



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE
BACABAL - CCEL

WANDERSON DE FREITAS DOS SANTOS

ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS, DO TEXTO À TELA

BACABAL
2022

WANDERSON DE FREITAS DOS SANTOS

ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS, DO TEXTO À TELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

BACABAL
2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

de Freitas dos Santos, Wanderson.

ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS, DO TEXTO À TELA / Wanderson
de Freitas dos Santos. - 2022.

72 f.

Orientador(a): Fábio José Santos de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão,
Bacabal, 2022.

1. Adaptação. 2. Alexandre e outros heróis. 3.
Graciliano Ramos. 4. Literatura e Cinema. 5. Luiz
Fernando Carvalho. I. Santos de Oliveira, Fábio José. II.
Título.

WANDERSON DE FREITAS DOS SANTOS

DE GRACILIANO RAMOS A LUIZ FERNANDO CARVALHO:

A transposição de *Alexandre e outros heróis* do texto à tela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

Aprovado em 26 de janeiro de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (PPGLB-UFMA)
(Orientador)

Profa. Dra. Naiara Sales Araújo Santos (PPGLB-UFMA)
(Membro interno)

Prof. Dr. Jäder Vanderlei Muniz de Souza (UFAC)
(Membro externo)

Aos meus pais, à Cássia Rcoha, aos amantes do cinema e a todos os amantes da literatura.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me permitir viver tudo isso.

À Cássia Rocha por ter me apoiado, me incentivado e me acompanhado durante as várias madrugadas de estudo. Se não fosse ela, eu teria desistido no início da seleção.

Aos meus pais, que não tiveram a oportunidade de estudar, mas sempre proporcionaram as condições favoráveis aos meus estudos.

Aos parentes e amigos pelo incentivo, em especial ao meu amigo Dr. Michael Douglas, pela ajuda e palavras de encorajamento desde a minha inscrição do processo seletivo.

Grato ao professor Fábio pelo excelente trabalho de orientação, pois sem o trabalho do orientador eu não teria concluído a minha dissertação.

Agradeço ao professor Dr. Jáder Vanderlei Muniz de Souza e à professora Dra. Naiara Sales Araújo Santos que acompanharam e direcionaram o meu trabalho desde o Seminário de pesquisa.

Às amigas que construí no programa de mestrado e que foram essenciais durante o curso.

“As imagens deveriam surgir de dentro, a narrativa é de dentro pra fora, é o fator que sustenta a narrativa”.

Luiz Fernando Carvalho

RESUMO

O livro *Alexandre e outros heróis*, do escritor Graciliano Ramos, publicado em 1944 como *Histórias de Alexandre* e republicado postumamente em 1962 com o atual título, apresenta Alexandre, um velho de olho torto, que conta histórias de forma exagerada e fantasiosa. Em 2013, essa obra foi adaptada em um filme de mesmo nome, dirigido por Luiz Fernando Carvalho e exibido no mesmo ano na TV Globo. Nesse sentido, este trabalho desenvolve um estudo comparado entre a obra de Graciliano Ramos e a adaptação cinematográfica de Carvalho, a fim de interpretar os possíveis sentidos das semelhanças e diferenças entre as duas obras. O primeiro capítulo aborda a relação da literatura e o cinema, e o processo de adaptação como elemento intensificador dessa aproximação. O capítulo segundo dispõe de um estudo sobre o foco narrativo na literatura e no cinema. O capítulo terceiro, por sua vez, apresenta uma análise do texto literário *Alexandre e outros heróis* e a adaptação fílmica homônima. Esta pesquisa, de cunho analítico e bibliográfico, conta com a análise das duas produções e o respaldo de alguns teóricos e estudiosos, tais como: Genette (2017), Stam (2006), Gaudreault (2009) e Hutcheon (2013). A partir perspectiva de Vanoye e Goliot-Lété (1994), entende-se que Luiz Fernando Carvalho, mesmo apresentando sua visão no filme, adapta o texto de Graciliano Ramos e capta as características de cada camada narrativa do livro, mantendo-se estruturalmente semelhante à obra do escritor alagoano.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; adaptação; Graciliano Ramos; *Alexandre e outros heróis*; Luiz Fernando Carvalho.

ABSTRACT

The book *Alexander and other heroes*, written by Graciliano Ramos, published in 1944 as *The Tales of Alexander* and republished posthumously in 1962 with the current title, presents Alexander, an old man with a crooked eye, who tells stories in an exaggerated and imaginative way. In 2013, this work was adapted into a film of the same name, directed by Luiz Fernando Carvalho and released in the same year on Globo TV. Hence, this work develops a comparative study between the work of Graciliano Ramos and the cinematographic adaptation of Carvalho, in order to interpret the possible meanings of the similarities and differences between the two works. The first chapter addresses the relationship between literature and cinema, and the adaptation process as an intensifying element of this approximation. The second chapter offers a study on the narrative focus in literature and cinema. The third chapter, on the other hand, presents an analysis of the literary text *Alexandre and other heroes* and the homonymous film adaptation. This analytical and bibliographic research, includes the analysis of the two productions and the support of some theorists and scholars, such as: Genette (2017), Stam (2006), Gaudreault (2009) and Hutcheon (2013). Using the perspective of Vanoye and Goliot-Lété (1994), it is understood that Luiz Fernando Carvalho, even presenting your vision in the film, adapts the text from Graciliano and captures the characteristics of each narrative layer of the book, remaining structurally similar to the work of the writer from Alagoas.

Keywords: Literature and Cinema; adaptation; Graciliano Ramos; *Alexander and other heroes*; Luiz Fernando Carvalho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Alexandre deitado na rede.....	39
Imagem 2 – Alexandre adolescente.....	40
Imagem 3 – Os pais de Alexandre dançando.	44
Imagem 4 – Alexandre adolescente.....	45
Imagem 5 – Égua pampa.	46
Imagem 6 – Alexandre.	48
Imagem 7 – Firmino assustando Libório.....	50
Imagem 8 – Firmino discorda de Alexandre.	56
Imagem 9 – Firmino pedindo desculpas.....	57
Imagem 10 – Alexandre no quarto.	59
Imagem 11 – Alexandre e Cesária.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. TRÂNSITO ENTRE LITERATURA E CINEMA	11
2. QUESTÕES TEÓRICAS SOBRE O NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA	23
3. ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS, E ALEXANDRE, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO	33
3.1 Sobre os níveis de narração	33
3.2 As “estórias” de Alexandre	41
3.3 Cego e preto: Firmino	49
3.4 Sobre as diferenças de tom entre livro e filme	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Entre as produções menos destacadas do escritor Graciliano Ramos (1892-1953) está o livro *Alexandre e outros heróis*, que foi publicado inicialmente em 1944 sob o título de *Histórias de Alexandre* e posteriormente republicado em 1962 com o título atual, reunindo no mesmo volume os contos *A terra dos meninos pelados*, de 1937, e *Pequena história da República*, escrito em 1939. O protagonista, como sugerido no título do livro, se chama Alexandre, um velho de olho torto, que narra seus supostos feitos heroicos. Enquanto é aplaudido por alguns personagens, é desacreditado pelo cego Firmino.

No ano de 2013, em homenagem aos 60 anos da morte do escritor Graciliano Ramos, uma adaptação cinematográfica de *Alexandre e outros heróis* foi produzida e exibida pela TV Globo. O filme homônimo ao livro do escritor alagoano foi dirigido por Luiz Fernando Carvalho (1960-), e adapta três contos da obra escrita: “Primeira aventura de Alexandre”, “O olho torto de Alexandre” e “A doença de Alexandre”.

Essa adaptação mantém semelhanças com o texto literário, mas apresenta novos elementos em sua construção. Exemplos disso: na obra escrita, o personagem Alexandre se refere aos negros escravos da fazenda de seu pai ao contar sua primeira aventura; na versão fílmica, o diretor optou por alterar essas falas do personagem, passando a utilizar palavras como “parentes” e “familiares” para substituir expressões ou termos que remetessem ao período escravista no Brasil. Na obra escrita, Alexandre apresenta um comportamento pouco carinhoso com a esposa Cesária, apesar dos trechos em que fala de sua paixão pela companheira desde a adolescência, e até mais educado com os personagens Libório, Gaudêncio e Firmino. Enquanto no filme, o personagem se mostra mais afetuoso com a companheira e mais rude com as figuras que visitam sua casa.

Desse modo, a partir da observação de pontos como esses, esta pesquisa desenvolveu um estudo comparado entre a obra *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, e a adaptação cinematográfica de Carvalho, a fim de interpretar os possíveis sentidos das semelhanças e diferenças entre o texto escrito e o filme. A pesquisa se justifica pela necessidade de se compreenderem as relações entre o texto escrito e a adaptação fílmica; além de que poderá auxiliar, incentivar e até suscitar novas pesquisas e discussões sobre *Alexandre*.

Esse trabalho dispõe de três capítulos: o primeiro apresenta um estudo sobre as aproximações da literatura com o cinema por meio do processo de adaptação. Apesar de o cinema ser considerado um dispositivo diferente da televisão, é importante lembrar que ambos são o resultado da emissão ou projeção de luz na tela em exibição ao público. Em *Os meios de*

comunicação como extensões do homem (2000), McLuhan afirma que cada meio de comunicação que surge carrega consigo característica do meio anterior; portanto, os padrões estéticos e de imagem em movimento que antes eram aplicáveis apenas ao cinema se aplicariam também à televisão. Dessa forma, entende-se que as produções televisivas carregam características do cinema e mantêm na sua essência traços do que um dia seria chamado cinema: a ideia que surgiu “há mais de dois mil anos [...] na imaginação de Platão [...] e veio a ser conhecida posteriormente como a ‘alegoria da caverna’”. (MACHADO, 1997, p. 28). O mito proposto por Platão é considerado um exemplo de antecessor do cinema pela semelhança de conter imagens sendo projetadas e visualizadas por um público.

Ao pensar essa aproximação entre cinema e televisão, este trabalho escolhe abordar as imagens projetadas pela televisão, no caso do filme *Alexandre e outros heróis*, a partir da teoria do cinema, visto que os estudos sobre o cinema podem ajudar a compreender o modo como o filme foi articulado, mesmo que para ser exibido na TV. Para a fundamentação desse capítulo foram utilizadas as ideias de autores como Doc Comparato (2000), que propõe diferentes níveis de adaptação de uma obra literária para o meio cinematográfico; Linda Hutcheon (2013), que afirma que uma adaptação é um trabalho de recriação; Bazin (1991) e Robert Stam (2006), que defendem que a literatura e o cinema têm muito a ganhar com as adaptações e que não se deve buscar fidelidade da produção fílmica à literária.

O segundo capítulo discute acerca da presença do narrador na literatura e no cinema e da sua relação com aquilo que conta ou, no caso do cinema, o que o narrador fílmico mostra. Essa relação do narrador com a narrativa é chamada de foco narrativo, ponto de vista, focalização ou perspectiva. O desenvolvimento do capítulo foi baseado principalmente nas teorias de Genette (2017) sobre o narrador na literatura, e nos estudos de Gaudreault e Jost (2009), que aproximam a narratologia literária à teoria do cinema.

No terceiro capítulo foi realizada uma análise comparativa entre o livro *Alexandre e outros heróis* e a adaptação fílmica homônima. Essa terceira parte da pesquisa é dividida em quatro subtítulos, nos quais se discute, respectivamente, acerca dos níveis narrativos no livro e no filme, sobre o caráter das “estórias” de Alexandre, sobre o papel do personagem Firmino nas duas obras e sobre as diferenças de tom entre a narrativa literária e a narrativa fílmica.

1. TRÂNSITO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Para se discutir acerca da relação entre a literatura e o cinema, convém partir da compreensão de Sotta (2015) de que a literatura é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima para descrever um tempo, compor um espaço, projetar imagens, criar e dar voz a uma entidade ou personagem capaz de contar uma história; e o cinema, por sua vez, é a arte da imagem em movimento.

Verifica-se que, desde o seu surgimento, o cinema apresentou a capacidade de contar com seus próprios recursos uma história narrada anteriormente pela literatura por meio exclusivamente de recursos verbais. “A partir daí a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária.” (DINIZ, 2005, p. 13).

Muitos estudiosos reivindicaram que o cinema fosse desvinculado de qualquer outra manifestação artística, enquanto outros teóricos e cineastas aclamaram orgulhosamente a relação do cinema com as demais artes, pois, propor um cinema desvinculado das outras artes, seria negar em sua trajetória as inspirações do teatro e da literatura. Na fala de Bazin, o que existe é uma relação de influência entre o cinema e as outras áreas:

Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. [...] O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura, são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. (BAZIN, 1991, p. 84)

A literatura é muito mais antiga que o cinema; porém, afirmar que ele é posterior à literatura, de acordo à colocação de Bazin, não significa classificá-lo como uma arte inferior, mas apenas que não se desenvolveu nas mesmas condições que outras artes já consagradas como a literatura. Dessa forma, a respeito do cinema, “podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas” (BAZIN, 1991, p. 85). O estudioso propõe que o cinema se inicia influenciado por outras artes, para posteriormente se desenvolver de forma autônoma, como uma criança que aprende imitando as pessoas ao seu redor.

Entretanto, apesar da relação de influência entre a literatura e o cinema, propor conexões entre as duas artes suscita inúmeras discussões, visto que existem diferenças na linguagem utilizada por cada uma. Enquanto as produções literárias utilizam a escrita como forma de

expressão, o cinema usa a imagem para passar uma mensagem àquele que assiste. A literatura tem leitor; o cinema, espectador.

Apesar de não ser o ponto principal, Rey (2009) comenta que uma das diferenças entre um texto escrito e um filme é que o livro pode ser lido por etapas, guardado na estante, retomado a critério do leitor e relido nas partes consideradas mais complexas. Além disso, geralmente, tem notas de rodapé e orelhas com esclarecimentos. E caso o leitor não tenha entendido tudo, pode reler quantas vezes forem necessárias. Mas, todas essas vantagens e funcionalidades nem sempre estão disponíveis ao espectador de um filme, e a tela “tem de prender o espectador logo de começo e desenvolver em 100 minutos uma história que ele leria em dez ou muito mais horas”. (REY, 2009, p. 60).

Em *Literatura e cinema, diálogo e recreação* (2003), Randal Johnson, comparando o trabalho de produção de um texto escrito com a produção de um filme, diz que:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (2003, p. 42)

Diferentemente do trabalho de um escritor, que muitas vezes escreve sozinho e usa a linguagem verbal como principal ferramenta, a arte cinematográfica utiliza diversos recursos além da imagem. Fazem parte da produção de filmes a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, a iluminação, o enquadramento das imagens. Dessa forma, o cinema é uma arte coletiva, resultado do trabalho de vários profissionais supervisionados por um diretor, que conduz a equipe, discute, modifica, analisa, orienta os atores, aceita e refuta sugestões.

Na ideia de propor aproximações entre texto literário e a arte cinematográfica, Bazin afirma em seus estudos que é possível identificar semelhanças entre os filmes compostos por vários episódios, que podem ser entendidos como os tão comuns seriados de TV, e a estrutura de textos narrativos, como do gênero conto e novela. A identificação de possíveis aproximações entre o texto escrito e o cinematográfico pode acontecer, inicialmente, a partir da análise da estrutura narrativa, tanto do texto literário quanto da obra fílmica. Verifica-se que, muitas vezes, a forma como os filmes exibem uma história apresenta semelhanças com o modo como os textos escritos organizam o que será contado. Tânia Pellegrini estabelece que

[...] todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, sejam as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão

direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, truncadas, invertidas ou interpoladas. (2003, p. 17-18)

Seja na tela e no placô diante dos olhos dos espectadores, seja no texto diante do leitor, os acontecimentos seguem uma sequência no espaço e no tempo vivido pelos personagens. Há o que vem antes e o que vem depois. Desse modo, compreende-se que, seja um filme, seja um conto, seja um romance, todos têm como semelhança apresentar uma história que aconteceu com uma figura dramática em um determinado tempo e espaço.

Mesmo com esse ponto de semelhança entre uma narrativa escrita e a forma como a história é estruturada em algumas produções fílmicas, muitas vezes o texto escrito é deixado em segundo plano. Segundo Pellegrini (2003), a cultura da sociedade contemporânea está baseada em estímulos visuais, sobretudo imagéticos. No entanto, não se pode esquecer que “a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Assim, não se pode comparar a linguagem escrita com a linguagem cinematográfica na tentativa de se delimitar se uma se sobrepõe à outra, pois são linguagens que fazem parte de sistemas semióticos diferentes.

Compreende-se que a literatura e o cinema carregam elementos em comum quando se fala de estrutura, mas Sotta (2015) afirma que os pontos de intersecção entre texto escrito e obra fílmica aumentam quando é realizado o processo de adaptação cinematográfica. O teórico reconhece as adaptações cinematográficas como um elo entre literatura e cinema, e, dessa forma, a adaptação pode ser considerada umas das formas mais importantes de aproximação da literatura com o cinema:

Se estruturalmente a literatura e o cinema guardam algo em comum, para além de suas especificidades, o contato entre ambas as artes pode aumentar quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica. (SOTTA, 2015, p. 159)

Mas o que seria adaptação? Apesar de parecer inicialmente muito simples, Hutcheon entende que, na realidade, a adaptação é bastante difícil de ser definida. Partindo do termo “adaptar”, que, segundo a autora, significa “ajustar, alterar, tornar adequado”, Linda Hutcheon defende que ele pode ser usado tanto para nomear o processo quanto o produto. A autora entende que “como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos.” (2013, p. 39). Na concepção da autora, tanto o processo quanto o produto resultante desse processo podem ser classificados como adaptação:

A minha dupla definição de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e covers de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de videogames e arte interativa. (2013, p. 31)

O sentido de adaptação apresentado pela autora aproxima o texto literário não apenas do cinema e do teatro, mas também de vários outros elementos artísticos. Nesse sentido, a definição de adaptação como processo e como produto permite compreender esse fenômeno a partir de três perspectivas que, apesar de distintas, são inter-relacionadas: a adaptação como processo de criação, a adaptação como produto formal, e, após se tornar um produto, a adaptação como um elemento intertextual a partir do seu processo de recepção.

