



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE  
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS  
CURSO DE LETRAS LÍNGUA ESPANHOLA**

**ANDERSON GOMES FREIRE**

**A TRANSMUTAÇÃO DO CONCEITO FANTASMAGÓRICO EM PEDRO PÁRAMO:  
DO ROMANCE LITERÁRIO AO FILME DE 2024**

**PAU DOS FERROS/ RN  
2025**

**ANDERSON GOMES FREIRE**

**A TRANSMUTAÇÃO DO CONCEITO FANTASMAGÓRICO EM PEDRO PÁRAMO:  
DO ROMANCE LITERÁRIO AO FILME DE 2024**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF)*, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Espanhola.

**Orientadora da Monografia: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.  
Edilene Rodrigues Barbosa**

**PAU DOS FERROS/ RN  
2025**

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

#### **Catalogação da Publicação na Fonte.**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

F866t Freire, Anderson Gomes  
A TRANSMUTAÇÃO DO CONCEITO  
FANTASMAGÓRICO EM PEDRO PÁRAMO: DO  
ROMANCE LITERÁRIO AO FILME DE 2024. / Anderson  
Gomes Freire. - Pau Dos Ferros-RN, 2025.  
66p.

Orientador(a): Profa. Dra. Edilene Rodrigues Barbosa.  
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em  
Língua Espanhola e suas respectivas Literaturas)).  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Letras (Habilitação em Língua Espanhola e suas  
respectivas Literaturas). I. Barbosa, Edilene Rodrigues. II.  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.



ANDERSON GOMES FREIRE

**A TRANSMUTAÇÃO DO CONCEITO FANTASMAGÓRICO EM PEDRO PÁRAMO:  
DO ROMANCE LITERÁRIO AO FILME DE 2024**

Monografia apresentada ao Curso de Letras Língua Espanhola do Campus Avançado de Pau dos Ferros – CAPF - da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN – como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras - Língua Espanhola.

ORIENTADOR:

Profa. Dr<sup>a</sup>. Edilene Rodrigues Barbosa

Aprovado em: 02/12/2025

**Banca examinadora**

Edilene R. Barbosa

Profa. Dr<sup>a</sup>. Edilene Rodrigues Barbosa (Orientador)  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Orfá Noemí Gamboa Pandilla

Profa. Ma. Orfá Noemí Gamboa Pandilla.  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Francisco Edson Gonçalves Leite

Prof. Dr. Francisco Edson Gohçalves Leite,  
Universidade Do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Aos meus pais.

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me conceder força, sabedoria e perseverança ao longo desta jornada.

À minha família, meus pais, minha irmã, minha sobrinha Luara e meu cunhado Luan, apoio e incentivo em todos os momentos desta caminhada.

Aos meus colegas de faculdade: Amélia, Lelriandeson, Érica Laura e Ezilda. A Cynthia Sonally, secretária do DLE, bem como à Meiry, bibliotecária, pela amizade, e colaboração constante durante todo o percurso acadêmico.

À minha querida orientadora, Dra. Edilene Rodrigues Barbosa, pela dedicação, paciência, disponibilidade e valiosa orientação, que tornaram possível a concretização deste trabalho.

Agradeço também à banca examinadora, composta por Profa. Ma. Orfã Noemi Gamboa e Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite, pela leitura atenta, pelas contribuições e pela partilha de conhecimentos que enriqueceram esta pesquisa.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste estudo, deixo o meu mais sincero muito obrigado.

“Ai de vós, almas depravadas, nunca mais  
esperem olhar para os céus.”

*Dante. Inferno, Canto III (1308–1321).*

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da transmutação do conceito fantasmagórico na obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), e em sua adaptação cinematográfica dirigida por Rodrigo Prieto (2024) e exibida pela Netflix, sob a perspectiva da teoria da tradução intersemiótica. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter analítico e comparativo, fundamentada nos pressupostos da teoria Peirceana, com as contribuições de Santaella (1983) e Jakobson (2003). O estudo busca compreender como o conceito ou, mais precisamente, os signos do fantasmagórico presentes no texto literário são transmutados para a linguagem audiovisual, deslocando-se do plano verbal para o visual e o sonoro. Ao investigar a evidência sombria, conclui-se que, tanto na narrativa escrita quanto na filmica, o fantasmagórico manifesta-se como signo de permanência e de ausência, revelando um espaço onde vida e morte, memória e silêncio coexistem na constituição simbólica de Comala.

