

Hijo de Hombre e “La Sed”

Finco, Henrique (UFSC)- 2008.

INTRODUÇÃO.

Para uma análise comparativa entre obra literária e obra fílmica, o caso “Hijo de hombre” (obra literária) e “La Sed” (obra fílmica) é exemplar, pois: 1 - o autor da obra literária é também o roteirista da obra fílmica; 2 - o texto literário é de 1960 e o filme é de 1961. Para alguns teóricos da área de literatura comparada, como Linda Hutcheon e Linda Seger, que estudam as relações entre obra literária e obra fílmica, a proximidade temporal do texto literário com a obra fílmica, da qual ela derivou e o autor da obra literária ser o roteirista do filme derivado, compõem o quadro ideal para uma “transposição fiel” ou “adaptação fiel” da obra literária para o cinema.

As relações entre texto literário e filme nele baseado são muito complexas, a ponto de não haver um consenso de como conceituar esta relação: será uma adaptação, uma transposição, uma tradução – ou nada disto? Aqui, problematizaremos estes conceitos, em diálogo com autores como Robert Stam e Sergio Wolf, entre outros.

Uma discussão fundamental, entretanto, é o da FIDELIDADE que a obra fílmica guarda (ou “deve” guardar) em relação à obra literária da qual ela “deriva”, uma vez que se tratam de duas formas muito diferentes entre si de contar ou conter a mesma narrativa. Enquanto o texto literário desenvolve uma narrativa em apenas duas dimensões, sendo composto de um código digital (claro-escuro, sujeito-objeto, consoante-vogal) que enuncia frases, a obra fílmica é construída por imagens bidimensionais em movimento, combinadas com som, o que determina no mínimo três dimensões, que a princípio não obedecem a nenhum código, mas que compõem ao final um relato que é de natureza analógica. No cinema, por exemplo, a ação é vista: ela não é um verbo e nem precisa ser decifrada através de um código.

Outro aspecto que é radicalmente diferente no filme, em comparação com o texto literário, é o tempo da narrativa: no filme ele é fundamental e chega a determinar a própria narrativa, o que nos faz agregar uma quarta dimensão à obra fílmica. O tempo da narrativa, aqui, é o tempo em que a narrativa acontece: no filme, necessariamente o tempo da narrativa coincide com o tempo de duração do filme, o que não acontece na obra literária.

Outras diferenças de natureza dizem respeito ao narrador e ao fluxo de consciência de um personagem. A obra literária em que o texto é construído em primeira pessoa gera um problema sério para uma transposição ao cinema: onde está este narrador em primeira pessoa? É a câmera? O diretor do filme? É uma voz em *off*? Quanto ao fluxo de consciência de um

personagem, então, o problema é mais evidente: no texto literário, o autor pode utilizar quantas palavras quiser para compor este fluxo. Mas, como compor uma narrativa de fluxo de consciência com imagens e uma trilha de áudio? Estas são apenas algumas das questões que envolvem as relações entre obra literária e obra fílmica, que têm sido resolvidas com maior ou menor felicidade ao longo de mais de um século de convivência entre literatura e cinema.

ADAPTAÇÃO, TRANSPOSIÇÃO OU TRADUÇÃO?

Aqui – e provisoriamente – vou utilizar o conceito de transposição sempre que me referir a uma obra fílmica que conta a mesma história contida em obra literária anterior a ela e que lhe serve de base. Concordo com Sergio Wolf (2004, pp. 29 a 31) de que a idéia de uma tradução implica em que sempre há uma equivalência entre duas linguagens, onde “*se trata de encontrar palabras que tienen su análogo, que quieren decir lo mismo sólo que en otro idioma u otra lengua. [...] Pero el acto de traducir es posible cuando se está [...] trabajando sobre un mismo código: el de la palabra escrita.*” Não que aqui se esteja fugindo da discussão, ainda inconclusa, sobre se o relato cinematográfico é uma língua ou uma linguagem – ou não é nada disto. Como já tinha observado Eisenstein, ainda nos primórdios do cinema, a lógica da montagem cinematográfica – e que é a lógica de sua própria natureza – tem muita semelhança com as escritas ideogramáticas, como a chinesa. Para isto, fez uma analogia com o plano de filmagem e o ideograma. Como na escrita ideogramática, um plano de filmagem toma seu sentido – naquela escritura particular, que é um determinado filme – quando combinado com outros planos, embora o plano em si possa conter um sentido próprio, e até emanar um conceito. Por exemplo, o plano geral de uma árvore sendo fustigada por um vento arenoso pode ter o sentido (e trazer o conceito) de desolação (ou abandono, etc.), como aparece nas cenas iniciais do filme “La Sed”, logo após os créditos. Também um rosto choroso, em *close*, pode significar dor, tristeza, etc, mas se combinado com outros planos que signifiquem “recebimento de uma notícia boa”, ele passa a expressar alegria, felicidade. Ou seja: sendo assim, também seria possível falar em “tradução” de um texto literário para um texto fílmico, caso continuemos insistindo na analogia entre escritura¹ ideogramática e escritura fílmica. O problema que se põe aqui, todavia, é que os sistemas ideogramáticos são mais estáveis e têm se conformado através de séculos; ou seja: são sistemas de códigos já estabelecidos, regidos por regras de sintaxe e gramática também estáveis. Não se pode dizer o mesmo dos planos que formam um filme. A liberdade de criação e intervenção são enormes e