Como um processo de criação, “a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. (HUTCHEON, 2013, p. 29). Os responsáveis por uma adaptação são intérpretes e, somente depois, são criadores, pois, antes do produto final, ou seja, do resultado de uma adaptação, acontecem procedimentos de contração, subtração, interpretação por parte do adaptador, o que muitas vezes depende de talento e de preferências pessoais.

Para se compreender o processo de adaptação, é preciso não esquecer que o roteiro funciona como a fronteira entre texto literário e produção fílmica. Sabe-se que a literatura utiliza essencialmente o código verbal, enquanto o cinema utiliza-se de vários recursos (visuais, sonoros, tecnológicos); por isso, é necessário que exista uma ferramenta norteadora do processo de tradução de uma linguagem para a outra, ou seja, o roteiro.

O trabalho do roteirista está mais próximo das ações do diretor que do trabalho realizado pelo escritor da obra literária. É por isso que o resultado da adaptação de uma obra literária depende, em parte, do talento e até das preferências de quem está envolvido no processo de adaptação. Doc Comparato apresenta uma opinião semelhante à de Linda Hutcheon ao afirmar que cada livro é um desafio para os adaptadores: “Uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções etc. [...] Tudo depende, claro está, do talento do roteirista”. (2000, p. 331).

Na opinião de Hutcheon, como produto formal, a adaptação pode ser entendida como a transposição de uma ou mais obras para outro formato, gênero ou contexto:

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Ou seja, o produto final considerado uma adaptação é o resultado do processo também denominado adaptação, e, nesse ponto, identifica-se a terceira perspectiva, que é a da adaptação como uma forma de intertextualidade. Quando o público recebe uma obra é possível que, por meio de lembranças, faça associação entre a obra e outras conhecidas anteriormente; assim, cada indivíduo pode ter uma experiência diferente com relação ao texto lido. Em suma, de acordo com as ideias da autora, a adaptação de uma obra pode ser definida da seguinte forma: “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Quando a escritora fala de engajamento, refere-se à forma de interação entre o público e a obra. A autora afirma que existem três principais modos de engajamento: contar, mostrar e interagir.

A ênfase no processo permite nos expandir o foco tradicional nos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. (2013, p. 47)

Hutcheon estabelece que o modo “contar” é a relação do leitor com o texto escrito. Ao segurar um livro e iniciar a leitura, a imaginação do leitor pode ser conduzida pelas palavras do texto, evocando lembranças e emoções. O modo “mostrar” refere-se às adaptações fílmicas, peças teatrais, aquilo que envolve uma *performance* visual e auditiva, que muitas vezes ocorre em tempo real. O modo “interagir” está relacionado com a interação do público com os ambientes virtuais e *videogames*. Nesses casos, o indivíduo não é apenas espectador, mas também pode interagir em tempo real com a construção da história e modificá-la à sua maneira.

Por envolver diferentes mídias, as adaptações podem ser consideradas recodificações, ou seja, o processo de transposição entre diferentes sistemas sóicos. Assim, Johnson (2003, p. 37) ratifica que “as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade”. Nesse sentido, Linda Hutcheon (2013) diz que o público leitor ou espectador deve compreender a relação entre os textos, ou seja, a intertextualidade das adaptações. Mesmo que para Johnson não seja elemento essencial,

entende-se, de acordo às ideias de Diniz (2005) e Hutcheon, que se o público que recebe a adaptação não sabe que está diante de uma, parte das intencionalidades da obra se perdem: “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente”. (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Para complementar a discussão sobre intertextualidade entre a literatura e o cinema por meio das adaptações, Hattnher declara:

Parece-me importante ressaltar também que, pela mediação da intertextualidade, no processo em que os textos são construídos por meio de outros textos, é preciso levar em consideração as circunstâncias sociais que possibilitam a ocorrência dessa construção [...]. A intertextualidade traz dinamismo aos textos já que ao percebermos o elemento intertextual estamos aceitando dar prosseguimento ao texto, em um processo de construção de sua continuidade. (2017, p. 14)

Ainda nessa perspectiva das relações possíveis entre literatura e cinema, pode ser útil a ideia proposta por Genette em *Palimpsestos* (1982). O teórico indica cinco tipos de relação entre textos, sejam eles explícitos ou não: relação de intertextualidade, ou efeito de copresença de dois textos; a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. O tipo que mais interessa aos estudos entre literatura e cinema é a “hipertextualidade”, pois trata da relação de um texto posterior, que Genette classifica como “hipertexto”, com um primeiro texto, o “hipotexto”:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto. [...] chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação. (2010, p. 21)

Pode-se aplicar a relação hipertextual proposta por Genette ao processo de transposição de uma obra literária para a versão cinematográfica, pois o produto final da adaptação é um filme que tem como fonte de inspiração um texto literário. As “adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”. (STAM, 2006, p. 33).

De certo modo, todos os textos são hipertextos, pois é sempre possível identificar vestígios de um texto em outro, seja ele anterior, seja ele posterior. No entanto, segundo Diniz (2005), existem graus de hipertextualidade. O grau máximo de hipertextualidade ocorre quando uma obra é inteiramente derivada de toda outra obra, e o processo é oficialmente explicitado: “Quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor” (DINIZ, 2005, p. 44).

Diniz acredita que, quanto mais for possível se identificarem no texto B elementos do texto A, a ponto de o segundo texto ser considerado uma derivação integral do primeiro, mais a análise desse material se torna subjetiva. Nesse sentido, para se compreender melhor essa escala de níveis de hipertextualidade proposta por Diniz, é necessário citar Comparato (2000), que apresenta cinco graus de adaptação. O autor entende que existem vários níveis de adaptação, ou seja, graus de adaptação baseados no maior ou menor aproveitamento dos conteúdos da obra fonte.

O primeiro grau apresentado por Comparato é a “Adaptação propriamente dita”, que pretende ser a mais fiel possível à obra fonte. Nesse nível, os diálogos exprimem as emoções e conflitos constantes no texto de origem. O segundo grau é o “Baseado em...”, que mantém a história do hipotexto na íntegra, mas já tem a autonomia de apresentar um final diferente, adicionar e alterar personagens. Sobre essa liberdade da adaptação “Baseado em...”, Stam pontua que

algumas vezes uma constelação de grupos de personagens são reduzidos para um único grupo [...]. Ou um único personagem em um filme pode acumular traços de vários personagens do romance [...]. Algumas vezes as adaptações adicionam personagens. [...] Personagens também podem ser alterados em termos de sua identidade étnica, como ocorre quando o juiz branco de *Fogueira das Vaidades* é transformado em um juiz negro interpretado por Morgan Freeman. (STAM, 2006, p. 41)

O terceiro grau é o “Inspirado em...”. Nesse nível de adaptação, o adaptador escolhe um personagem e uma situação da obra original e desenvolve a história com uma estrutura diferente. No entanto, elementos da primeira obra ainda são mantidos, como o tempo em que ocorre a ação. O quarto grau de adaptação estabelecido por Comparato é a “Recriação”. Aqui o grau de aproximação entre a adaptação e o material fonte é mínimo. O roteirista utiliza a ideia central do enredo a ser adaptado e desenvolve uma nova história, com novos personagens, um novo tempo e um novo espaço. Comparato enfatiza que não se deve confundir recriação com *desvirtualização*, pois desvirtuar seria desfigurar totalmente a primeira obra, ao passo que a recriação mantém intacta a ideia central.

O quinto grau de adaptação, denominado “Adaptação livre”, é muito semelhante ao primeiro grau. A diferença entre os dois está na forma como uma adaptação livre desenvolve a história. Enquanto na “Adaptação propriamente dita” até os diálogos tentam refletir exatamente o que é apresentado na primeira obra, o quinto grau de adaptação foca nos aspectos mais dramáticos e, por vezes, pode apresentar a história a partir do ponto de vista de outro personagem. Stam comenta que os romances podem ser reescritos a partir da perspectiva de

outro personagem, e que as adaptações cinematográficas também podem apresentar uma história a partir do ponto de vista de um personagem secundário ou mesmo da perspectiva de um personagem que não existe no texto escrito. Stam afirma:

Uma tendência recente na literatura é reescrever um romance da perspectiva de personagens secundários ou até imaginários. [...] As permutações possíveis são infinitas, já que qualquer romance poderia ser reescrito da perspectiva de um personagem diferente: uma versão ecológica de *Moby Dick* poderia nos trazer o Capitão Ahab da perspectiva da baleia. (2006, p. 31)

Na compreensão de Doc comparato (2000), considerando que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, quando esse conteúdo é expresso em outra linguagem, ocorre um processo de recriação que o teórico chama de transsubstanciação. Dessa forma, na opinião do teórico, “a adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isso equivale a transsubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem”. (COMPARATO, 2000, p. 330).

Diante dessas ideias acerca dos diferentes graus do processo adaptativo, concorda-se com o pensamento de Rey (2009), que afirma que as adaptações não precisam obrigatoriamente conter tudo o que está no livro. O que importa é que o produto final seja uma obra sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, buracos entre as sequências e saltos desconcertantes.

Entretanto, um problema enfrentado por essas adaptações é que as transposições do literário a qualquer outro sistema semiológico, inclusive o cinema, são comumente vistas como inferiores. Há, muitas vezes, uma busca por encontrar na obra fílmica aquilo que se lê no texto escrito, e, assim, muitas produções inspiradas em obras literárias são classificadas como boas ou ruins, considerando-se o nível de “semelhança” do que é mostrado no filme com o que está escrito no livro.

Robert Stam (2006) declara que esse preconceito contra as adaptações fílmicas se justifica em parte pela péssima qualidade de muitas adaptações baseadas em romances importantes, e pontua seis elementos que indicam essa desvalorização: 1) o pressuposto de que as artes antigas, no caso a literatura, são mais importantes que as novas manifestações artísticas; 2) a ideia de que, quando o cinema ganha, a literatura perde; 3) o preconceito enraizado contra as artes visuais; 4) a supervalorização da palavra escrita ao ponto de se adotar a ideia da sacralidade dos textos escritos; 5) o desgosto por se verem os personagens ficcionais interpretados por pessoas físicas; e 6) a ideia de dupla inferioridade da adaptação fílmica, por ser considerada uma cópia do texto escrito e por não apresentar uma história totalmente

“inérita”.

Entende-se que se comete um erro ao se tentar aferir a qualidade de uma adaptação considerando sua “fidelidade” ao texto fonte, pois o produto de uma adaptação é, na verdade, uma nova obra, que nem sempre tem o objetivo de manter estreita relação com o texto utilizado como inspiração. Assim, é necessário que se considere o contexto de produção, a relação entre os dois textos e “que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40).

Frequentemente, de acordo com Comparato (2000), o roteirista inexperiente costuma achar mais fácil realizar a adaptação de uma obra literária para a versão fílmica que produzir um roteiro dito “original”. Porém, “toda adaptação é sempre uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da cenografia do elenco tem um peso igual ou maior que o do texto”. (REY, 2009, p. 63).

Isto posto, o trabalho do adaptador consiste em não apenas transpor cenas e diálogos da linguagem escrita para a cinematográfica, mas traduzir a essência do texto literário para o filme. Esse processo pode ser complexo, pois o escritor escreveu um livro e não um roteiro cinematográfico. Nesse sentido, Curado afirma que é necessário respeitar as características individuais e próprias de cada texto:

Ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito as características peculiares de cada um deles, uma vez que, ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objetivo é, evidentemente, literário. [...] O filme passa a ser, então, apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. (2007, p. 2)

O diretor Luiz Fernando Carvalho comenta sobre sua preocupação em preservar a essência da obra ao traduzir o texto literário para o cinematográfico:

Era como ele próprio dizia: “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”. A cada dia de gravação de “Alexandre e outros heróis” meu esforço e dedicação soavam mais e mais inúteis quando me lembrava destas palavras do escritor. Que conjunto de imagens seria este, capaz de articular uma narrativa que representasse o rigor de uma forma que se equivalesse à verticalidade de seu conteúdo moral, sem que com isso se perdesse o gesto cômico tão presente no enredo? Poucas imagens se sustentam – eu pensava. (CARVALHO, 2013)

É perceptível, na fala de Luiz Fernando Carvalho, sua inquietação em conseguir manter as características da escrita de Graciliano, mesmo após realizar a transposição do literário ao cinematográfico. O cineasta se preocupou em não apenas criar um filme baseado na obra

Alexandre e outros heróis, mas também em conseguir entregar ao espectador, mesmo com modificações na história e por meio de imagens e palavra falada, a essência daquilo que Ramos oferece ao seu leitor por meio da palavra escrita.

Sobre as diferenças entre adaptação cinematográfica e obra escrita, Xavier (2003) afirma que é de se esperar que o texto fílmico apresente marcas do próprio contexto, pois, além de estarem separados do texto escrito pela distância temporal, escritor e adaptador não têm a mesma perspectiva, mesmo que o objetivo seja manter a essência do livro fonte. Marcos Rey, em seu livro *O roteirista profissional: TV e cinema* (2009), relata sua experiência com adaptações de obras literárias para a teledramaturgia, e expressa ter sofrido críticas por parte de pessoas que desejavam encontrar na adaptação os mesmos detalhes da obra original:

Como não estávamos adaptando Lobato para que fosse lembrado, porém divulgado e lido pela nova geração, continuamos a trabalhar suas histórias desdobrando-as, incluindo novos lances, valorizando personagens acidentais, criando ganchos, naturalmente ampliando diálogos, modernizando a linguagem, e colocando os personagens em face de problemas mais atuais. [...] criticaram-nos até pelo fato de introduzirmos um aparelho de televisão na sala de dona Benta quando na obra impressa, datada de 1930, o homem up-to-date que Lobato era já colocara um rádio, aparelho raríssimo, mesmo nas capitais, nessa época. (REY, 2009, p. 61-62)

Mesmo os adaptadores realizando o processo comum de uma adaptação e prezando manter o essencial da obra e do autor, nota-se que um simples detalhe pode ser motivo para receber alguma rejeição. Na opinião de Hutcheon (2013, p. 24), entretanto, “a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas de um fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido”.

Na discussão acerca da fidelidade da adaptação ao texto literário, Stam afirma que é questionável se realmente é possível alcançá-la, visto que esse processo vai além da transposição da palavra escrita para a palavra falada. Envolve muitos recursos que não são utilizados na escrita de um texto literário, pois são próprios de uma produção cinematográfica:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança no meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Não importa investigar o que está igual ou diferente entre o texto literário e a adaptação cinematográfica, pois, como pontua Stam (2006, p. 41), “o problema que importa para os

estudos da adaptação é, que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual o sentido dessas ‘alterações’?” Pode-se falar que existem adaptações mal produzidas e bem-sucedidas, mas não se baseando na ideia de “fidelidade”, e, sim, na atenção (ou falta) em se manter a essência criativa do autor do romance, conto, novela ou qualquer outro gênero literário.

Randal Johnson enfatiza que manter a insistência na fidelidade também é ignorar o fato de que a literatura e o cinema, apesar de estarem em algum nível relacionados, são campos de produção cultural distintos um do outro. Segundo o teórico, uma obra literária deve ser avaliada considerando-se os valores do meio literário, e uma produção fílmica deve ser julgada de acordo aos valores do campo cinematográfico. Desse modo, compreende-se que não se pode julgar uma adaptação de um texto literário para o cinema tentando-se encontrar no filme elementos que são próprios da literatura:

Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade e outros campos, em segundo lugar [...]. Uma obra artística, seja romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo. (JOHNSON, 2003, p. 44)

Utilizar uma obra literária como inspiração não garante que o filme seja um sucesso. Às vezes, adaptar um clássico da literatura dificulta a aceitação da produção pelo público, pois, como já foi discutido nesse estudo, muitos leitores buscam encontrar na adaptação fílmica exatamente o que leram no texto literário. Um clássico da literatura costuma ter leitores assíduos que se empolgam ao pensar na possibilidade de ver na tela aquilo que tanto leram no livro; porém, considerando que uma boa adaptação fílmica não precisa, necessariamente, transpor para a tela o texto original na íntegra, o resultado pode ser decepcionante para esses leitores, agora espectadores.

Sabe-se que, em algum momento, pode resultar que a adaptação seja bem mais sucedida que o texto fonte. O trabalho do adaptador pode transformar um romance que não é muito conhecido pelo público em um filme de sucesso. Entretanto, de acordo com Comparato, nem todas as obras literárias são adaptáveis, pois muitas podem perder a qualidade após o processo adaptativo devido à complexidade de se traduzir para a tela a subjetividade contida no texto escrito:

A adaptação implica escolher uma obra adaptável, isto é, que possa ser transformada sem perder a qualidade; e nem todas as obras se prestam a este gênero de trabalho.

