

A transposição fílmica do texto literário na adaptação de *Sargento Getúlio*

Denise Salim Santos¹

Vânia Maria Castro de Azevedo²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este trabalho parte do texto literário como fonte para o encontro da literatura com o cinema. A pesquisa estrutura-se sobre os elementos linguísticos utilizados na transposição fílmica do livro “Sargento Getúlio”, de João Ubaldo Ribeiro, responsáveis pela manutenção das marcas da oralidade e a exploração dos ‘desvios’ da norma-padrão, nas áreas da fonologia, da morfologia e da sintaxe, na construção da narrativa em outro suporte. A metodologia aplicada com foco na pesquisa qualitativa procura identificar uma resposta mais subjetiva do processo de transcodificação da narrativa literária para a narrativa fílmica, pela análise comparativa, considerando as diferenças e equivalências encontradas nos diferentes meios. O estudo revela que na adaptação é preciso considerar a obra literária como um texto aberto, reinterpretando-a, construindo sentidos e significados num processo de (re)criação, considerando o ato de assistir a um filme como um ato de leitura, em que o leitor/espectador, através da linguagem, reconhece a obra, a reconstrói e, a partir daí, a compreende.

Palavras-chave: *Sargento Getúlio*. Adaptação. Literatura. Cinema. Marcas de oralidade.

INTRODUÇÃO

A ideia de se fazer uma pesquisa sobre o livro *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, adaptado para o cinema, vem da observação de que a adaptação de obras literárias para outras linguagens é fenômeno cada vez mais frequente na vida cultural contemporânea, presente nas telas da televisão, no cinema, no teatro, nos musicais, nas HQ’s e na internet. São inúmeras as obras adaptadas para o cinema e para a televisão, desde os clássicos às obras da cultura universal, revisitados muitas vezes sem o pré-conhecimento das diferenças existentes entre a obra original e a adaptada. Nesse movimento de passagem transcultural, a história é

¹ Professora Adjunta de Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Participa do Projeto de elaboração do Dicionário de Português do Brasil para Estrangeiros. Atua no Programa de Pós-graduação em Língua Portuguesa (UERJ) e tem vários artigos publicados em livros e periódicos

² Jornalista, pós-graduada em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com especialização em Publishing Management: O Negócio do Livro, pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio. Atua no mercado editorial como copidesque e revisora de livros tanto nas áreas técnica e científica, quanto na literária.

adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias, como ocorre na obra analisada neste artigo.

Nesse contexto, o conceito de adaptação se confunde com o conceito de tradução. Na tradução, o processo de transcodificação de um sistema de comunicação para outro tem alterados o sentido e o próprio significado cultural do texto produzido, ao serem expressos em um novo ambiente. Nas adaptações entre diferentes gêneros e suportes, não é diferente. A história sofre adequações, uma vez que o ato de reescrever pressupõe conjunções e disjunções em relação ao texto original, cortes, acréscimos de personagens, articulação com outros textos literários. Esse movimento vem ao encontro da ideia da ‘transcrição’, neologismo cunhado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação original numa outra língua. A transcrição é a solução apontada por Campos para as lacunas de significação no caso da tradução, e de linguagem, no caso de outras mídias, pois ao recriar o texto o impossível de se dizer transforma-se em espaço para a criação artística, tirando quem faz a adaptação da posição secundária em relação ao autor e ao original (CAMPOS, 1976a apud CALDAS, 1999).

O recorte proposto neste estudo é a leitura da adaptação de um texto literário para o cinema, considerando que esse processo de transposição envolve características próprias de um veículo de massa, que tem a imagem como principal expressão. Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação*, faz uma análise dos diferentes tipos de adaptação e apresenta algumas definições que irão nortear a linha teórica adotada, pois as mudanças são inevitáveis, “[...] quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 17), e as limitações, os pontos convergentes e oscilações são passíveis de serem estabelecidos nos diferentes meios.

O que se pretende neste trabalho é chegar a um conjunto de referências sobre o processo de transcodificação que levou à construção da narrativa para outro suporte, tendo em conta os recursos linguísticos utilizados nessa transposição, como a manutenção das marcas da oralidade e a exploração dos desvios da norma-padrão presentes nos aspectos fonéticos, morfológicos e sintáticos.

A análise dos recursos linguísticos parte do pressuposto de que as conjunções e disjunções ocorridas na transposição fílmica são tão importantes quanto o texto original, já que o autor tem que criar condições para que a narrativa se desenvolva em outro suporte.

Neste estudo verifica-se que, ao fazer uma adaptação, é preciso considerar a obra literária como um texto aberto, reinterpretando-a, construindo sentidos e significados num processo de re(criação), reconhecendo-a como um ato de leitura, como propõe Roland Barthes (1987).

Para Roland Barthes ler é reconhecer e compreender. A obra literária, sob o foco dessa concepção da leitura, passa a ser construída com o leitor, pois “o reconhecimento é uma desconstrução do texto; e a compreensão, a construção de outro texto, o meu, que toma em consideração o livro e o faz existir” (BARTHES, 1987 apud AMORIM, 2010, p. 1728). Essa concepção requer o reconhecimento, a compreensão e a construção de sentidos que vão permitir várias leituras, não apenas no campo do discurso literário, mas também do discurso cinematográfico, aqui entendido como arte narrativa.

Diante da dificuldade de ler as obras literárias, muitas vezes há alunos que trocam o texto literário por adaptações feitas para o cinema ou a TV, criando “uma realidade no mínimo intrigante: assistir ao livro” (NAGAMINI, 2004, p. 15). Assim, o primeiro contato com uma obra literária adaptada pode preencher o espaço da leitura do texto literário, levando-os a interpretar e construir sentidos, se considerarmos o ato de assistir a um filme ou a outros textos visuais como um ato de leitura, que estimula a imaginação e a construção de novos significados, podendo até mesmo incentivar a leitura do livro.

Conceituando adaptação

Como as adaptações trazem, por definição, a possibilidade de processo, de (re)criação, (re)interpretação, tradução, transcodificação, transcrição, entre outros, fica evidente a importância desse estudo no cenário atual, no qual a fragmentação, a rapidez e a virtualidade acabam por afetar os mecanismos de produção, criação e leitura de textos.

Na definição do roteirista Syd Field, "adaptar" significa transpor de um meio para outro. Adaptar seria a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (FIELD, 1979, p. 174).