**Palavras-chave:** intersemiótica, literatura, cinema, adaptação, fantasmagórico

## RESUMEN

Este trabajo propone un análisis de la transmutación del concepto fantasmagórico en la obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), y en su adaptación cinematográfica dirigida por Rodrigo Prieto (2024) y exhibida por Netflix, desde la perspectiva de la teoría de la traducción intersemiótica. Metodológicamente, se trata de una investigación de enfoque cualitativo, de carácter analítico y comparativo, basada en los presupuestos de la teoría Peirceana con la contribución de Santaella (1983) y Jakobson (2003). El estudio busca comprender cómo el concepto, o mejor dicho, los signos de lo fantasmagórico presentes en el texto literario se transmutan al lenguaje audiovisual, desplazándose del plano verbal al visual y sonoro. Al investigar la evidencia sombría, se concluye que, tanto en la narrativa escrita como en la filmica, lo fantasmagórico se manifiesta como signo de permanencia y de ausencia, revelando un espacio donde la vida y la muerte, la memoria y el silencio coexisten en la constitución simbólica de Comala.

**Palabras clave:** intersemiótica, literatura, cine, adaptación, fantasmagórico

## LISTA DE IMAGENS

Imagen 1 – <i>Comala à vista</i> - Frame 2:10:51.....	30
Imagen 2- Ida ao Comala- Frame 2:07:00.....	31
Imagen 3 – Chegada à Comala - Frame 2:06:28.....	33
imagem 4- Entrada no ambiente- Frame 2:05:44.....	33
imagem 5 - Ambientação do alojamento de Eduviges Dyada - Frame 2:04:53.....	35
imagem 6- Casa estilhaçada- frame 2:04:43.....	35
imagem 7- Miguel Páramo aparece a Eduviges após sua morte - Frame 1:42:54 .....	36
imagem 8- Eduviges lamenta sua partida- Frame 1:51:24 .....	37
imagem 9- Funeral de Miguel Páramo - Frame 1:51:17.....	39
imagem 10- Padre nega bençao ao falecido – frame 1:51:07.....	39
imagem 11- Enfurecimento de Pedro Páramo- frame 1:50:27.....	40
imagem 12- Anita relata o abuso ao padre Rentería - Frame 1:49:22 .....	41
imagem 13- Suicídio de Eduviges Dyada - Frame 1:25:00.....	43
imagem 14- Desespero de Toribio Aldrete -Frame 1:29:34.....	44
imagem 15- Enforcamento de Toribio Aldrete- Frame 1:29:10.....	45
imagem 16- Chegada na casa dos irmãos - Frame 1:19:54.....	46
imagem 17- Telhado danificado- Frame 1:19:09.....	47
imagem 18- Irmãos dormindo Juntos- Frame 1:15:33.....	47
imagem 19- Preciado vai para a cama- Frame 1:13:60.....	49
imagem 20- Mulher dissolve em lama - Frame 1:13:14.....	49
imagem 21- avalanche de lama- Frame 1:12:58.....	49
imagem 22- Chegava ao centro do Comala- Frame 1:11:43.....	51
imagem 23- Almas penadas na praça -Frame 1:11:32 .....	51
imagem 24- Miguel galopando- Frame 1:05:14.....	53
imagem 25- Momento da morte de Miguel Páramo- Frame 1:05:03 .....	53
imagem 26- simbologia da passagem do tempo- Frame 47:19.....	54
imagem 27- Delirio de Susana San Juan- Frame 46:56.....	55
imagem 28- Depressão de Susana San Juan- Frame 27:08 .....	55
imagem 29- Morte de Susana San Juan- Frame 22:32.....	56

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Conceito de semiótica e intersemiótica .....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Adaptações da Teoria Peirceana .....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 Literatura e cinema: um breve conceito .....</b>	<b>18</b>
<b>2.4 Literatura fantástica e ambiguidade entre o real e não-real.....</b>	<b>20</b>
<b>3 METODOLOGIA .....</b>	<b>22</b>
<b>3.1 Corpus da pesquisa .....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Critérios de análise .....</b>	<b>23</b>
3.2.1 Câmera, movimento e enquadramento .....	23
3.2.2 Luz, iluminação .....	23
3.2.3 Som, silêncio e atmosfera auditiva .....	24
3.2.4 Montagem e ambientação .....	24
<b>4 ANÁLISE .....</b>	<b>25</b>
<b>4.1 Sobre os autores: um pouco do autor Juan Rulfo e sua obra Pedro Páramo e do diretor Rodrigo Prieto .....</b>	<b>25</b>
<b>4.2 Sinopse de Pedro Páramo .....</b>	<b>27</b>
<b>4.3 Comala à Vista: Travessia para o Espaço dos Mortos .....</b>	<b>28</b>
<b>4.4 Atravessando Comala: O Silêncio que Revela os Mortos .....</b>	<b>31</b>
<b>4.5 A travessia pelos “tiliches”: A inscrição do fantasmagórico .....</b>	<b>33</b>
<b>4.6 Quando o nevoeiro revela a morte: Miguel e Doroteia no limiar do impossível.....</b>	<b>35</b>
<b>4.7 O julgamento dos vivos e dos mortos: a ética despedaçada no velório de Miguel Páramo .....</b>	<b>37</b>
<b>4.8 Entre a fé e o indizível: a confissão de Ana como cena-limite .....</b>	<b>40</b>
<b>4.9 Entre a luz vacilante e o esquecimento: o fim de Eduviges.....</b>	<b>42</b>

