



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

VALQUIRIA DE ALMEIDA BASTOS

***VIDAS SECAS*: um estudo comparativo entre o romance de Graciliano
Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos**

ITABAIANA/SE
2026

VALQUIRIA DE ALMEIDA BASTOS

***VIDAS SECAS*: um estudo comparativo entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

ITABAIANA/SE
2026

VALQUIRIA DE ALMEIDA BASTOS

***Vidas Secas*: um estudo comparativo entre o romance de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovado em 6 março de 2026.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS)

ORIENTADOR

Profa. Ma. Bruna Costa Pinto (UFMA)

A minha amada mãe, irmã, as minhas avós,
família e amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus. Segundo, a minha versão mais jovem que não desistiu de mim mesma quando estava fragmentada. A frase proferida sempre na mente "Independente do que acontecer, você não vai desistir", não tinha tanto significado naquela época, mas, agora, faz total sentido. Agradeço às pessoas que fizeram parte da minha trajetória, minha amada e querida mãe e irmã, muito obrigada pelo apoio e pelo aconchego do abraço-casa de sempre, são nesses abraços que faz a caminhada ser menos penosa e mais significativa. Agradeço ao meu orientador Prof. Fabio, ao PET Educação e as amigadas que fiz ao longo do curso. Em toda trajetória tem pessoas e pessoas, dedico essas linhas às pessoas verdadeiras que conheci na trajetória na universidade, saberão que são elas quando lerem essa curta dedicatória, pois toda conquista é coletiva nesta ciranda da vida.

“Comovo-me em excesso, por natureza e por ofício.
Acho medonho alguém viver sem paixões”.

Graciliano Ramos

RESUMO

O presente trabalho analisa o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892–1953), e a adaptação cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), lançada em 1963. O estudo teve como objetivo investigar de que modo elementos narrativos, temáticos e estéticos da obra literária são transpostos para a linguagem cinematográfica, considerando as especificidades de cada meio e as escolhas criativas envolvidas no processo de adaptação. Inicialmente, o trabalho apresenta como embasamento teórico estudos de adaptação, tais como Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2006) e Hattner (2010), que problematizam a noção de fidelidade e defendem a adaptação como um processo interpretativo, intertextual e intermidial. A partir dessas contribuições, compreende-se que a adaptação não deve ser avaliada apenas pelo critério da fidelidade ao texto-fonte, mas como uma forma autônoma de recriação artística, capaz de produzir novos sentidos a partir do diálogo entre diferentes sistemas de signos. Por fim, a análise comparativa entre o romance e o filme evidencia que a adaptação cinematográfica preserva o espírito da obra literária ao traduzir em imagens a aridez do sertão, a precariedade da vida dos retirantes e a opressão social sofrida pelos personagens. Recursos como o uso do silêncio, da luz natural, dos enquadramentos estáticos e da atuação naturalista funcionam como estratégias cinematográficas que ressignificam a narrativa literária sem esvaziar seu conteúdo social e humano.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; *Vidas Secas*.

ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Vidas Secas* (1938), by Graciliano Ramos (1892–1953), and the film adaptation directed by Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), released in 1963. The study aimed to investigate how narrative, thematic, and aesthetic elements of the literary work are transposed into cinematic language, considering the specificities of each medium and the creative choices involved in the adaptation process. Initially, the work presents as its theoretical basis adaptation studies, such as those by Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2006), and Hattner (2010), which problematize the notion of fidelity and defend adaptation as an interpretative, intertextual, and intermedial process. From these contributions, it is understood that adaptation should not be evaluated solely by the criterion of fidelity to the source text, but as an autonomous form of artistic recreation, capable of producing new meanings from the dialogue between different sign systems. Finally, the comparative analysis between the novel and the film shows that the cinematic adaptation preserves the spirit of the literary work by translating into images the aridity of the backlands, the precariousness of the lives of the migrants, and the social oppression suffered by the characters. Resources such as the use of silence, natural light, static framing, and naturalistic acting function as cinematic strategies that re-signify the literary narrative without emptying its social and human content.

Keywords: Literature and Cinema; Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; *Vidas Secas*.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 O TEXTO E SUA TRANSPOSIÇÃO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS | 12 |
| 2 PANORAMA CRÍTICO DA OBRA <i>VIDAS SECAS</i> E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA | 19 |
| 3 ENTRE PALAVRAS E ENQUADRAMENTO | 26 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 38 |
| REFERÊNCIAS | 40 |

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o romance *Vidas Secas* (1938), do escritor Graciliano Ramos (1892–1953), e a adaptação homônima dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), lançada em 1963, observando de que modo elementos narrativos, temáticos e estéticos do texto literário são recriados no discurso fílmico, com especial atenção à representação da seca, da miséria e da condição humana no sertão nordestino. Trata-se de um tema amplamente discutido nos campos da literatura brasileira e dos estudos cinematográficos, mas que permanece relevante diante das constantes releituras e atualizações críticas acerca do diálogo entre literatura e cinema.

O estágio de desenvolvimento do assunto revela uma vasta crítica sobre *Vidas Secas* enquanto obra literária, bem como estudos consolidados sobre o Cinema Novo e a filmografia de Nelson Pereira dos Santos. No entanto, ainda se mostra pertinente aprofundar a reflexão sobre os processos de adaptação cinematográfica, especialmente no que se refere às escolhas estéticas e narrativas que permitem ao cinema traduzir, reinterpretar ou ressignificar a linguagem literária. Assim, o objetivo geral desta pesquisa é analisar como *Vidas Secas* é transposto da literatura para a sétima arte, identificando continuidades e rupturas entre as duas linguagens. Como objetivos específicos, busca-se compreender os recursos utilizados na adaptação, investigar o tratamento dado às personagens e ao espaço sertanejo no filme e refletir sobre as implicações sociais e estéticas dessa transposição. A problematização da pesquisa parte do seguinte questionamento: de que maneira a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* preserva, transforma ou reconfigura os sentidos sociais e humanos presentes na obra literária? O que se deseja resolver é a compreensão das estratégias utilizadas pelo cineasta para representar uma narrativa marcada pela introspecção psicológica e pela linguagem escassa do texto de Graciliano Ramos, considerando os limites e as potencialidades do meio cinematográfico. Nesse sentido, a pesquisa dialoga com debates teóricos sobre adaptação, fidelidade e autonomia dos autores.

A escolha do tema fundamenta-se, primeiramente, no interesse acadêmico pela interface entre literatura e cinema, bem como pela relevância social de *Vidas Secas*, obra que denuncia desigualdades estruturais ainda presentes na sociedade brasileira. A pesquisa se justifica pelas razões de ordem social, ao relacionar o problema da seca e da exclusão social com o contexto histórico das obras; ao mesmo tempo que contribui para os estudos de adaptação e multimodalidade, ao oferecer subsídios para a leitura crítica de obras literárias adaptadas para o cinema.

A metodologia adotada para a realização da pesquisa é de cunho qualitativo, de caráter bibliográfico e analítico-comparativo, baseada na leitura crítica do romance e da adaptação cinematográfica. O desenvolvimento do estudo organiza-se em capítulos que abordam, inicialmente, os fundamentos teóricos da adaptação cinematográfica e sua fidelidade, uma revisão bibliográfica acerca do que a crítica tem falado sobre o autor, cineasta e suas obras, e, por fim, a análise comparativa entre o romance e o filme. As fontes bibliográficas mais relevantes incluem estudos de Graciliano Ramos, teorias da adaptação, como as contribuições de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2006) e Hattner (2010).

Por fim, destaca-se a possibilidade de contribuição da pesquisa, que reside no aprofundamento das discussões sobre a transposição de obras literárias para o cinema e na valorização de *Vidas Secas* como um objeto artístico múltiplo, capaz de dialogar com diferentes linguagens e contextos históricos. Espera-se que o estudo contribua para o campo acadêmico ao ampliar o entendimento sobre os processos de adaptação e para a formação crítica de leitores e espectadores, reforçando a importância da arte como instrumento de reflexão social.

1 O TEXTO E SUA TRANSPOSIÇÃO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A palavra “Cinema” tem a sua origem no francês “CINÉMA”, sendo ela a abreviação da palavra dada pelos irmãos Lumière a “CINÉMATOGAPHE”, um tipo de dispositivo que projetava várias fotografias simultaneamente para gerar uma ilusão de movimento. Antes do cinema como o conhecemos, diversas invenções buscaram capturar e reproduzir imagens em movimento. Entre elas, destacam-se o cinetoscópio, criado por Thomas Edison e William Dickson, e o fenaquistoscópio, que explorava a ilusão de movimento por meio de desenhos sequenciais. O cinema, apesar da sua grande repercussão pelo mundo e sucesso com adaptações e obras originais, é bem recente. O cinema surgiu em meados de 1895, porém foi no início do século XX que o universo cinematográfico começou a popularizar-se pelo mundo, tornando-se a sétima arte e umas das expressões artísticas mais importantes, ficando a cada dia mais popular.

Quando ouvimos falar que um livro do qual gostamos vai ganhar uma adaptação, seja para a televisão, seja para o cinema, nos entusiasmos, e na nossa subjetividade surgem alguns questionamentos sobre se a adaptação será “fiel” ou não à obra literária. É relevante destacar que, no âmbito da literatura, um único segundo de ação pode ser expandido ao longo de diversas páginas, uma vez que o autor frequentemente se dedica a descrições minuciosas dos estados emocionais, psicológicos e físicos dos personagens, bem como de seu entorno no desenrolar da trama. No cinema, por outro lado, um segundo de ação equivale, efetivamente, a um segundo real, o que exige do cineasta o uso de recursos audiovisuais para recriar essa atmosfera, a exemplo da trilha sonora, de imagens simbólicas, do lugar (o espaço em que está situada a cena) e de atuações expressivas e marcantes para suscitar emoções no público. Esses elementos, quando bem utilizados, possuem o potencial de atrair até mesmo aqueles que não têm o hábito da leitura, despertando neles o interesse pela obra original.

