho surgiu.

A nossa trajetória familiar em muito se assemelha à história dos protagonistas do último romance de Graciliano Ramos. Bisneto e neto de sertanejos negros e indígenas do interior da Bahia, filho de pais que um dia desceram do “norte para a cidade grande”, como cantou Belchior em *Fotografia 3x4*, faço parte, na minha família, da primeira geração que pôde acessar as salas de aula do ensino superior. Os caminhos e descaminhos da história levaram a mim e a minha mãe, em tempos diferentes, à mesma cidade, ambos buscando construir uma vida mais digna, enxergando em Brasília as oportunidades que a capital do país oferece. Ela, aos 16 anos de idade; eu, aos 24; ela, trabalhando como empregada doméstica nas cidades-satélites da capital; eu, aluno do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. A minha história, eu sei, não é única, talvez, seja igual a sua, novamente citando o compositor sobralense. Afinal, a despeito do cenário de exclusão que a pós-graduação no Brasil ainda vive, nós já chegamos até aqui (e continuaremos chegando).

Esta tese, portanto, é igualmente produto das raízes e ramos da minha árvore familiar, e, do mesmo modo, de um tempo em que o Brasil sonhou ser um país de todos. Venceremos.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 7-60.
- ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 2020.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARRETO, Junia. Pensando as telas. In: BARRETO, Junia; FADUL, Telmo (Org.). **Telalternativas**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2018. p. 8-17.
- BARTHES, Roland, Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. **Inéditos I: teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol. 1 (Coleção Roland Barthes).
- BASTOS, Hermenegildo. Posfácio. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em “Vidas secas”. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 133. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p.129-138.
- BAZIN, André. Pintura e Cinema. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 225-231.
- BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.
- BELCHIOR. **Fotografia 3x4**. São Paulo: Universal Music Brasil, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6umd8V0RdksxFHhKotcTBh?si=5a1e64b2496645a7> . Acesso em 16 nov. 2022.
- BERND, Zilá. Literaturas do Depois: o extremo contemporâneo como representificação de omissões do passado. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 50-62, jan./abr., 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/bQppwg9z6xthypkVHD4w4h/?lang=pt&format=pdf> Acesso em 30 set. 2021.
- BRAGA, Rubem. Vidas secas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 126-129, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116581>. Acesso em: 23 ago. 2022.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 1930**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 241-260.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANOFRE, Fernanda. Com pichação como moldura, mural é investigado em inquérito policial em BH. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 29 jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/amp/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policial-em-bh.shtml>. Acesso em: 1 fev. 2021.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> . Acesso em: 22 jun. 2020.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 8–23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 02 mai. 2020.

COSTA, Julia Morena da Silva. **Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño**. Orientadora: Rachel Esteves Lima. 2015. 233 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Brasil. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21261>. Acesso em 20 mar. 2022.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar**. Brasília: Ed. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

DJAN, Cripta. **Manifesto – o pixo nosso de cada dia**. Disponível em: <http://www.criptadjan.com/new-page-49> . Acesso em 20 nov. 2021.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade. **RuMoRes**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597> . Acesso em 22 jun. 2020.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermidiáticas. Tradução Glória Maria Guiné de Mello. In: ELLESTRÖM, Lars.

**Midialidade:** ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermidialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 49-100.

ELLESTRÖM, Lars. Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders. In: *Scripta Uniandrade*, v.16, n. 3, p. 15-30, 2018. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1162> . Acesso em: 25 out. 2020.

FAUCHEREAU, Serge. **O cubismo:** uma revolução estética: nascimento e expansão. Tradução Marcela Vieira, Julia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

FREIRE, Marcelino. Solar dos Príncipes. In: FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. São Paulo: Record, 2015.

GOMES, Alessandra. **Cinemas:** notas sobre o quadro, suas imagens e seus tempos. Orientador: Fausto Cruchinho Dias. 2010. 99 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/14210>. Acesso em 15 mar. 2022.

GRIMM, Claus. Histoire du cadre un panorama. In: **Revue de l'Art**, n. 76, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: Jacqueline Lichtenstein. (Org.) **A pintura – vol. 7:** o paralelo das artes. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 9–16.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RODRIGUES, Marcos Antonio. **Álvaro Lins:** leitor de Graciliano Ramos. Orientador: Rubens Pereira dos Santos. 2015. 166 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. p. 138-166. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/124459>. Acesso em 13 ago. 2022.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 17-69.