<b>4.10 A clausura de Toribio Aldrete: ecos, morte e assombro .....</b>	<b>44</b>
<b>4.11 Entre ruínas e murmúrios: a casa dos irmãos como limiar fantasmagórico.....</b>	<b>46</b>
<b>4.12 A Mulher que se Desfaz: Corpo, Terra e Dissolução Fantasmagórica.</b>	<b>49</b>
<b>4.13 A Praça das Almas: Murmúrios, Frio e a Revelação do Invisível .....</b>	<b>52</b>
<b>4.14 A morte de Miguel Páramo: de caminho a neblina .....</b>	<b>54</b>
<b>4.15 Entre a vigília e o delírio: a vertigem fantasmagórica de Susana .....</b>	<b>56</b>
<b>4.16 O apagamento de Susana: rito, resistência e dissolução .....</b>	<b>58</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>63</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico tem por objetivo geral analisar a transmutação do conceito fantasmagórico na obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e sua adaptação cinematográfica lançada pela Netflix (2024). Para isso, cabe-se dissertar sobre dois conceitos que constituem este TCC: o de semiótica e intersemiótica.

A Semiótica é “a ciência geral de todas as linguagens” Santaella (1983, p.07) e tem por objeto investigar seus modos de constituição e suas produções de significação e de sentido, sendo assim, a semiótica estuda os signos e os processos de significação, ou seja, como algo representa outra coisa. Já a intersemiótica refere-se ao processo de tradução ou transmutação de signos entre diferentes sistemas de linguagem, conceito formulado por Roman Jakobson (2003), que a define como “a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”. Em nosso contexto, a intersemiótica compreende a passagem da linguagem literária verbal (escrita) para a linguagem audiovisual ou visual e sonora, como ocorre na adaptação cinematográfica de *Pedro Páramo*.

A intersemiótica pode ser entendida como a ciência da tradução e da transposição de um livro para o cinema, pois é significativa por diversas razões, sobretudo quando se tem interesse em áreas como a linguagem, a comunicação, as artes visuais, a literatura ou o próprio cinema. A intersemiótica, sendo um dos vários conceitos da semiótica, estuda o processo de tradução ou transmutação de um signo para outro.

Entende-se que há uma transformação de uma linguagem verbal literária para uma linguagem audiovisual, considerando que a adaptação de um livro para o cinema não é uma simples cópia, é uma tradução intersemiótica, significando traduzir de um sistema de signos para outro. Jakobson (2003) define como a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Ele dá exemplos de transmutação, como quando um poema vira música, uma narrativa literária vira pintura ou cinema, ou quando conceitos são representados em símbolos gráficos como o cinema recria, interpreta e transforma a obra original.

Nesse contexto, a análise ora apresentada se dá com relação a obra *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo. Romance escrito em 1955 considerado do gênero fantástico e com narrativa fragmentada. Pois, segundo o crítico literário Stanton (1988), a fragmentação da narrativa em *Pedro Páramo* com seus múltiplos pontos de

vistas, saltos temporais e termos deícticos que perdem referencialidade, contribui para instaurar uma realidade simbólica e ambígua, refletindo a desintegração social e espiritual do México rural.

Para Jakobson (2003, p. 64), “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”. Essa afirmação evidencia a concepção de que o sentido de um signo nunca é fixo ou absoluto, mas depende de sua relação com outros signos. Nesse ponto, Jakobson dialoga com Peirce, para quem todo signo é interpretado a partir de outro, em um processo infinito de semiose. Dessa forma, compreender um signo significa ser capaz de traduzi-lo, seja em outro signo verbal, seja em um sistema distinto de representação, o que abre caminho para a noção de tradução intersemiótica.