Adaptações literárias vão além de cópias do texto original ou de uma simples decodificação, porém nem todo mundo pensa assim. Para muitos, as produções cinematográficas têm que ser fiéis à obra que está sendo adaptada; no entanto, cabem algumas reflexões acerca da questão: o que significa manter a fidelidade à obra literária? A adaptação vai seguir fielmente a história original ou haverá mudanças significativas?

A crítica tradicionalista não considera as adaptações de obras literárias dignas e as considera como algo secundário. Críticos como Virginia Woolf (1926) lamentaram a simplificação do texto que ocorre quando há uma transposição da obra literária para uma nova mídia visual, o qual exporia o filme como um “parasita” e a literatura como uma vítima dessa semiótica. Outro crítico, Robert Stam (2006), ao resumir textos e discursos sobre a adaptação,

viu que a maioria dos críticos, pensam que, por se tratar de uma arte antiga, a literatura possuiria uma superioridade diante das adaptações que advém delas. Já Hattnher (2010) argumenta que o conceito de "adaptação" tem sido utilizado de forma ampla em diferentes campos para se referir a processos de transformação de textos. Esses textos, sob uma perspectiva pós-moderna, não se limitam ao formato escrito, mas englobam qualquer forma de representação em variados suportes.

A visão negativa diante da adaptação pode ser gerada pela quebra de expectativas por parte geral dos fãs. A visão do público e a sua recepção exprimem o grande desejo da fidelidade:

Os leitores de um determinado romance não gostam que mexam em seu texto, e, se isso tem de acontecer, o processo deve implicar um número mínimo de alterações, para que não haja uma “desfiguração” ou “deturpação” do texto original que lhes é tão precioso e tão sagrado (Hattnher, 2010, p. 147-148).

Trabalhar em uma adaptação requer um trabalho de muito esforço e compromisso para com a obra, algo denso e complexo que modifica toda a estrutura e linguagem de um texto. Mas eis o questionamento, o que é exatamente uma adaptação? São indagações que a própria autora Hutcheon (2011) faz: “Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?” (Hutcheon, 2011, p. 24). As estatísticas que embasam essa indagação dizem que em 1992, 85% dos filmes que foram indicados ao Oscar e venceram foram adaptações, o mesmo poderia ser dito das séries e minisséries que ganharam o Emmy Awards. Trazendo dados mais recentes, os filmes adaptados seguem sendo os ganhadores das premiações mais importantes do mundo cinematográfico, o que demonstra o crescimento da indústria cultural e o apelo econômico das adaptações.

Segundo Hutcheon (2011), as adaptações têm diversas motivações e uma delas é o capital. Apostar-se em obras que já são um sucesso entre o público, para se conseguir um bom retorno monetário deste trabalho é um dos pontos de partida para as adaptações audiovisuais, isso porque o investimento é de milhões e envolve diversas áreas. Críticos como Hutcheon (2011) reconhecem a adaptação de obras literárias para o cinema como um processo ficcional. Mas eis a questão: o público quer ver uma cópia fiel ou formas múltiplas de leituras possíveis para o romance em questão? Segundo Hattnher (2010):

Podemos ir mais além e pensar na existência daquele “espírito do texto original”, uma vez que sua existência representaria a concepção de que a obra literária tem um significado fechado, imutável. Não seria exagero dizer que o próprio processo de

leitura, hoje, constitui a elaboração de uma “adaptação”, a constituição imagética daquilo que apreendemos na interação com o texto literário (Hattner, 2010, p. 148).

Hattner (2010) cita que toda a interação que possuímos com o texto gera múltiplas leituras. Uma única história pode ter uma narrativa que pode destoar um pouco do original, mas a essência permanece. Um exemplo disso é a adaptação da obra *Capitães da Areia* (1936), do escritor Jorge Amado (1912-2001), sob direção da sua neta Cecília Amado (1976), que trouxe para as telonas um trabalho bastante fiel à obra, com elementos da cultura baiana e seus personagens centrais com características presentes no enredo do livro. Para quem não leu a obra, pode ser que surjam algumas dúvidas sobre a história dos meninos. Alguns personagens tiveram suas trajetórias contadas sem muita profundidade; mesmo assim, o cerne foi mantido na adaptação: a história de um grupo de crianças abandonadas tentando sobreviver nas ruas de Salvador.

Hattner (2010) menciona que não é difícil “demolir” a questão da fidelidade nos estudos de adaptação. Como se trata de dois meios distintos um do outro, é impossível permanecer uma fidelidade na transposição. Até o próprio texto não é algo que seja imutável, pois “não seria exagero dizer que o próprio processo de leitura, hoje, constitui a elaboração de uma ‘adaptação’, a constituição imagética daquilo que apreendemos na interação com o texto literário” (Hattner, 2010, p. 148).

Stam (2006) aponta outras possibilidades que vão além da fidelidade, algo que vem sendo discutido pelos críticos ao longo dos anos. O autor utiliza-se do termo “tradução”. Segundo o autor, esse processo envolve uma transposição entre sistemas de signos distintos, o que inevitavelmente resulta em perdas e ganhos, característica comum a qualquer tradução. Stam (2006), ao empregar o “tropo da adaptação como tradução” (2006, p. 149), enfatiza que a transposição não é arbitrária, mas segue um certo grau de sistematização e esforço interpretativo.

Contudo, Hattner (2010) levanta uma tensão implícita na proposta de Stam (2006): ao propor que adaptação seja vista como tradução, ele ignora que, tradicionalmente, traduções são avaliadas a partir do critério de fidelidade ao texto-fonte. Ou seja, se a adaptação é de fato uma forma de tradução, ela também estaria sujeita às mesmas exigências de lealdade e precisão em relação à obra original, algo que Stam (2006) não enfatiza em sua abordagem. Até porque, ao ser “traduzido”, o texto pode passar por modificações e interpretações diferentes do que o texto original quer dizer. Para Hutcheon (2011), tanto a tradução quanto a adaptação são processos de reescrita que inevitavelmente envolvem mudanças, reformulações e deslocamentos de sentido, especialmente quando ocorre a transposição entre mídias diferentes. Embora por muito

tempo esses processos tenham sido analisados a partir de abordagens normativas e centradas na autoridade do original, destacam-se as contribuições teóricas que rompem com essa hierarquia. Hutcheon (2011), ao citar Walter Benjamin (1992), sustenta a noção de que a tradução não reproduz um significado fixo, mas estabelece um engajamento interpretativo com o texto de origem, permitindo novas formas de compreendê-lo. Traduzir é um ato de comunicação intercultural e intertemporal, no qual diferentes contextos históricos, culturais e linguísticos entram em negociação:

Esse novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções (Hutcheon, 2011, p. 40).

A literatura e o cinema são linguagens diferentes, com formas distintas de contar histórias, podendo ter detalhes que diferem uma da outra, e a transposição nem sempre agrada a quem já tem uma relação emocional ou intelectual com o texto original. Para os leitores, muitas vezes a experiência com um livro é algo íntimo e profundo. Eles criam imagens mentais dos personagens, interpretam os acontecimentos a partir de suas próprias vivências e constroem um universo próprio e imaginário em torno da narrativa, podendo fazer ligações com outras obras com que tiveram contato ou com filmes a que já assistiram. Quando o cinema apresenta uma versão visual dessa história, há sempre o risco de que ela não corresponda às expectativas pessoais ou que descarte elementos importantes para o leitor: um personagem secundário favorito, uma cena marcante, um enredo que não explora determinados acontecimentos ou até mesmo a mensagem principal da obra.

É importante mencionar sobre a indiscernibilidade entre a forma e o conteúdo, pois o enredo, as personagens, os espaços, o tempo, os temas e as perspectivas, tudo isso pode ser transposto para uma obra em um novo formato. Segundo Hutcheon (2011, p. 24):

Eles [os adaptadores] utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação.

Christian Metz (1974, *apud* Hutcheon, 2011) reforça essa ideia, argumentando que o cinema conta histórias de modo diferente da literatura, justificando assim a necessidade e a legitimidade das adaptações. O texto explica que adaptações não apenas simplificam, mas também ampliam, transformam, criticam ou homenageiam suas fontes, mantendo sempre uma relação explícita com obras anteriores. Embora a visão romântica da originalidade tenha levado à depreciação desse processo, a prática de se adaptarem e de se compartilharem histórias é um hábito antigo e fundamental da cultura ocidental.

Nesse mesmo sentido, Hattner (2010) traz duas perspectivas diferentes de estudos sobre adaptações fundamentais: a ampliação das obras comparadas com a inclusão de obras da “cultura popular” e os estudos de narratologia comparada com enfoque para as questões de intertextualidade. A primeira perspectiva nos traz uma possibilidade de estudos comparativos que vai além dos textos literários e canônicos e que não fica presa a essas formas. Os estudos da pós-modernidade estendem-se a diferentes campos de produção e mídias culturais, o que implica uma quebra com o pensamento modernista, que tende a valorizar apenas as obras consideradas “auráticas” ou “superiores”. Em vez disso, o autor defende uma abertura para obras e mídias marginalizadas ou consideradas como “baixa cultura”, produzidas pelo povo, principalmente das periferias, e que não estão “enquadradas” na produção canônica. Essa abordagem pós-moderna rompe com hierarquias entre alta e baixa cultura, permitindo que práticas culturais contemporâneas, muitas vezes produzidas e consumidas por comunidades fora do *mainstream*, sejam estudadas com o mesmo rigor das obras clássicas canônicas. Exemplos citados por Stam (2006): quadrinhos, *videogames*, filmes fora do cânone, *fanfics*, entre outros.