* Utilizo o termo escritura aqui como é utilizado por Wolf (WOLF, 2004). Observo que o termo escritura implica em algum tipo de materialidade, algum tipo de base material, enquanto “história” não necessita de materialidade: é possível uma história ser apenas um pensamento ou um sonho, embora para a narrar será preciso algum tipo de materialidade.

há muito pouca estabilidade formal e, a rigor, quase nenhuma regra gramatical ou sintáctica pode ser aplicada a todos os filmes. Também como observa Wolf (2004), o conceito de “adaptação” implica em, sub-reticidamente, aceitar que a forma literária teria que se subordinar à forma fílmica - e se subordinar da pior maneira, já que sinteticamente, uma vez que implicaria em perdas. Ou, por outro lado, que a forma literária seria um sistema de uma complexidade muito maior que o sistema composto pela forma fílmica. Ou seja: o termo implica em uma assimetria e leva a se pensar em uma hierarquia entre os dois sistemas.

Porém, ainda recorrendo a Wolf (2004), o que a literatura e cinema têm em comum é a capacidade de contar histórias – e acrescento: às vezes de contar a mesma história, cada um com a sua forma de escritura característica. Assim, me parece que o termo transposição seja o menos problemático para se utilizar quando se falar da relação entre a obra literária e a obra fílmica que contam a mesma história, pois implica compreender que houve a transposição de uma história contada em um sistema de signos para outro sistema de signos, independente se um dos dois é uma língua ou uma linguagem.

Assim, utilizando os termos transposição e “escritura” (sub-entendido que se está falando de uma história – e vice-versa), pode-se afirmar que o filme “La Sed” utiliza uma escritura conservadora, como veremos, embora tenha sido produzido exatamente quando, no Brasil, Itália, França – só para ficar em alguns países - estavam sendo questionados os pressupostos da narrativa “clássica” do cinema, especialmente no que diz respeito à fotografia, à representação, à montagem e ao tema.

“HIJO DE HOMBRE”, O LIVRO.

“Hijo de hombre” é uma novela construída em nove capítulos, onde a trama dos fatos e ações não segue uma ordem cronológica rígida e alguns capítulos, como o VIII (“La misión”) poderiam ser lidos quase como textos independentes. No que podemos chamar a segunda parte do livro, embora capítulos inteiros sejam narrados em terceira pessoa, quem dá o fio condutor da narrativa é o tenente Vera.

OS CAPÍTULOS EM QUE O FILME SE BASEIA.

São os capítulos sétimo e oitavo, sendo que o sétimo está construído em forma de diário, onde o narrador é o tenente Vera. Através deste diário temos acesso às características psicológicas e motivações do tenente Vera: sem vocação militar, é uma pessoa que apenas se deixa levar pelo fluxo dos acontecimentos.