Teórica e pesquisadora, Linda Hutcheon (2013) compreende a adaptação sob três perspectivas distintas, porém interligadas. Na sua definição de adaptação como *produto*, o processo da transcodificação pode envolver uma mudança de mídia, de gênero e de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente. Como *processo de criação*, a adaptação envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação, havendo uma

apropriação do texto pelo adaptador. Já o *processo de recepção* é uma forma de intertextualidade que pressupõe um engajamento da obra adaptada com outros textos. Para a autora, ao contar ou (re)contar uma história, deve-se levar em conta os diferentes engajamentos, ou modos de interação, que ocorrem com a mudança de suporte.

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias, formas e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Segundo Hutcheon (2013), no modo contar, podemos parar a leitura, saltar partes ou reler passagens, a qualquer momento, quando temos um livro em nossas mãos. O engajamento começa no campo da imaginação, que pode ser controlado na literatura narrativa pela seleção das palavras, mas é liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. No modo mostrar, como nos filmes e adaptações teatrais, a história segue seu fluxo, e passa-se do campo da imaginação para o domínio da percepção, ou seja, mostrar uma história é uma experiência auditiva e visual.

Em outras palavras, a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles da palavra escrita. Num romance, pode-se descrever o monólogo, sentimentos e impressões da personagem numa frase, parágrafo ou capítulo; já o roteiro de um filme lida com imagens, sons, luz, diálogos e exterioridades (o disparo da arma, o tique-taque do relógio, a rua vazia, a ausência de sons, o jogo de luz e sombra), e a passagem semiológica da palavra para a imagem pode privilegiar um ou outro sistema de signos.

Para exemplificar a exploração de recursos distintos para diferentes suportes, trazemos a cena do embate entre Sargento Getúlio e o tenente Amâncio, que culminou com a decapitação do tenente. No livro, a narrativa privilegia a ordem e a sucessão dos acontecimentos, em que Getúlio narra com detalhes a luta travada com o tenente que fora enviado para interferir em sua missão, e o degolamento é descrito com certa frieza, e ironia, apesar da riqueza de detalhes:

Eu nem sei quem descarregou primeiro, se foi eu se foi Nestor [...]. Foi tudo azul, assim uma fumaça grande, mas o fidamãe logo na primeira escapou dos seis tiros que lhe dirigi encarreirado [...] foi um fogo brabo [...] um barulho grosso como pedra, um barulho inteiro. [...] e então pego uma mão de terra e pico nos olhos do infeliz [...] quando ele pega um punhal que tinha nos quartos, do tamanho de um jegue e traça pela frente dele [...] num arco que vai e vem para os lados, [...] nisso que eu vejo uma pedra de calçamento e agarro essa pedra [...] olhei bem no pé do nariz dele [...] e solto a pedra na cara dele com toda a força que eu tenho e vejo ele amunhecar de logo e o sangue esguinchar. (2010, p. 81-83)

E então arrastei ele para dentro da porteira [...] e com o mesmo punhal que ele estava riscando o ar, passei no pescoço, de frente para trás, sendo mais fácil do que eu tinha por mim [...] cortei o pescoço, foi bastante mesmo mais fácil do que eu pensei antes e por dentro tinha mais coisa também do que eu pensei, uma porção de nervos, só o osso de trás que demorou um pouco, mas achei um buraco no meio de dois, escritinho uma rabada de boi, e aí foi fácil, atravessando ligeiro o tutano e encerrando, a cavalaria de Deus pela justiça, corno é a mãe, teve sangue como quatro torneiras, numa distância mais do que se pode acreditar, logo se esgotando-se e diminuindo e pronto final. (2010, p. 83-84)

No filme, a sequência inteira não apresenta uma fala. O diretor utilizou-se dos recursos cinematográficos (disparos das armas, efeitos de fumaça) e da sonorização para marcar os momentos de alta dramaticidade, como a tensão do duelo e a morte do tenente, e optou por não mostrar o degolamento, explorando o recurso da câmera subjetiva (o ponto de vista do assassinado). No momento em que o tenente é decapitado, Getúlio passa o facão por cima da lente da câmera, criando o efeito de uma sombra, que simboliza o degolamento. A música fica descompassada, como se a agulha tivesse escorregado, arranhando o disco. O ato final é marcado pelo silêncio, quando o sargento pega a cabeça cortada, gira por cima de sua cabeça três vezes e a arremessa para o alto como uma bola. Na transposição da palavra para a imagem, o diretor do filme priorizou a ação, suprimindo dela a fala com que o sargento a descrevia, em pormenores.

Considerando as características na maneira de contar em um meio e outro, o que se percebe é que há uma semelhança do livro com o roteiro no que se refere às descrições detalhadas de gestos e atitudes de Getúlio. Isso demonstra que, independentemente das diferenças da narrativa e das escolhas do diretor, a adaptação dialoga com o original em um jogo intertextual que, segundo Genette (2006), está presente nos trabalhos de adaptação.

Narrativa literária x narrativa cinematográfica: algumas reflexões

A literatura e o cinema são as duas narrativas mais difundidas na sociedade contemporânea. Ambas têm como essência a ficção, como revela Marcel Amorim: “A narrativa seria então aquela que contém uma história inventada ou fingida, fictícia, imaginada, resultado de uma invenção imaginativa, com ou sem intenção de enganar.” (AMORIM, 2010, p. 1726). D’Onófrio (1995 apud AMORIM, 2010, p. 1726) divide a mesma visão: “Entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginada como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados.”

Segundo o roteirista Syd Field, em seu “Manual do Roteiro” (1979), no romance a ação dramática se passa na mente da personagem, ou seja, dentro do **universo mental** da ação dramática, para onde convergem todos os pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias. Se outros personagens entram na história, são incorporados seus pontos de vista, mas a ação sempre retorna à personagem principal.