Um exemplo típico de adaptação impossível é a obra *Ulysses*, de James Joyce, uma vez que o que a caracteriza são os pensamentos íntimos, os acontecimentos mentais de uma personagem. (COMPARATO, 2000, p. 331)

Do mesmo modo que Comparato, Marcos Rey afirma que não se pode escolher adaptar um romance utilizando-se como pressuposto apenas a sua importância literária. O teórico defende que um filme não consegue transmitir com a mesma profundidade a beleza contida nas palavras de obras como *Ulysses*, de Joyce (também citada por Comparato), *À procura do tempo perdido*, de Proust, os romances de Virgínia Wolf, quase tudo que Clarice Lispector escreveu, e várias outras obras:

A câmera não tem a sutileza das palavras. É capaz de criar clima, mas sua profundidade não vai além da pele. Ela pode revelar o sentido duma obra literária, suas intenções, mas não o recheio nem a beleza ou singularidade do estilo. Há escritores que valem pela forma, pela linguagem, pelo subtexto [...]. Esses não podem ser adaptados para a tela com êxito porque sendo ela um veículo de entretenimento, mesmo quando pretende não ser, vive da ação e de espetáculos. (REY, 2009, p. 39)

O que faz uma obra inadaptável na concepção de Comparato e de Rey é a essência do texto ser baseada em monólogos interiores, devaneios filosóficos e em divagações: “Aqueles em que a ação seja relegada e a ênfase recaí sobre as concatenações do fluxo de consciência do personagem e suas memórias e imaginação”. (DEVIDES, 2018, p. 448).

Considerando infundado o preconceito contra as adaptações de obras literárias para o cinema, Bazin esclarece que a literatura nada tem a perder com as adaptações, pois uma obra literária pode se tornar ainda mais conhecida por causa da adaptação: “Elas não podem causar danos ao original junto à minoria que conhece e aprecia; quantos aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura”. (1991, p. 93). Dessa forma, compreende-se que a relação entre a literatura e o cinema é favorável às duas artes, pois, enquanto o cinema recebe da literatura o material que pode ser adaptado, a literatura é beneficiada com a possibilidade de divulgação por meio das adaptações cinematográficas, permitindo que mais pessoas conheçam as obras.

Diante dessa discussão sobre as aproximações entre a literatura e o cinema, entendendo que, nas palavras de Pellegrini (2003), um dos primeiros pontos de confluência entre essas duas artes é a semelhança estrutural da história que é contada ao leitor pela literatura e o filme mostrado na tela ao espectador, o segundo capítulo desta pesquisa dispõe de uma abordagem teórica sobre alguns elementos que compõem a narrativa literária e a narrativa fílmica, com foco, sobretudo, na instância denominada de narrador.

2. QUESTÕES TEÓRICAS SOBRE O NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA

Contar uma história é, essencialmente, a principal função da narrativa. Gérard Genette, em *Figuras II*, afirma que por convenção a narrativa pode ser definida como a representação, particularmente por meio da linguagem escrita, de um acontecimento ou de uma sequência de acontecimentos reais ou ficcionais. No entanto, essa definição pode ser problemática, visto que se limita a apenas aquilo que é evidente e que restringe as fronteiras do que pode ser compreendido como narrativa.

Com o propósito de prosseguir a discussão acerca da narração, Genette apresenta em *Figuras III* três noções distintas sobre narrativa: a primeira noção é de que o termo *narrativa* designa o relato oral ou escrito de um acontecimento ou uma série de acontecimentos, como o discurso proferido por Ulisses nos cantos de IX a XII da *Odisseia*, e os próprios cantos que são a transcrição do discurso do personagem. O segundo sentido é a palavra *narrativa* referir-se à sucessão de acontecimentos que são objeto do discurso narrativo, e designar o conteúdo, ou seja, os eventos reais ou fictícios que são narrados. A terceira noção da palavra *narrativa*, assim como os outros sentidos, indica um acontecimento, porém aqui refere-se ao ato de alguém relatar alguma coisa.

Genette concorda que essas noções podem apresentar certo grau de dificuldade de compreensão, por serem consideradas definições distintas, “sem o ato narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem mesmo conteúdo narrativo” (2017, p. 85). Dessa forma, compreende-se que é necessário considerar as relações entre o discurso e os acontecimentos relatados, e entre o discurso e a ação produzida por esse mesmo discurso. Por isso, o teórico escolhe nomear o discurso falado ou escrito de *narrativa*; o conteúdo narrativo passa a ser denominado de *história*, e chama de *narração* o ato de narrar propriamente dito, que foi anteriormente apresentado como o terceiro sentido da palavra narrativa.

Proponho, aliás, sem insistir nas razões evidentes da escolha dos termos, chamar de *história* o significado ou conteúdo narrativo (mesmo que esse conteúdo seja, no caso, de uma fraca intensidade dramática ou teor em matéria de acontecimentos, de *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo ele mesmo, e de *narração* o ato narrativo produtor, e por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se situa. (GENETTE, 2017, p. 85)

Entende-se que *história* e *narração* só existem por meio da *narrativa*, esta, por sua vez, não pode ser um discurso narrativo senão enquanto conta uma história, e não pode ser um

discurso enquanto não é proferida por alguém. Nesse sentido, o escritor indica uma nova divisão do campo de estudo da narrativa em três classes: *tempo*, que conta como subitens a ordem, a duração e a frequência; *modo*, subdividido em distância e perspectiva; e *voz*.

Como se pode ver, as três classes propostas aqui [...] não recobrem, mas recortam de maneira complexa as três categorias definidas anteriormente que designavam os níveis de definição da narrativa: o *tempo* e o *modo* atuam no nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto a *voz* designa, ao mesmo tempo, as relações entre *narração* e *narrativa*, e entre *narração* e *história*. (GENETTE, 2017, p. 90 – grifos do autor)

A fim de esclarecer o que foi proposto por Genette, Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006, p. 158-159), explica com detalhes as categorias *tempo*, *modo*, *voz*, e suas subdivisões. O teórico elucida que no interior da categoria *tempo*, a “ordem” refere-se à ordem temporal da narrativa e como ela pode atuar por anacronias – as discordâncias entre história e trama – que podem ocorrer por antecipação, que Genette chama de prolepse, e por retrovisão, ou seja, uma analepse. A “duração” significa a forma como a narrativa pode expandir episódios, excluí-los, pausar brevemente, e assim por diante. A “frequência” envolve questões relacionadas com a possibilidade de um acontecimento ocorrer uma vez na história e ser narrado apenas uma vez, como também ocorrer uma vez, porém ser narrado várias vezes, ou acontecer várias vezes e ser narrado várias vezes, assim como pode acontecer várias vezes e ser narrado uma única vez.

Sobre as subdivisões da categoria *modo*, Eagleton explica que a “distância” diz respeito às relações da narração com os seus próprios materiais. É uma questão de recontar a história ou representá-la, que o autor de *Figuras III* chama de diegese e mimese. Pode-se dizer que é a narrativa contada no discurso direto, indireto ou indireto livre. A “perspectiva” é o que pode ser chamado de “ponto de vista”. E então, chega-se à categoria *voz*, que se relaciona com o próprio ato narrativo, com o tipo de narrador e o destinatário da narrativa.

Existe uma variedade de termos para designar as relações do narrador com aquilo que conta, como situação narrativa, foco narrativo, ponto de vista, ângulo de visão, focalização e perspectiva. Cintra afirma que, além da nomenclatura variar nas diversas teorias sobre a temática, os conceitos atribuídos aos termos também podem ser conflituosos, muitas vezes contraditórios:

Em relação ao foco narrativo, especificamente, a dificuldade terminológica não surge apenas do acúmulo de designações propostas por variados autores em épocas e lugares diversos, mas também pelos conceitos, muitas vezes conflituosos ou mesmo contraditórios, apresentados por esses termos. Tais conceitos, muitas vezes, só

apresentam correspondência superficial, não podendo, pois, ser empregados desavisadamente. (CINTRA, 1981, p. 5)

A teoria genettiana aponta um problema recorrente nos estudos até então desenvolvidos sobre o foco narrativo: um erro de interpretação sobre quem narra a história e a partir de qual perspectiva a história é narrada. Segundo Genette (2017), há uma confusão entre as perguntas “Qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?”, “Quem é o narrador?”, “Quem vê?” e “Quem fala?”. Na opinião do teórico, estabelecer essa diferença é essencial para se compreender o processo narrativo.

Para responder a esses questionamentos na narrativa literária, Genette utiliza as categorias *modo* e *voz*, e no interior da categoria *modo* define “distância” e “perspectiva” como as duas modalidades essenciais à regulação da informação narrativa. O teórico exemplifica “distância” e “perspectiva” como a visão que alguém tem de um quadro, dependendo da distância que há entre o quadro e o indivíduo. Essa visão pode depender também da existência ou não de algum obstáculo parcial que mais ou menos esconde o quadro.

Ao criticar os estudos que não diferenciam o que é proposto na categoria *modo* do que corresponde à categoria *voz*, o teórico considera legítimas as teorias que pensam as situações narrativas levando em conta tanto as ideias do *modo* como os dados da categoria *voz*, simultaneamente, mas entende como ilegítima a apresentação desses termos como categoria única do “ponto de vista”, ou a compreensão dessas categorias como dois termos que entram em concorrência entre si. O teórico afirma:

Pode-se de fato narrar mais ou menos o que se narra, e narrá-lo segundo *tal ou tal ponto de vista*; é precisamente essa capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa nossa categoria de *modo narrativo*: a “representação”, ou mais exatamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, e parecer assim [...] se situar numa maior ou menor *distância* daquilo que se narra; ela pode também escolher regular a informação que dá, não mais através dessa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (personagem ou grupo de personagens), do qual adotará ou fingirá adotar o que chamamos correntemente de “visão” ou de “ponto de vista”, parecendo tomar em relação à história [...] tal ou qual *perspectiva*. (GENETTE, 2017, p. 232-233)

Quando se trata da narrativa fílmica, Vanoye e Goliot-Lété (1994) propõem – de forma semelhante às ideias de Genette sobre quem narra o texto literário – que o ponto de vista no cinema pode ser compreendido de três maneiras: ponto de vista no sentido visual, no qual surgem questionamentos acerca de onde se vê, o que se vê, e onde a câmera está posicionada; ponto de vista no sentido narrativo, no qual indaga-se sobre qual personagem direciona a história, e se é possível se identificar ou não o ponto de vista desse personagem. E, o terceiro o

ponto de vista proposto por Vanoye e Goliot-Lété é no sentido ideológico: a partir dessa perspectiva, questiona-se qual a opinião sobre os personagens e sobre a história narrada no filme:

As duas ordens de perguntas se combinam quando nos perguntamos: Quem vê? O ponto de vista (visual) é o de um personagem (imagem às vezes chamada de “subjativa”) ou de um narrador externo à história? A imagem é atribuível a um personagem ou ao filme? (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 51)

Observa-se que as categorias *modo* e *voz*, propostas por Genette, mesmo pensadas para a narrativa literária, podem ser importantes também para os estudos da narrativa cinematográfica, visto que apresentam a concepção de narrador e foco narrativo, abordando as diversas possibilidades de narrar a partir da perspectiva de uma figura, seja personagem da história ou não.

Em *A problemática do narrador da Literatura ao Cinema*, Miguel Cardoso (2003, p. 57) afirma que “o narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional”. Genette (2017) afirma que a classificação do narrador dependerá do nível narrativo em que está narrando, e propõe inicialmente dois níveis narrativos: o nível *diegético*, que seria o nível principal, a narrativa geral, e o nível *metadieético*, uma espécie de segundo nível. Na fala do autor:

O prefixo “meta-” conota aqui evidentemente, como em “metalinguagem”, a passagem para o segundo grau: a *metanarrativa* é uma narrativa dentro da narrativa, a *metadieese* é o universo dessa narrativa segunda como a *dieese* designa (segundo um uso agora difundido) o universo da narrativa primeira. É necessário reconhecer que o termo funciona ao inverso de seu modelo lógico-linguístico: a metalinguagem é uma linguagem na qual se fala de uma outra linguagem, a metanarrativa deveria então ser a narrativa primeira, no interior da qual se narra uma segunda. Mas me pareceu que seria melhor reservar ao primeiro grau a designação mais simples e mais corrente. (GENETTE, 2017, p. 306)

Reis e Lopes (1988, p. 133), discorrendo acerca dessa teoria, afirmam que “em certos relatos, verifica-se um desdobramento de instâncias narrativas, pela ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciados por narradores colocados em níveis distintos”. Entende-se que dentro de uma narrativa pode surgir, de forma autorizada ou não pelo narrador, a voz de outro narrador contando uma história dentro da primeira história. Assim surge uma narrativa de segundo grau no interior da narrativa de primeiro grau. Desse modo, a classificação do narrador quanto ao foco narrativo depende do nível em que esteja narrando:

É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Educação sentimental*), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (exemplo: *Gil Blas*, ou *O morro dos ventos uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético*. (GENETTE, 2017, p. 324)

Com base em Genette, Cardoso sintetiza da seguinte forma as ideias acerca dos graus da narrativa e da voz do narrador em cada nível:

Se se definir o estatuto do narrador, ao mesmo tempo, pelo nível narrativo (extra- ou intradiegético) e pela relação com a história (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, narrador do segundo grau que conta história da qual está geralmente ausente; 4) intradiegético-homodiegético, narrador do segundo grau que conta sua própria história. (CARDOSO, 2013, p. 65)

Genette prefere não utilizar as expressões “narrativa na primeira pessoa” e “narrativa na terceira pessoa”, pois julga inadequada a utilização dessas locuções. Segundo ele, invariavelmente, sempre existirá em uma narrativa a presença implícita ou não da pessoa do narrador, que só pode estar no seu próprio ato narrativo na “primeira pessoa”. Nesse sentido, o uso das formas verbais na primeira ou terceira pessoa é apenas o resultado da escolha do autor do texto literário entre fazer um personagem contar a história ou se valer de um narrador que não faz parte dela. Na fala do teórico:

A escolha do romancista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história. (GENETTE, 2017, p. 324)

Além das classificações já apresentadas, Genette sugere duas qualificações para o narrador *homodiegético*. O narrador pode apenas narrar os acontecimentos dos quais é testemunha ou narrar desempenhando o papel de protagonista. Nesse segundo caso, o teórico o classifica como *autodiegético*.

Haverá, pois, pelo menos, que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma que o narrador é o herói da sua narrativa, e outra em que não desempenha senão um papel de secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...]. A primeira variedade (o que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo, que se impõe, de *autodiegético*. (1995, p. 244)

Assim, são identificados três tipos de narrador: o heterodiegético, que não faz parte da história, mas tem total conhecimento sobre os acontecimentos; o narrador homodiegético, que faz parte da história, mas não é o personagem principal, e o autodiegético, o narrador protagonista que conta as próprias experiências.

A narratologia de Genette foi elaborada sobretudo para a análise literária, porém, em *Nuevos conceptos de la teoria del cine* (1992), Stam afirma que, apesar de as teorias genettianas terem sido propostas para os estudos literários, os teóricos do cinema frequentemente usam as categorias do autor de *Figuras III* para esclarecer e sistematizar as abordagens no campo dos estudos da narrativa cinematográfica.

Noriega (2000, p. 81) afirma que “una obra literária e un filme tienen en común su condición de relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes”¹. Do mesmo modo que a narrativa escrita, a narrativa fílmica pode ser considerada uma sucessão de eventos que ocorre no tempo e no espaço, ligados por causa e efeito. Por isso que, como dizem Bordwell e Thompson (2013), é necessário observar mais atentamente o modo como os filmes incorporam a forma narrativa, pois quando alguém diz que vai ao cinema, quase sempre quer dizer que vai ver um filme narrativo, ou seja, um filme que conta uma história.

Diferentemente do texto literário, a narrativa fílmica pode apresentar uma dupla narrativa: uma composta pelas imagens exibidas e outra sugerida por palavras e sons. Gaudreault e Jost propõem:

Imaginemos uma sequência de planos muito simples: dois homens, João e Bóris falam num bar; João anda no cais de um porto e, em seguida, numa rua. Se for muda, essa sequência de planos arrisca a ser ambígua: significaria uma simples relação de sucessão temporal? João passeia depois de haver encontrado Bóris. Uma lembrança? João lembra de uma cena enquanto conversa com o amigo. Um devaneio? João não mais está no bar enquanto lhe falam, ele está em outro lugar. (2009, p. 43)

O que vai ajudar na escolha entre as possibilidades de resposta para os questionamentos que surgiram na situação apresentada serão os diálogos. As falas indicarão se João recebeu alguma ordem de ir ao porto e voltar logo em seguida, ou se está contando a Bóris uma recordação. Desse modo, as falas darão sentido àquilo que está sendo mostrado.

Para que a narrativa fílmica faça sentido, é necessário que os sons utilizados, como as falas e efeitos sonoros, estejam de acordo com a ideia que a cenografia pretende apresentar.

¹ “[...] uma obra literária e um filme têm em comum a condição de história ou narração de acontecimentos reais ou fictícios, ligados segundo uma lógica, localizados num espaço e protagonizados por alguns personagens.” (tradução nossa).

Utilizar sons que sejam comuns em uma construção civil, como batidas de martelo e barulho de serra elétrica, pode não ter nenhum efeito caso a intenção do cineasta seja evocar uma atmosfera de suspense ou medo. Entende-se que a partir da interação adequada entre som e imagem é possível reduzir eventuais ambiguidades, de forma que para o espectador tudo pareça uma narrativa única. Gaudreault e Jost (2009, p. 45) afirmam:

A partir do momento em que esses sons não estão em contradição com a ideia que podemos ter de tal cenografia, temos a tendência de aceitar esse ambiente. É em função da verossimilhança sonora que o cineasta ou o montador faz suas escolhas, como existem músicas para perseguições, para cenas de amor, etc. [...] nesse caso, o som participa na elaboração de uma narrativa unitária, e a narrativa dupla de que falamos está, por assim dizer, neutralizada.