A partir das anotações do dia 20 de setembro, já na frente de batalha, começa o texto literário em que está a história transposta para o filme. O sétimo capítulo encerra com as

anotações do diário correspondentes ao dia 29 de setembro – e é nestes dez dias que acontece a história. No filme, a ênfase recai sobre o que está escrito no oitavo capítulo, “Misión”, onde é narrada a tentativa desesperada de levar um caminhão cisterna para o destacamento comandado por Vera. Para esta missão é destacado Cristóbal Jara. A enfermeira Magdalena, conhecida por Saluí, ao saber quem é o motorista encarregado de levar a água a tão perigoso destino, se oferece como voluntária, no que não é atendida. Mas, apaixonada por Jara, arruma um jeito de ir junto, mesmo a contragosto. Saluí era uma prostituta, rejeitada por Jara devido exatamente a essa sua condição. Ao sentir-se rejeitada, decide mudar de vida, tornando-se enfermeira. Aqui temos outra missão que acaba por se entrelaçar com a missão guerreira: a da transformação de uma mulher, através do amor. Durante o trajeto, o caminhão é atacado por aviões e soldados, e todos morrem, com exceção de Jara e Saluí. Jara fica gravemente ferido, com as duas mãos inutilizadas, e pede a Saluí que o amarre ao volante do caminhão. Saluí também morre, Jara consegue levar o caminhão até onde está o tenente Vera, que já em delírio, metralha o caminhão quando este chega ao destino.

O FILME: UMA HISTÓRIA IGUAL, MAS DIFERENTE.

Tendo relatado resumidamente a história que está no livro, não há necessidade de resumir o filme: a história é a mesma. Esta observação já diz muito: quem lê os dois capítulos do livro e quem assiste o filme tem acesso à mesma história. Ou será que não? O curioso é que a resposta pode ser sim e pode ser não.

A resposta é positiva porque, de fato, a mesma história está no livro e está no filme, só que contada em *tons diferentes*. No filme, as histórias contidas no capítulo “Destinados” e “Misión” se mesclam e se completam – o que é feito através de cortes e inserções: durante a ação que envolve o caminhão de Jara, vão sendo intercaladas cenas do acampamento e da devastação que a falta de água causa lá.

No livro, estas histórias, embora também se imbriquem, estão em capítulos separados e contadas com técnicas narrativas diferentes uma da outra (uma narrada em primeira pessoa, na forma de diário; a outra, narrada em terceira pessoa). As soluções que o autor/roteirista encontrou para contar esta mesma história em meios diferentes foram as seguintes: o texto do diário do tenente Vera, no filme, foi transformado em voz *off*, onde as cenas são a desolação e morte que gradativamente se abatem sobre o acampamento; no filme, para dar conexão à história contida nos dois capítulos do livro, foi necessário a mesclagem destas histórias, o que foi feito com inserções de cenas do acampamento durante o transcorrer da missão do caminhão cisterna; uma outra diferença, esta mais importante, é que no livro o tenente Vera, em seu delírio, mata o cabo Jara, enquanto no filme, a metralhadora engasga e

Jara morre sem este auxílio; na hora em que Saluí cai agonizante no pó do Chaco, Jara a chama pelo seu nome de Batismo, “Magdalena”, ocasião em que ela diz suas últimas palavras: “El agua tiene que llegar”. Nada disto está no texto literário

Por outro lado, também pode-se dizer que o livro e o filme não contém a mesma história, e isto se deve às escolhas estéticas e éticas, agora já não feitas pelo autor/roteirista, mas sim pelos produtores, cenografistas e diretor. É possível afirmar que estas escolhas não foram de Roa Bastos por três motivos principais: 1) O roteiro original, criado por Roa Bastos, embora tenha sido seguido com fidelidade, tem um *tom* diferente do *tom* do filme. A entonação, tanto do livro, quanto do roteiro, é áspera, de denúncia. 2) Roa Bastos *vendeu* os direitos de rodar “Hijo de hombre” e do roteiro para as duas produtoras que patrocinaram o filme, como ele conta (BASTOS 1993). Ou seja: a partir deste momento, ele não tinha mais o direito legal de interferir no filme. 3) No livro não há o tom épico e romântico que aparece no filme. Nem o roteiro deixa transparecer algo semelhante.

Ou seja: pode-se dizer que o filme não conta a mesma história do livro porque há uma defasagem entre o que é representado literariamente no livro e o que é representado cinematograficamente no filme: há uma diferença significativa na entonação e no estilo, entre a história contada no livro e a mesma história contada no filme. Portanto, as histórias contadas são diferentes entre si. Como a forma de contar uma história em um livro é diferente da forma como será contada em um filme, vamos lembrar qual a forma que o filme tem para contar histórias: é através da imagem e do movimento de coisas (seres, objetos e ambientes); da relação das imagens e movimentos destas coisas entre si; da ação e reação que estas coisas representadas têm entre si; de uma trilha sonora (que engloba falas, músicas, ruídos, etc). Por outro lado, estas imagens dependem, para sua representação, principalmente de técnicas de fotografia (tipo de luz, composição e enquadramento), de técnicas de caracterização e atuação (no que se refere a seres animados). Finalmente – e não menos importante – depende da forma como as seqüências de imagens e sons são montados em uma ilha de edição. A forma como são feitas a montagem final, as escolhas de fotografia, de objetos, de cenário, de sons, tipo físico dos atores, de como estão vestidos e da atuação destes atores, entre outras coisas, é o que definirá o estilo e o tom em que esta história será contada filmicamente.