A segunda perspectiva é uma nova abordagem analítica que contemple as especificidades narrativas de diferentes suportes textuais, em especial no contexto das mídias contemporâneas. O autor argumenta que, diante da proliferação de formatos e linguagens, torna-se fundamental não apenas estabelecer paralelos entre as estruturas narrativas de distintos meios, mas também elaborar uma metalinguagem crítica capaz de dar conta das novas arquiteturas textuais emergentes. Hattner (2010) propõe ainda uma ampliação do conceito de “adaptação”, tradicionalmente associado à transposição de conteúdos entre diferentes meios. Em sua perspectiva, a adaptação pode ser compreendida como um processo mais amplo de transformação de intertextos, o qual se manifesta em formas diversas, tais como a citação direta e a alusão indireta. Essa redefinição permite compreender as adaptações não apenas como simples transposições narrativas, mas como práticas discursivas que configuram sentidos a partir do diálogo intertextual e intermedial.

Nessa mesma direção, pode-se observar que cada formato tem o seu modo próprio de contar uma história, o que é interessante e gera diversas narrativas. Trata-se de uma única história, que recebe modificações e acréscimos conforme o formato exige e a proposta do diretor e do enredo sugerem. Esses elementos funcionam como incrementos, sem estabelecer um ponto final, já que sempre há algo a ser acrescentado à narrativa:

Quero as continuações, os desdobramentos, as reformulações, ampliações, enfim, todas as novas e outras possibilidades de contar e recontar, de mostrar e mostrar novamente, de participar da narrativa, como leitor ou como um avatar que gera diversas possibilidades de percursos narrativos (Hattnher, 2010, p. 151).

Hattnher (2010) enfatiza que uma história não precisa se encerrar em uma única versão, mas pode se desdobrar em novas formas, ser reformulada, ampliada e reinterpretada. O autor expressa interesse por todas as possibilidades de se contar e se recontar, de se revisitar e se experimentar a narrativa, seja na posição de leitor, seja como avatar (ou personagem virtual/interativo) que pode criar diferentes percursos dentro de uma história.

Um exemplo disso, é a adaptação de um jogo para uma série: *The Last of Us*¹. *The Last of Us* é um jogo eletrônico de sobrevivência e aventura, desenvolvido pela Naughty Dog (uma empresa desenvolvedora de jogos-eletrônicos estadunidense fundada em 1984) e distribuída pela Sony Computer Entertainment (agora conhecida como Sony Interactive Entertainment, uma empresa multinacional de *videogames*). A trama se passa em um mundo pós-apocalíptico, devastado por uma pandemia causada por um fungo mutante que transforma humanos em criaturas agressivas e canibais. O jogador acompanha Joel, um homem encarregado de escoltar Ellie, uma adolescente imune à infecção, pelas cidades destruídas nos Estados Unidos. O jogo combina ação, furtividade e narrativa intensa.

A transposição de uma mídia para outra requer adaptações, e mudanças são inevitáveis. Muitos fãs, por exemplo, criticaram o terceiro episódio da série, por considerá-lo mais lento, no entanto, é natural que uma série tenha momentos de pausa. Não é possível manter todos os episódios em um ritmo acelerado e repleto de ação; é necessário, em certos momentos, desacelerar para permitir a respiração da narrativa, especialmente após eventos impactantes, como ocorre no próprio universo de *The Last of Us*, justamente para aprofundar o desenvolvimento emocional dos personagens. Esse tipo de aprofundamento é algo que, muitas

¹ The Last of Us é uma franquia criada pela desenvolvedora Naughty Dog, inicialmente lançada como jogo eletrônico em 2013 para PlayStation 3. A obra ganhou destaque por sua narrativa centrada em relações humanas em um cenário pós-apocalíptico. Em 2023, a história foi adaptada para uma série televisiva produzida pela HBO, ampliando seu alcance e consolidando seu impacto na cultura contemporânea.

vezes, o jogo não consegue explorar com a mesma intensidade, já que sua estrutura é voltada à ação e ao cumprimento de objetivos, por mais que estejamos interessados na história por trás. No jogo, o foco está na jogabilidade: o jogador participa ativamente da trama, e não apenas como meramente espectador. Há uma dinâmica própria, com desafios, combates e metas que precisam ser cumpridas, isso não representa uma limitação, mas sim uma característica do formato. Por outro lado, uma série exige tempo para o desenvolvimento psicológico dos personagens e para que o público compreenda suas emoções, motivações e o contexto.

Dessa forma, ao considerar os pontos apresentados até aqui, torna-se fundamental ampliar o olhar para os estudos já desenvolvidos em torno da obra *Vidas Secas* e de sua adaptação cinematográfica homônima. No capítulo seguinte, será realizada uma revisão bibliográfica, reunindo contribuições de pesquisadores que se debruçaram sobre o romance de Graciliano Ramos e sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos, ressaltando convergências e divergências nas abordagens. Essa revisão bibliográfica permitirá compreender não apenas os caminhos interpretativos e os diversos olhares que a crítica traçou ao longo dos anos, mas também as diferentes perspectivas teóricas que embasam essas leituras. Tal percurso servirá de base para, no terceiro capítulo, avançar na análise comparativa entre a obra literária e sua versão cinematográfica, explorando como cada linguagem, a literária e a cinematográfica, constrói sentidos próprios e, ao mesmo tempo, dialoga com as mesmas questões sociais, culturais e estéticas presentes.

2 PANORAMA CRÍTICO DA OBRA *VIDAS SECAS* E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA

Graciliano Ramos (1892–1953) constitui-se como uma das figuras mais expressivas da literatura brasileira do século XX, integrando a chamada segunda geração modernista, período marcado por diversos romances dentro do regionalismo, o que se denominou como o “romance do Nordeste”. Nascido em Quebrangulo, no interior de Alagoas, e criado em diferentes cidades do sertão nordestino (Buíque e Viçosa), o escritor teve sua formação marcada pela experiência da seca, da precariedade econômica e das tensões sociais características da região, elementos que se tornaram fundamentais em sua produção literária.

Antes de alcançar reconhecimento nacional, Graciliano exerceu atividades diversas, como jornalista, revisor, professor e prefeito de Palmeira dos Índios (1927–1930). Os relatórios administrativos que produziu nesse período revelaram a precisão e o rigor estilístico que viriam a caracterizar sua obra, atraindo a atenção da crítica literária. Posteriormente, sua trajetória foi atravessada por episódios políticos significativos, como a sua prisão em 1936, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas (1882-1954), por supostas ligações comunistas. Essa experiência resultou na obra póstuma *Memórias do Cárcere*, publicada em 1953, que alia narrativa memorialística e reflexão política.

O estilo de Graciliano Ramos é frequentemente associado à sobriedade e à concisão. Sua prosa rejeita o ornamento excessivo, privilegiando a precisão vocabular e a objetividade na descrição. Tal característica, longe de empobrecer o texto, confere-lhe densidade psicológica e força expressiva. Ao retratar personagens comuns, frequentemente marcados pela pobreza, pela marginalização social e por conflitos existenciais, o autor realiza uma crítica contundente à estrutura social brasileira, ao mesmo tempo que investiga a condição humana em sua dimensão mais íntima.

Sua produção literária é vasta. Entre os romances, destacam-se *Caetés* (1933), obra de estreia do autor, que traz uma sátira à vida provinciana; *São Bernardo* (1934), estudo da ascensão e ruína de um fazendeiro autoritário; *Angústia* (1936), marcado pelo mergulho na interioridade de um narrador atormentado; e *Vidas Secas* (1938), considerado seu texto mais emblemático, no qual a narrativa fragmentada, composta por capítulos em formato de contos, acompanha a trajetória de uma família de retirantes nordestinos em meio à hostilidade da seca. Além destes, as obras *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953) constituem contribuições fundamentais para o campo da literatura autobiográfica brasileira.

A importância de Graciliano Ramos reside na capacidade de articular crítica social e introspecção psicológica em uma linguagem rigorosa e despojada. Ao mesmo tempo que documentam em seus textos a realidade nordestina do período, seus textos transcendem o regionalismo, alcançando dimensões universais ao tematizarem questões como a opressão, a desigualdade e a angústia existencial. Segundo Coutinho (2004, p. 365):

A matéria que informa a ficção nordestina é a terra; se faz personagem; a terra constituída em latifúndios, assolada pelas secas, coberta pela miséria do homem que levanta e move as suas monoculturas. Esta matéria, embora não seja nova na ficção brasileira, suscita problemas de expressão pouco frequentes até então. De modo geral podemos defini-los como sendo dois: o papel do documento na criação e a relação entre o romance, como obra literária, e o seu sentido social.

A crítica literária reconhece Graciliano Ramos como um dos principais representantes do romance de 1930. Segundo Candido (2006), a produção literária do autor se caracteriza pelo compromisso ético com a realidade social brasileira, especialmente com a condição do homem nordestino. No entanto, diferentemente de um regionalismo meramente descritivo, Graciliano constrói narrativas que ultrapassam o espaço geográfico, alcançando uma dimensão universal. No capítulo “Cinquenta Anos de Vidas Secas”, de *Ficção e confissão* (2006), Candido traz destacando sua consolidação como um dos romances centrais da literatura brasileira. A partir de observações de críticos como Otto Maria Carpeaux, Aurélio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel Pereira e Almir de Andrade, o autor sustenta que Graciliano se distingue de seus contemporâneos por tratar cada romance como uma experiência formal e temática diferente, evitando a repetição de modelos, ambientes e procedimentos narrativos comuns a outros romancistas do período, em especial aos associados ao chamado “romance nordestino”. Um dos eixos centrais da análise é a economia extrema da escrita de Graciliano Ramos. O autor enfatiza sua recusa ao excesso verbal, seu hábito de cortar em vez de acrescentar e sua relação quase obsessiva com o silêncio. Essa postura estética é apresentada como um dos fatores que explicam a força duradoura de sua obra, marcada por um estilo seco, antissentimental e rigoroso, que busca dizer apenas o essencial. Entre o risco do vazio anterior à escrita e a insatisfação posterior que poderia levar à eliminação total do texto, equilibra-se uma obra considerada clássica justamente por resistir ao tempo e às modas literárias.