Nos filmes, a história é contada em imagens, diálogos e descrições. Às imagens são incorporados fotografia, som, luz, música, cor, efeitos especiais, dentro do contexto da estrutura dramática. Elas são temporalizadas em blocos pela técnica da montagem e narram as histórias em tempo e espaço numa ordem e duração determinadas. Em projeção contínua, as imagens podem narrar fatos, virar ação, criar ilusões. Para Field, “o roteiro é como um substantivo — é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua ‘coisa’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação.” (FIELD, 1979, p. 12)

Talvez por isso, as longas sequências de xingamento que encontramos na leitura do texto literário em análise sejam simplificadas na cena cinematográfica. Na passagem em que Getúlio se refere ao preso político, as repetições (“peste”, “bosta”), o aumentativo (“pirobão”), os termos regionais pejorativos (“xibungo”, “chuparino”) e as locuções ofensivas (“fidumavaca”, “fidumajega” etc.) enfatizam os sentimentos e intensificam a ofensa:

[...] se em vez de lhe buscar em Paulo Afonso com todos cuidados e lhe trazer nessa viagem tirana da **peste, peste, peste, peste! merda**, [...] se em vez de lhe trazer eu lhe passasse o aço e lhe carregasse a cabeça dentro dum bocapio o que ia ter muita satisfação em todo o Estado de Sergipe, **seu bosta**, digo mesmo, **bosta, bosta, seu cabeça**

de bosta, coração de toloco, filho dum cabrunco! [...] cão da pustema apustemado, lhe faço uma desgraça, pirobo, semvergonho, pirobão sacano xibungo bexiguento chuparino do cão da gota do estupor balaio, mija-na-vareta [...] fidumaégua, fidumavaca, fidumajega, viado corredor, peste, peste, peste peste! (2010, p. 29)

Já na passagem para o filme, a sequência dos xingamentos foi muito menor que a do livro:

Se em vez de lhe trazer de Paulo Afonso nessa viagem da **peste** [...] eu lhe passasse o aço e trouxesse a sua cabeça dentro dum bocapio, o que haveria muita satisfação em Sergipe, hein **seu bosta, pirobo, pirobão, sacano xibungo bexiguento, seu bosta!** (DVD)

“Uma imagem vale mais que mil palavras”. Pode-se depreender, pela escolha do diretor, que se considerou não apenas o limite do tempo da narrativa, mas a informação contida na expressão da imagem, na ação da personagem e no que ela traduz em emoção e gestos.

Literatura e cinema não pertencem a mundos diversos, como se imagina. Elas podem se diferenciar pelas características de seu discurso, pela transposição de meios ou mesmo pela leitura que o leitor comum ou o diretor do filme fazem do texto literário para interpretar, construir sentidos. Contudo, ambas as narrativas são estruturas da linguagem que partem do gênero literário, campo no qual os significados se constroem, e encontram nos recursos utilizados nas adaptações um ambiente propício para o diálogo com o leitor/espectador.

Nesse diálogo, a **fidelidade** em relação à obra de origem é um parâmetro que geralmente conduz qualquer estudo comparativo de obras adaptadas. Algumas questões levantadas ao longo da análise dos elementos textuais e as soluções apresentadas pelo adaptador ao (re)contar a história mostram que o filme se manteve muito próximo do romance original. Para o diretor Hermano Penna, o livro tem uma rigorosa linearidade temporal: “Começa exatamente quando o Sargento, no carro de Amaro, deixa Paulo Afonso, Bahia, e adentra Sergipe, e segue com os acontecimentos esperados e inesperados da viagem; e termina em Aracaju, mais precisamente na Barra dos Coqueiros, olhando o Rio Sergipe e na outra margem a cidade de Aracaju.” (PENNA, Entrevista às autoras) O roteiro parte da ideia central de se concentrar nessa viagem. A evolução dessa história e dos acontecimentos conduziu o foco narrativo do filme, que se manteve fiel à trajetória da principal personagem e eventos do texto de partida.

A personagem é um ponto de vista: e um contexto

Sargento Getúlio Santos Bezerra é um policial militar de Sergipe, homem de confiança do coronel Acrísio Antunes, chefe político da região, que lhe confere a missão de levar um preso político, um udenista, inimigo do coronel, de Paulo Afonso até Aracaju. Prestes a se aposentar, Getúlio parte com o amigo e motorista Amaro, no automóvel Hudson, para a sua última missão. É um homem rude, valente, cruel, um herói de uma história de arête (para os gregos significava a coragem e a força de enfrentar as adversidades – a virtude), que dominado pelo instinto de luta quer cumprir sua missão até o fim.

Durante o trajeto, em uma verdadeira explosão de memórias, Getúlio narra a sua infância miserável no sertão, seus sentimentos, desejos, causos e mortes, por meio de intensas e sucessivas passagens de tempo. Sob o ponto de vista da personagem, um soldado da lei, de grande capacidade emotiva, o autor denuncia as atrocidades de uma época dominada pelo coronelismo, a dualidade dos dois mundos, e os conflitos daquele que vem a ser a sua própria vítima. Incapaz de compreender as mudanças políticas da época, Getúlio questiona a contraordem do coronel Acrísio e decide, obstinado, cumprir sua palavra, sua missão.

O romance se passa durante a década de 1950, e toda a história é permeada por uma intenção discursiva política ligada à brutalidade do universo sertanejo. À época, predominavam no contexto político da região nordeste o PSD (Partido Social Democrata), que possuía representação majoritária no congresso, onde tinha vários governadores, e a UDN (União Democrática Nacional), que fazia oposição ao regime do Estado Novo de Getúlio Vargas. No entanto, não foi encontrado nenhum registro de relato de João Ubaldo de homenagear o líder político do Brasil dando o seu nome à personagem do romance. Segundo hipótese levantada pelo diretor do filme, Getúlio era o nome de um dos guarda-costas do pai do escritor, Manoel Ribeiro, que foi juiz e Secretário de Segurança do estado de Sergipe por ocasião dos fatos narrados. Para Hermano Penna o livro é uma extraordinária recriação literária das memórias de infância de João Ubaldo. (PENNA, Entrevista às autoras)

A técnica do fluxo de consciência: *stream of consciousness*

O livro é narrado em primeira pessoa, com personagem em primeiro plano. Getúlio é um protagonista-narrador onipresente, uma espécie de testemunha de tudo o que ocorre, em todos os momentos e lugares, sendo capaz de dizer não só o que os personagens que participam secundariamente da narrativa fazem, mas também o que pensam e sentem. É um

grande monólogo, entremeado com pequenos diálogos, no qual ação e personagem se misturam num discurso ininterrupto, desordenado.