No filme “La Sed”, a representação coube principalmente aos atores (que certamente a executaram por indicação do diretor) e à forma como eles foram caracterizados. Infelizmente, sua atuação e sua caracterização soam falsas. O fenótipo do ator que representa Jara, Francisco Rabal, é o de um europeu – e nunca o do camponês de origem guarani – este sim o personagem criado por Roa Bastos. Também a atriz que encarna Saluí (ou Magdalena), Olga Zubarry, tem um fenótipo bem europeu, muito distante do que poderia se esperar de uma

também camponesa paraguaia que, sem eira nem beira, acaba como prostituta em uma base militar.

A fotografia, por outro lado, reforça esta impressão. Por exemplo, o céu que aparece no acampamento sob responsabilidade do tenente Vera é um céu cheio de gordas nuvens, de bons presságios, nada que indique o céu inclemente descrito no livro, onde Roa Bastos utiliza termos como “sol calcinante” (BASTOS, p. 181, 2005) “Un cielo ... como una chapa de cinc” (idem, p. 231, 2005) para definir as qualidades acachapantes daquele céu seco. Porque aquelas nuvens? Não foi simplesmente porque a câmera captou o céu tal como estava nas tomadas. Aquelas nuvens são intencionais, já que pelas características da película utilizada (pancromática, em preto e branco), o céu apareceria todo cinza claro, quase branco, caso as tomadas tivessem sido feitas sem filtros. O fotógrafo utilizou um filtro vermelho para conseguir captar aquelas nuvens, neste filme, que é o Contemporâneo de filmes como “Barravento”, “Terra em Transe” e “Vidas Secas” – que utilizaram propositadamente uma fotografia de alto contraste, sem filtros, para produzir exatamente uma impressão de céu opressivo, para passar ao leitor a sensação de um céu implacável, queimador, sem nuvens – o céu de zinco que aparece no texto de Roa Bastos.

Outra indicação – agora quase uma prova definitiva - de que as intenções do roteirista não foram seguidas, é o texto de abertura do filme, pronunciado por uma voz em *off*:

Cuando estos dos pueblos enfrentaron sus armas, la lucha tuvo lugar en una región inhóspita y salvaje: en el desierto abrasador del chaco boreal, donde los soldados enloquecían delante de su principal enemigo, la sed. Esta película narra la historia de los transportadores de agua, héroes oscuros, algunos de los cuales perdieron la vida en el cumplimiento de su misión. El film ha sido rodado en los mismos escenarios de la guerra del chaco. Los uniformes, material y vehículos utilizados, son la exacta reproducción de los que se utilizaron en aquella heroica contienda.

Enquanto no roteiro este texto para ser lido em *off* está indicado assim:

“Cuando el tragico absurdo de la guerra derramó sobre la calcinada inmensidad Del chaco boreal, la sangre de los pueblos hermanos – Paraguay y Bolivia – hubo en ambos ejercitos una legión de hombres que libraron su humanitaria batalla por la vida ...
Fueron los transportadores de agua ... Por encima de los bandos, estos héroes anónimos encarnaron la idea misma de la lealtad y de la fraternidad por la que luchan y vencen voluntades humanas...” (BASTOS, 1993).

Consta também que Lucas Demare, o diretor do filme, que é quem por definição tomou as decisões finais de como seria contada aquela história, era um diretor de filmes épicos, com uma série de filmes que seguiam os cânones mais conservadores da indústria

cinematográfica da Europa e dos Estados Unidos*. Ao final estas escolhas acabam por criar uma história que não tem verossimilhança.