Em relação a tradução intersemiótica, ou transmutação, evidencia-se um princípio fundamental na adaptação de obras literárias para outras linguagens, nesse caso, a possibilidade de interpretar signos verbais por meio de sistemas não verbais. Na situação de *Pedro Páramo*, significa que os elementos do romance de Juan Rulfo têm a fragmentação narrativa, os personagens fantasmagóricos, os silêncios e as atmosferas de abandono são recriados pelo cinema por meio de imagens, movimentos de câmera, iluminação, som e montagem. Dessa forma, a adaptação não se limita a uma simples reprodução do texto, mas constitui uma reinterpretação sensorial e simbólica, permitindo que a obra seja experienciada de maneira distinta, mantendo, entretanto, a essência temática e emocional do material original.

A obra foi adaptada pela primeira vez para o cinema no ano de 1967, dirigido por Carlos Velo, e representou um desafio, dada a complexidade de sua estrutura não linear e diálogo constante entre os mundos dos vivos e dos mortos e a oscilação do tempo. Não tendo sido uma produção fácil, considerando as tecnologias da época, pois as diferenças entre o cinema produzido em 1967 e em 2024 são significativas, sobretudo no que se refere ao avanço tecnológico que redefine a linguagem audiovisual. Em meados da década de 1960, o cinema ainda dependia majoritariamente de recursos analógicos: a película em 35mm era o suporte dominante, a iluminação era fortemente dependente de equipamentos convencionais e o som, embora já sincronizado, apresentava limitações técnicas na captação e na mixagem. Os efeitos visuais eram restritos, baseados em truques de câmera, montagens e recursos artesanais, o que implicava uma estética mais simples, porém também mais direta, sustentada na força da encenação, da fotografia e do roteiro.

Em 2024, a Netflix com as ferramentas atuais que facilitaram o desenvolvimento do filme, lançou uma nova versão cinematográfica, dirigida por Rodrigo Pietro Stambaugh, reacendendo um possível debate sobre as possibilidades e limites da transposição intersemiótica dessa obra literária para a linguagem audiovisual. Para compreender os caminhos já trilhados pela crítica sobre *Pedro Páramo* e sua adaptação cinematográfica, abordamos o romance sob a perspectiva do fantástico, da memória social, da intersemiótica e da adaptação.

Quando uma obra literária é adaptada para o audiovisual ocorre um processo de tradução intersemiótica, no qual as palavras são convertidas em imagens, em sons, em gestos e em efeitos visuais. Nesse contexto, a adaptação de *Pedro Páramo* 2024 dirigida pelo diretor Rodrigo Pietro, representa uma transmutação artística que exige do espectador um novo tipo de leitura simbólica. Como afirma Umberto Eco, “toda obra de arte é um sistema de signos que exige do receptor um trabalho de interpretação” Eco (1962, p. 22). A partir dessa perspectiva, tanto o romance quanto o filme se apresentam como obras abertas, ou seja, essas múltiplas possibilidades de interpretação surgem da combinação de narrativa fragmentada, simbolismo, ambiguidade e recursos estéticos que não forçam o leitor ou espectador a aceitar um único sentido. Essas possibilidades de interpretação dependem da forma como os signos são organizados e da sensibilidade de quem os interpreta.

Assim, tem-se como propósito nessa tradução de signos observar como acontece o fantasmagórico e verificar a partir dos critérios que demonstram a transmutação intersemiótica do fantasmagórico, evidenciando como os signos do romance se traduzem na linguagem audiovisual.

Adaptar é reinterpretar, resumir, reorganizar e isso pode gerar novas leituras da mesma história. A análise crítica permite ir além da comparação literal e pensar na obra como um diálogo entre dois modos de expressão.

Portanto, considera-se como motivação para realização desse trabalho uma experiência acadêmica vivenciada sobre os estudos referentes a obra: *Pedro Páramo*, ainda no 5º período do curso de Letras/Espanhol, a partir das teorias de sequenciamento básico propostas por Rildo Cosson (2021). Esse interesse aprofundou-se durante a experiência como bolsista do Programa institucional de bolsas de iniciação à docência (PIBID), nas aulas de espanhol do ensino médio. Na turma, contemplada pelo referido programa, foi trabalhado *Pedro Páramo* como obra

central da feira de literatura hispânica, realizada pelos alunos da instituição Margarida de Freitas, na cidade de Portalegre.

Desse modo, refletiu-se sobre a produção, ponderando-se até que ponto se equilibra o texto literário- livro, e sua adaptação audiovisual. Diante disso, questionou-se: de que modo é transmutado o conceito de fantasmagórico em *Pedro Páramo*? De que forma atuam os silêncios e murmúrios na obra adaptada ao cine de *Pedro Páramo*? Como se dão as passagens de tempo na obra escrita e audiovisual de *Pedro Páramo*? Em que medida se compara o real e o irreal no filme? E seus efeitos especiais são capazes de mostrar a realidade em comparação aos detalhes do romance escrito?