Para Gaudreault e Jost, a narrativa cinematográfica suporia também a presença de um narrador implícito, chamado de “grande imagista”, que manipula a forma como as cenas são mostradas ao espectador. Quando se trata de um documentário, seria a voz do documentarista ou jornalista.

Baseados em *Figuras III*, os autores destacam que, para se compreender a existência do grande imagista, é necessário se considerar a relação do que é dito com quem diz, quem ouve, e a situação de comunicação. Na literatura, toda história tem um pouco de discurso, ou seja, nos acontecimentos narrados é possível encontrar marcas próprias daquele que profere o discurso, os chamados *dêiticos*, e a partir dos dêiticos pode-se identificar a quem pertence a voz narrativa.

De modo semelhante, Gaudreault e Jost (2009) pontuam alguns elementos considerados dêiticos na narrativa fílmica: a forma como a câmera foca em determinada pessoa ou objeto, alterando a noção de distância e localização; o foco da câmera em parte do corpo, representando o olhar de alguém; a sombra do personagem; a imagem através de uma fechadura; a imagem tremida, indicando uma filmagem amadora realizada por alguém.

Esses elementos podem remeter a um personagem que faz parte da cena e/ou a alguém que vê a cena, como quando a filmagem se inicia a partir de algum objeto bloqueando a visão e a câmera se move até focar em algo, sugerindo que alguém está secretamente observando o que se passa. Porém, as vezes os dêiticos na narrativa cinematográfica indicam apenas que algo está sendo contado por alguém, não sendo possível esclarecer a identidade desse narrador. Então, a partir dessa perspectiva surge a presença do narrador implícito, denominado “grande imagista” ou “meganarrador”:

Fica claro, ao mesmo tempo, com leitura dos critérios que acabamos de enumerar, que, no caso do cinema, as marcas de subjetividade podem às vezes remeter a alguém

que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto outras ocorrências traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um “grande imagista”. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 45)

Miguel Cardoso (2003) afirma que a presença do narrador implícito faz parte da composição de qualquer obra fílmica e, portanto, a narrativa de nível extradiegético sempre estará presente no cinema. No entendimento do teórico, em qualquer filme existe essa entidade mediadora sem a qual seria impossível mostrá-lo ou contá-lo:

Na verdade, a narratologia pode mesmo invocar o contributo precursor de Albert Laffay que, de forma considerada “intuitiva” por Gaudreault e Jost, caracterizou a narrativa da seguinte forma: a narração é ordenada de acordo com um determinismo rigoroso; toda a narração cinematográfica tem estrutura lógica, que constitui uma forma de discurso; a narração é estruturada por um “mostrador de imagens”, um “grande imaginador”. (CARDOSO, Miguel, 2003, p. 64)

A ideia de uma instância que conduz a narrativa fílmica é apresentada também por David Bordwell em *La narración en el cine de ficción* (1985), que defende que o grande manipulador da história, chamado pelo estudioso de “mostrador de imagens”, está traduzido na lente da câmera. Bordwell acredita que a própria câmera utilizada na filmagem pode ser considerada o narrador da diegese principal, pois somente por meio desse recurso o espectador tem acesso à narrativa visual, ou seja, quando um espectador assiste a um filme vê somente o que a câmera escolhe mostrar.

Para Gaudreault e Jost, porém, a instância narrativa fundamental do filme não é unitária, já que o próprio cinema não o é. Enquanto o texto literário é construído, sobretudo, com a linguagem verbal, o texto fílmico apresenta linguagem audiovisual, utilizando-se de cinco matérias de expressão: os barulhos, as imagens, as falas, as menções escritas e a música. Em consequência disso, a narração de um filme também é diferente da narração de um texto literário.

A construção de um filme implica várias operações, desde a encenação, a filmagem, edição e vários outros processos, até a finalização da obra. Tanto Gaudreault e Jost, quanto Noriega (2000) entendem, com pequenas diferenças entre as opiniões, que uma obra fílmica em sua totalidade é composta por diferentes camadas, discordando do caráter unitário da narrativa cinematográfica.

Noriega afirma que em qualquer caso o narrador cinematográfico é responsável pelas três camadas da narrativa cinematográfica: o espaço profílmico, que é a realidade criada diante da câmera, como decoração e iluminação; a imagem, da qual fazem parte os movimentos da câmera e a escolha dos ângulos, ou seja, a própria filmagem; e a camada da montagem final.

Segundo Gaudreault e Jost, a narrativa fílmica dispõe de duas camadas. A primeira, chamada de *mostração* – que pode ser considerada a junção das camadas espaço profílmico e imagem, propostas por Noriega – e a camada nomeada de narração, onde acontece a montagem. Na opinião dos teóricos, a *mostração* e a *narração* supõem também duas instâncias narrativas diferentes: o mostrador fílmico, presente na primeira camada, responsável pela filmagem, e o narrador fílmico, a quem compete o processo de montagem na *narração*. Desse modo, “a ‘voz’ dessas duas instâncias seria de fato modulada e regrada por esta instância fundamental que seria, então, o meganarrador fílmico, responsável pela meganarrativa – o filme” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 75). Nesse sentido o meganarrador ou grande imagista, considerado a instância fundamental, “poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74).

Além da presença do narrador implícito, Gaudreault e Jost afirmam que há a possibilidade de algum personagem iniciar uma segunda narrativa no interior da obra fílmica, marcando a existência de um narrador explícito. Então, junto ao meganarrador (implícito, extradiegético e invisível) que manipula o conjunto da trama audiovisual, haverá, portanto, um narrador verbal, explícito, intradiegético e visualizado.

De modo semelhante às teorias de Genette apresentadas em *Figuras III*, Gaudreault e Jost defendem a existência de diferentes níveis narrativos em uma obra fílmica. Propõem que a narrativa fundamental desempenhada pelo meganarrador está no primeiro nível e a narrativa desenvolvida pelo narrador verbal está no segundo nível, chamada de subnarração. Para Gaudreault e Jost (2009, p. 68),

Ela é correlativa a [...] aproximação narratológica que, querendo respeitar a ordem das coisas antes que, digamos, “a ordem dos fenômenos” que aparecem ao espectador, considera que o único “verdadeiro” narrador do filme, o único que, por direito, merece esse vocábulo, é o grande imagista, para dizer as coisas de outra maneira, o “meganarrador”, o equivalente ao “narrador implícito” [...]. Dessa perspectiva todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, de fato, narradores delegados, narradores segundos, e a atividade à qual eles se entregam é a “subnarração”.

Assim como o texto literário pode apresentar um narrador externo à diegese e um narrador no interior da diegese, a obra fílmica pode dispor do meganarrador e de um narrador visualizado. Entretanto, na narrativa cinematográfica, o meganarrador não emprega a mesma linguagem que o narrador explícito, diferentemente do texto literário, em que tanto o narrador

extradiegético quanto o intradiegético utilizam a linguagem verbal como veículo semiótico, e, dessa forma, o narrador do primeiro nível cede espaço à voz do segundo narrador, ao ponto de, como afirma Gaudreault, muitas vezes o leitor se esquecer da fala do primeiro.

O primeiro narrador cinematográfico utiliza a linguagem visual, e o segundo – o narrador da subnarração – é capaz de utilizar apenas a linguagem verbal. No caso do filme, como disse Noriega, essas categorias de narrador extradiegético e intradiegético nunca são modos alternativos da relação do narrador com a história, pois, independentemente de haver ou não um segundo nível, a narrativa fílmica requer um narrador principal, sobretudo, porque, enquanto o segundo narrador só pode utilizar os procedimentos próprios de um personagem – um narrador pessoal que utiliza códigos verbais para narrar a história – o meganarrador utiliza um conjunto de códigos sintáticos, visuais e sonoros.

A afirmativa de Gaudreault e Jost, de que as atividades do narrador de segundo grau estão subordinadas ao meganarrador, remete à ideia de Noriega de que na literatura é aceitável o narrador intradiegético realizar alterações na narração dos eventos. Porém, no cinema, não é possível que o narrador de segundo nível possa efetuar essas mudanças devido à presença do narrador de primeiro nível que narra por meio de imagens.

Portanto, essa situação no cinema, que permite uma relação entre os níveis da narrativa de forma mais complexa que na literatura, indica que essa arte também tem sua importância para a narratologia. O modo como se analisam os elementos que compõem uma narrativa literária é diferente de como se analisa uma narrativa fílmica, mas, com base nas teorias apresentadas, entende-se que utilizar princípios da narratologia aplicados aos estudos da narrativa cinematográfica pode contribuir para uma melhor compreensão do processo narrativo dessa arte, bem como da aproximação entre literatura e cinema.

3. ALEXANDRE, DE GRACILIANO RAMOS, E ALEXANDRE, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

A primeira parte deste capítulo é composta por um estudo sobre os narradores de *Alexandre e outros heróis*. Discorre-se sobre os diferentes níveis narrativos visíveis nesta obra de Graciliano Ramos, sobre o narrador em cada um desses mesmos níveis, bem como as diferentes camadas narrativas no filme homônimo. Na segunda parte, será abordada a relação entre a narrativa de nível extradiegético e as histórias contadas por Alexandre no livro e no filme. Na terceira parte do capítulo, trata-se especificamente sobre o papel do personagem Firmino, tanto no texto literário, quanto na adaptação fílmica. Na quarta parte, por sua vez, foi realizado um trabalho de análise da diferença de tons entre o texto literário e a adaptação fílmica dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

3.1 Sobre os níveis de narração

Apesar de não receber muita atenção da crítica especializada – Antonio Candido, em seu célebre ensaio *Ficção e Confissão* (2012), que discorre sobre as produções de Graciliano Ramos, sequer faz menção a esta obra – *Alexandre e outros heróis*, a qual apresenta em sua estrutura um elemento de outras produções de Ramos: o livro de contos é principiado por uma espécie de prefácio intitulado “Apresentação de Alexandre e Cesária”, datado de 10 de julho de 1938, mas sem assinatura, no qual um narrador extradiegético apresenta o protagonista da seguinte forma: “No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre” (RAMOS, 2020a, p. 9).

O modo como o narrador extradiegético inicia o capítulo de apresentação, dizendo que Alexandre viveu antigamente no sertão nordestino, cria uma distância temporal entre o momento da fala desse narrador e o tempo no qual ocorrem as narrativas no restante do livro, e isso passa a impressão de que as páginas de apresentação estão separadas das histórias dos próximos contos. Rui Mourão (2020), um dos críticos de Graciliano Ramos, afirma que, à primeira vista, pode-se deduzir que realmente um prefácio é o que estaria à disposição do leitor; porém, essa parte está integrada às outras partes da obra.

O crítico faz essa afirmativa ao observar que o início de *Alexandre e outros heróis* se assemelha aos textos que servem de abertura para outras narrativas dentro de uma mesma obra, as chamadas narrativas enquadradas, que se tornaram conhecidas a partir de Boccaccio (1313-1375), com *Decameron* (1353), também chamadas usualmente de “novelas de moldura”. Nessa

configuração típica das narrativas enquadradas, as histórias estão todas conectadas entre si por um quadro que indica onde, em que ocasião e por quem essas histórias são narradas (JOLLES, 1976).

No artigo “Formas da ‘Narrativa Enquadrada’ na Novela Alemã do Realismo Poético”, Olívio Caeiro comenta que:

Boccaccio criou no *Decameron* o tipo clássico da moldura: um grupo de indivíduos de boa sociedade, reunidos por força duma situação acidental que promete prolongar-se [...], vão contando histórias para quebrar a monotonia dum tempo forçado. Também Chaucer, fosse por sugestão direta ou por outra via qualquer (está por comprovar se de fato conheceu o *Decameron*), juntou os seus peregrinos numa estalagem na Inglaterra do século XIV e pô-los a contar histórias a caminho de Cantuária (1973, p. 240).

A partir da afirmativa de Caeiro, entende-se que a própria obra de Graciliano Ramos está configurada como uma narrativa de moldura, o que também é afirmado por Cristóvão (1977), pois os personagens estão reunidos sempre no mesmo ambiente, ouvindo as histórias de um narrador intradieético, na mesma configuração apresentada pelo narrador extradieético no texto de introdução.

Nesse sentido, Mourão entende que o que poderia ser considerado um “prefácio” é, na verdade, o primeiro capítulo de *Alexandre e outros heróis*. O modo como esse capítulo é desenvolvido é paralelo ao capítulo inicial de *S. Bernardo*, no qual o protagonista, Paulo Honório, se refere aos preparativos para escrever o livro sobre sua vida, quando, na verdade, a obra já estava em andamento desde o começo do discurso; um discurso que Mourão (2020, p. 199), por sinal, chama de “enganador”.

O narrador do primeiro capítulo da obra objeto desta pesquisa apresenta os personagens Alexandre e Cesária da seguinte forma:

Esse casal admirável não brigava, não discutia. Alexandre estava sempre de acordo com Cesária, Cesária estava sempre de acordo com Alexandre. O que um dizia o outro achava certo. [...] enquanto ele falava, cuspindo a gente, o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe, parado, procurando outras pessoas para escutar as histórias que ele contava. A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito (RAMOS, 2020a, p. 10-11).

O descontentamento de Alexandre com o olho torto e o incômodo que lhe causava se falassem sobre sua condição física são informações de um tempo anterior às histórias que são disponibilizadas ao leitor, e apenas o narrador extradieético tem acesso a isso. Nas histórias seguintes, o próprio Alexandre instiga os outros personagens sobre o motivo de ter um olho

torto.

O narrador extradiegético declara que a história do espinho surgiu a partir da necessidade de Alexandre explicar sua condição física, talvez como possibilidade de se livrar das perguntas e comentários sobre o olho, pois o próprio narrador afirma que o personagem se sentia desconfortável com conversas sobre o assunto:

Consultou a mulher:

— Não é, Cesária?

Cesária achou que era assim mesmo. Alexandre via até demais por aquele olho: Não se lembrava do veado que estava no monte? Pois é. Um homem de olhos comuns não teria percebido o veado com aquela distância. Alexandre ficou satisfeito e começou a referir-se ao olho enviesado com orgulho. O defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária (RAMOS, 2020a, p. 11).

É importante notar que o narrador mostra a tentativa de Alexandre de comprovar, por meio do discurso de Cesária, que possui melhor visão com o olho torto. O personagem busca aprovação da mulher para confirmar aquilo em que acredita; no entanto, a voz do narrador extradiegético não permite a fala direta de Cesária. O narrador poderia utilizar verbos que indicassem a confirmação ou negação de Cesária em relação à pergunta de Alexandre, mas, ao contrário, usa a forma verbal “achou”, deixando subentendido que ela não tinha certeza se a fala de Alexandre era verdadeira.

O narrador concede a Alexandre o direito ao discurso direto por um breve momento, coincidentemente, apenas quando o personagem precisa que outra figura dê validade àquilo que ele tenta comprovar, e suprime essa liberdade no momento exato da comprovação. Em momento algum Cesária afirma que não tem certeza ou diz que Alexandre está errado, o que está presente são falas de um narrador que até o momento está manipulando a narrativa à sua maneira.

Mesmo após afirmar que Alexandre se sentia orgulhoso ao perceber que enxergava melhor com o olho torto, o narrador utiliza a palavra “enviesado” para se referir ao olho de Alexandre. Ao reafirmar a condição do olho do personagem, deixando claro que era “enviesado”, mesmo após um estado de autoaceitação e superação do personagem, o narrador apresenta não apenas uma característica estética, mas um problema na funcionalidade do olho. Dessa forma, é posto em dúvida se realmente Alexandre tinha uma visão melhor com esse olho, ou se era uma tentativa de conformação com a condição física, considerada irreversível pelo próprio personagem.

Após pôr em dúvida a afirmação de Alexandre sobre a capacidade visual do olho torto

e tirar a autoridade do discurso de Cesária, o narrador extradiegético fala que todas as histórias de Alexandre, assim como a história do espinho que perfurou o olho do personagem, surgiram com a colaboração da mulher. Assim, o narrador deixa claro que a autoria das histórias pertence a Alexandre, afirmando que “o defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária” (RAMOS, 2020a, p. 11).

Excetuando o capítulo de apresentação, dos catorze capítulos restantes no livro, sete são iniciados diretamente com a voz de Alexandre. Em todos esses contos – “O olho torto de Alexandre”, “História de um bode”, “O estribo de prata”, “Um missionário”, “História de uma guariba”, “A espingarda de Alexandre” e “Moqueca” – o narrador extradiegético não situa seu narratário no ambiente onde se passa a narrativa, e também não indica que o protagonista irá falar, apesar da presença constante desse narrador extradiegético nas narrativas do narrador autodiegético.

Fazendo uma comparação do protagonista de *A Terra dos meninos pelados* (1937), de Graciliano Ramos, e o personagem Alexandre, Osman Lins afirma que Alexandre é responsável por aquilo que narra, e não apenas um personagem controlado pelo narrador extradiegético, como o protagonista de *A terra dos meninos pelados*. Enquanto Alexandre, sempre com a palavra, é responsável pelas narrativas de que é protagonista, Raimundo, o menino pelado, é apenas um personagem controlado pelo narrador invisível.