LUCA., Tania Regina de. Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939). **História (São Paulo)** [online]. 2017, v. 36. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-436920170000000032> . Acesso em 15 set. 2020.

LUCAS, Isabel. **Viagem ao país do futuro**. Recife: Cepe Editora, 2021

MAGRI, Ieda. Combates e continuidades do legado modernista em algumas publicações contemporâneas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 65, p. 1–14, 2022. DOI: 10.1590/2316-40186505. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/44321>. Acesso em: 7 ago. 2022.

MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira – ideologia e liberdade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MORAES, Dênis de. **O velho graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MELO, Neto. **Uma faca só lâmina**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/textos-escolhidos> Acesso em 18 nov. 2022.

MELLO, Marisa Schincariol de. **Como se faz um clássico da literatura brasileira: análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012)**. Rio de Janeiro: Automática, Folio Digital, 2019.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, 14(2), 42–65. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>. Acesso em 22 jun. 2020.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes: modos de lo extremo em la literatura y el cine**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

OLIVEIRA, Viviane Cristina. **O sertão no arquivo: considerações sobre o(s) regionalismo(s) na literatura brasileira**. Orientador: Reinaldo Martiniano Marques. 2021. 428 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38017> Acesso em 01 fev. 2022.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-36.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas secas, In: **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n. 08, p. 221 maio 1938 Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=072702&pagfis=1963> Acesso em 22 jun. 2020.

**PICHAÇÃO**. In: VOLP – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2020. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario> Acesso em 01 fev. 2021.

QUEM Somos: O CURA. In: **Quem Somos: O CURA**. <https://loja.cura.art/sobre/>, [201-?]. Disponível em: <https://loja.cura.art/sobre/> Acesso em: 3 dez. 2022.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de

Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos**. Organização Thiago Mio Salla. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 133. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas: Graphic novel**. Adaptação Arnaldo Branco; ilustração Eloar Guazzelli. 5. ed. Rio de Janeiro: Galera Record.

REIS, Dennys da Silva. **Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX**. Orientador: Sidney Barbosa. 2019. 446 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasil, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35944>. Acesso em: 06 jun. 2020.

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. **Monteiro Lobato e a Argentina: mediações culturais**. Orientadora: Ana Cecília Arias Olmos. 2008. 242 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07102008-171507/publico/TESE\\_MARIA\\_PAULA\\_GURGEL\\_RIBEIRO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07102008-171507/publico/TESE_MARIA_PAULA_GURGEL_RIBEIRO.pdf) Acesso em 03 dez. 2022.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos: Leituras a partir de Jacques Derrida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura brasileira: missão ou entretenimento**. <https://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI> Acesso em: 20 dez. 2021.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX**. Orientador: Sérgio Vicente Motta. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127574>. Acesso em 02 jun. 2022.

SAID, Edward. **The world, the text and the critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SANTOS, Tiago. *Design e topografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos*. In: **Ars**. São Paulo, n. 40, p. 508-584, set. – dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160035> . Acesso em 02 out. 2022.

SCHWARCZ, Lília Moritz; Heloisa Murgel Starling. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SYIPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura**. Tradução Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TUKANO, Daiara. <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/artistas-colorem-empenas-em-bh-e-marcam-maior-mural-assinado-por-uma-artista-indigena-no-mundo/>

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. **Em Tese**, [S.l.], v. 5, p. 81-89, dez. 2002. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3425> . Acesso em: 15 dez. 2019. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.5.0.81-89>.

**VIDAS Secas**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70415/vidas-secas/> . Acesso em: 03 dez. 2022.

**VIDAS Secas**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles. Intérprete: Átila Iorio, Genivaldo Lima, Gilvam Lima, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Orlando Macedo. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia de Luiz Carlos Barreto. Brasil: Herbert Richers, 1963. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9070067/programa/?s=0s> . Acesso em: 6 jul. 2021.

VIEIRA, Miriam de Paiva. **Dimensões da éfrase**: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. Orientadora: Thais Flores Nogueira Diniz. 2016. 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-A7UFYL>. Acesso em: 17 fev. 2020.