O objetivo geral é explorar a representação do conceito fantasmagórico na transmutação do livro *Pedro Páramo* ao longa-metragem. Os objetivos específicos são analisar o sobrenatural, e a mudança com os usos dos efeitos especiais (movimentos de câmera, luz e som) que foram traduzidos para o cinema, tudo isso partindo de uma comparação com o texto original. Investigar as escolhas estéticas e narrativas desta nova versão, avaliando em que medida ela preserva a essência da obra de Rulfo ou, por outro lado, simplifica sua complexidade em favor de uma abordagem mais convencional.

De acordo com Pedroso (2011), o fantástico e a memória social em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo relaciona-se à memória social, revelando a força dos fantasmas na narrativa literária. O mesmo se aprofunda nas teorias do conceito do fantástico empregado por Todorov (1975), a hesitação inerente ao fantástico correspondente ao diálogo incluso entre racional e ao não racional, e o desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural.

Já Gómez Peláez (2021) em sua obra *Los estragos y límites del poder: un análisis de Pedro Páramo de Juan Rulfo (1955) y su adaptación cinematográfica (1967)* analisa os limites do poder e a transposição filmica da obra, apontando como o cinema ressignifica o caráter enigmático da narrativa. Gómez Peláez observa as estratégias de como acontece a narrativa do livro e na adaptação cinematográfica de 1967.

Ao analisar o processo de adaptação da obra literária *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, para o filme lançado em 2024 pela Netflix, buscou-se compreender de que forma os elementos fantasmagóricos presentes no romance são transmutados para a linguagem cinematográfica. Para isso, observou-se as estratégias de recriação de personagens, espaços e atmosferas, buscando identificar tanto as permanências

quanto as transformações ocorridas no processo de transposição de signos verbais em signos audiovisuais.

Assim, a articulação desses quatro aspectos evidencia como o cinema, enquanto sistema semiótico próprio, recria a dimensão fantasmagórica e fragmentária da obra de Juan Rulfo, confirmando a adaptação como um exercício de tradução intersemiótica que não apenas preserva, mas também reinterpreta o universo literário original.

Este trabalho está organizado em cinco partes. A primeira corresponde à introdução. A segunda parte apresenta os fundamentos teóricos que sustentam a discussão, abordando os conceitos de semiótica, intersemiótica, adaptação e fantasmagoria, bem como o diálogo entre os autores que embasam a análise. A terceira parte descreve os procedimentos metodológicos e os critérios de observação adotados na análise filmica. A quarta parte dedica-se à análise comparativa entre o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e sua adaptação cinematográfica dirigida por Rodrigo Prieto (Netflix, 2024), destacando as formas de transmutação do conceito fantasmagórico entre os sistemas de linguagem. Por fim, a quinta parte apresenta as considerações finais, sintetizando os resultados e discutindo as contribuições deste estudo para as relações entre literatura e cinema.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, será apresentado os principais referenciais teóricos que fundamentam a análise da adaptação cinematográfica de *Pedro Páramo*. Inicialmente se discutirá conceitos da teoria semiótica, especialmente na perspectiva de Lúcia Santaella (1983) e Roman Jakobson (2003) sobre tradução intersemiótica, que permite compreender como signos verbais da obra literária podem ser transpostos para signos não verbais no cinema. Em seguida, será abordado a literatura fantástica e a construção do fantasmagórico, elementos centrais no romance de Juan Rulfo, para compreender como esses aspectos são representados visualmente na narrativa cinematográfica. Por fim, serão exploradas reflexões de Umberto Eco sobre a interpretação de obras abertas, destacando a participação ativa do receptor na construção de sentido, o que contribui para a análise das escolhas narrativas e visuais presentes na adaptação do romance.

### 2.1 Conceito de semiótica e intersemiótica

A semiótica é a ciência que estuda os signos e os processos de significação presente em diversas áreas do conhecimento. Charles Sanders Peirce (1839-1914), teórico considerado um dos fundadores da semiótica moderna, concebeu os signos como elementos que representam algo para alguém, destacando a importância da interpretação na construção do sentido. Nesse contexto, Santaella (1983) amplia essa perspectiva ao afirmar que os signos estão presentes em múltiplos sistemas de comunicação e que sua análise contribui para compreender fenômenos culturais e artísticos. Roman Jakobson (2003), por sua vez, desenvolve o conceito de tradução intersemiótica ou transmutação que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas não verbais. Esse conceito é especialmente relevante para a análise de adaptações literárias para o cinema, permitindo compreender como elementos da narrativa escrita, como os personagens, cenários e atmosferas são transformados em imagens, sons e movimentos na linguagem audiovisual. No caso de *Pedro Páramo*, a tradução intersemiótica possibilita examinar como os aspectos fantasmagóricos e a estrutura narrativa do romance são recriados no filme, mantendo a essência da obra original, ainda que algumas alterações sejam inevitáveis para a transposição da literatura para o cinema.