Entretanto, a opinião de Cristóvão é um pouco diferente, pois este acredita que o narrador extradiegético de *Alexandre e outros heróis* permanece manipulando a narrativa ao longo da obra, e que “toda a narração decorre assim sob o signo da terceira pessoa do narrador principal. Todos os outros pontos de vista estão sujeitos ao seu poder e onisciência” (1977, p. 16), inclusive o ponto de vista do narrador intradiegético.

De modo semelhante a Cristóvão, Osman Lins (1987) afirma que, por trás de Alexandre, há a figura do narrador extradiegético sempre presente, organizando as histórias e decidindo sobre a ordem em que devem surgir. Gimenez (2004, p. 188), referindo-se ao narrador extradiegético, afirma que nessa obra de Ramos “não há um narrador que apenas relata os feitos consagrados [...], e, sim, um narrador ativo que cede o foco ao protagonista dos feitos”, mas que não desaparece da narrativa.

Cristóvão explica que apenas algumas produções de Graciliano Ramos, como *Vidas secas*, *A terra dos meninos pelados*, alguns contos de *Insônia* e *Alexandre e outros heróis*, são escritas em terceira pessoa, pois o autor tem preferência pela escrita em primeira pessoa, mas, no caso de *Alexandre e outros heróis*, há a voz de um narrador extradiegético e de um narrador intradiegético, que nesse caso é especificamente autodiegético. Falando sobre o narrador,

Cristóvão afirma que:

Este, superior às personagens, nem sequer se preocupa com justificar os seus conhecimentos e a forma como os obteve: tudo sabe, tudo vê, tudo pode narrar, porque não coincide com nenhuma personagem, uma vez que está por detrás de todas como narrador implícito oculto.

Esse tipo de narrador não agrada a Graciliano, certamente porque sabe de mais [...] (1977, p. 15).

Entende-se que, em *Alexandre e outros heróis*, existe uma segunda narrativa no interior da narrativa geral. Dessa forma, retomam-se as ideias de Genette (2017) acerca dos níveis da narrativa: o nível principal, classificado como *diegético*, no qual está presente o narrador *extradiegético*, e o segundo nível, o *metadiegético*, também chamado de *hipodiegético*. Nesse sentido, o narrador onisciente de *Alexandre e outros heróis* narra no nível principal, enquanto Alexandre narra no segundo nível.

Osman Lins (1982) faz essa constatação da existência de diferentes camadas narrativas no livro *Alexandre e outros heróis*. Lins afirma que o relato de cada narrador evidencia a existência de dois níveis bem definidos. No primeiro nível, o narrador onisciente – *extradiegético* – apresenta um discurso mais próximo da realidade e se preocupa em registrar as condições de pobreza nas quais Alexandre vive, não muito diferente da realidade de *Vidas secas*: “Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos” (RAMOS, 2020c, p. 43).

Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu [...]. Tinha uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio. Além disso possuía uma espingarda e a mulher (RAMOS, 2020a, p. 9).

O narrador mostra a situação real de Alexandre e a condição econômica da família, enquanto que o narrador do segundo nível – *intradiegético* – ocupa-se em relatar o fantasioso, o sonho, o heróico, histórias inverossímeis, como a de um bode cavalgável e a de uma onça domada como animal de montaria. E o filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho capta a ideia de mistério e o caráter fantasioso do segundo nível narrativo de *Alexandre e outros heróis*.

A proposta de Genette em *Figuras III*, de haver diferentes níveis narrativos e diferentes narradores em cada nível, é também considerada por Robert Stam como uma teoria essencial para a análise da narrativa cinematográfica. Stam afirma:

La importancia de distinguir los diferentes niveles y técnicas del discurso narrativo es el tema del libro de Genette, *Figures III*, traducido al inglés como *Narrative Discourse*:

An Essay in Method (1980). Este estudio sobre narratología literaria, un término sugerido por Todorov para denotar el análisis estructuralista de la narrativa, tuvo un impacto muy pronunciado en la teoría narrativa del cine, pues proporcionó una delincación precisa de los múltiples procesos implicados en la representación del mundo ficcional (STAM et al., 1999, p. 110)².

Para o autor, a partir da ampla difusão de *Figuras III*, os escritores sobre cinema começaram a utilizar com frequência essas ideias, e os elementos que compõem a narrativa cinematográfica passaram a ser considerados e estudados de um modo mais rigoroso e sistemático.

Na literatura, o discurso de um narrador intradieгético pode compreender a totalidade da obra, mas, no cinema, a história contada pelo narrador com essa mesma classificação sempre está inserida em uma narrativa maior, produzida pelo narrador extradieгético. Tal narrador externo que apresenta o texto fílmico de forma não verbal é o chamado, por Gaudreault e Jost (2009), de meganarrador ou grande imagista. Existindo assim camadas narrativas diferentes no filme, bem como propôs Genette na teoria de análise de narrativas literárias.

O narrador extradieгético da narrativa fílmica é, para David Bordwell (1996), a própria lente da câmara, chamado de “mostrador de imagens”. Pensamento compartilhado por Xavier (2003), que afirma que a câmara tem as prerrogativas de um narrador no cinema, pois é ela que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar.

Nessa perspectiva, mesmo que o filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho tenha sido produzido captando o caráter fantasioso da narrativa de Alexandre, de forma semelhante ao livro, que se inicia com o discurso do narrador extradieгético e somente depois apresenta as histórias do narrador intradieгético, as primeiras cenas do filme fazem parte da narrativa de nível extradieгético, tendo como narrador o meganarrador/mostrador de imagens, ou seja, a própria câmara.

No interior da narrativa geral do filme, o nível intradieгético surge a partir das cenas que mostram as lembranças de Alexandre. Este diálogo acontece com Alexandre deitado na rede, levando um cigarro à boca e fechando os olhos com a intenção de relembrar os tempos de infância (cf. Imagem 1):

ALEXANDRE: Vou contar um acontecimento que vivi nos meus tempos de menino.
DAS DORES: Conte meu padrinho.

² A importância de distinguir os diferentes níveis e técnicas do discurso narrativo é o tema do livro de Genette, *Figures III*, traduzido para o inglês como *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980). Este estudo da narratologia literária, termo sugerido por Todorov para denotar a análise estruturalista da narrativa, teve um impacto muito pronunciado na teoria do cinema narrativo, proporcionando um delineamento preciso dos múltiplos processos envolvidos na representação do mundo ficcional (Tradução nossa).

ALEXANDRE: Vocês sabem por que tenho esse olho torto?

GAUDÊNCIO: Não senhor.

ALEXANDRE: Pois eu digo. Querem ouvir? Mas antes... mestre Libório, senta a mão no couro e toque seu mote, enquanto ponho em fila minhas lembranças de menino (ALEXANDRE..., 2013).

A mudança de nível narrativo no filme de Luiz Fernando Carvalho acontece pela primeira vez aqui, na mudança de cena da narrativa geral para a cena de uma evocação ao passado do protagonista. Marcel Martin (2005) afirma que o passado introduzido por uma evocação (*flashback*) pode ser um passado objetivo apresentado como tal; ou um passado subjetivo, quer seja numa recordação verdadeira ou falsa, ou ainda imaginada sem a intenção de engano. No caso de Alexandre, suas lembranças não podem ser classificadas como passado objetivo, dada a natureza notadamente fantasiosa; nem serem consideradas como passado subjetivo, pois Alexandre tem consciência da natureza dos elementos narrados, inclusive com o auxílio de Cesária. Elas podem ser classificadas como recordações imaginadas sem a intenção de enganar, mesmo que o objetivo de Alexandre seja impressionar os ouvintes.

Imagem 1 – Alexandre deitado na rede.



(Fonte: ALEXANDRE..., 2013)

Os processos técnicos que introduzem o regresso ao passado nos filmes são considerados poucos, pois se encontram condicionados por uma certa exigência de legibilidade. Com efeito, é necessário que a passagem para um outro nível temporal seja compreendida pelo

espectador, e é por isso que para Martin, a introdução das cenas que representam as memórias de algum personagem se baseia essencialmente em dois processos:

O travelling para a frente, que já defini como a passagem à interioridade e, por consequência à duração subjetivamente vivida; e o *fundido encadeado*, que constitui materialmente e sugere psicologicamente uma espécie de fusão entre os dois planos da realidade, como se o passado invadissem pouco a pouco o presente da consciência e se tornasse presente por sua vez (MARTIN, 2005, p. 280).

O filme de Luiz Fernando Carvalho utiliza o processo *fundido encadeado* para realizar a transição da cena que se passa no presente da narrativa fílmica para o passado de Alexandre. A câmera não realiza nenhum movimento para a frente, ou seja, não há um *travelling*, o que há é a introdução do passado por uma “conjunção simples de corte direto” (MARTIN, 2005, p. 280). Observa-se que o encadeamento das camadas temporais é marcado pela similaridade da cena com Alexandre velho, deitado, olhos fechados, levando um cigarro à boca (cf. Imagem 1), e a cena do passado com Alexandre adolescente, também deitado na mesma posição, olhos fechados e levando uma fruta à boca (cf. Imagem 2).

Imagem 2 – Alexandre adolescente



(Fonte: ALEXANDRE..., 2013)

A transição temporal como marca da mudança de nível narrativo no filme é justificada de acordo com os estudos de Marcel Martin, que afirma “que é apenas o tempo, e só ele, que

estrutura de forma fundamental e determinante qualquer narrativa cinematográfica” (MARTIN, 2005, p. 270). Assim, a mudança entre as cenas que mostram a atual situação de Alexandre e as cenas que mostram as lembranças do personagem, indica alternância das camadas narrativas. No nível principal do filme, encontra-se o narrador estritamente visual, o grande imagista, que, assim como no texto literário, não se ausenta totalmente da narrativa de nível intradieético, que é composto pelas “estórias” contadas por Alexandre.

3.2 As “estórias” de Alexandre

O narrador extradieético inicia “A primeira aventura de Alexandre”, o segundo capítulo do livro, com algumas informações sobre o local onde se passa a história e sobre os personagens, fazendo uma espécie de ambientação antes de o narrador autodieético iniciar seus contos. Alexandre está deitado na rede, a esposa e a afilhada estão agachadas numa esteira conversando baixo, e os visitantes estão todos na pequena sala da casa, esperando que Alexandre conte alguma história, como de costume:

Naquela noite de lua cheia estavam acorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária (RAMOS, 2020a, p. 13).

A partir deste capítulo, Alexandre aparece como o narrador de suas próprias histórias. É quando ele explica aos demais o motivo de ter um olho torto. Alexandre conta que, quando adolescente, foi incumbido pelo pai de procurar uma égua que estava desaparecida. Durante a busca, deita-se para descansar, adormece e só acorda quando já era madrugada. Ao ouvir um barulho, avista duas figuras que julga ser a égua, acompanhada, provavelmente, por um filhote. O personagem relata que, após montar a suposta égua, o animal passa a correr desesperadamente entre a vegetação, mas que, depois de algum tempo, acaba se rendendo. Já era dia quando Alexandre chega a casa montado no animal. Só depois de amarrá-lo no curral, percebe que, na verdade, o bicho era uma onça, e que ele (Alexandre) tinha perdido um olho em um espinheiro durante o esforço da montaria.

Genette (2017) afirma que, remontando às origens da narração épica, desde as histórias narradas por Ulisses em alguns cantos da *Odisseia*, o segundo nível de uma narrativa tende a apresentar elementos heroicos ou fantasiosos, e essa característica está presente na narrativa de Alexandre. O protagonista inicia a narrativa de nível intradieético assim:

- Vou contar aos senhores... Principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha. Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:
- Conte, meu padrinho.
- Alexandre acendeu o cigarro ao candeeiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:
- Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto? (RAMOS, 2020a, p. 14)

Com essa pergunta de forma direta, sem citar nomes específicos e utilizando um pronome de tratamento, além de suscitar curiosidade nos personagens que formam seu público, ele consegue atrair a atenção do narratário do nível diegético. Observa-se que, para atrair a atenção dos seus ouvintes, Alexandre utiliza como artifício exatamente o elemento que, segundo o narrador extradiegético, já havia sido motivo de desgosto para o personagem.

Após ouvir a história, o cego Firmino demonstra-se cético com essas declarações, alegando que, nas últimas vezes que Seu Alexandre havia contado esse episódio, o espinheiro não era um elemento presente na narrativa, o que faz o narrador dessas proezas se sentir ofendido:

Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que ia calar-se. Detestava exageros, só dizia o que se tinha passado, mas como na sala havia quem duvidasse dele, metia a viola no saco. Mestre Gaudêncio curandeiro e Seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de Seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se [...]. (RAMOS, 2020a, p. 23).

O narrador extradiegético interrompe a fala do personagem e se utiliza do discurso indireto livre para expressar os sentimentos de Alexandre. O fato de o narrador extradiegético ter interrompido as falas justamente quando Alexandre declarava detestar exageros constata a afirmativa de Cristóvão (1977) de que, mesmo o narrador autodiegético possuindo um discurso bem demarcado, o extradiegético não se ausenta da narrativa e permanece no controle dela.

Cabe observar que, em mais duas situações, aparece a mesma informação sobre Alexandre, porém é o próprio personagem quem profere as palavras de forma direta:

– Não é verdade, seu Firmino, retorquiu Alexandre enfadado. Quem já viu papagaio de conto de réis? Esse que os amigos conhecem custou seiscentos e vinte e cinco mil e trezentos e saiu caro. Detesto exageros. Guardo as minhas conversas na memória, tudo direito. E se comprei o papagaio por seiscentos e vinte e cinco mil e trezentos, por que haveria de aumentar o preço dele? Responda, seu Firmino. (RAMOS, 2020a, p. 67)

No trecho transcrito a seguir, Alexandre conta que algumas de suas histórias foram divulgadas por uma terceira pessoa e que se tornaram ainda mais conhecidas; no entanto, o

personagem mostra-se incomodado pelos detalhes acrescentados nas histórias. Novamente tem-se a declaração do personagem afirmando que não gosta de exageros:

A história da onça, a do bode, o estribo de prata, este olho torto, que ficou muitas horas espetado num espinho, roído pelas formigas, circulam como dinheiro de cobre, tudo exagerado. É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que eu fiz. (RAMOS, 2020a, p. 79)

Alexandre afirma que suas histórias apresentam exageros quando contadas por outra pessoa e que isso o incomoda, mas essa é mais uma estratégia para creditar confiabilidade à sua narrativa, uma forma de apontar que seu discurso seria factual. No entanto, o discurso do narrador autodiegético apresenta incongruências, pois afirma que detesta exageros, mas as histórias por ele são contadas estão repletas de detalhes exagerados. Assim, é adicionado um efeito cômico às falas de Alexandre.

Segundo Alexandre, sua família era muito rica, ao ponto de os gatos dormirem em cima de dinheiro. Alexandre diz: “Meu pai, homem de boa família, possuía fortuna grossa, como não ignoram. A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária?” (RAMOS, 2020a, p. 14). Essa afirmativa hiperbólica tenta evidenciar o suposto alto poder aquisitivo que família de Alexandre possuiu. Por algum motivo, o personagem preocupa-se em contar aos ouvintes um passado de muita riqueza, mas não dispõe de nenhum elemento que comprove o que afirma ter vivido. Osman Lins observa:

Vimos as posses de Alexandre e as limitações do auditório ao qual se dirige. Todo o ambiente que o cerca evidencia a mesma carência. Alexandre acende o cigarro num candeeiro de folha; sentado na pedra de amolar, prega uma correia nova na alpercata; visitando-o, Mestre Gaudêncio senta-se num cepo que serve cadeira. (LINS, 1982, p. 191)

As pessoas que visitam Alexandre costumam se acomodar em assentos improvisados, pois a casa não dispõe de cadeiras suficientes. Pode-se constatar isso nos seguintes fragmentos: “Mestre Gaudêncio respondeu que não sabia e acomodou-se num cepo que servia de cadeira”. (RAMOS, 2020a, p. 14). “– Eu? Que invenção! Protestou o cego endireitando-se no cepo que lhe servia de cadeira”. (RAMOS, 2020a, p. 69).

A produção filmica captou, na escolha da casa, a ideia de pobreza e rusticidade apresentada pelo narrador extradiegético no livro:

Para ambientar o especial, Luiz Fernando Carvalho escolheu uma casa rústica em Pão de Açúcar, município a 230 quilômetros de Maceió, Alagoas, e à beira do rio São Francisco. [...] as paredes foram desgastadas para mostrar as marcas do tempo. A

madeira descascada das janelas recebeu um tom azulado. As telhas originais foram mantidas. [...] O toque de realismo nas paredes se estendeu às manchas negras, feitas com tinta e fumaça real, das lamparinas de uma casa sem eletricidade. (MEMÓRIA..., 2021)

No filme, antes de contar sua primeira aventura, Alexandre pede que Libório cante uma cantiga, enquanto ele organiza as memórias. Em seguida, as cenas mostram as lembranças do protagonista da época em que era criança. É nesse momento que no filme se inicia a narrativa de nível intradieético. Nas cenas iniciais das lembranças de Alexandre é mostrada a família e várias pessoas numa festividade na fazenda do pai do protagonista.

Imagem 3 – Os pais de Alexandre dançando.



Fonte: ALEXANDRE... 2013.

Nas cenas que mostram as lembranças de Alexandre, as roupas que os pais do protagonista estão usando denotam que eram pessoas ricas (cf. Imagem 3), assim como é relatado no livro. No entanto, enquanto o casal está caracterizado dessa forma, o menino não se apresenta vestido de forma equivalente, mas como vaqueiro (cf. Imagem 4). Isso mostra que Luiz Fernando Carvalho considerou as histórias do narrador autodieético como fantasiosas, pois se o pai de Alexandre era um fazendeiro muito rico, o esperado era que o menino também estivesse vestido como tal.