A montagem deste filme, também, obedece ao pé da letra os princípios de montagem enunciados por Pudokvin e por Griffith. Ou seja: é uma montagem “tradicional”, padrão hollywoodiano – ou para ser mais exato: segue um padrão realista, obedecendo ao enunciado de montagem seqüencial invisível. O que temos, ao final, é um filme com uma estética conservadora, não convincente, enquanto o texto de Roa Bastos é um texto inquieto, forte e nada conservador.

Aqui, então, podemos falar do conceito de fidelidade como já apontado por Randall Johnson (JOHNSON, 2003): a “fidelidade” só deve ser medida nas intenções, no tom e no estilo (claro que, por primeiro, respeitar à história contada), que devem se aproximar o mais possível do tom e do estilo do autor do texto literário. No filme aqui enfocado, não há fidelidade à história contada no livro e nem fidelidade ao autor, mesmo ele tendo sido o roteirista do filme. Note-se bem: não falo de fidelidade ao texto literário, mas sim de fidelidade à história contada pelo texto literário.

ONDE O FILME E O TEXTO LITERÁRIO COINCIDEM.

Na história contada, tanto pelo livro como pelo filme, temos o desenrolar de vários dramas, com mais duas “missões” acontecendo simultaneamente à missão militar: a missão de Saluí em busca de ser digna do amor de Jara, o que se traduz em uma purificação através do sacrifício. A estas duas missões, se agrega a missão de Jara, como protótipo do “filho do homem” bíblico: Jara põe a missão de levar água, que irá cessar o sofrimento do próximo (os soldados no fronte) acima de qualquer coisa, passando por um verdadeiro calvário, até ao sacrifício final, em que ele acaba atado com arame, com ambas as mãos destroçadas, em um volante de caminhão que tem os raios em forma de cruz. Nisto ele é acompanhado por Saluí, que de fútil e inseqüente prostituta, inicia sua metamorfose através do amor que passa a sentir por Jara – um amor não físico, puramente espiritual. A redenção de Saluí se dá também pelo sacrifício, sendo recompensada ao final pelo reconhecimento e amor recíproco que Jara passa a ter por ela. A metamorfose é completada quando, em sua agonia final, ela ouve Jara a chamando por seu nome de batismo, “Magdalena”. Aqui a citação à Bíblia é direta.

A história que está no livro e no filme pode ser interpretada como a descrição de uma viagem de purificação e redenção através do sacrifício, onde a mulher (Saluí) tem um

* Conforme Rafael Nieto. *Películas y directores olvidados de Hispanoamérica (II): La sed / Hijo de hombre* (Lucas Demare, Arg-Esp, 1961), in <http://www.cinehispanoamericano.com.ar>. Data do acesso: 07 de julho de 2008.

papel central e que representa, talvez mais do que o próprio Jara, a condição do povo paraguaio, que teve sua população masculina praticamente eliminada na Grande Guerra (para os brasileiros conhecida como guerra do Paraguai), dependendo da dedicação e sacrifício de sua população feminina para se reerguer. Acredito que esta interpretação seja correta, tendo em vista todo o tom da obra literária “Hijo de hombre”, e também considerando que a obra de Roa Bastos foi basicamente sobre o Paraguai.

O ROTEIRO E PORQUE ELE POUCO APARECE AQUI.

Para o propósito da análise feita aqui, o roteiro tem um lugar secundário em relação aos outros dois tipos de material, já que ele é apenas a fase intermediária, um guia entre a escritura literária e a escritura fílmica. Evidentemente o roteiro é peça *fundamental* no caso de uma análise de *como* uma escritura literária foi *transcodificada* para uma outra forma de narrar uma determinada história. É no roteiro que se colocam as indicações de como se imagina como deverá ser feita a transposição da história de um meio para outro. Nas palavras do próprio Roa Bastos:

“El guión [...] se escribe o se bosqueja con palabras, y este lastre del lenguaje verbal ha afectado a veces negativamente sus funciones de suministrar el soporte del relato que el film traducirá em su lenguaje visual; o sea su canevas o cañamazo inicial”. (p.11)

“Por lo pronto, el libreto se escribe no para ser representado o ejecutado, sino para servir de guía a la elaboración de un film. La transformación técnica posterior ya no pertenece al guión. [...] La obra cinematográfica es fílmica, no literaria, por tanto, el film y no su guión es la obra de arte definitiva.” (BASTOS, 1993, p.21).