Mesmo buscando preservar a “essência” de *Pedro Páramo* seu clima fantasmagórico, a memória dos mortos e a sensação de vazio em Comala a adaptação

precisa fazer escolhas. Como lembra Jakobson (2003), toda transposição entre sistemas semióticos envolve transformação, não cópia. Por isso, a máxima “traduttore, traditore” se aplica: ao adaptar, o diretor “trai” alguns aspectos, mas o faz para que a história viva em outra linguagem. Hutcheon (2013) reforça que adaptar é reinterpretar, e não reproduzir. Assim, o filme mantém o espírito de Rulfo, ainda que algumas mudanças sejam inevitáveis.

A transmutação intersemiótica de um livro para um filme envolve muito mais do que uma simples "tradução" de palavras em imagens. É um processo criativo complexo que exige reinterpretar, adaptação e ressignificação dos elementos narrativos, e simbólicos da obra original. Falar de fidelidade na adaptação envolve reconhecer que literatura e cinema operam em sistemas semióticos distintos, com recursos expressivos próprios. Ao transpor um romance para o audiovisual, não se trata de copiar, mas de recriar e ressignificar elementos narrativos, estilísticos e simbólicos. O conceito de “fidelidade” já é morto a muito tempo pela *belles infideles*, termo usado por franceses para dizer que uma tradução significasse se afastar da fidelidade literal do original. Nesse sentido, o conceito de fidelidade já não é bastante importante, além de ser frequentemente utilizado para avaliar adaptações, deve ser contextualizado como Stam (2008, p.22) afirma:

Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de "fidelidade", e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a "leituras", "críticas", "interpretações" e reescritas" de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes (Stam, 2008, p.22).

Stam, expõe que por mais que haja uma fidelidade, existe uma intertextualidade e dialogismo presente na semiose dos signos. Pois indivíduos diferentes podem ter interpretações distintas dentro do que foi transmutado.

A intersemiótica ajuda a analisar essas transformações, mostrando como elementos simbólicos, metáforas, atmosferas e temas mantêm-se, transformam-se ou desaparecem no processo de adaptação. Um olhar semiótico permite entender, por exemplo, por que certas escolhas visuais em um filme correspondem a descrições literárias, ou como a trilha sonora substitui a narração interna dos personagens.

A palavra semiótica vem da raiz grega e significa *semeion* que significa signo, ou ciência dos signos. Santaella (1983) afirma que a semiótica tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou melhor, que tem por objetivo o exame

dos modos de constituição de todo ou qualquer fenômeno como produção de significado e de sentido, considerando assim que qualquer coisa e/ou objeto que signifique algo para alguém pode ser estudada como um signo. Por isso, a semiótica investiga como o sentido é produzido.

Já o linguista russo Roman Jakobson (1971), um dos nomes mais influentes na interface entre semiótica e tradução, propôs três tipos de tradução: intralingual (dentro da mesma língua), interlingual (entre línguas diferentes) e intersemiótica (entre sistemas de signos distintos). Essa última é especialmente relevante ao se pensar, na adaptação de uma obra literária para o cinema, ou na tradução de uma poesia em linguagem verbal para uma performance artística. Ou seja, Segundo Jakobson, “Tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 1971, p. 261). Sendo assim, sistema de signos não verbais refere-se a qualquer forma de linguagem que não usa palavras, como sons, imagens, gestos, cores, movimento etc. Jakobson (1971) ressalta que traduzir não é só trocar palavras por palavras, em muitos casos, traduzir é reinterpretar o sentido de uma mensagem verbal usando uma linguagem totalmente diferente, mas ainda assim mantendo ou recriando o significado original.

## 2.2 Adaptações da Teoria Peirceana

A teoria dos signos de Charles Sanders Peirce no século XIX, também conhecida como semiótica peirceana, é uma análise abrangente dos processos de significação e representação. Ela considera o signo como uma relação triádica entre o signo em si, um “objeto” que é o que o signo representa (representamen) e um “interpretante”, o efeito que o signo produz na mente de alguém. Peirce também classificou os signos em três categorias principais: ícones representam o objeto por semelhança, os índices estão em relação causal direta com o objeto, e símbolos que é a relação entre o signo e o objeto.