No texto literário percebe-se, ao longo da obra, uma certa confusão mental na fala de Getúlio, que parece ser movida pela emoção. O discurso privilegia mais o fluxo do pensamento do que uma linearidade de organização lógica de ações do campo psíquico da personagem. A técnica literária do fluxo de consciência (*stream of consciousness*) foi concebida por Édouard Dujardin, em 1888, e influenciou posteriormente James Joyce ao escrever *Ulysses*. Na definição Dujardin, fluxo de consciência é:

Discurso sem interlocutor e não pronunciado através do qual um personagem exprime seus pensamentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, anteriores a qualquer organização lógica, isto é, no seu estado original, por meio de frases diretas reduzidas à sintaxe mínima, de maneira a dar a impressão de não terem sido elaborados. (DUJARDIN, Édouard, 2005 apud Márwio Câmara, 2015)

Essa técnica foi desenvolvida por João Ubaldo de forma elaborada, a fim de trazer para a narrativa o fluxo de pensamentos da personagem. O uso dessa técnica, em que se libera o inconsciente, permite fazer a fusão entre o sujeito e seus dois mundos, o interior e o exterior, por meio de cortes entre ações e reflexões de fluxos mentais que não fazem conexão com o assunto e que torna viável o abandono da lógica da narrativa linear para mostrar o ponto de vista da personagem:

1) Vosmecê me desculpe eu ficar **prosando** o tempo todo. É para não dormir. Não sei nem o que eu estou **falando**, ou o que eu estou **pensando**. Quando estou **pensando**, estou **falando**, quando estou **falando**, estou **pensando**, não sei direito. (2010, p. 28).

2) O terceiro que morreu na caatinga não me lembro o nome. Um com cara de peru assoberbado, um vermelho. Teve morte demorada. Bicho valente, reagiu de facão, de maneiras que tivemos de encher logo o couro dele. Assim mesmo, a bochecha de Alípio tomou um corte medonho e ficou escancarada como duas folhas soltas. Ferida feia. **Preciso comprar brilhantina assim que chegar numa cidade de gente. Quando vou à paisana, o quepe não está para assentar as grenhas.** Alípio queria falar, mas não podia, só assoprava com descontrolado de vento. Onde se vê que a sede da fala também é parte da bochecha. Pouco sangue, só o bastante para lambuzar mais ou menos o pescoço. Aquilo como duas bandeiras, uma desencontrando da outra. **Compro uma brilhantina cheirosa e mando aparar as costelas.** (2010, p. 16)

Em 1 o emprego das formas nominais repetidas no gerúndio exprime a ideia do processo verbal em curso e confuso do narrador, o mesmo ocorrendo em 2, com períodos de frases curtas, orações que quebram a estrutura do pensamento anterior e marcam o tom do discurso desconexo da personagem, ao misturar a narração de fatos trazidos pela memória passada com as necessidades da personagem no momento da narração.

No filme, que tem uma narrativa linear, essa técnica foi utilizada para os momentos de reflexão do narrador:

É, o chefe sou eu. Quer dizer, eu estou aqui. Sou eu. Para eu ser eu direito, tem que ser como o chefe, porque senão eu era uma outra coisa. **Eu tô ficando velho, devo ter mais de trinta. Eu devo é ter mais de quarenta, já reparei uns cabelos brancos na minha barba já tem muito tempo.** (1983, DVD, fala em *off*)

A língua do Sargento: o “sergipês”

Para a construção da narrativa de “Sargento Getúlio”, João Ubaldo Ribeiro vai além de um registro regionalista constituído meramente pelo emprego de um vocabulário regional, ou de construções morfossintáticas comuns nesse falar. O autor persegue durante toda a narrativa algumas “normas de linguagem” por ele escolhidas para constituírem o que ele mesmo denominou de um “sergipês” que, de alguma forma, vão além do que se espera encontrar como marcas de oralidade no texto literário, seja no plano fonético, lexical, morfológico, sintático ou discursivo. Essa linguagem foi construída por João Ubaldo para tornar a fala do Sargento expressão da identidade interior da personagem, que reflete sua identidade social, suas vivências, seu modo de pensar e de enxergar a realidade de forma única.

Assim, na narrativa literária estão presentes o vocabulário regional do nordeste, além de outros recursos expressivos como a intensificação e as repetições, e onomatopeias, comuns à língua falada. Ali estão também os neologismos, frutos de uma hipercorreção vocabular ou uma adaptação de termos à realidade, materialidade da fala.

Para Hermano Penna, diretor da adaptação fílmica, a transposição da linguagem oral do homem nordestino para a linguagem escrita foi feita com maestria pelo próprio João Ubaldo, daí a intenção do diretor de atrair leitores para o original. Por isso, diz que a adaptação fílmica tem um caráter documental, pois a linguagem do Sargento é traço fundamental para a composição da personagem e a identidade do discurso.

Não adaptei, mas documentei um livro. Fiz questão absoluta de manter a oralidade do livro. Lutei para manter isso. E não só documentei como disse ao público: 'Isso é um comercial de um livro. Quero que leiam para sentir a beleza da criação literária.' É isso que encanta profundamente nesta obra.(PENNA, Entrevista ao Jornal Estadão)

Trechos inteiros do livro foram transcritos para o filme e ajudaram na construção da narrativa. “Minha vontade de ser fiel ao livro e levar seu texto para o filme era tanta que copiei falas inteiras exatamente como está no livro. Eu queria que as pessoas ouvissem exatamente o que estava dito no livro.”(PENNA, Entrevista às autoras)

Destacamos algumas dessas características do “sergipês” nos planos fonético, lexical, sintático e morfológico:

a) No plano fonético

As variações fonéticas, conhecidas como **metaplasmos**, são observadas em toda a narrativa e marcam o tom da narrativa oral e coloquial da linguagem do narrador. Nos trechos abaixo, elas expressam a simplificação da emissão de sons, os acréscimos ou as trocas de fonemas pelo falante, e aglutinações ou justaposições de palavras.

[...]só vai dar tempo de espiar as tripas, rezar meia **salverrainha**, um quarto de **atodecontição**... (2010, p. 12) (Aglutinação e acréscimo de fonema: salve rainha, ato de contição);E assuntou em cima dos **oclos** [...] (2010, p. 14); Compro um **binoclo**, na tenção de olhar as paragens. (2010, p. 15) (Subtração de fonema: óculos, binóculo); Agora, pegando menos de trinta, vai você, promotor, juiz, **adevogado**... (2010, p. 30) (Acréscimo de fonema: advogado); Eu podia dizer: não adianta seus **corligionários**, não **dianta** nada... (2010, p. 40); Defunto é que nem praga de **abobra**, nesta terra. (Subtração de fonema: correligionários, adianta, abóbora); -Se a gente levar o homem agora para Aracaju, vai ser uma **poteose** de tiros. (2010, p. 55); Tinha como que uma goiva na cabeça,[...] **petrechos** do padre. (2010, p. 69) (Subtração de fonema: apoteose, apetrechos); Quem aguenta a velhice que vai chegando, os **espotismos** e as ordens falsas, a dor de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende... (2010, p. 109) (Subtração de fonema: despotismo, termo correto para o poder exercido de forma autoritária).

b) No plano lexical

Na fala de Getúlio são encontrados traços conservadores da língua como os arcaísmos, recurso que revela um pouco da sua identidade social de homem nascido no sertão ainda não de todo contaminada pela vida urbana.