Durante a narração dessa mesma história no texto literário, Alexandre diz aos ouvintes:

Meu pai, minha mãe, os escravos e meu irmão mais novo, que depois vestiu farda e chegou a tenente de polícia, foram ver a égua pampa. Foram, mas não entraram no curral: ficaram na porteira, olhando uns para os outros, lesos, de boca aberta. E eu também me admirei, pois não. (RAMOS, 2020a, p. 19)

Mesmo que seja um relato duvidoso, aqui não está em jogo a veracidade ou não das histórias contadas por Alexandre, mas que a história contada precisa fazer sentido. Então, com essa afirmação, fica entendido que seu pai era um fazendeiro senhor de escravos. Assim, seria mais comum que algum trabalhador da fazenda fosse procurar a égua desaparecida, não necessariamente o filho do patrão.

Imagem 4 – Alexandre adolescente.



Fonte: ALEXANDRE... 2013.

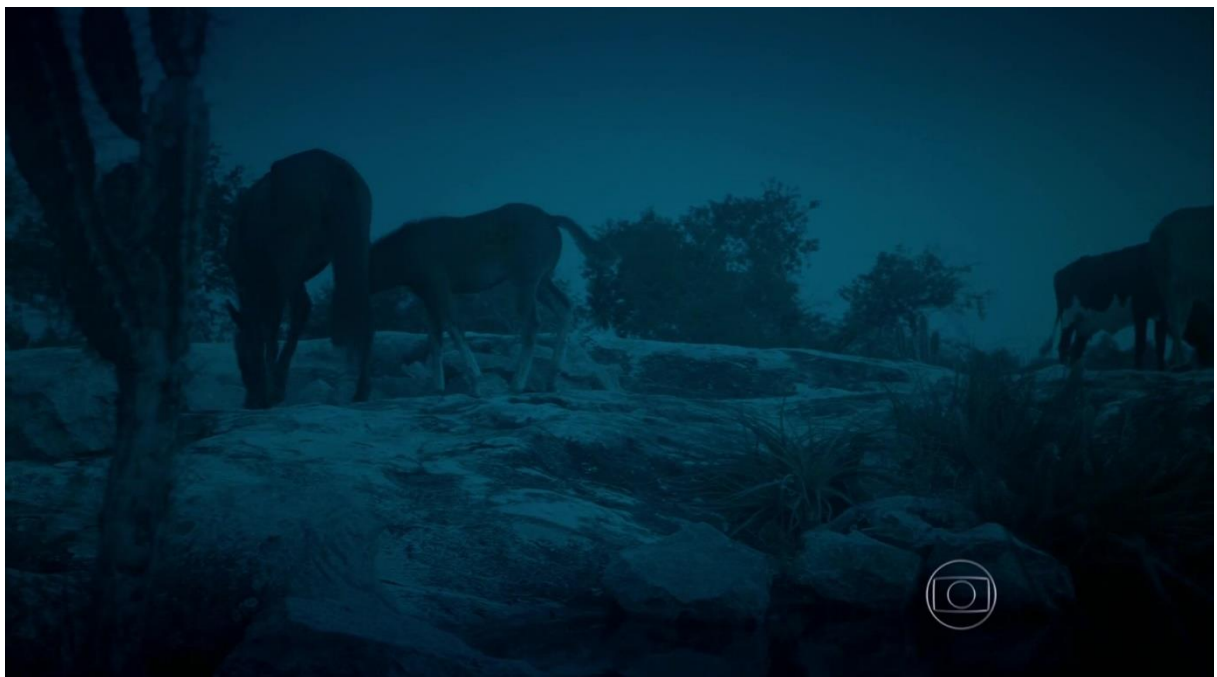
Nessa cena do filme, com o menino vaqueiro em meio à família em trajes de luxo, é possível perceber uma interferência externa ao discurso de Alexandre. O discurso do personagem o apresenta como grandioso, mas a câmara reduz essa grandiosidade a partir de um elemento empírico (um menino trajando vestes de agregado e não a dos filhos dos coronéis). Ou seja, há também níveis no filme, não necessariamente equivalentes aos do livro, mas há níveis em jogo.

Tanto no livro quanto no filme entende-se que as narrativas de Alexandre são repetidas. Quando Alexandre conta como supostamente montou uma onça, pelas falas do personagem Firmino é sabido que esse episódio já foi narrado outras vezes anteriormente e os visitantes presentes casa do protagonista já têm consciência do final da “estória”. Nesse sentido, quando

exibe na tela as lembranças do protagonista, o filme poderia mostrar não uma égua (cf. Imagem 5), mas uma onça, assim como o faz nas cenas posteriores, ainda mais porque a cena retrata as memórias do próprio Alexandre.

No entanto, no interior dessa segunda camada da narrativa fílmica há uma interferência do narrador responsável pela narrativa geral, pois, enquanto Alexandre tenta convencer aos ouvintes que montou uma onça, o “mostrador de imagens” expõe ao espectador que o animal não era uma onça.

Imagem 5 – Égua pampa.



Fonte: ALEXANDRE... 2013.

Em outro momento da narrativa literária, Cesária diz que Alexandre passou a ser muito bem tratado pelas pessoas após capturar uma novilha montado em um bode e ainda haver conseguido abater uma onça que o atacou durante a perseguição à novilha. Na fala da esposa, Alexandre se tornou o homem mais importante do sertão após esse episódio:

O caso da novilha se espalhou de repente, e o nome de Alexandre correu de boca em boca. Ele não disse isto porque não gosta de pabulagem, mas acredite que ficou o homem mais importante do sertão. Os fazendeiros tiravam o chapéu quando passavam por ele e cumprimentavam com respeito: — “Como vai a obrigação, major Alexandre?” (RAMOS, 2020a, p. 37)

O que chama a atenção não são apenas os detalhes da história, pois claramente apresenta elementos fantasiosos, mas o prestígio que, segundo Cesária, o marido passou a ter

entre as pessoas após o caso da novilha, pois o filho de alguém de posses, senhor de escravos, não precisaria de um episódio dessa natureza para então ser notado socialmente. E o próprio narrador autodiegético já havia afirmado que Alexandre ficou famoso por causa do bode, mesmo antes da história da novilha.

No primeiro capítulo ele já é descrito como um homem alto, velho, magro, com um olho torto, meio caçador e meio vaqueiro, com meia dúzia de vacas. Alexandre desenvolve atividades de vaqueiro e de caçador, mas em nenhum momento o narrador do primeiro capítulo se refere a Alexandre como alguém que já foi um fazendeiro. O narrador extradiegético usa uma hipérbole ao dizer que a espingarda de Alexandre era a melhor do mundo, e, de forma irônica, afirma que a capacidade da arma era tanto quanto a visão do dono. Essa ferramenta que faria de Alexandre um caçador, a espingarda modelo lazarina, é um tipo usado apenas para abater pequenas aves.

Alexandre declara que já foi considerado uma autoridade no lugar onde viveu. Afirma que tinha influência com os governantes, e dessa forma não pagava impostos, interferia em decisões judiciais e, quando aparecia na feira, seu comportamento e a reação das pessoas, inclusive de pessoas importantes, indicariam Alexandre como um coronel:

Nos meus pastos a coisa era diferente. Lá eu tinha prestígio: votava com o governo, hospedava o intendente, não pagava imposto e tirava presos da cadeia, no júri. Vivia de grande. E quando aparecia na feira, o cavalo em pisada baixa, riscando nas portas, os arreios de prata alumando, o comandante do destacamento levava a mão ao boné e me perguntava pela família. (RAMOS, 2020a, p. 79)

As histórias contadas por Alexandre e Cesária têm a veracidade questionável e, mesmo que fossem comprovadas como verdadeiras, teriam ocorrido em um passado muito distante, pois, quando o protagonista é questionado pelo cego Firmino sobre a história do bode, Alexandre afirma que se o animal ainda fosse vivo já teria trinta anos. No momento em que o casal narra esses contos, não desfruta de nenhum privilégio social ou comodidade financeira.

Cesária relembra como Alexandre se apresentava nas festividades da região: “– É verdade, Alexandre, respondeu Cesária. Essa festa ficou guardada aqui dentro. Você apareceu de gibão, perneiras, peitoral e chapéu de couro, tudo brilhando, enfeitado de ouro”. (RAMOS, 2020a, p. 31). Novamente os detalhes denunciam o caráter ficcional das histórias que “vão nascendo”, pois, mais uma vez, Alexandre é apresentando com apetrechos de vaqueiro, e não de um rico fazendeiro.

O filme nada apresenta do prestígio ou das riquezas que Alexandre afirma já ter possuído. O ofício de narrar é único elemento que mantém o personagem numa posição de

vantagem em relação aos visitantes. Em um dado momento, quando o dono da casa se ofende com os questionamentos de Firmino, abandona, chateado, os ouvintes na sala, se direciona para o quarto e comenta com a esposa sua insatisfação.

Durante o diálogo com Cesária, Alexandre do filme é mostrado chorando (cf. Imagem 6), externando seu descontentamento em ter sido contrariado pelo cego. Isso decorre porque o protagonista supõe que os visitantes foram embora sem ouvi-lo concluir a história. Enquanto Alexandre tenta manter uma conduta de superioridade diante dos visitantes, ao espectador é apresentado um Alexandre que tenta a todo custo impressionar os ouvintes e que se desespera ao pensar na possibilidade de perder essa atenção:

ALEXANDRE: Está tudo tão quieto. Será que eles foram embora sem ouvir minhas histórias? Não, não, não! Não iriam fazer essa desfeita pra mim.
CESÁRIA: Alexandre, não fica assim não. (ALEXANDRE... 2013)

Imagem 6 – Alexandre.



(Fonte: ALEXANDRE..., 2013)

É nesse contexto que o personagem Firmino se destaca. Lajolo e Zilberman (2006) dizem que o personagem cego não pode acompanhar os sonhos de aventuras formulados por Alexandre. No entanto, isso não determina a perda de importância do personagem; pelo contrário, Firmino representa o equilíbrio entre realidade ficcional e fantasia, pois ele

discrimina os delírios do narrador, impedindo o exagero e a inverossimilhança nas histórias contadas por Alexandre.

Firmino tem sua atuação destacada porque, apesar de cego, e talvez seja exatamente por isso, duvida da palavra de Alexandre e exige saber as minúcias e a coerência dos acontecimentos. Esse comportamento de Firmino causa grande incômodo tanto em Alexandre quanto em Cesária, que sempre confirma as histórias contadas pelo marido e culpa o cego por procurar inconsistências nos relatos.

3.3 Cego e preto: Firmino

O processo criativo de Luiz Fernando Carvalho considera que, a partir da análise e compreensão do texto literário, as palavras vão se tornando imagens e formando o texto fílmico. Para o diretor, a linguagem do filme deve ser invisível, deve pertencer ao mistério e ao jogo sensório feito com as próprias imagens. Como diz Carvalho:

Eu me interesso pelo motivo que me emociono, e os pintores que me emocionam são aqueles que trabalham na criação de uma fabulação do real, que eu acredito também que é essa a janela de cinema [...] é a criação, é a linguagem, é a fabulação, o resto é mera descrição sem alma. [...] em outras palavras, significa que você precisa encontrar uma alma para a imagem, para que ela se sustente, senão fica ali, didática, explicativa, não se sustentará enquanto vida, não ficará de pé sozinha, tomba, cai. (2002, p. 103-104)

Essa ideia defendida por Carvalho é observada no filme *Alexandre e outros heróis*. O diretor escolhe adotar um clima de mistério no filme, e a trama se inicia captando a natureza fantasiosa dos relatos do narrador intradieético de Graciliano. As cenas iniciais protagonizadas por Firmino e Libório existem apenas na adaptação, inexistindo qualquer referência de um diálogo semelhante no texto literário. No entanto, há aqui um ponto de contato entre as obras: assim como o livro se inicia com o capítulo “Apresentação de Alexandre e Cesária”, na voz do narrador extradieético e sem a participação de Alexandre como narrador, o filme começa também sem a participação de Alexandre e com a câmera ocupando o lugar do narrador – considerando-se a perspectiva sobre o grande imagista.

A cena inicial mostra a lua, fazendo referência à fala do narrador extradieético do livro, que diz que aquela era uma noite de lua cheia. Com essa informação, o cineasta potencializa o clima de mistério que foi apenas sugerido pelo narrador ao descrever o ambiente. Nas cenas iniciais do filme, vê-se a presença de alguns animais no meio da caatinga e ouvem-se uivos, pios e outros sons. Além disso, ouve-se um fundo instrumental evocando suspense.

Nesse cenário, aparecem Libório e o cego Firmino, ainda a caminho da casa de Alexandre. Firmino apresenta comportamentos animais, uivando e mostrando os dentes, na tentativa de assustar Libório, e a câmera foca no rosto do personagem (cf. Imagem 7).

Como diz Marcel Martin (2005, p. 49), “é no grande plano do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme”. Para o estudioso, a capacidade da câmera de explorar os rostos e expor as expressões mais secretas é um dos fatores do fascínio que o público tem pelo cinema.

A câmera foca em partes do rosto de Firmino, que, para Gaudreault e Jost (2009), é um dêitico indicativo da função da câmera como instância narrativa no cinema. A partir dessas cenas, Libório, assustado, inicia uma cantiga que expressa seu assombro e seu medo:

Já vi tudo nesse mundo
Criação de lobisomem
A cara triste da fome
em noite de lua cheia
De ninguém acreditar;
E não quero me gabar,
Ali pelas onze e meia
O capeta tomou peia
De uma diaba feia
Com os olhos de farol;
Não há mais nada de novo
Nesse mundo sob o sol. (ALEXANDRE... 2013)

Imagem 7 – Firmino assustando Libório.



Fonte: ALEXANDRE... 2013.

A cantiga de Libório reforça o clima construído no filme. Quando os dois personagens se dirigem à casa de Alexandre, o encontram, como no livro, apresentando-se sempre repousado, cumprimentando os visitantes quando chegam à sua casa e com ar de modéstia antes de iniciar a narrativa de algum feito heroico (CRISTÓVÃO, 1977).

O texto literário segue um padrão característico das narrativas enquadradas: os ouvintes chegam à casa de Alexandre, pedem que ele conte uma história, ouvem, elogiam quando a história termina e retornam às suas casas em algum momento após o término do relato do dono da casa. No entanto:

De quando em quando, no decorrer da narração, um dos ouvintes (em geral o cego Firmino) duvida de qualquer afirmação, e o ritual modifica-se: Seu Alexandre formaliza-se, os ouvintes desagravam o atrevimento do cego e reafirmam a sua confiança no narrador. (CRISTÓVÃO, 1977, p. 103-104)

As aventuras que Alexandre conta aos visitantes carregam elementos quase milagrosos, o que fascina a maioria dos ouvintes. Entretanto, enquanto o protagonista narra suas histórias, a reação do personagem Firmino demonstra que ele não as aceita como sendo verdadeiras, e indaga Alexandre a respeito dos detalhes deixados soltos.

Ao observar as diferenças entre a narrativa literária e a adaptação fílmica, é possível notar que a oposição de Firmino a Alexandre comentada por Lajolo e Zilberman (2006) é intensificada no filme. O personagem cego recebe maior destaque na adaptação e possui falas que intensificam sua importância, mesmo que elas não existam no texto literário.

O narrador extradiegético inicia o segundo capítulo apresentando os personagens presentes na casa do protagonista sem dar muitas informações sobre eles: “Ao leitor é dado saber deles tão somente as atividades que exercem, não sendo fornecidos quaisquer outros traços ou descrições” (MONTEIRO FILHO, 2013, p. 75). No entanto, o personagem Firmino não é apresentado a partir da informação de alguma atividade que exerce, mas de suas características físicas: ele é cego e preto. Informações sempre enfatizadas na obra escrita.

Firmino é o único personagem negro a fazer parte do grupo que visita a casa de Alexandre, visto que não é especificado se os outros personagens são negros ou não, mas o silêncio do narrador em omitir essa informação e sua atitude em caracterizar o personagem cego especificamente como negro deixam subentendido que os outros personagens não sejam negros também.

As cenas iniciais do filme acontecem em dois cenários: na casa de Alexandre, na qual o dono protagoniza as cenas, e no local onde estão Firmino e Libório. Os acontecimentos se

desenvolvem simultaneamente por um breve momento, e é notório que a câmera foca no rosto do cego quando Alexandre, em conversa com as pessoas que já estão em sua casa, diz: “– Uma lua dessa chama as almas das covas e convida até o capeta a andar pelo mundo como se fosse cidadão” (ALEXANDRE..., 2013), então a cena muda para Firmino e Libório, e acontece o seguinte diálogo entre os personagens:

FIRMINO: No sertão tem muita coisa nova que não há em outra parte do mundo.
 LIBÓRIO: O que tem de coisa nova nesse fundo de sertão, cego Firmino? Já viu coisa nova aqui, viu?
 FIRMINO: Ver, não vi que sou cego, mas não sou ignorante. Tanto faz ver como saber que existe.
 LIBÓRIO: Eu não vejo é mesmo! (ALEXANDRE..., 2013)

Nas primeiras cenas da adaptação fílmica já fica expresso que o personagem Firmino tem, assim como no livro, a função de antagonista, pois nesse diálogo o cego já se mostra como alguém que tem consciência da realidade, enquanto o papel de Alexandre é narrar as suas histórias fantasiosas.