Santaella (1983), aborda que o objeto imediato diz a respeito ao modo como o objeto dinâmico está representado no signo, ou seja, o objeto imediato é a aparência do desenho, no modo como ele intenta representar por semelhança a aparência do objeto, já o interpretante imediato consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer. Ou seja, o signo literário está lá presente no livro e os interpretantes vão fazer sua interpretação própria, da mesma forma acontece na transmutação para o visual.

Nas Adaptações podem alterar símbolos se o público-alvo for diferente. O filósofo Pierce (1890) diz que “Um signo é algo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém.” Essa passagem das mídias que o autor afirma é a transmutação da obra do meio literário para o cinema. O termo transmutação é aqui empregado na concepção de Jakobson (2003), que o considera como sinônimo de tradução intersemiótica, afirmando que esta operação “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais”, portanto, sinônimo ainda, de adaptação cinematográfica. Além disso, é importante considerar também a concepção bakhtiniana (1992), porque linguagem e ideologia estão presentes no campo intrínsecos e ideológicos e de assuntos socioeconômicos no mundo da arte. Ademais os sistemas literário e cinematográfico constituem campos de batalha no qual são travados embates políticos e assuntos do meio social. Muitos produtores cinematográficos não costumam seguir essa fidelidade a obra literária.

Para o linguista Jakobson, “a tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais” Jakobson (2003, p. 65), ou seja, a passagem de um sistema de signos para um outro sistema de signos diferente, no nosso caso o livro para o cinema. A afirmação de Jakobson (2003, p. 65) sobre a tradução intersemiótica, ou transmutação, evidencia um princípio fundamental na adaptação de obras literárias para outras linguagens, sendo ele: a possibilidade de interpretar signos verbais por meio de sistemas não verbais. No caso de *Pedro Páramo*, isso significa que os elementos do romance de Juan Rulfo, a fragmentação narrativa, os personagens fantasmagóricos, os silêncios e as atmosferas de abandono são recriados pelo cinema por meio de imagens, movimentos da câmera, iluminação, som e montagem. Dessa forma, a adaptação não se limita a uma simples reprodução do texto, mas constitui uma reinterpretação sensorial e simbólica, permitindo que a obra seja experienciada de maneira distinta, mantendo, entretanto, a essência temática e emocional do material original. A tradução intersemiótica, portanto, não apenas transfere conteúdo de um código para outro, mas potencializa novas formas de leitura e interpretação, evidenciando a riqueza do diálogo entre literatura e cinema.

### **2.3 Literatura e cinema: um breve conceito**

A literatura e o cinema são duas formas de expressão artística que compartilham o objetivo de contar histórias e provocar reflexões, sentimentos e interpretações nos

leitores e espectadores. Embora cada uma possua características e linguagens próprias, há uma constante troca entre elas, principalmente através das adaptações cinematográficas de obras literárias.

A literatura se expressa não apenas pela escrita, mas também pela oralidade e por outras formas de manifestação artística, permitindo uma exploração mais subjetiva e detalhada da mente dos personagens, da ambientação e das tramas. Já o cinema trabalha com a imagem em movimento, som e montagem, criando experiências visuais e auditivas que impactam diretamente os sentidos do espectador.

Enquanto a literatura exige a imaginação do leitor para construir o universo narrativo, o cinema apresenta esse universo de forma mais concreta e imediata. Apesar disso, ambos compartilham elementos estruturais como o enredo, os personagens, o espaço, o tempo e o conflito. A principal diferença está na forma como esses elementos são trabalhados: na literatura, há liberdade para descrições minuciosas e introspecção; já no cinema, a narrativa é construída por meio de cenas, planos, trilha sonora, atuações e ritmo. Já o diálogo entre literatura e cinema enriquece ambas as artes. Pois, A arte oferece profundidade, linguagem e imaginação; o cinema traz visualidade, movimento e novas formas de sentir a narrativa. Quando essas duas linguagens se encontram, ampliam a compreensão do público e abrem caminhos para interpretações mais ricas. Para o leitor, o filme pode revelar aspectos antes despercebidos; para o espectador, a obra literária ganha novas camadas quando comparada à adaptação. Assim, essa troca constante fortalece tanto a experiência estética quanto o entendimento crítico da história.

A adaptação de livros para as telas pode revelar novas interpretações e transformar o texto original em uma experiência sensorial distinta. Por outro lado, o cinema pode inspirar novas formas de escrita e estruturas narrativas. Assim, literatura e cinema não são apenas linguagens distintas, mas também caminhos complementares para explorar o imaginário humano e as múltiplas formas de ver e sentir o mundo, como enfatiza Xavier: “O cinema como a literatura, é uma forma de narrar. E as formas de narrar, sejam escritas ou audiovisuais, têm em comum a articulação de elementos como o tempo, o espaço, o enredo e os personagens” Xavier (2005, p. 11). O autor, propõe que o diálogo entre as linguagens permite trocas criativas, onde uma história literária pode ganhar nova vida ao ser transposta para a linguagem audiovisual, respeitando suas especificidades sem perder o conteúdo simbólico que a sustenta. O estudo dessa

relação, inclusive, ajuda a entender como as diferentes formas de arte constroem e transmitem significados ao longo do tempo.