Vosmecê me desculpe, mas desafaste dessa porta. (2010, p. 28) (Forma encurtada do pronome de tratamento Vossa mercê que evoluiu para você); Me chamou? Isso ele falando cantando numa voz de **fruta**. (2010, p. 51) (Variação de flauta, mais frequente no uso contemporâneo).

Também são encontradas, ao longo da narrativa, unidades inovadoras como os vários registros de onomatopéias dos sons e ruídos da fauna, dos objetos, das sensações e dos costumes da região, que simbolizam as raízes do universo nordestino e tornam a fala do personagem mais expressiva:

Arrodeia assim, estralando o bico e **ufeúfe** nas asas, aqueles pulos penados[...] (2010, p. 10) (O balanço do urubu); Seu Eivaldo, sabe que vosmecê deu sorte de eu não estar com o ferro na mão, porque se tivesse não trastejava, era **tunque, tunque, tunque**, tudo num buraco só. (1983, DVD) (O estampido do tiro do revólver); [...] Nestor cuspiu um fuminho mastigado e ficou fazendo **poit-poit** com a boca [...] (2010, p. 79) (O ruído de mastigar fumo); Pois descí fazendo pose, enfiando o catapiolho na aba do quepe, as reiúnas **vuquevuque**, com aquele silêncio [...] (2010, p. 36) (O barulho das botas); Ai meu bom Jesus, **vuct-vuct. Cafute-Cafute**. (2010, p. 120) (Os ruídos do ato sexual).

Percebe-se também o aportuguesamento das palavras estrangeiras objetivando aproximar-se mais da forma falada, como nos trechos destacados:

Chofer bom está aí, a mão firme. É quem dirige o **estudebeque** do Chefe nas horas de maior precisão. (2010, p. 21) (Forma aportuguesa do automóvel americano Studebaker); Ô Amaro, batendo a cabeça no vrido do **hudso**, quebra o vrido? [...] quebra não, aquilo amassa [...] mas não quebra assim [...], é **vrido safeti**. (2010, p. 65) (Aportuguesamento do automóvel Hudson e do termo em inglês *safety glass*, vidro que estilhaça sem formar cacos cortantes).

O autor se utiliza da oralidade dos termos regionais nordestinos para compor o repertório vocabular da personagem, trazendo para a narrativa o universo e a vivência do homem sertanejo.

E sertão do brabo: favelas e **cansanções**. (2010, p. 9) (Planta de pêlos urticantes e vasicantes); O **bexiguento** lá **estrebuchado**, agora ancho nos espinhos [...] (2010, p. 10) (Gangrenado, morto); O segundo **cabrunquento** se finou [...] (2010, p. 11) (Pessoa ruim, astuciosa); Quando menas ela espera, ali galinhando no copiar, ali ciscando **bendodela** [...] (2010, p. 11) (Ciente de si, satisfeita); Mas a maior parte preferia cortar os ovos do que virar **coivara**. (2010, p. 14) (Viado); [...] e acabou arrancando todos os penteios do **xibiu** da mulher [...] (2010, p. 14) (Órgão genital feminino); Essa carioca **sibite**, acostumada a ver todo bichinho **ximando o rabo dela**. (2010, p. 19) (Exibicionista, desejar); [...] esta minha mão que está aqui embaixo não está coçando as minhas partes, mas está em cima de um **chimite**, pode crer... (2010, p. 107) (Revólver). **Apois**: saiu inteiro e cantou: (2010, p. 115) (Pois é).

Fraseologismos e expressões populares fazem referência à maneira de ver a vida do nordestino:

Não tem limites para a frouxidão que faz o homem **dar nas canelas e botar a alma no mundo**, correndo do destino. (2010, p. 10); **Quando o diabo não vem, manda o secretário**. (2010, p. 19); **Não teve gueguê nem gagá**. (2010, p. 20); Mas, na hora de fazer o malfeito, fizeram, e **o que não tem remédio remediado está**. (2010, p. 39); Lá, até parando de andar por volta e meia e ficando **estancado em pé**, como cavalo... (2010, p. 64).

c) No plano sintático

O uso repetitivo de conjunções e a enumeração de expressões entre as orações de um período, recursos muito utilizados na linguagem oral, deram ao discurso de Getúlio maior ritmo, fluidez e ideia de continuidade:

- 1) **E** por aí eu ia, dava o trempe todo **e** depois saía **e** ia na rádio difusora **e** botava um lenço no bolso **e** um duque de diagonal **e** sapato carrapeta marrom **e** branco **e** ia jogar baralho a dinheiro. (2010, p. 136)
- 2) Quem tem o que fazer..., depois **desses** vermes, **dessas** cangibrinas, depois **dessas** catuabas, **dessas** jurubebas, **desses** alcatrões, **dessas** meopatias, depois **dessas** mundurebas... (2010, p. 87)

Em 1 o polissíndeto com a repetição do conectivo ‘e’ transmitiu a ideia de sucessão e continuidade; em 2 a enumeração, com a contração do pronome demonstrativo ‘de+esse(a)’, deu maior expressividade ao discurso tornando a sequência mais enfática.

O autor serviu-se também dos processos comuns da linguagem falada, como a intensificação e as repetições para reforçar a emoção na fala de Getúlio e as suas convicções

frente aos questionamentos dos outros personagens. Nesta passagem, utiliza repetidamente não só a negação, mas também a estrutura não tenho medo+complemento.

E **não tenho medo** de alma, **não tenho medo** de papafigo, **não tenho medo** de lobisomem, **não tenho medo** de escuridão, **não tenho medo** de inferno, **não tenho medo** de zorra de peste nenhuma. E **não** escuto liberdade, **não** converso fiado, **não** falo de mulher, **não** devo favor e **não** gosto que ninguém me pegue. (2010, p. 93)

d) No plano morfológico

O vocabulário do Sargento se amplia pela presença de neologismos e termos adulterados pela fala criativa da personagem, a partir de formação de novas palavras, por processos variados:

Arrodeia assim, estralando o bico e ufeúfe nas asas, aqueles pulos penados, **almospenados**. (2010, p. 10) (Almas penadas); Espiando o dia de São José, aquelas secas espóticas, **nuncão**. (2010, p. 15) Quero o bicho **vivão** aqui, pulando. (2010, p. 19) (Aumentativo por derivação sufixal ‘ão’); Estou aqui **bendomeu**, coçando meu dedo furado, quando vejo os gritos na sala... (2010, p. 58) (Bem + eu: satisfeito).