A obra foi publicada como pequenos contos que poderiam ser lidos de forma isolada, isso porque cada capítulo não possui uma ligação direta entre si, mas a sua unidade como um todo o torna único e memorável. Segundo Candido (2006, p. 145): “Quando *vidas secas* apareceu, há cinquenta anos, ninguém supunha estar lendo o último romance do autor, já então considerado um mestre supremo sem dúvida alguma. Mas muitos refletiram sobre as

originalidades do livro”. No conjunto dos quatro romances do autor, *Vidas Secas* é apontado como o mais singular. Trata-se do único escrito em terceira pessoa, sem um protagonista central absorvente e estruturado de forma contínua. Segundo Candido (2006), no ensaio em comemoração aos cinquenta anos de *Vidas Secas*, a unidade da obra se constrói justamente pela justaposição desses segmentos, formando uma estrutura circular que reforça a ideia de aprisionamento e repetição na vida dos personagens.

Candido (2006) destaca a leitura de Lúcia Miguel Pereira, que compreende *Vidas Secas* como um romance que ultrapassa o realismo documental então dominante. Ao invés de simplesmente retratar o Nordeste ou denunciar problemas sociais de maneira direta, Graciliano cria um discurso literário capaz de revelar a interioridade de personagens quase incapazes de verbalizar seus sentimentos. O narrador, por meio de um uso refinado do discurso indireto, inventa uma linguagem possível para essas figuras silenciosas, produzindo um romance que, paradoxalmente, é “mudo”, mas profundamente expressivo. De acordo com Candido (2006, p. 147):

[...] o problema da classificação de uma narrativa que o autor qualificou de “romance”, apesar de ser muito breve, equivalente talvez a cem páginas datilografadas a trinta linhas; a sua estrutura descontínua; a força com que transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criatura cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devida a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-se mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir a “vida em potencial”.

Outro ponto fundamental da análise é a recusa das classificações redutoras, como “romance regionalista” ou “romance proletário”. O ensaio sustenta que *Vidas Secas* alcança uma dimensão universal ao mostrar que a condição humana persiste mesmo nos níveis mais baixos da hierarquia social e cultural. A presença da cachorra Baleia é emblemática nesse sentido, pois rompe fronteiras tradicionais entre humano e animal, infância e vida adulta, revelando um *continuum* de interioridade e sensibilidade que desafia hierarquias estabelecidas.

Alfredo Bosi (2015) reforça essa perspectiva ao afirmar que o regionalismo de Graciliano se distingue pela profundidade psicológica das personagens e pela recusa ao sentimentalismo: “Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor” (p. 324). Assim, o sertão não se apresenta apenas como cenário, mas como espaço de conflito humano e social. Segundo Bosi (2015, p. 325):

O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O “herói” é

sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível.

A crítica de Bosi está centrada na ideia de que o realismo de Graciliano não é espontâneo nem meramente descritivo, mas profundamente crítico e analítico. O crítico argumenta que os protagonistas de Graciliano são sempre “heróis problemáticos”, personagens em conflito permanente com o mundo, com os outros e consigo mesmos, que internalizam as tensões sociais em formas de dureza, violência e frustração. Essa construção permite ao romancista unir, de modo original, a análise psicológica individual e a crítica social, superando a separação tradicional entre o retrato da sociedade e a sondagem moral. Por isso, Bosi (2015) questiona a classificação de suas obras como regionalistas, defendendo que romances como *São Bernardo* (1934), *Vidas Secas* e *Angústia* (1936) possuem alcance universal, pois tratam de temas humanos amplos, como poder, exclusão, solidão e degradação moral. Ao examinar cada obra, o ensaio mostra a evolução literária de Graciliano: de *Caetés* (1933), ainda próximo do realismo tradicional e marcado pela ironia social, até *São Bernardo*, paradigma do romance psicológico e social, em que o conflito entre o “ter” e o “ser” se expressa pela voz de Paulo Honório; de *Angústia*, romance de atmosfera sufocante e quase existencialista, à radicalização da rejeição em *Vidas Secas*, onde a opressão se desloca para a natureza e para o latifúndio, fragmentando vidas e linguagem. Essa ideia de rejeição aparece também nas obras memorialísticas, como *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953), nas quais se consolidam os traços centrais de seu estilo: economia verbal, linguagem seca, poucos adjetivos e sintaxe clássica. Bosi (2015) afirma que a modernidade de Graciliano Ramos não está ligada ao Modernismo nem a modas literárias, mas à sua opção rigorosa pelo despojamento e à recusa do sentimentalismo e do populismo, o que o consagra como um dos grandes romancistas modernos da literatura brasileira.

Por essa razão, Graciliano figura entre os maiores prosadores da literatura brasileira e mantém relevância tanto na crítica especializada quanto para questões políticas e sociais. Se Graciliano Ramos marcou a literatura brasileira com sua escrita densa e realista, Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) levou esse mesmo realismo ao cinema, tornando-se um dos grandes nomes do Cinema Novo, trazendo um diálogo profundo entre a literatura e sua transposição para a sétima arte.

Nelson Pereira dos Santos foi bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, professor, cineasta, roteirista, um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro, considerado o “pai do Cinema Novo”, e o primeiro cineasta a se tornar membro da Academia

Brasileira de Letras (ABL), ocupando a cadeira de nº 7. Formado em Direito, mas apaixonado por cinema desde jovem, Nelson iniciou sua carreira nos anos 1950 e logo se destacou com *Rio, 40 Graus* (1955), filme/semidocumentário, inovador por mostrar o cotidiano de um grupo de meninos vendedores de amendoim nas ruas do Rio de Janeiro. A produção enfrentou censura, mas se tornou referência por revelar uma nova forma de filmar o país, fora dos estúdios e próxima da realidade social. Pereira possui uma filmografia vasta, dentre elas estão: *Rio Zona Norte* (1957), *Grande Momento, de Roberto Santos* (1958), *Boca de Ouro* (1960), *El Justiceiro* (1966), *Fome de Amor* (1967), *Azyllo Muito Louco* (1969), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), *Quem é Beta?* (1972), *Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1975/6), *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), *A Dama do Lotação* (1977), *Memórias do Cárcere* (1984).

Experimentando diversos campos da arte como, por exemplo, a literatura, contribuiu muito para a linguagem e estética e sua identidade artística como cineasta. A literatura teve grande importância, pois sua trajetória artística partiu da relação estrutural entre os campos da literatura e do cinema. Sua produção desenvolveu-se no contexto histórico e cultural brasileiro das décadas de 1920 a 1970, período marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais, sobretudo a partir das influências do modernismo, da literatura dos anos 1930 e dos debates em torno da construção da identidade nacional. Segundo Pimentel (2016, p. 62): “Nelson Pereira estava imerso nesses planos de interdependências civilizatórias, nos quais é possível perceber na sua arte a mobilização desses padrões culturais, sociais, econômicos, geográficos, políticos expressos a partir de seus filmes”. Toda essa efervescência cultural do movimento modernista trouxe diversos pensamentos e debates acerca da arte no Brasil, um anseio por novas ideias e mudanças, principalmente, sobre os aspectos nacionais e expansão da expressão na literatura.

Nesse cenário, o cinema de Nelson Pereira é apresentado como profundamente influenciado pela literatura brasileira, especialmente por autores como Graciliano Ramos e pelas ideias modernistas de Oswald de Andrade, em particular o conceito de antropofagia cultural. Essa influência manifesta-se tanto na adaptação direta de obras literárias para o cinema, como em *Vidas Secas*, quanto na incorporação de procedimentos estéticos, narrativos e críticos que caracterizam sua filmografia. Seus filmes articulam preocupações sociais, políticas e culturais, buscando representar o Brasil em suas contradições, especialmente as camadas populares historicamente marginalizadas.

Várias críticas da época em que *Vidas Secas* foi lançado apontam a importância que essa obra fílmica teve no cenário nacional do cinema, principalmente no que se trata de algumas

características de técnicas fílmicas. De acordo com Pimentel (2016, p. 63):

Esse filme, em termos de forma, é muito didático, muito claro e direto, não carrega um hermetismo e um obscurantismo sobre os personagens ou a história de maneira geral. Esta obra cinematográfica tem um caráter de despojamento formal e que, talvez, tenha conduzido espaço para uma maior sensibilidade e poética no trato com questões tão duras quanto à seca e a fome no interior do Brasil da década 1940. É preciso considerar que o filme *Vidas secas* (1963) figura, não somente a competência técnica desse diretor, como também, a sensibilidade com que o diretor conduziu momentos de alto refinamento emocional no filme. Nelson Pereira contou com o apoio de Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, para algumas questões referentes à construção do roteiro e à realização do filme, na adaptação do livro para um roteiro de filme.