Quanto ao conceito de roteiro, é importante esclarecer que não existe um modelo único de roteiro: Federico Fellini, que havia sido cartunista antes de trabalhar com cinema, desenhava seus roteiros, em uma espécie de *story board*, como também, em grandes pranchas, desenhava personagens, roupas e adereços. Embora seus filmes obedecessem a um rigoroso planejamento e a um sofisticado cenário, ele deixava muita margem para interpretação durante as tomadas e durante a montagem. Ingmar Bergman, por outro lado, escreveu roteiros como se fossem livros, com pouquíssimas indicações técnicas. Chris Marker criava roteiros poéticos, sem indicações técnicas, a não ser o de uma ou outra tomada. Eduardo Coutinho, um dos maiores cineastas brasileiros, não utiliza roteiro. Jean Rouch fazia apenas um esquema, precedido de muita pesquisa de campo, às vezes filmando a própria pesquisa, como no revolucionário “Chronique d’un été”, de 1960. Portanto não é incomum a desnecessidade de

roteiro, caindo a ênfase maior, na hora de “contar” a história, na montagem – ou até mesmo, raramente, na hora da própria tomada.

Em nosso caso, pode-se recorrer ao roteiro para tentar discernir quais as intenções de Roa Bastos tinha, que tipo de história ele queria ver filmada, como pode ser observado, por exemplo, nas indicações de transições que constam do roteiro: são indicações de fusões de um plano com outro. Considerando que Roa Bastos já era um roteirista experiente à época deste filme, há a intenção dele, como roteirista, de causar um determinado efeito na leitura do filme, que é o de uma continuidade entrelaçada, como se o plano seguinte fosse uma consequência do plano anterior, ou estivesse inextricavelmente a ele ligado. Normalmente os roteiros prescindem das indicações de corte ou de transição, já que elas estão implícitas na descrição dos planos: toda vez que no roteiro há a descrição de um novo plano, necessariamente haverá um corte entre ele, o plano que o antecede e o plano que lhe sucede. Normalmente, também, é um corte seco, sem transição. Os roteiristas – ou diretores – podem indicar alguma transição – e quando fazem isto é para causar determinado efeito. Ou seja, estas transições indicadas por Roa Bastos no roteiro acontecem quando a história passa da viagem de Jara e Saluí para o acampamento de Veras, querendo dar a sensação de ligação entre aqueles dois contextos.

Em futuro próximo retomaremos esta análise, contemplando alguns aspectos não discutidos aqui, especialmente no que se refere às especificidades da narrativa cinematográfica.

BIBLIOGRAFIA

AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BASTOS, Augusto Roa. *Hijo de hombre*. 1ª ed. Buenos Aires: La Página, 2005.

BASTOS, Augusto Roa. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de hijo de hombre*. Asunción: RP ediciones, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JOHNSON, Randall. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas*. In Pellegrini, Tânia ... (et ali.). – São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LINS, Consuelo da Luz. *O documentário de Eduardo Coutinho : televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther (orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

----- . *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006.

VERTOV, Dziga. *Articulos, Proyectos y Diarios de Trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

WOLF, Sergio. *Cine-Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

SÍTIOS DE INTERNET VISITADOS:

BARRIENTOS , Alfonso Enrique. *Augusto Roa Bastos: La realidad superada*, in http://www.romanistik.uni-mainz.de/hisp/roa/La_realidad_superada.htm. Data do acesso: 12 de julho de 2008.

NIETO, Rafael. *Películas y directores olvidados de Hispanoamérica (II): La sed / Hijo de hombre* (Lucas Demare, Arg-Esp, 1961), in <http://www.cinehispanoamericano.com.ar>. Data do acesso: 07 de julho de 2008.

<http://dcc.unilat.org/DCC/Actualites/detailPt.asp?l=pt&id=529&ld=Es&archive=false&annee=2006>

<http://www.geocities.com/macondomorel/roabastos.html>

<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2217>

http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autores/roa_bas/roa

<http://www.americas-fr.com/litterature/roa-bastos.html>

www.imdb.com/title/tt0055426/

www.babab.com/no29/dirolvidados29.php

<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/0400.asp>

ADENDO

Abaixo, Olga Zubarry caracterizada como Saluí (foto à esquerda) e Francisco Rabal, caracterizado como Cristóbal Jara (foto à direita). Fenótipos europeus.



Na seqüência de fotos abaixo, aparece Salú ainda prostituta, Salú ao iniciar sua transformação e Salú redimida pelo sacrifício. Citação à Magdalena Bíblica.