Fugindo ao comum: a linguagem do Sargento

Alguns desvios da norma-padrão foram explorados nos campos semântico e sintático. O que se percebe é que o autor perseguiu alguns recursos linguísticos que são comuns à fala de Getúlio e permeiam toda a narrativa. Vejamos:

- Hipercorreção dos verbos pronominais pela duplicação dos pronomes:

Me aposento-me. (2010, p. 15); **Me avise-me** quando chegar em Curitiba Velha, arreceio tocaias. (2010, p. 14); Amaro, segure esse porra desse *hudson* que este pai dégua **se desmantela-se!** (2010, p. 29); Ô Amaro, segura aguenta essa porra desse *dodge* senão esse pai dégua **se desmantela-se!** (1983, DVD) (Neste trecho, pode-se ver a troca de carros que foi feita no filme, o hudson pelo dodge).

- O uso do prefixo ‘des’ para a negação das formas adjetivais e verbais:

Todo de comer enfiava a colher [...] isso porque o veneno **descurece** a prata. (2010, p. 13); Eu, como não gosto de arma **despalhafatosa**,

levei o meu chimite. (2010, p. 26); Valente que fazia gosto, todo **desfritado**, todo muito do macho... (2010, p. 30); Quando eu **desbarafustei** nos pinotes pela porta [...] (2010, p. 128)

- A flexão nominal com o plural em ãos e éus:

Temos Canindé, de São Francisco e Monte Alegre de Sergipe e Nossa Senhora da Glória e Nossa Senhora das Dores e Siriri e Capela e outros **mundãos**, sei quantos. E sertão do brabo: favelas e **cansanções**, tudo ardiloso [...] (2010, p. 9); Naqueles agrestes, quando todos **caldeirãos** se acham secos e as **arribações** escavocam a lama no caminho do rio, dá um silêncio importante. (2010, p. 10); Temos dois **tonéus** na delegacia de Frei Paulo, para ser enchidos com lata de gás furada. (2010, p. 12).

As marcas da informalidade da narrativa como as eventuais variantes de concordância e de flexão, recorrentes na linguagem do homem comum, de baixa escolaridade, também ajudaram a compor o idioleto de Getúlio.

Quando **menas** a gente espera, Deus pega um e torce o pescoço e não tem chororô. (2010, p. 11) (Menos: pronome indefinido invariável); Quando fomos apanhar o **camarado** dentro da casa da mulher dama [...] (2010, p. 18) (Flexão do substantivo de dois gêneros: ‘o camarada’); Tinha pedras **furtas cores**. (2010, p. 32) (Flexão do adjetivo: furta-cores); Os olhinhos pintados, que não **mexe**. Os chifres, que não **fura**. As pernas, que não **anda**. (2010, p. 43) (Concordância: sujeito flexionado no plural e verbo no singular: mexem, furam, andam); Inda porém tem muito cerca-igreja nessa terra, **de modos que** não se pode facilitar. (2010, p. 70) (Locução preferida: De maneira que); [...] misturamos e **botemos** em cima uma jabá frita e cortada miúda e **juntemos** umas mangas espadas e umas **melencias**. (2010, p. 89) (Concordância verbal: botamos, juntamos (Presente, 1ª pessoa plural) e troca de fonema em melancia).

No aspecto discursivo, os marcadores indicam a natureza oral. A maior parte das marcas conversacionais do texto vem das indagações feitas por Getúlio a Amaro como uma espécie de pergunta retórica, para a qual não se espera resposta: o locutor mal faz a pergunta e já responde.

[...] E a gente estava pronto para passar uma piaçaba de bala naquela praça, ô festival, **hem Amaro?** Aquilo quando estava silêncio, chega se ouvia quase as armas respirar e um ar pesado, virgem. Amaro **viu**, ih, estava lá se borrando nas calças, carregando um cano curto. **Ô**

Amaro, revólver atira sem homem? Quem nasce em Muribeca é muribequense, **hem Amaro? Ah-ah**. (2010, p. 21)

Na transposição do texto literário para o texto fílmico foram feitas algumas mudanças nos planos lexical e verbal, além de pequenos ajustes e correções de acordo com o uso padrão, o que demonstra preocupação por parte do diretor de tornar a linguagem mais próxima do espectador, como observado nos trechos a seguir:

Temos Canindé, de São Francisco e Monte Alegre de Sergipe e Nossa Senhora da Glória e Nossa Senhora das Dores e Siriri e Capela e outros **mundãos/mundões**, sei quantos. É sertão do brabo: **favelas/favela e cansações/cansação**, tudo ardiloso [...] (2010, p. 9/1983, DVD). (Correção do plural em ‘ão’; Ajuste para a forma no singular); Vosmecê me desculpe, mas **desafaste/desencoste** dessa porta. De fato, essa é a metralhada, **de maneiras que/ de maneira que** não abre de jeito... (2010, p. 28/1983, DVD) (Alteração lexical; Correção da flexão da locução conjuntiva); [...] se em vez de lhe trazer eu lhe passasse o aço e lhe **carregasse/trouxesse** a cabeça dentro dum bocapio o que **ia ter /havera** muita satisfação em todo o Estado de Sergipe (2010, p. 29/DVD); (Alteração lexical; Correção da expressão verbal: ia ter para haver); Ô Amaro, me ajude a **atar/amarrar** esse peste num/nesse pé de pau. (2010, p. 30/1983, DVD) (Alteração lexical); [...] e eu vim buscar o homem, o sargento e o chofer, o governo não tolera essas **bitriedades/arbitriedades**. (2010, p. 79/1983, DVD) (Correção da supressão do fonema no metaplasmo).

Para a representação do narrador reflexivo, no plano cinematográfico, a solução apresentada foi a transcodificação dos pensamentos e reflexões para falas em *off*. Nas digressões, interrupções momentâneas da narrativa para a reflexão ou explicação, percebe-se que a linguagem da reflexão do narrador é mais rebuscada. No trecho abaixo transcrito para o filme, a colocação pronominal está correta e ocorrem poucas variações da língua oral, observadas apenas na repetição da partícula expletiva ‘é que’ e da expressão ‘e aí’.