O papel de Nelson Pereira como um dos precursores do Cinema Novo, movimento que propôs uma renovação da linguagem cinematográfica brasileira e um cinema de alto comprometimento com a realidade social do país, foi fundamental para a consolidação do movimento. O Cinema Novo surgiu no Brasil na década de 60, influenciado pelo neorrealismo, um forte movimento cinematográfico que surgiu na Itália após a Segunda Guerra Mundial. Esse movimento traz em seus filmes fortes críticas à sociedade, tratando temas por meio de uma abordagem realista e expondo as chagas decorrentes das guerras, da pobreza, das desigualdades sociais e da fome. Obras como *Rio*, *40 Graus*, *Vidas Secas* e *Como Era Gostoso o Meu Francês* exemplificam esse projeto estético e político, ao aliarem experimentação formal, crítica social e diálogo intenso com a literatura e o pensamento intelectual brasileiro. Muitas dessas produções tiveram forte influência da literatura nacional, direta ou indiretamente. É importante mencionar que, nessa época, que as expressões do povo passaram a ser ligadas como culturas populares, sendo associadas a expressão de arte, de denúncia social e uma cultura engajada e não mais como uma autenticidade folclórica (Pimentel, 2016).

Pimentel (2016) argumenta que produção do cineasta resulta das posições que ocupou ao longo de sua vida nos diferentes campos culturais e institucionais, marcados por rupturas, deslocamentos e retomadas, incluindo a militância política, a censura durante o regime militar, o exílio e o posterior reconhecimento institucional, simbolizado por sua entrada na Academia Brasileira de Letras. Assim, o par literatura e cinema foi central para a constituição da obra e da subjetividade artística de Nelson Pereira dos Santos.

Vidas Secas foi filmado em Minador do Negrão e Palmeira dos índios, sertão de Alagoas. Tanto o filme quanto a obra de Ramos apresentam algumas semelhanças temáticas e estilísticas, que criam uma atmosfera realista que permite ao espectador/leitor mergulhar profundamente na experiência dos personagens, transmitindo um senso de empatia com relação às dificuldades enfrentadas pelos protagonistas.

Diante do percurso desenvolvido neste capítulo, evidencia-se que tanto o romance *Vidas Secas* quanto o filme homônimo ocupam um lugar de importância central na literatura e no cinema brasileiros, por articularem, de forma rigorosa, crítica social, economia formal e denúncia da condição humana. A prosa enxuta e fragmentária de Graciliano Ramos, ao representar sujeitos silenciados pela miséria e pela opressão, ultrapassa os limites do regionalismo descritivo e alcança uma dimensão universal. Essa concepção estética e ética é retomada por Nelson Pereira dos Santos em sua adaptação cinematográfica, que, inserida no movimento do Cinema Novo, preserva o despojamento narrativo e o compromisso com a realidade social, convertendo em imagens a aridez material e simbólica do sertão. Assim, a aproximação entre literatura e cinema revela-se fundamental para a compreensão da permanência e da atualidade de *Vidas Secas*, enquanto obras distintas que, em linguagens próprias, articulam denúncia social, experimentação artística e reflexão crítica sobre o Brasil.

3 ENTRE PALAVRAS E ENQUADRAMENTO

A obra *Vidas Secas* é um dos marcos do romance regionalista brasileiro, retratando com forte carga social e linguagem seca, a vida miserável de uma pequena família de retirantes sertanejos marcada pela fome, pela migração forçada e pela luta incessante pela sobrevivência em meio à seca. Sua transposição para o cinema realizada por Nelson Pereira dos Santos preserva o realismo austero do texto original, ampliando-o por meio de uma estética rigorosa do Cinema Novo: imagens áridas, silêncios prolongados e atuações naturalistas que reforçam a crítica social presente no livro. O filme, fiel ao espírito da obra literária em sua transposição, transforma a narrativa fragmentada de Graciliano em uma experiência visual potente e marcante, mantendo o foco na humanidade dos personagens e na brutalidade do sertão.

Ao escrever *Vidas Secas*, Graciliano Ramos não só expõe a triste realidade da seca no sertão nordestino, como também a opressão, exclusão social e a falta de estrutura econômica social de um país problemático no que se refere a políticas públicas e como isso traz um impacto nas vidas das pessoas; no caso, a família de retirantes composta por Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia. Essa produção literária da obra pode ser vista como um retrato da sociedade, e isso é perceptível pelo modo como a obra dialoga com o seu contexto. Segundo Marques (2024, p. 129):

Graciliano Ramos reforça a imagem de dificuldades e de precarização da vida que pretende transmitir com sua obra, tornando mais tangíveis o sofrimento e a desesperança daquela família de retirantes, e de tantas outras famílias em situação similar.

Ao analisarmos o filme em comparação com a obra literária, encontramos na vida difícil do sertão nordestino e nos percalços que Fabiano e sua família enfrentam para sobreviver em meio a tantos desafios e à seca. Tanto o longa-metragem quanto o livro retratam o ciclo interminável de deslocamento dessas famílias em busca das melhores condições de vida. Todos esses desafios enfrentados pela família de Fabiano foram transportados de forma fiel por Nelson ao longo do filme. Isso é perceptível desde a mensagem inicial do cineasta logo no início do filme:

Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira.
É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar (*Vidas Secas*, 1963).

A cena inicial de *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos estabelece de imediato o tom estético e narrativo do filme, funcionando quase como um manifesto visual da proposta do

Cinema Novo. A sequência é marcada por uma composição rigorosa, que combina clareza intensa da paisagem, som minimalista e câmera estática, criando uma atmosfera de opressão e desamparo que traduz a experiência da família de retirantes que está à procura de um lugar para ficar em meio à seca ofuscante do sertão.

A claridade estourada, típica do sertão filmado em luz natural, não é apenas um recurso plástico, mas também um elemento narrativo. A luz invade a tela, “queima” os contornos e produz uma sensação física de calor, secura e exaustão. É como se o ambiente se tornasse um personagem ativo, hostil, pressionando cada passo dos protagonistas. A luminosidade quase sem sombras reforça a ausência de refúgio: tudo é exposto, tudo é árido e seco, transmitindo a exaustão da família de Fabiano em meio ao sol escaldante do sertão. O som do carro de boi, repetitivo e agudo, funciona como trilha sonora primordial, introduzindo a cena antes mesmo da presença visível da família:

[...]- *O realismo, ou melhor dizendo, a impressão de realidade*: o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não unicamente material mas também estética, da imagem acha-se literalmente elevada à décima potência e o espectador reencontra, com efeito, essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registros perceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real (Martin, 2005, p. 144 – grifos do autor).

O ranger lento das rodas acompanha o ritmo da marcha lenta e cansada da família de retirantes, imprimindo monotonia e pesar. O som não apenas ambienta a cena inicial, ele conduz a percepção do tempo. É um tempo bruto, arrastado, circular, marcado mais pelo esforço de sobreviver do que por acontecimentos nítidos. Em comparação a outras obras contemporâneas ou posteriores que tratam do sertão, a exemplo de *O Caminho das Nuvens* (2003), que retrata uma família de retirantes do sertão da Paraíba que se desloca de bicicleta até o Rio de Janeiro, ou mesmo as sequências iniciais de *Central do Brasil* (1998), que retrata pés anônimos descendo de um trem em uma estação ferroviária, o longa-metragem, dirigido por Walter Salles retrata a trajetória de personagens que migram, espelhando a experiência real de muitos brasileiros da época. *Vidas Secas* se destaca por reduzir ao mínimo a intervenção musical ou sonora, apostando na crueza e no silêncio, quebrado apenas pelo ranger mecânico e natural do cotidiano. Segundo Martin (2005, p. 144-145):

[...]-o silêncio encontra-se promovido como valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo da morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão. O silêncio, muito melhor do que uma música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento.

No início de qualquer filme, o público procura elementos que sirvam de apoio, algo que permita uma entrega rápida à narrativa e, para uma história construída sobre uma jornada de descobertas, esse início é ainda mais crucial. A câmera parada, quase documental, reforça essa sensação de observação dura e direta. Ela permanece fixa enquanto a família de Fabiano se aproxima lentamente, saindo da claridade extrema para ganhar contornos perceptíveis. Essa decisão estética enfatiza dois aspectos, primeiro, o olhar distanciado, que não tenta dramatizar a ação, mas expô-la; segunda, a própria lentidão da caminhada. Diferentemente de outros filmes que acompanham personagens com movimentos de câmera mais envolventes ou dinâmicos, aqui a câmera observa, impassível, como se testemunhasse um fato inevitável da vida no sertão.

A combinação desses elementos (luz estourada, som repetitivo e câmera estática) constrói uma abertura de forte impacto sensorial e político. A cena inicial de *Vidas Secas* não explica: ela faz sentir. O espectador não é conduzido por palavras, mas pela experiência da aridez, pela dureza do ambiente e pela precariedade da existência da família. Assim, comparada a outros filmes que representam o sertão ou a pobreza no Brasil, a abertura de *Vidas Secas* se distingue por seu minimalismo radical e por seu compromisso com uma estética da escassez. Escassez de recursos, de movimentos, de sons, de alívio. É uma porta de entrada que anuncia o filme inteiro: seco, direto e profundamente humano.

Um trecho marcante em *Vidas Secas* que retrata a situação da família de Fabiano é quando eles estão saindo de uma fazenda em busca de uma nova oportunidade no capítulo “Fuga”. Eles se preparam para uma jornada, levando seus pertences e os filhos, mas o cansaço e a incerteza do futuro são algo bem marcante. A descrição dessa partida evidencia a dura realidade enfrentada por essa família sertaneja:

Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança. Retardara-se e repreendera os meninos, que se adiantavam, aconselhara-os a poupar forças. A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a lentamente, adiara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério? Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se. Era o que Fabiano dizia, pensando em coisas alheias: o chiqueiro e o curral, que precisavam conserto, o cavalo de fábrica, bom companheiro, a égua alazã, as catingueiras, as panelas de losna, as pedras da cozinha, a cama de varas. E os pés dele esmoreciam, as alpercatas calavam-se na escuridão. Seria necessário largar tudo? As alpercatas chiavam de novo no caminho coberto de seixos (Ramos, 2024, p. 112).