No texto literário, após ouvir o relato do dono da casa de que montou uma onça, o personagem Firmino diz:

Mas aí, se me dão licença... Não é por querer falar mal, não senhor.
 – Diga, seu Firmino, convidou Alexandre.
 – Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.
 – Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove horas?
 – Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro.
 Alexandre indignou-se, engasgou-se, e quando tomou fôlego, desejou torcer o pescoço do negro. (RAMOS, 2020a, p. 21-22)

Ao afirmar que já tinha ouvido o dono da casa contar três vezes a mesma história da onça, o personagem demonstra que estava atento ao que era contado. A declaração de Firmino que “semana passada” tinha ouvido a história da onça, indica que Alexandre contava as mesmas histórias, apenas variando detalhes, o que pode ser intrigante, pois se Firmino já tinha ouvido a mesma história mais de uma vez, subentende-se que os outros personagens que costumavam visitar Alexandre e Cesária já tinham ouvido também.

Porém, diferentemente de Firmino, quando o protagonista conclui o relato de como montou uma onça, o personagem Libório diz: “Esse caso que vossemecê escorreu é uma beleza, seu Alexandre [...]. E eu fiquei pensando em fazer dele uma cantiga para cantar na viola”

(RAMOS, 2020a, p. 21). Excetuando Firmino, os outros personagens aceitam sem nenhuma objeção aquilo que ouviram.

No filme, Firmino já indica não acreditar nas histórias, visto que, enquanto Alexandre fala, o cego ri dos exageros do narrador. Quando Alexandre revela aos ouvintes que havia domado uma onça, o cego rir exageradamente e de forma irônica concorda com Libório sobre transformar a história do dono da casa em uma cantiga. Como afirma Mourão sobre as histórias narradas pelo protagonista e o posicionamento de Firmino diante delas:

Devido à grande consideração que (Alexandre) desfruta junto aos ouvintes, os seus deslizes seriam tolerados, não fosse a presença de Firmino que, por ser cego, procede com certo estouvamento dentro da realidade. Refugiado na sua escuridão, o preto está continuamente desejando corrigir o mundo cá fora. (2020, p. 202)

No texto de Graciliano, Alexandre se sente ofendido ao ser questionado por Firmino e declara:

– Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo o mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra.
– Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinho apareceu agora. (RAMOS, 2020a, p. 22)

De acordo com Alexandre, o cego é a primeira pessoa a pôr em dúvida a fala do dono da casa. No entanto, é possível interpretar de duas formas essa reação do personagem: Alexandre tenta, dessa maneira, atribuir confiabilidade ao próprio discurso, com base no respeito que ele julga ter diante das pessoas, ou significa que Firmino realmente seja a única pessoa a avaliar os detalhes das histórias e não acreditar em Alexandre.

Alexandre bocejou, estirou os braços e esperou a aprovação dos ouvintes. Cesária balançou a cabeça, Das Dores bateu palmas e seu Libório felicitou o dono da casa:
– Muito bem, seu Alexandre, o senhor é um bicho. Vou botar essas coisas em cantoria. O olho esquerdo melhor que o direito, não é, seu Alexandre?
– Isso mesmo, seu Libório. Vejo bem por ele, graças a Deus. Vejo até demais. (RAMOS, 2020a, p. 27)

Após contar a história de como perdeu e recuperou o olho, Alexandre é aplaudido pelos seus ouvintes. O personagem se orgulha ao dizer que a capacidade visual do olho torto é muito superior à do outro olho e intenta iniciar uma nova narrativa, mas é interrompido pelo personagem Firmino, pois Alexandre foca na história do espinheiro e se esquece de concluir a história da onça:

– E a onça? Que fim levou a onça que ficou presa no mourão, seu Alexandre?

Alexandre enxugou a testa suada na varanda da rede e explicou-se:

– É verdade, seu Firmino, falta a onça. Ia-me esquecendo dela. Ocupado com um caso mais importante, larguei a pobre. A onça misturou-se com o gado, no curral, mas começou a entristecer e nunca mais fez ação. Só se dava bem comendo carne fresca. Tentei acostamá-la a outra comida, sabugo de milho, caroço de algodão. Coitada. Estranhou a mudança e perdeu o apetite. Por fim ninguém tinha medo dela. E a bicha andava pelo pátio, banzeira, com o rabo entre as pernas, o focinho no chão. Viveu pouco. Finou-se devagarinho, no chiqueiro das cabras, junto do bode velho, que fez boa camaradagem com a infeliz. Tive pena, seu Firmino, e mandei curtir o couro dela, que meu irmão tenente levou quando entrou na polícia. Perguntem a Cesária. (RAMOS, 2020a, p. 27-28)

Alexandre contrapõe as objeções de Firmino e tenta comprovar suas histórias novamente com o discurso da companheira. Já se sabe que Cesária certamente confirmaria o relato de Alexandre caso Firmino perguntasse a ela, e que o suposto irmão tenente, figura considerada de respeito que Alexandre cita para tentar impedir que o cego apresente mais questionamentos não está presente. Esse artifício de citar uma figura que confirmaria suas palavras já é usado por Alexandre na conversa sobre o espinheiro quando diz que Firmino estava pressupondo saber mais que o irmão do protagonista, que além tenente conhecia a cidade grande:

O senhor nunca viu? Ah! Desculpe, nem me lembrava de que o senhor não enxerga. Pois nos circos há onças bem ensinadas, foi o que me garantiu meu mano mais novo, homem sabido, tão sabido que chegou a tenente de polícia. Acho até que as onças todas seriam mansas como carneiros, se a gente tomasse o trabalho de botar os arreios nelas. Vossemecê pensa de outra forma? Então sabe mais que meu irmão tenente, pessoa que viajou nas cidades grandes. (RAMOS, 2020a, p. 22)

Outra tentativa de validar o próprio discurso ocorre também no conto “A doença de Alexandre”, quando o protagonista afirma que foi acometido de uma febre tão alta que era possível sentir a temperatura a longa distância. Cesária e Sinha Terta confirmam a história. No entanto, nem o irmão tenente, nem Sinha Terta estão no momento em que Alexandre faz essas afirmações:

Uma peste, seu Gaudêncio. Já andou perto de fornalha de engenho? Era aquilo. Sinha Terta sentiu o calor no fim do pátio.
 – Não é muito não? Perguntou o cego.
 – Sei lá, respondeu Alexandre. Pode ser que seja. Sinha Terta disse, mas se vossemecê julga que ela se enganou, não discuto. (RAMOS, 2020a, p. 107)

Os momentos de discordância entre o cego Firmino e Alexandre são mais acentuados na adaptação fílmica. Como afirma Hattner (2010), apesar de ser uma informação óbvia, é necessário ter em mente que um filme adaptado de um texto literário é sempre a expressão de

uma das múltiplas possíveis interpretações para esse texto. E esse antagonismo acentuado é a interpretação que Carvalho fez do personagem, um antagonismo baseado não apenas em duvidar das histórias contadas por Alexandre, mas em questionar a natureza dessas histórias.

Enquanto o dono da casa conta as histórias, o personagem cego fica atento a cada detalhe. Após a história do espinheiro, Firmino questiona a Alexandre sobre o que aconteceu com a onça, e acontece o seguinte diálogo no filme:

ALEXANDRE: Mas como o cego Firmino é um homem questionante de ofício e profissão, é ou não é? Eu respondo! Amansei a onça de vez, com papa de milho cozido no leite.

FIRMINO: (rindo) Aí também já é de mais, né, seu Alexandre. Daqui a pouco vai dizer que alimentou a onça com capim.

ALEXANDRE: Isso não, que onça não é boi! Muito embora aconteceu um caso parecido. Ah, vou dizer, que ela começou a apreciar salada de verdura que lambia os beiços assim, com fatia de cará...

FIRMINO: Mas onça é bicho selvagem.

ALEXANDRE: Mas amansa. Nunca ouviu falar de onça de circo, de domador que enfia a cabeça na boca de pantera? É, a minha andava lá pelo pátio, banzeira, rabo entre as pernas, focinho no chão... Fez até camaradagem com o bode velho, e ficaram assim, ó, amigo de copo e baralho.

FIRMINO: Difícil de crer. É muito difícil. (ALEXANDRE..., 2013)

Após essa conversa, os dois personagens se alteram. Firmino se posiciona como em nenhum outro momento do filme e de forma como não acontece na obra escrita. O cego consolida-se como o antagonista de Alexandre e fala como se soubesse a verdade sobre as histórias. O comportamento de Firmino muda radicalmente nesse momento, e é construído um clima sobrenatural:

ALEXANDRE: Turrão...

FIRMINO: O senhor me desculpe seu Alexandre, mas turrão não sou eu. É a suprema verdade das coisas, o mundo não é assim como o senhor conta.

GAUDÊNCIO: Retire as palavras, cego Firmino.

FIRMINO: A realidade do mundo me impede.

DAS DORES: Tô sentindo uma coisa ruim aqui dentro dessa sala.

ALEXANDRE: Você vem dizer a mim, cego Firmino, homem vivido e acontecido, o que é o sim e o não do mundo. O mundo... O mundo... O mundo... Tá todo emba... embaralhado.

CESÁRIA: O que é que tá sendo Alexandre, hein? O que é, o que é?

ALEXANDRE: Ai!

CESÁRIA: O que é Alexandre? O que é que tá sendo Alexandre?

ALEXANDRE: É todo, é todo... O mundo é todo emba... embaralhado.

CESÁRIA: Alexandre!

DAS DORES: Ai, ai, eu tô vendo madrinha!

CESÁRIA: Me acode aqui Das Dores!

DAS DORES: É o diabo montado no cego Firmino. (ALEXANDRE..., 2013)

Nessa cena, o ator que interpreta Firmino é filmado em *plano contrapicado* (cf. Imagem

8), na nomenclatura utilizada por Marcel Martin (2005). Nesse ângulo, o personagem é focado de baixo para cima, criando a “impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los” (MARTIN, 2005, p. 51). O objetivo desse recurso é atribuir a determinado personagem uma imagem de grandeza, e na cena do filme *Alexandre e outros heróis* (cf. Imagem 8) a câmera mostra Firmino por esse ângulo, exatamente no momento em que o personagem decide contrariar de forma veemente os detalhes da história contada pelo protagonista.

Luiz Fernando Carvalho escolhe dar destaque a Firmino como o cego que consegue perceber a verdade, assim como é apresentado no texto literário, mas no filme é intensificado o seu posicionamento como figura de oposição a Alexandre, que em várias cenas já aparecia na tela pelo ângulo *plano contrapicado*. A participação de Firmino é tão mais marcante no filme que na adaptação do capítulo “A doença de Alexandre” a causa da doença foi a discussão entre os dois personagens.

Imagem 8 – Firmino discorda de Alexandre.



Fonte: ALEXANDRE..., 2013.

A forma como a cena é construída não diminui Alexandre, mas põe Firmino no mesmo nível de importância do protagonista. Em várias cenas anteriores, a imagem do personagem Firmino é apresentada no ângulo *plano picado* em relação à figura de Alexandre. Segundo Martin (2005), o *plano picado* tem a tendência de diminuir moralmente o personagem,

tornando-o o inferior. É o que acontece com o personagem Firmino em alguns momentos do filme: o personagem é diminuído diante de Alexandre (cf. Imagem 9). Cabe ressaltar que Firmino é o único personagem cego, mas também é o único que é capaz de questionar³ as histórias contadas por Alexandre. Firmino não é apenas um personagem cego e preto, é alguém que consegue compreender o mundo além do universo das histórias contadas por Alexandre. Como ele mesmo diz no filme, a realidade não é como Alexandre conta, e Firmino sente na pele a realidade do mundo.

Imagem 9 – Firmino pedindo desculpas.



Fonte: ALEXANDRE..., 2013.

3.4 Sobre as diferenças de tom entre livro e filme

O texto de Graciliano é explicitamente adaptado a partir do segundo capítulo do livro. A produção fílmica mantém os mesmos elementos que compõem a narrativa do livro, no entanto, apresenta diferenças nos diálogos e na forma que alguns personagens foram construídos.

Segundo o próprio Luiz Fernando Carvalho, não seria adequado usar o termo “tradução”

³ Existe certa tradição literária que associa ao cego a clarividência do mundo. Em Édipo Rei, de Sófocles, no caso de Tirésias, a cegueira corresponde a uma forma de visão que torna o sujeito cego um privilegiado, pois possui a capacidade de ver além do que os homens comuns conseguem. É por isso que Édipo, após descobrir a verdade sobre si mesmo, perfura os próprios olhos.

para se referir ao seu trabalho de adaptação de obras literárias para a tela, mas sim “aproximação”, como uma espécie de diálogo entre os escritores e o próprio diretor. Ao comentar sobre a minissérie *Capitu* (2008), adaptação televisiva de *Dom Casmurro* (1881), Luiz Fernando Carvalho afirma:

Defino como uma aproximação. Por isso também optei por outro título, *Capitu*, diferente de *Dom Casmurro*, portanto. Assim a ideia de uma aproximação ficaria ainda mais clara, revelando não se tratar apenas de uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original. (CARVALHO, 2009, p. 75)

A partir dessa perspectiva de Luiz Fernando Carvalho, o trabalho realizado com o filme *Alexandre e outros heróis* é classificado como o primeiro grau de adaptação proposto por Comparato (2000), ou seja, o grau de aproximação do hipertexto com o hipotexto. Sobre o primeiro grau de adaptação denominado de “adaptação propriamente dita”, Comparato afirma:

Consiste em se ser o mais fiel a obra. Não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e conflitos presentes no original. Deve-se ter em conta que este tipo de trabalho não é uma mera ilustração audiovisual, mas que é preciso ultrapassar os limites da fidelidade para se conseguir um roteiro correto e eficaz. (2000, p. 331-332)

O filme dirigido por Carvalho é classificado no primeiro grau de adaptação porque, apesar das cenas e diálogos que não existem no texto de Graciliano Ramos, a ideia presente no texto literário permanece. É necessário considerar que o filme foi produzido como uma homenagem ao autor do livro. Não há alteração de nome de qualquer personagem no filme, nem substituição de um personagem por outro, o que seria próprio do segundo grau de adaptação denominado “Baseado em..”, segundo o teórico.

O que há de diferente na obra fílmica comparada ao texto literário é justificado também pela necessidade de se adequar esse texto a um sistema semiótico diferente, como diz Pellegrini (2003) e o próprio Comparato ao comentar que, para se conseguir um roteiro eficaz, é preciso romper com a ideia de fidelidade máxima ao texto fonte. Nesse mesmo sentido, Robert Stam entende “que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas representado pelo romance original” (2006, p. 26). O teórico diz que o cineasta tem a liberdade de amplificar passagens do texto escrito para criar tomadas no texto fílmico que sejam consideradas mais chamativas para o público.

Quando Alexandre aparece na adaptação fílmica, ele está em seu quarto se preparando para sair em direção à sala pequena (cf. imagem 10). São cenas exclusivas do texto fílmico, e

mostram a forma que o adaptador interpretou a chegada dos visitantes à casa do Alexandre. Com a liberdade de interpretação do cineasta, é possível afirmar, com base em Xavier (2003), que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender as passagens do texto literário, alterar certos valores e inclusive, de acordo ao próprio critério, redefinir o sentido da experiência dos personagens.

Imagem 10 – Alexandre no quarto.



Fonte: ALEXANDRE..., 2013.

O personagem tem características físicas semelhantes à descrição constante no livro, mas usa um tapa-olho cobrindo o olho torto, algo que não acontece no texto de Graciliano. Esse novo elemento usado por Alexandre apenas no filme pode revelar a forma como o cineasta inseriu na trama uma informação sobre Alexandre presente no capítulo de apresentação. O narrador onisciente declara que inicialmente o olho torto causava desgosto ao personagem e que era motivo de incômodo se alguém falasse dessa condição física:

Alexandre, como já vimos, tinha um olho torto. Enquanto ele falava, cuspiando a gente, o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe, parado, procurando outras pessoas para escutar as histórias que ele contava. A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. (RAMOS, 2020a, p. 10-11).

Alexandre conta que ficou com o olho torto ao montar uma onça, enquanto procurava

um animal da fazenda que estava perdido. Como consequência da montaria inusitada, o personagem teve um olho arrancado quando passou por um espinheiro. O personagem relata que ele mesmo procurou o olho perdido e, após encontrá-lo, o inseriu na cavidade ocular, ficando assim com o olho torto.

Segundo o narrador extradiegético, essa característica física incomodou Alexandre por muito tempo, e isso mudou apenas quando o personagem passou a se orgulhar de que tinha melhor visão com o olho torto que com o outro. O cineasta pode ter entendido que de alguma forma Alexandre tenha tentado esconder o defeito no olho, pois o filme apresenta um Alexandre que, mesmo velho e já se orgulhando de sua suposta capacidade visual, ainda usa um acessório para ocultar o olho torto. No filme, quando Alexandre perde um olho, é construída uma cena na qual a mãe do personagem aparece cuidando dos ferimentos no rosto do garoto e colocando o tapa-olho. Essa cena é própria do filme, e não existe nenhuma referência a esse momento no livro de Graciliano Ramos⁴.

Na construção do filme, Fernando Carvalho antecipa numa cena um diálogo entre Alexandre e a companheira que só acontece posteriormente no texto literário. Quando Alexandre intenta contar a história de como ficou com o olho torto, começa falando de quão rica sua família era. Então Cesária confirma as falas do marido e, de forma saudosista, relembra os tempos de riqueza. Cesária pergunta a Alexandre se ele ainda se recorda da festa de casamento, e o marido afirma categoricamente que sim, se mostrando certo acerca dos detalhes ao citar quantos dias durou a festa. No entanto, Alexandre não prossegue com as lembranças do casamento e diz para a esposa não atrapalhar a história que ele iria contar, e é apoiado pelo personagem Gaudêncio. No conto “O estribo de prata”, Cesária é novamente corrigida pelo marido:

- Este caso se deu, começou Alexandre, um dia em que fui visitar meu sogro, na fazenda dele, três léguas distantes da nossa. Já contei aos senhores que os arreios do meu cavalo eram de prata.
- De ouro, gritou Cesária.