Levo ou não levo, é isso. Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo. Morrer é como que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, por isso **é que** a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos **e aí** fica tudo no mesmo. Por isso é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres. Quem aguenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratidão quando a gente não merece, se a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca? Quem **é que** aguenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem aguenta é quem tem medo da

morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso **é que** enfraquece a vontade de morrer. **E aí** a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda. (2010, p. 109/1983. DVD, fala em *off*).

Adequação do discurso literário para o filme: a fusão do tempo na narrativa

No livro, a linguagem narrativa de Getúlio é escrita no presente, em primeira pessoa, no discurso indireto, sendo entremeada de pequenos diálogos. Ao narrador estão subordinadas todas as ações, pensamentos e reflexões. No entanto, verifica-se no plano formal da construção da narrativa que o autor empregou o discurso indireto livre, mantendo as transposições características do discurso indireto (enunciado em 3ª pessoa, subordinado, geralmente introduzido pela conjunção integrante *que*, advérbio de lugar *lá*), porém conservando as interrogações, exclamações e frases da personagem na forma como teriam sido proferidas, o que permitiu caracterizar na fala reproduzida a atitude da personagem.

[...] esse padre chega e diz **que** a gente espere, porque a gente vai esperar o recado **que** ele mandou para umas certas pessoas [...] É que a situação mudou, diz o padre, não sei se vosmecê vai poder levar o homem para Aracaju, porque **lá** [...] e dizem **que** quando vosmecê chegar vão lhe encher o couro e soltar o homem. Não acredito **que** Antunes possa lhe sustentar. **Ah, isso não, se Antunes não me sustenta, o que é que me sustenta?** Não sei, disse o padre [...] (2010, p. 90-92).

Na narrativa literária, a linha temporal é mais flexível e o autor pode interromper a sequência cronológica da ação para inserir um evento ocorrido no passado. Como ao se referir às práticas do coronelismo para a compra de votos, de fornecerem transporte para o voto de cabresto, a fim de garantir a eleição dos candidatos que apoiavam, Getúlio relembra um acontecimento: “Uma vez quiseram me tomar um caminhão de eleitor na bala e foi um tiroteio besta. Perdemos dois votos no baba, porém eles perderam mais gente já paga e contada.” (2010, p. 28).

No filme, essa fusão no plano temporal é feita através da técnica do *flashback*, recurso muito utilizado no cinema para interromper momentaneamente a ação a fim de mostrar uma ação acontecida no passado. Na cena foram necessárias algumas adequações para que as ações pudessem acontecer dentro do tempo da narrativa. Durante a viagem, à noite, Getúlio ao falar dos conflitos que deram fim aos udenistas reclama da estrada:

__ Ô estrada da moléstia, e eu que pensei que já tivesse passado o tempo de levar caminhão de eleitor pra votar por essas bandas, veja vosmecê. (1983, DVD)

Na cena a fala do sargento é interrompida pela imagem de um caminhão carregado de eleitores chegando de dia à sede do PSD, onde acontece o diálogo entre Getúlio e o chefe do partido.

__ O que houve Getúlio?

__ Perdemos dois votos no baba, mas eles perderam muito mais eleitores lá.

__ Mas seu Getúlio, o senhor desse jeito não vai me deixar ninguém mais vivo no estado de Sergipe.

__ Udenista safado!(1983, DVD)

O discurso indireto livre permite uma narrativa mais fluente, de ritmo, livre dos cortes e das subordinações, o que pode ter facilitado as mudanças de passagens de tempo e a criação de ações e diálogos no filme.

CONCLUSÃO

Ao se considerar a obra literária como um texto aberto e fazer uma nova leitura, em um novo suporte, reinterpretando-a, construindo sentidos e significados, como propôs Barthes, chegou-se a um conjunto de referências linguísticas que levou à construção de outro texto, em que leitor e espectador puderam reconstituir, através da linguagem, a história de Sargento Getúlio. Na relação intersemiótica estabelecida no diálogo entre o cinema e a literatura, o aspecto mais interessante é que um texto pode gerar várias leituras e diferentes maneiras de contar uma história, visto que, na transcodificação de um sistema de signos (palavras) para outro suporte (imagens), perdas e ganhos são na verdade espaços ocupados pelo processo artístico, como diz Stam:

[...] o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas. (2008 apud SCHLÖGL, 2011).

O presente estudo verificou, pela análise comparativa entre as narrativas literária e cinematográfica, que o filme dialogou com o livro ao longo de toda a narrativa, mantendo-se muito próximo do romance original, sendo encontradas equivalências entre os vários elementos da história, personagens, pontos de vista, eventos, ações, contexto. A adaptação

manteve-se fiel à personagem principal e acontecimentos ao seguir a linearidade temporal da viagem, que começa na Bahia e termina em Sergipe. O ponto alto das ações dramáticas também foi mantido nas duas narrativas, como evidenciado no confronto entre o tenente Amâncio e o sargento Getúlio, culminando com o degolamento do primeiro.

No entanto, a fidelidade à obra não limitou a liberdade criativa no processo de transposição de um meio para o outro, como mostrado na passagem em que o diretor utilizou-se das técnicas cinematográficas, como movimentos de câmera e sonorização, para ressaltar a imagem, ao invés da fala, ao privilegiar no plano dramático as ações físicas e emoções.

Contudo, *foi sobretudo através da linguagem do protagonista-narrador Getúlio que ocorreu a interação entre os dois textos*, conduzindo o leitor numa viagem de deslocamentos sucessivos no tempo e espaço subjetivos e de autorreflexão das narrativas. O autor fez uso dos argumentos da linguagem oral, explorando as intensificações e repetições, expressões regionais, cantigas, onomatopeias, neologismos, além de perseguir alguns ‘desvios’ da língua padrão nas diferentes áreas da morfologia, sintaxe e fonologia, para construir o “sergipês”, que, muito mais que a representação da vivência do universo do homem sertanejo e seus regionalismos, é a fala de Getúlio transformada na expressão mais forte do discurso. Construída num tom de informalidade e com o descompromisso com as regras da norma-padrão, traços recorrentes da linguagem do homem comum, percebe-se que, durante toda a narrativa literária, houve coerência nos princípios linguísticos perseguidos pelo autor para manter o “sergipês”, preocupação que não foi mantida com rigor no filme.