Nesse trecho, a família de Fabiano está em movimento, deixando para trás sua antiga casa e tentando seguir em frente para enfrentar as adversidades do sertão em busca de uma vida

melhor. A descrição da jornada, do medo e da determinação é uma das muitas passagens do livro que capturam a luta constante pela sobrevivência e a busca pelas melhores condições de vida. A tensão emocional construída nesse momento está dentro da cabeça de Fabiano, ele pensa na fazenda, nos objetos, no que deixará para trás e na incerteza do que o aguarda. Quando voltamos nosso olhar para o filme, ele não nos mostra seus pensamentos, então Nelson Pereira dos Santos utilizou-se dos enquadramentos da câmera para as expressões dos rostos fechados e exaustos, principalmente de Fabiano e sinha Vitória. Olhares longos para trás, enquanto caminham, como se hesitassem em seguir em frente, a câmera acompanha esses movimentos dando densidade à narrativa. Esse movimento é importante, uma vez que, segundo Martin:

“A [...] segunda função essencial do movimento da câmera é a *expressão da tensão mental de uma personagem*. Nesse caso, os movimentos valem por si próprios; ainda que tenham também por finalidade trazer para o campo um elemento importante para a continuidade da ação, o seu interesse provém principalmente do facto de materializarem a tensão mental da personagem por conta da qual são colocados” (2005, p. 205 – grifos do autor).

As silhuetas pequenas no horizonte transmitem abandono e desterritorialização, ao mesmo tempo que sinha Vitória conta seus sonhos para o marido com um resquício de esperança por um futuro melhor. No romance, o narrador afirma que “ele não queria afastar-se da fazenda” (Ramos, 2024, p.112), já na adaptação cinematográfica, preserva-se esse sentimento, embora por não haver alternativa.

Outro ponto importante que a película expõe é a situação social e moral de Fabiano, figura de um homem sofrido não só pela seca, mas pelas injustiças sofridas, seja pelo fazendeiro, seja pela polícia. Ao longo da trama cinematográfica e do romance, Fabiano sofre opressão do soldado amarelo, ou seja, a brutalidade institucional do governo, sobre sujeitos pobres, analfabetos, sem voz e sem a assistência do próprio governo. No romance, esses acontecimentos se passam na ida de Fabiano à cidade para fazer compras e passa em um boteco para tomar uma pinga, após reclamar da cachaça e preocupado por ter gastado o pouco recurso que possuía. Na transposição para o cinema, o episódio se passa na ida de Fabiano à cidade, para uma festa da igreja, enquanto no livro esses episódios (o da “cadeia” e o da “festa”) são narrados em momentos diferentes, já no filme eles se entrelaçam.

Em meio a uma quermesse, Fabiano tenta se divertir sem compreender totalmente os códigos sociais daquele ambiente urbano, todo desconfortável com a roupa que está vestindo. Fabiano bebe um pouco. O soldado amarelo, a figura de maior patente nesse contexto, é arrogante e implica com Fabiano por motivo mínimo, pois não é narrado as motivações dessas

violências. Fabiano tenta se defender, mas não domina a linguagem, não sabe articular direito um argumento para se defender nem entende por que está sendo humilhado e preso:

— Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

— Desafasta, bradou o polícia. E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.

— Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo? Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiuna em cima da alpercata do vaqueiro.

— Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente. O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá (Ramos, 2024, p. 32).

Em ambas as versões, esse episódio funciona como um retrato contundente da violência institucional exercida contra sujeitos pobres, analfabetos e socialmente marginalizados. Entretanto, cada linguagem, a literária e a cinematográfica, enfatiza aspectos distintos dessa opressão, conferindo nuances próprias à experiência de Fabiano. No livro, Graciliano Ramos constrói a opressão sobretudo a partir da interioridade de Fabiano. O trabalhador rural, ao ir à cidade, se confronta com um ambiente cujos códigos sociais e linguísticos ele não domina. A festa, o ruído, as conversas difíceis e o comportamento urbano criam um cenário de estranhamento, não só por ele, mas também toda a família. É nesse contexto que o soldado amarelo surge como uma figura arbitrária do poder estatal, alguém que usa a autoridade para afirmar sua superioridade diante de um sertanejo vulnerável. Fabiano, incapaz de compreender plenamente as razões daquele abuso, internaliza a culpa considerando-se “um bruto”: “Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?” (Ramos, 2024, p.36). A opressão, aqui, é tanto física e institucional quanto psicológica, pois Fabiano incorpora a humilhação como parte natural de sua vida e vê a cidade como um ambiente hostil. Fabiano não acredita em um governo assim corrupto e que maltrata a população: “O soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar” (Ramos, 2024, p. 34).

No filme de Nelson Pereira dos Santos, embora o núcleo narrativo permaneça o mesmo, a opressão ganha uma dimensão mais visual, corporal e política. Assim, a relação entre Fabiano e o soldado amarelo é representada através de enquadramentos, gestos e contrastes. O soldado aparece com postura rígida, arrogante e dominante, muitas vezes filmado de ângulos que reforçam seu poder. Fabiano, por outro lado, surge silencioso, curvado, diminuído dentro do quadro, com olhares assustados. A cidade, com sua movimentação e ruídos, destaca ainda mais o deslocamento do sertanejo, que parece perdido em um espaço que não lhe pertence. A

violência física e a humilhação pública ganham força justamente porque são mostradas, e não apenas narradas. Segundo Marques (2024):

Se a seca os fere e mingua, a cidade os repele, com sua estrutura, preconceitos e tentáculos. Ali residem muitos dos pequeninos sonhos da família: a cama de couro, a mínima estrutura para se viver, mas tampouco eles são benquistos quando vão a terras urbanas, e novamente se veem acuados (Marques, 2024, p. 128).

Enquanto no livro a opressão é sentida “por dentro”, como confusão mental e submissão internalizada, no filme ela é vista “por fora”, como estrutura social e corporificada. O efeito disso é significativo: a leitura literária ressalta a alienação e o sofrimento íntimo de Fabiano; a leitura cinematográfica amplia o caráter coletivo da opressão, mostrando que Fabiano representa todos os sertanejos explorados pelo Estado e pelas instituições. Assim, embora livro e filme retratem o mesmo episódio, cada um evidencia uma faceta própria. Fabiano sai de uma imagem de um homem com problemas específicos, tornando-se uma personagem esmagada pela sociedade.

A narrativa do filme não é moldada pelas ações dos personagens, mas sim influenciada pela força da natureza. A seca e a chuva são os elementos que determinam o começo, o desenvolvimento e o avanço da história. Conseqüentemente, a família é obrigada a deixar seu lugar de origem e, assim, iniciar uma jornada pelo sertão em busca de emprego e meios de sobrevivência. Analfabetos, enfrentam uma situação em que seus bens se limitam ao desgaste das roupas e a utensílios de cozinha simples. Sua capacidade de agir se restringe a buscar meios de sobrevivência imediatos. Nessa luta pela sobrevivência, eles chegam aos extremos, como até mesmo comer um animal de estimação. Essa cena do papagaio que não repetia as falas dos seus donos é o primeiro sinal de escassez de diálogos durante o romance e no filme. Depois da cena inicial em que a família surge ao longe até parar em determinado ponto, o único som perceptível é o do carro de bois. Quando a família de Fabiano faz uma pausa para descansar e consumir os últimos resquícios de farinha, o ambiente sonoro se restringe ao papagaio e à Baleia correndo pela vegetação seca. A morte do papagaio é justificada pela falta de “utilidade”, apesar de que o animal era um bicho de estimação da família:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra (Ramos, 2024, p. 13).

Todo o percurso da obra literária segmenta-se por espaços e passagens individuais dos personagens principais. O menino mais novo admirava o pai, cuidava dos animais e tinha um carinho enorme pela Baleia. Não havia nele muitos sonhos, apesar de ser uma criança. O capítulo “O Menino Mais Novo” narra a cena em que o menino mais novo observa Fabiano amansando uma égua. A passagem é apresentada pelo olhar da criança, que vê o pai como uma figura grandiosa e quase heroica. Fabiano, vestido com seus couros de vaqueiro e demonstrando habilidade ao lidar com o animal bravo, desperta no menino um desejo vago de realizar também algum feito admirável. Enquanto Fabiano enfrenta a égua com calma e firmeza, a criança acompanha tudo com uma mistura de alegria e medo, fascinada pela poeira, pelos movimentos rápidos e pela força do pai. Quando a cilha se rompe e Fabiano cai, o menino se assusta, mas logo percebe que o pai caiu de pé e continua firme, reforçando ainda mais sua imagem de homem resistente. A visão inocente e admirada que o menino tem de Fabiano lhe faz surgir uma ideia: montar em um cabrito, como forma de dar os primeiros passos do pai e para pressionar o irmão e a cachorra Baleia. A transposição deixa evidente essa admiração do filho pelo pai. Como o próprio cineasta disse (1963), ele seguiu de forma fiel o romance. Seja pela câmera ficar em uma posição próxima à altura da criança, criando uma sensação de admiração e o medo que o menino mais novo sente. Outro elemento importante é o foco no olhar. Os olhos por si só já transmitem um misto de emoção, uma tensão silenciosa, expectativa e insegurança quando a câmera movimenta-se simbolizando os movimentos de cabeça da criança à procura do pai na mata. Aqui o desejo de seguir os passos do pai não é dito, mas sugerido pelos detalhes das mãos que se torciam umas nas outras, demonstrando nervosismo, e quando o menino mais novo ele se pendura na cerca para observar o pai.