⁴ Essa pesquisa não trabalha pelo viés biográfico do escritor e do diretor, mas convém dizer que a presença da figura da mãe presente em um momento importante para o protagonista pode ser compreendida também a partir da história do próprio Fernando Carvalho. O diretor conta que perdeu a mãe muito cedo, e que depois descobriu que ela adorava ler Graciliano Ramos. Como forma de homenageá-la, Fernando Carvalho utiliza o sobrenome da mãe como nome artístico. O cineasta considera que a figura materna é um símbolo místico: “Fui até o Nordeste, na região onde minha mãe passou a infância e conheci Maceió, que eu não conhecia. E por lá conheci primos, primas, sempre colhendo informações: “Ela lia Graciliano, adorava Graciliano”. Aí eu lia toda a obra de Graciliano [...]. Então, paralelamente ao conhecimento da minha mãe, eu fui, sem ter consciência, promovendo também um conhecimento da cultura brasileira, em especial a do Nordeste.” (CARVALHO, 2002, p. 28).

– Estou falando nos de prata, Cesária, respondeu Alexandre. Havia os de ouro, é certo, mas estes só serviam nas festas. Ordinariamente eu montava numa sela com embutidos de prata. As esporas, as argolas da cabeçada e as fivelas dos loros eram também de prata. (RAMOS, 2020a, p. 43)

No conto “História de uma bota”, há uma referência a esse diálogo sobre o material de fabricação dos arreios do cavalo. Em consequência da correção recebida, quando Alexandre inicia a narrativa sobre a bota, Cesária já afirma que as esporas eram de prata. O marido confirma a fala da esposa, mas acrescenta a informação de que também havia esporas de ouro. Não se pode afirmar que nesse trecho há uma correção direta da fala de Cesária, mas o narrador autodiegético retifica o que foi dito por ela ao acrescentar uma nova informação sobre as esporas:

Estava aqui pensando no meu tempo de rico. Dinheiro no baú, roupa fina e um quarto cheio de sapatos de toda a versidade.
 – E botas com esporas de prata, acrescentou Cesária.
 – Isso mesmo, concordou Alexandre. Botas com esporas de prata e de ouro, penduradas no torno. (RAMOS, 2020a, p. 65-66)

O comportamento de Alexandre destaca o papel da autoridade masculina no ambiente familiar, comum no ambiente rural nordestino, ainda mais quando se considera o possível tempo histórico que essa obra de Ramos tem como cenário. Na “Primeira aventura de Alexandre”, há referências ao pai do personagem como alguém que foi dono de escravos, e Cesária diz que uma das causas da pobreza da família foi a alforria desses escravos. Mesmo que as histórias de nível intradiegético possam ser consideradas fantasiosas, existe uma realidade ficcional no nível diegético, no qual o narrador extradiegético conta que algumas pessoas se dirigem até a casa de Alexandre para ouvir as histórias, e é exatamente essa realidade que está ambientada, possivelmente, entre os últimos momentos do Império e a consolidação da Primeira República.

Porém, na produção fílmica, Luiz Fernando Carvalho optou por construir o diálogo sobre o casamento de uma perspectiva diferente da apresentada por Graciliano Ramos. Além do diálogo ocorrer de forma diferente de como acontece no livro, as posições de fala são invertidas na obra fílmica. É Alexandre quem pergunta se Cesária lembra do casamento e erra um detalhe sobre o período em que a festa aconteceu, enquanto a companheira apresenta certeza das informações e até corrige o erro do marido:

ALEXANDRE: Vixe, espia que lua... Em noite de lua assim que acontece. Foi em noite de lua assim que a gente casou, não foi não Cesária? No tempo da planta do feijão.

CESÁRIA: Foi não, meu véi, foi na ranca do milho, mas a lua era essa mesma.
(ALEXANDRE..., 2013)

Carvalho escolhe construir uma cena na qual Cesária se sobressai a Alexandre, diferentemente da obra literária, que não apresenta passagens em que Cesária corrige Alexandre. Como afirma Robert Stam, o adaptador reinterpreta o texto e o adequa a novos discursos existentes no momento da reacentuação:

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. (STAM, 2006, p. 48-49)

Comparado ao do filme, o protagonista do livro de Ramos tem um comportamento um pouco menos proibitivo quando existe a possibilidade de outro personagem ter seu momento de destaque. Em certo momento no texto escrito, Alexandre se nega a contar uma história para que o personagem Libório cante uma “cantiga”, mas isso é apenas um artifício do personagem para prender a atenção dos ouvintes:

– Conte a história do marquesão, Alexandre.
– É o que eu estava com vontade de pedir, meu padrinho, o marquesão, gritou Das Dores.
– Bobagem, resmungou Alexandre enrugando a cara. Seu Libório está desovando uma cantiga bonita, e seu Libório é o cantador mais famoso desta ribeira. Quando seu Libório abre o bico, até os passarinhos do mato se escondem.
O violeiro, modesto, interrompeu o canto e abafou com as mãos o rumor das cordas.
– Não senhor. Isso é bondade. Estava aqui dizendo umas besteiras, para matar tempo. Agora se seu Alexandre tem um marquesão na cabeça, eu me calo.
[...]
Passaram quinze minutos nesse jogo, cada um tentando encolher-se e elevar o outro. Enfim Alexandre se deu por vencido:
– Vossemecês mandam. Eu estava quieto, mas seu Libório decide, e não tenho remédio senão obedecer. (RAMOS, 2020a, p. 51-52)

O comportamento do personagem Alexandre é apenas um ato de educação, e, na verdade, ele já queria contar a história. O responsável pela versão fílmica reconhece esse comportamento e constrói um Alexandre incisivo em não aceitar interrupções. Ainda nas primeiras cenas do filme, enquanto Alexandre está na janela admirando a lua, o personagem Gaudêncio ameaça contar uma história, mas tem a atitude reprovada veementemente pelo dono da casa:

GAUDÊNCIO: – Uma lua dessa é ruim pra curador.
ALEXANDRE: – Ah!
GAUDÊNCIO: – Em noite de lua assim, eu nunca consegui curar uma mordida de

cobra. Tenho até uma história de uma...

ALEXANDRE: – Deixe de ser saliente, homem! E guarde sua mentirada para quem não lhe conhece. Deixe de falar com Das Dores! (ALEXANDRE..., 2013).

Alexandre viu na atitude de Gaudêncio uma tentativa de dividir a atenção dos demais personagens presentes, enquanto Alexandre pretende manter essa atenção apenas para si. Cabe ressaltar que esse diálogo existe apenas na versão fílmica, não sendo encontrado no livro.

Em outro momento do filme, Alexandre tenta resolver uma questão entre Libório e Firmino, mas é interrompido novamente por Gaudêncio:

ALEXANDRE: [...] e digo que Firmino não está errado, mas mestre Libório também não deixa de estar certo.

DAS DORES: Mas como é que pode isso, padrinho?

GAUDÊNCIO: Eu acho que o que Seu Alexandre tá quer...

ALEXANDRE: Isso, entre na minha pele, e caminhe dentro dos meu miolos, né, Seu Gaudêncio! Que diga a eles o que quero dizer! Eu vou dormir mais cedo, e deixo que Gaudêncio diga a vocês o que eu ia dizer.

CESÁRIA: Calma, homem! Sossega! Guarda essa peixeira. Deixe de brabeza. (ALEXANDRE... 2013)

A adaptação fílmica explora muito bem o comportamento de Alexandre presente no texto literário de não gostar de ser interrompido. Nessa cena, o personagem se altera a ponto de intentar pegar uma faca, somente porque Gaudêncio o tinha interrompido e tentou falar no momento em que Alexandre ia responder ao questionamento de Das Dores. Entretanto, Fernando Carvalho entende esse comportamento de Alexandre como uma necessidade, um tanto imperiosa, de manter a atenção dos ouvintes voltada exclusivamente para si.

O diretor utilizou também informações apresentadas pelo narrador extradiegético ainda no capítulo de apresentação para construir o texto fílmico. No texto escrito, o narrador afirma que “esse casal admirável não brigava, não discutia. Alexandre estava sempre de acordo com Cesária, Cesária estava sempre de acordo com Alexandre” (RAMOS, 2020a, p 10). O filme apresenta várias cenas que remetem às paixões humanas, algo que não está presente no texto de Graciliano Ramos. O diálogo a seguir, transcrito da obra fílmica, acontece enquanto Alexandre e Cesária se abraçam e se cheiram com expressões de felicidade (cf. Imagem 11):

CESÁRIA: Sossega, Alexandre...

ALEXANDRE: Tu é a mulher de todos os sonhos da vida de um homem, Cesária.

CESÁRIA: Se tu tá falando, né... Tu é homem que não mente... Estão espiando. (ALEXANDRE..., 2013)

Dessa forma, percebe-se que o adaptador utiliza um elemento presente em uma parte do livro para criar uma situação totalmente nova. No texto literário, não existe contato de maior

proximidade entre o casal, mas Carvalho traduziu a ideia de cumplicidade declarada na fala do narrador em uma cena de demonstração de afeto, com contato físico mais íntimo entre os dois personagens.

Imagem 11 – Alexandre e Cesária.



Fonte: ALEXANDRE..., 2013.

Na obra de Graciliano, enquanto Alexandre conta suas histórias, também comenta sobre seus sentimentos pela companheira desde a época que era adolescente. O cineasta intensificou as demonstrações de afeto do casal para representar esse sentimento de Alexandre. Há exclusivamente no filme uma tendência em demonstrar o lado emocional dos personagens. É sugerido, por exemplo, que existe interesse romântico entre mestre Gaudêncio e a afilhada de Alexandre, Das Dores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Graciliano Ramos é considerado por muitos críticos um dos grandes escritores da literatura brasileira. É notável que suas obras têm sido objeto de estudo de um vasto número de livros e pesquisas científicas. Mesmo *Alexandre e outros heróis*, que faz parte das produções menos conhecidas do autor, tem seu grau de importância para a literatura nacional, e servir de texto fonte para uma produção fílmica contribui para que a obra torne-se ainda mais conhecida.

Observou-se com essa pesquisa que, a exemplo das novelas de moldura ou novelas enquadradas, a obra *Alexandre e outros heróis* é composta por dois níveis narrativos diferentes: o primeiro nível conta com um narrador extradiegético, responsável pela narrativa geral, e o segundo nível, com o narrador intradieético/autodieético, Alexandre, que narra as ações mais absurdas e fantasiosas, objetivando sempre apresentar a si mesmo de forma heroica. Alexandre, de Graciliano Ramos, é o contador de histórias que tenta alcançar admiração dos visitantes por meio das façanhas que conta.

O filme de Luiz Fernando Carvalho, por ser uma transposição do texto literário para o meio visual, representa, obviamente, uma nova obra. O comportamento de Alexandre de não gostar de interrupções é intensificado, a posição de antagonista desempenhada por Firmino também é mais acentuada. No entanto, mesmo apresentando a visão do adaptador, o filme mantém as características de cada camada narrativa do livro, assemelhando-se estruturalmente à obra do escritor alagoano.

Mesmo cedendo espaço ao narrador de nível intradieético, o narrador extradiegético não se ausenta totalmente. É possível identificar participação dessa instância no interior da narrativa de Alexandre, conduzindo a trama, permitindo falas e, por vezes, indicando o caráter ficcional das histórias contadas pelo protagonista.

Assim como no texto literário de Graciliano Ramos, percebem-se diferentes camadas narrativas no filme de Luiz Fernando Carvalho. Toda produção fílmica possui, naturalmente, uma camada extradiegética, mas o filme *Alexandre e outros heróis* apresenta duas camadas narrativas demarcadas: a primeira camada, a narrativa geral, é conduzida e mostrada pelo narrador fílmico, chamado por David Bordwell (1985) de “mostrador de imagens”, e de “grande imagista”, por Gaudreault e Jost (2009), que é própria câmera desempenhando o papel de narrador. A segunda camada mostra as cenas das histórias contadas pelo protagonista. No entanto, mesmo a narrativa pertencendo a Alexandre, o narrador extradiegético continua presente mostrando elementos sobre a verdade das histórias, independentemente da vontade do

narrador intradieético, de forma semelhante ao que ocorre no segundo nível narrativo do texto literário. Carvalho mantém essa característica da estrutura do texto porque, assim como os teóricos discutidos nesse trabalho, ele também defende a ideia de que a câmera exerce a função de narrador no cinema. Então, a relação das vozes narrativas que Graciliano fez no livro, o cineasta conseguiu fazer no filme.

Há na obra fílmica a inserção de novos elementos, como a participação da mãe de Alexandre, bem como alguns detalhes da narrativa literária foram desconsiderados no filme: a informação de que o pai de Alexandre era senhor de escravos, a culpa pelo empobrecimento da família que Cesária atribui à Lei Áurea e o comportamento de Alexandre de repreender e corrigir a esposa. A decisão de adicionar ou remover determinadas partes da história que serviram de fonte no processo de adaptação é compreendida em uma fala de Carvalho (2002), que, referindo-se a um outro trabalho seu, diz que sua preferência é pôr na tela elementos que valorizem a questão da brasilidade, mas sem construir personagens estereotipados, e que tem por objetivo mostrar, por vezes, algo mais humanizado.

A escolha de destacar Firmino como antagonista de Alexandre e mostrá-lo se posicionando de forma acentuada e duvidando das histórias que colocariam Alexandre numa posição privilegiada, é compreendida a partir da visão do diretor de que o ato de contestação faz parte de uma necessidade do ser humano de expressar o próprio ponto de vista, se negando, muitas vezes, a aceitar o estado das coisas. Carvalho (2002) diz que a contestação é um ato de sobrevivência.

Porque contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística. [...] Contestação como linguagem de sobrevivência. [...] A contestação faz parte de uma necessidade de se colocar no mundo, de se expressar, de fazer valer seu ponto de vista; ou seja, sua negação a um certo estado das coisas. (CARVALHO, 2002, p. 23-24)

Luiz Fernando Carvalho adapta o texto literário do ponto de vista ideológico, perspectiva na qual, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), a narrativa fílmica é construída considerando a opinião sobre os personagens e sobre a história narrada no filme. O filme *Alexandre e outros heróis* é construído com as características da narrativa de Graciliano Ramos unidas às concepções do diretor.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE e Outros Heróis. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Maristela Velloso. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Rio de Janeiro: Globo, 2013.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Ivone Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregolli. Campinas, SP: Editora Unicamp/ Edusp, 2013.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- CAEIRO, Olívio. Formas da “narrativa enquadrada” na novela alemã do realismo poético. **Revista Língua e literatura**, n. 2, p. 235-256, 1973.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: Ensaios sobre Graciliano Ramos. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. **Acta Científica**, v. 22, n. 2, p. 59-66, 2013.
- CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador da Literatura ao Cinema. **Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF**, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan.-dez., 2003.
- CARVALHO, Luiz Fernando. A consciência dos sonhos. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-consciencia-dos-sonhos-por-luiz-fernando-carvalho-518115.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre Lavoura Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). **Revista de Letras**, São Paulo, Vol. 21, 1981, p. 5-12.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos**: estrutura e valores de um modo de narrar. 2. ed. Rio de Janeiro: editora Brasília/Rio, 1977.
- CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? **Temporis[ação]**, Goiás, v. 1, n. 9, jan.-dez., 2007.

DEVIDES, Dílson César. Adaptação e roteiro. **Letras Escreve**, Macapá, v. 8, n. 1, 1º sem., p. 437-464, 2018.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema**: Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GAUDREAU, André.; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação da Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação da Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins, sob orientação de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por BRAGA, Cibele; VIEIRA, Erika Viviane Costa; GUIMARÃES, Luciene; COUTINHO, Maria Antônia Ramos; ARRUDA, Mariana Mendes; VIEIRA, Miriam. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. O olho torto de Alexandre. **Revista USP**. São Paulo, n. 63, p. 186-196, set.-nov., 2004.

HATTNER, Álvaro. Nos olhos de quem vê: (mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade. **Travessias Interativas**, vol. 13, p. 1-8, 2017.

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**. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LINS, Osman. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: Ramos, MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre roteiro como gênero intersemiótico. In: MARTINS, Ricardo André Ferreira (Org.). **Literatura e Cinema: interartes, intersemiose, intermedialidade e transmedialidade**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MCLHUAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. **Globo.com**. Grupo Globo, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/especiais/alexandre-e-outros-herois-especial/noticia/producao.ghtml>. Acesso em: 29 mai. 2022.

MONTEIRO FILHO, Edmar. **O Major Esquecido: histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos**. Orientador: Carlos Eduardo Ornelas Berriel. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2013.

MOURÃO, Rui. Procura de caminho. In: Ramos, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 197-214.

NORIEGA, José Luis Sánchez. **De la literatura al cine**. Barcelona: Paidós, 2000.

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

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 64 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020a.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 104. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020b.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 147. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020c.

REY, Marcos. **O roteirista profissional: TV e cinema**. São Paulo: Ática, 2009.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert et al. **Nuevos conceptos de la literatura del cine**. Barcelona: Paidós, 1999.

VONNOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.