Na transposição para o discurso cinematográfico, a fala da personagem mesclou aspectos da oralidade da linguagem do texto literário com alguns ajustes para a norma culta. Diferenças na linguagem do livro/filme são observadas na substituição de um registro por outro (mundãos/mundões), na troca do automóvel (hudson/dodge), na correção de expressões verbais (ia ter/havera), no ajuste das variações fonéticas (bitriedades/arbitriedades), o que parece ser uma tentativa do diretor de aproximar a narrativa do espectador.

Verifica-se, no plano formal da construção da narrativa, que o autor empregou o discurso indireto livre, explorando uma forma de construção híbrida que permitiu caracterizar na fala reproduzida a atitude da personagem numa narrativa mais fluente, livre dos cortes dos diálogos do discurso direto, o que facilitou a construção e composição das ações do filme.

Ao optar pela narrativa de períodos longos, coordenados, entremeados por muitas repetições, o autor revela todo um movimento de contar a estória, a busca do protagonista por

respostas que estão por vir, a eternidade do tempo reflexivo, para onde convergem todos os pensamentos, sentimentos, ações e memórias, num discurso desordenado, que foi desenvolvido de forma elaborada pela técnica do *stream of consciousness*.

A técnica literária do fluxo de consciência trouxe para a narrativa o fluxo de pensamentos da personagem, fazendo a fusão entre o sujeito e seu mundo interior e exterior. No plano cinematográfico, a solução apresentada pelo diretor para a representação do narrador reflexivo foi a transcodificação dos pensamentos e reflexões para falas em *off*. Penna ora apresenta a personagem como fantasma, que olha diretamente para a câmera e se dirige ao espectador, ora como a personagem vivente, que faz parte da história narrada.

Na proposta levantada pelo presente estudo de se fazer uma leitura de um texto literário transposto para o cinema à luz dos elementos linguísticos e estilísticos, o que se depreende é que o autor do livro, hábil conhecedor dos recursos linguísticos, conduziu a narrativa da história e se serviu da fala de Getúlio para imprimir as marcas de seu estilo literário numa obra aberta, que ainda pode ser explorada e ter várias leituras como a que foi feita de forma exemplar na versão adaptada para o cinema pelo cineasta Hermano Penna.

Referências

AMORIM, Marcel Álvaro de. *Ver um Livro, Ler um Filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 2.t.2. 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BARTHES, Roland e Antoine Compagnon. Leitura. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11: Oral/escrito Argumentação. Tradução de Teresa Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987 apud AMORIM, Marcel Álvaro de. *Ver um Livro, Ler um Filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura*. Cadernos do

CNLF, Vol. XIV, Nº 2.t.2. 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CALDAS, Alberto Lins. *Transcrição em História Oral*. CADERNO DE CRIAÇÃO, Ano VI, nº 19, Agosto – Porto Velho. 1999. Disponível em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/transcriacao.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*. Perspectiva, col. Debates 134, São Paulo, 1976a apud CALDAS, Alberto Lins. *Transcrição em História Oral*. CADERNO DE CRIAÇÃO, Ano VI, nº 19, Agosto – Porto Velho. 1999. Disponível em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/transcriacao.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CAVALCANTI, Valdez O. *Dicionário nordestinês*. Disponível em:

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=14090&cat=Humor>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

CORSO, Gizelle Kaminski. *Adaptações literárias para jovens leitores*. ComCiência no.140 Campinas jul. 2012. Disponível em: <<http://comciencia.scielo.br/>> Acesso em: 5 abr. 2015.

CUNHA Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995 apud AMORIM, Marcel Álvaro de. *Ver um Livro, Ler um Filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, N° 2.t.2. 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2016.

DUJARDIN, Édouard. A novela que inaugurou o fluxo de consciência na literatura. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/novela-que-inaugurou-o-fluxo-de-consciencia-na-literatura/>> Acesso em: 22 nov. 2016.

DUJARDIN, Édouard. *Os Loureiros Estão Cortados*. Tradução: Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Editora Brejo, 2005.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Disponível em: <<http://culturadetravesseiro.blogspot.com.br/2011/05/palimpsestogerardgenette.html>> Acesso em: 17 mar. 2016.

GETÚLIO, Sargento. (1983) DVDRip. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z5YjBYxHHjY>> Acesso em: 02 jan. 2016.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

NAGAMINI, Eliana. *Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações*. São Paulo: Cortez, 2004.

PENNA, Hermano. Para Hermano Penna, 'Sargento Getúlio' é a obra mais completa de João Ubaldo. *Caderno Cultura/Literatura do Jornal Estadão*, São Paulo, 18 de julho de 2014. Entrevista concedida a Flávia Guerra. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,para-hermano-penna-sargento-getulio-e-a-obra-mais-completa-de-joao-ubaldo,1530847>> Acesso em: 02 jan. 2016.

PENNA, Hermano. Entrevista concedida às autoras deste artigo, por e-mail, em 26 nov. 2015.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SCHLÖGL, Larissa. *O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*. VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava, PR. (2011). Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/dialogo.pdf> Acesso em: 02 mar. 2016.

SIMÕES, Darcília; GARCÍA, Flavio (Orgs.). *A pesquisa científica como linguagem e práxis*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 apud SCHLÖGL, Larissa. *O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema*. VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava, PR. (2011). Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/dialogo.pdf> Acesso em: 02 mar. 2016.

The filmic transposition of the literary text in the adaptation of sargento Getúlio

Abstract: This essay has the literary text as its primary source for the encounter between literature and movies. The research is structured over the linguistic elements used in the filmic transposition of the book *Sergeant Getúlio*, written by João Ubaldo Ribeiro, responsible for the maintenance of the orality marks and the exploitation of 'digressions' of the standard norm in the areas of phonology, morphology and syntax, in the construction of the narrative over another media. The methodology, when applied with focus on qualitative research aims to identify a more subjective response in the transcoding process of linguistic narrative for the filmic narrative through the comparative analysis, considering the differences and equivalences found in both of them. The study reveals that when adapting, it's necessary to regard the literary work as an open text, reinterpret it, creating felling and meanings in a (re) creation process, considering the act of watching a movie as an act of reading, in which the viewer/reader, through language, recognizes the work, rebuilds it and, from this point, understands it.

Keywords: *Sergeant Getúlio*. Adaptation. Literature. Cinema. Orality marks.

Recebido em: 25 de julho de 2016.

Aprovado em: 23 de Agosto de 2016.