No capítulo intitulado “Sinha Vitória”, Graciliano Ramos desloca o foco narrativo para a esposa de Fabiano, conferindo-lhe maior densidade psicológica e relevância dentro da obra. A personagem é apresentada como uma figura prática, crítica e relativamente mais lúcida que o marido, assumindo um papel de sustentação moral, apoio emocional, principalmente para o marido. Um dos elementos centrais que emergem nesse capítulo é o desejo de sinha Vitória pela cama de lastro de couro em oposição à cama de varas que a família utiliza. Esse objeto, aparentemente simples, adquire um valor simbólico profundo. Mais do que representar conforto físico, torna-se esperança de transformação da realidade em que vivem. Para sinha Vitória, tudo se resume a esse desejo.

Além disso, a narrativa destaca a dimensão introspectiva da personagem. Seus pensamentos revelam inconformismo com a condição de vida no sertão, ainda que permaneçam contidos pela necessidade de sobrevivência. Em contraste com Fabiano, sinha Vitória apresenta

uma consciência mais crítica, capaz de perceber com maior clareza as limitações de sua existência. No filme, sinha Vitória é construída como uma personagem que concentra tensões sociais, econômicas e simbólicas, uma personagem que possui um tom mais crítico. Diferentemente de Fabiano, cuja subjetividade é marcada pela brutalização e pelo silêncio quase animalizado, sinha Vitória aparece como a personagem que articula desejo, o de ter uma cama decente, consciência e projeto de futuro (seus filhos irão estudar e trabalhar quebrando esse ciclo).

No longa, sinha Vitória conduz a família pela aridez do sertão até encontrarem a fazenda onde passam a morar. É ela quem distribui o pouco alimento que possuem e quem toma a difícil decisão de matar o papagaio para apaziguar a fome. Nos detalhes sutis ao longo do filme, percebe-se a importância de sinha Vitória nas decisões familiares. Um exemplo disso ocorre quando o coronel chega com a boiada ao curral onde Fabiano trabalha e ordena que ele vá embora, mesmo Fabiano tentando explicar que é um bom vaqueiro. A câmera foca em sinha Vitória, estabelecendo uma comunicação silenciosa e rápida entre ela e Fabiano por meio dos olhares. Após esse breve entendimento, Fabiano diz seu preço, que é aceito pelo coronel. Outro momento significativo é a cena das contas do pagamento por cada cabeça de gado. Sinha Vitória utiliza uma vasilha com feijões de várias cores para fazer os cálculos e conclui que é possível pagar o patrão e ainda comprar, com o dinheiro que sobra, uma cama de couro igual à de Seu Tomás da Bolandeira. O desejo de estabilidade, conforto e reconhecimento humano é uma aspiração modesta, que evidencia a violência estrutural da pobreza (o sonho é mínimo, mas ainda assim inalcançável). O filme reforça isso por meio da repetição visual da precariedade do espaço doméstico, fazendo com que o desejo de sinha Vitória contraste com a aridez do ambiente. Sinha Vitória também encarna a condição da mulher sertaneja, sobrecarregada por múltiplas funções: mãe, gestora da casa, suporte emocional e intelectual da família.

O filme sugere que ela possui uma percepção mais clara das injustiças sociais; maior consciência do tempo futuro. Ela pensa “adiante”, enquanto Fabiano vive no imediato. Essa diferença é mostrada sem idealização. Sinha Vitória não rompe com a estrutura patriarcal, mas opera dentro dela. Sinha Vitória fala pouco, mas quando fala, suas palavras carregam intenção, em contraste com Fabiano, que se sente inferiorizado por não dominar a linguagem. Ela demonstra uma relação mais funcional com a palavra, ainda que limitada.

O capítulo “Cadeia” configura-se como um momento paradigmático para a relação entre linguagem, poder e exclusão social na narrativa. A prisão injusta de Fabiano transcende a mera arbitrariedade da autoridade policial. Ela revela, sobretudo, a impossibilidade de o protagonista articular uma defesa eficaz, consequência direta de sua limitação linguística. A condição de

Fabiano como homem analfabeto e sertanejo o coloca em desvantagem absoluta diante da lei e das instituições de poder que o deveriam proteger. Na cadeia, não é apenas a violência física ou a arbitrariedade da autoridade o que o oprime, mas também a incapacidade de enunciar-se. Suas palavras são poucas, truncadas e insuficientes para traduzir sua revolta ou reivindicar justiça, sempre salientando que “era bruto sim, senhor!” (Ramos, 2024, p. 35).

No filme, também é evidente a luta pela linguagem e a indignação diante do fato de um oficial da polícia agir de forma violenta por um motivo frívolo. Na cena, Fabiano está de costas, enquanto o foco recai sobre o olhar do soldado, que caminha exibindo uma postura de superioridade como forma de intimidação. O soldado amarelo pisa com força no pé de Fabiano (gesto enfatizado por *closes* nos pés), com o objetivo de provocá-lo e criar um “motivo” para prendê-lo. Na sequência seguinte, Fabiano já se encontra na cadeia e apanha indefeso com uma bainha de facão, cercado por cinco policiais que lhe arrancam a camisa. O cineasta desloca o foco da violência sofrida por Fabiano para os policiais: um deles bate, enquanto o outro, o provocador, observa a cena sorrindo, evidenciando o prazer diante da brutalidade.

Nelson Pereira dos Santos utiliza planos médios e *closes* contidos, frequentemente enquadrando Fabiano de forma apertada, o que o coloca visualmente encurralado. O soldado aparece, muitas vezes, em posição superior no enquadramento, reforçando a hierarquia e a dominação. Fabiano é mostrado como um corpo submetido, quase sempre rígido, com pouca mobilidade dentro do quadro. O único som audível é sua indignação expressa em resmungos, decorrentes da surra e da prisão injusta. Ao bater na porta da cela com raiva pelo ocorrido, Fabiano reforça sua impotência diante do sistema. A câmera permanece majoritariamente estática, evitando movimentos drásticos, o que intensifica a sensação de opressão e aprisionamento.

Esse déficit de linguagem é construído literariamente por Graciliano Ramos como um recurso de crítica social. O silêncio e a fala fragmentada de Fabiano simbolizam a exclusão dos pobres do espaço discursivo e político da sociedade. A obra, nesse sentido, sugere que a linguagem funciona como instrumento de poder. Enquanto o soldado amarelo manipula a fala e a autoridade para subjugar, Fabiano é incapaz de converter sua experiência em discurso, permanecendo relegado à condição de sujeito silenciado. De acordo com Marques (2024, p. 129):

Fabiano, com seu vocabulário reduzido, comunica-se como pode e constantemente é vítima da própria ignorância: enganado pelo patrão, reprimido pelo policial, advertido pelo fiscal. Sua fala simples muitas vezes nem é fala, mas um grunhido, uma onomatopeia, um resmungo de quem não tem forças nem mesmo para reclamar.

Essa assimetria evidencia não apenas uma desigualdade social e econômica, mas também cultural e social. A exclusão da palavra equivale à exclusão da cidadania e dos seus direitos. A relação de Fabiano com a linguagem expõe o paradoxo de sua existência.

No sertão, sua comunicação rudimentar é suficiente para lidar com os animais, a família e o ambiente hostil. Na cidade, entretanto, essa mesma limitação se transforma em fraqueza e motivo de opressão. O contraste ressalta que a sobrevivência no espaço urbano exige não apenas força física, mas também domínio da palavra, recurso do qual Fabiano está estruturalmente privado. Portanto, o capítulo “Cadeia” ultrapassa a representação individual do sofrimento do vaqueiro para se constituir como uma reflexão crítica sobre o papel da linguagem na manutenção das hierarquias sociais. Graciliano Ramos denuncia, de modo contundente, que a marginalização dos sertanejos não se dá apenas pela seca ou pela pobreza material, mas também pela ausência de voz, uma exclusão que os condena ao silêncio diante da opressão: “Era um bruto sim, senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito?” (Ramos, 2024, p. 135).

Em contraposição, é na cadela Baleia que a narrativa encontra uma expressão sensível e profunda, sendo elevada ao nível dos humanos, já que ela possui sentimentos e sonhos. Segundo Sandroni (2006), no discurso de recepção da Academia Brasileira de Letras:

Quando resolveu adaptar o romance de Graciliano: “Você nunca será capaz de fazer a cena com a cadela Baleia porque não existe nela a consciência do ser humano. É a consciência de um cão. Como você vai transmitir o que Graciliano escreveu? E ele empresta, atribui um aspecto psicológico ao animal, à cadela Baleia. A cada momento que passa a participar da vida da família, ela tem o seu próprio universo, suas próprias visões, as quais o escritor descreve com grande precisão e sentimento. “Então – conta Nelson - eu me senti obrigado a fazer o mesmo no filme. E foi realmente um grande desafio. Desafio vencido pois a presença de Baleia pode ser sentida até o clímax do filme — sua morte. Ela vive essa cena como se fosse um ser humano”. Nelson encontrou dificuldades para trabalhar, pois segue outra linha, na qual apenas os personagens tentam expressar seus sentimentos.

Nelson Pereira se interessa pela forma como as ideias se organizam e se desdobram, não apenas no âmbito das relações humanas, como o amor, os conflitos de interesse, sociais e morais, mas também no próprio campo conceitual, observando como diferentes pensamentos se conectam, se chocam e entram em tensão uns com os outros. No filme, a cena da morte de Baleia transmite a dor que ela sentia. O livro narra o motivo que leva Fabiano a matá-la por estar doente: “Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas” (Ramos,

2024, p. 81). Na obra literária, é discorrida uma tensão em volta de Baleia e a sua terrível condição que a vai levar à morte. Há uma tensão mesmo antes de Fabiano atirar nela, e, quando isso acontece, todo o misto de sentimentos que Baleia experimenta é descrito por meio da dor, da confusão e da incerteza sobre o que virá a seguir: “O objeto desconhecido continuava a ameaçá-la. Conteve a respiração, cobriu os dentes, espiou o inimigo por baixo das pestanas caídas. Ficou assim algum tempo, depois sossegou. Fabiano e a coisa perigosa tinham-se sumido” (Ramos, 2024, p. 85).

Após o disparo, o filme evita a violência explícita, mas mostra Baleia cambaleando, tentando resistir, até cair no chão. Nesse instante, Nelson Pereira dos Santos investe na força da imagem com *closes* no focinho, nos olhos semicerrados e na respiração ofegante do animal. Isso tudo torna visível o sofrimento da cachorra. Perto da morte, Baleia olha profundamente para a casa. Há um enquadramento nos olhos dela que dá um toque de tristeza e despedida. O ritmo lento da cena prolonga a tensão, permitindo que o espectador sinta o peso da perda. O filme sugere os devaneios de Baleia em seus últimos instantes, aproximando-se de forma fiel do que Graciliano Ramos descreveu. A cadela parece sonhar com um espaço de descanso e fartura:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Ramos, 2024, p. 86).

Nelson Pereira constrói toda uma narrativa e tensão na cena, por meio de imagens simbólicas e da sonoplastia (um som de carro de bois como fundo sonoro). Essa trilha sonora minimalista capta o desejo de Baleia por preás gordos e a possibilidade de brincar com os meninos no chiqueiro dos porcos e de um Fabiano com mãos grandes que lhe dá carinho. Toda essa montagem de cena é importante para a construção da tensão que envolve a morte da cadela. É nesse ponto que a observação de Martin (2005) sobre a montagem torna-se fundamental. O crítico afirma que a montagem ganha espaço na linguagem cinematográfica, porque precisa “intercalar planos explicativos” (p. 142) que ofereçam ao espectador razões para o que está sendo mostrado. A montagem alterna planos da cachorra ferida, a paisagem árida com estouro de luz forte na tela, o semblante duro de Fabiano e ao mesmo tempo pesaroso e o som de fundo do carro de bois, que cadencia a cena dos momentos finais de Baleia. Segundo Martin: “A montagem adquirira um lugar considerável na linguagem fílmica, porque havia necessidade de nela intercalar planos *explicativos*, destinados a dar eventualmente ao espectador a razão daquilo que ele via desenrolar-se sob os seus olhos” (2005, p. 142 – grifos do autor).

Assim sendo, a análise comparativa entre o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e adaptação cinematográfica dirigida por Nelson Pereira dos Santos em 1963, evidencia como literatura e cinema articulam, por meios expressivos distintos, uma mesma crítica social sobre a miséria estrutural do sertão nordestino. Parte-se da compreensão de que a escrita seca e fragmentada de Graciliano, marcada pela escassez verbal e pela focalização interna, constrói personagens submetidos à fome, à migração forçada e à violência institucional, destacando sobretudo a limitação linguística de Fabiano como metáfora da exclusão social, política e cultural dos sertanejos. Em diálogo com esse universo, o filme preserva o realismo austero da obra literária e o amplia por meio da estética do Cinema Novo, recorrendo a enquadramentos rígidos, planos longos, silêncios expressivos, luz estourada e sonoridade minimalista para traduzir visualmente a aridez do espaço e a opressão vivida pelos personagens. A análise detém-se em momentos centrais, como a cena inicial da caminhada da família, a fuga recorrente em busca de sobrevivência, o episódio da prisão de Fabiano pelo soldado amarelo, a construção de sinha Vitória como figura de maior consciência crítica e projeção de futuro, e a morte da cadela Baleia, elevada a um patamar de subjetividade sensível tanto no romance quanto no filme. Observa-se que, se no texto literário a violência se manifesta prioritariamente no plano da interioridade, do silêncio e da culpa internalizada, no cinema ela se corporifica por meio do gesto, do enquadramento e da exposição do corpo oprimido, ampliando o alcance político da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar o processo de adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para o cinema, na versão homônima dirigida por Nelson Pereira dos Santos, a partir de uma perspectiva intersemiótica. Ao longo do trabalho, buscou-se compreender de que modo a obra literária, marcada por uma linguagem seca, fragmentária e introspectiva, é recriada no discurso fílmico, considerando as especificidades de cada linguagem e os limites e potencialidades inerentes ao processo de transposição entre sistemas semióticos distintos.

Os fundamentos teóricos apresentados no primeiro capítulo permitiram problematizar a noção tradicional de fidelidade, frequentemente associada às adaptações literárias. A partir das contribuições de autores como Hutcheon (2011), Stam (2006) e Hattnher (2010) foi possível

compreender a adaptação não como uma cópia inferior ou parasitária da obra-fonte, mas como uma prática criativa, interpretativa e discursiva, que envolve escolhas estéticas, ideológicas e narrativas.

Nesse sentido, a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* foi entendida como uma tradução intersemiótica, na qual perdas e ganhos são inevitáveis, mas também produtivos para a construção de novos sentidos. O panorama crítico da obra literária e de sua adaptação evidenciou a relevância de *Vidas Secas* tanto no campo da literatura brasileira quanto no do cinema nacional. A análise da vasta crítica de Graciliano Ramos demonstrou que sua escrita ultrapassa os limites do regionalismo descritivo, alcançando uma dimensão universal ao tratar da condição humana em contextos de extrema exclusão social. De modo semelhante, a obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, inserida no movimento do Cinema Novo, reafirma esse compromisso ético e estético com a realidade social brasileira, ao traduzir em imagens a aridez material e simbólica do sertão nordestino.

A análise comparativa desenvolvida evidenciou que o filme *Vidas Secas* preserva o “espírito” da obra literária, ainda que realize alterações estruturais e narrativas. Elementos como o silêncio, os enquadramentos fixos, a iluminação estourada e o uso mínimo de trilha sonora funcionam como equivalentes visuais da economia verbal e da introspecção psicológica presentes no romance. A ausência de diálogos extensos no filme, por exemplo, não empobrece a narrativa, mas reforça a condição de silenciamento dos personagens, traduzindo cinematograficamente aquilo que, no texto literário, é expresso por meio do discurso indireto livre e da contenção linguística. Trazendo para as telas, por meio de imagens, o silenciamento que percorre a narrativa.

Dessa forma, conclui-se que a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* não apenas respeita os fundamentos estéticos e éticos da obra de Graciliano Ramos, mas também os reconfigura de maneira autônoma, explorando as possibilidades expressivas do cinema para ampliar a experiência sensível do espectador. A relação entre literatura e cinema, longe de ser hierárquica, revela-se dialógica, demonstrando que diferentes linguagens podem abordar as mesmas questões sociais, históricas e humanas por meios distintos, porém igualmente potentes. Por fim, espera-se que esta pesquisa contribua para os estudos sobre adaptação cinematográfica, literatura brasileira e intermedialidade, ao reforçar a compreensão de *Vidas Secas* como uma obra artística múltipla, capaz de atravessar linguagens, contextos históricos e suportes midiáticos sem perder sua força crítica. Ao evidenciar a permanência e a atualidade dos temas abordados por Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, o trabalho reafirma a importância da arte como instrumento de reflexão social e de questionamento das estruturas de desigualdade

que ainda marcam a realidade brasileira.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Brasil: VideosFilmes, 1998. 1 DVD (1h53min).

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. direção Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n.16, p. 145-155, 2010.

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

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

O CAMINHO DAS NUVENS. Direção: Vicente Amorim. Roteiro: David França Mendes. Brasil: Lc Barreto Filmes, 2003. 1 DVD (1h25min).

PIMENTEL, Artur Guimarães Dias. A homologia entre literatura e cinema: uma ferramenta do não fosso na subjetivação artística em Nelson Pereira dos Santos. **Revista Habitus: Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 55-69, 10 nov. 2016.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Cotia: Pandorga, 2024.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Posfácio Godofredo de Oliveira Neto. 88. ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SANDRONI, Cícero. Discurso de Recepção a Nelson Pereira dos Santos. **Academia Brasileira de Letras**, 2006. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/nelson-pereira-dos-santos/discurso-de-recepcao>. Acesso em: 19 set. 2025.

SARDINHA, Beatriz. Oitos Filmes Vencedores do Oscar Adaptados de Livros. **Publishnews**, 28 de. 2025. Disponível em: <https://mobile.publishnews.com.br/materias/2025/02/28/oito-filmes-vencedores-do-oscar-adaptados-de-livros> . Acesso em: 26 mai. 2025.

SOUZA, Elaine Barbosa de. Graciliano Ramos. **Sua Pesquisa.com**, 24 jan. 2020. Disponível em: https://m.suapesquisa.com/biografias/graciliano_ramos.htm . Acesso em: 18 set. 2025.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

THE LAST OF US [Seriado]. Direção: Craig Mazin e Neil Druckmann. Produção: Greg Spence e Cecil O`connor. Produção: Alberta, Canadá: Sony Pictures Television PlayStation Productions, Naughty Dog The Mighty Mint Word Games, 2023. 16 DVDs (903 horas), son., color.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Sino Filmes, Herbert Richers, 1963. 1 DVD (1h43min).

ZINDACTA, Vitor. 60 Filmes que Foram Baseados em Livros. **Posto Literal**, 20 mai. 2025. Disponível em: <https://www.postliteral.com.br/2024/05/60-filmes-que-foram-inspirados-em-livros.html>. Acesso em: 26 mai. 2025.