O texto sendo literário é considerado heterogêneo. De acordo com Bakhtin (1992), todo enunciado é dialogicamente constituído, ou seja, traz consigo ecos de outras vozes e discursos. “O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinaram tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas.” (Bakhtin, 2011, p. 297). Assim, a heterogeneidade se manifesta na presença do outro no discurso, por meio de citações, alusões, ironias ou até de estruturas linguísticas que revelam múltiplas intenções comunicativas e pode ser considerado como uma mistura de possibilidades a serem descobertas e identificadas por meio de uma leitura minuciosa sobre a forma e a estrutura, como também do contexto de produção e recepção.

## **2.4 Literatura fantástica e ambiguidade entre o real e não-real**

Segundo Amaral (2022) A literatura fantástica é um gênero literário em que as narrativas estão centradas em elementos imaginários não existentes ou não reconhecidas na nossa realidade, introduzindo elementos inexplicáveis em um mundo aparentemente normal, criando ambiguidade e tensão no leitor. Diferente da fantasia que constrói mundos alternativos com regras próprias ou do terror que busca assustar, o fantástico, deixa espaço para dúvida. Segundo Roas (2011), “lo fantástico es la irrupción de lo imposible en un mundo realista, generando en el lector una vacilación que no llega a resolverse”, ou seja, o fantástico depende justamente dessa incerteza entre o que poderia ser real e o que não pode existir segundo as leis que regem o mundo representado. Assim, a ambiguidade entre o real e o não-real torna-se o núcleo da experiência fantástica, mantendo o leitor em permanente estado de inquietação.

Na falta de qualquer discurso possível, o fantástico apresenta a coisa real e os próprios limites da representação se confundem com o máximo da representação. Por isso, conclui Alain Chareyre-Mejan que “a literatura fantástica é simplesmente o auge da literatura realista” Chareyre-Mejan (1990, p. 48). Ou seja, o fantástico nos permite então formular a ideia de que a linguagem é um modo privilegiado de acesso ao sentido.

Segundo Tzvetan Todorov, um dos principais teóricos do gênero, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” Todorov (1975, p.25). Essa hesitação pode

ou não ser resolvida no fim do relato. Se for explicada racionalmente, o texto se aproxima do estranho. Se for aceita como sobrenatural, desloca-se para o maravilhoso. O fantástico, portanto, é esse momento de incerteza, essa fronteira instável entre mundos possíveis.

A ambientação costuma ser realista, remetendo a espaços e tempos reconhecíveis, o que torna a irrupção do fantástico ainda mais perturbadora. É comum que o narrador seja em primeira pessoa, reforçando o efeito de verossimilhança e a dúvida subjetiva. O leitor acompanha os acontecimentos através da perspectiva de alguém que também não comprehende o que está se passando, aumentando o efeito de inquietação.

A literatura fantástica desempenha, assim, um papel simbólico importante, questionar as fronteiras entre razão e imaginação, realidade e sonho, lucidez e loucura. É um espaço onde o inexplicável desafia as certezas da lógica, abrindo caminho para interpretações diversas e muitas vezes conflitantes.

### 3 METODOLOGIA

Este trabalho adota uma abordagem qualitativa, com foco na análise interpretativa dos elementos que compõem a obra literária *Pedro Páramo* e sua adaptação cinematográfica lançada em 2024. A metodologia utilizada é fundamentada nos pressupostos da análise semiótica, especialmente a partir das contribuições de Charles Peirce, Jakobson (2003) e Santaella (1983). A escolha por esse viés metodológico justifica-se pela natureza do objeto de estudo, que envolve signos, códigos e processos de significação.

A pesquisa qualitativa, por sua natureza interpretativa e comparativa, é especialmente adequada para estudos que envolvem a análise simbólica de fenômenos culturais, como a transposição de uma obra literária para o cinema. Segundo Denzin e Lincoln (2006), esse tipo de abordagem busca compreender os significados que os indivíduos ou grupos atribuem a determinados fenômenos culturais.

Com base nessa perspectiva, esta análise propõe observar os sentidos produzidos na adaptação cinematográfica da obra *Pedro Páramo*, analisando como os signos e estruturas narrativas são traduzidos do texto literário para a linguagem audiovisual. O foco, portanto, não está em medir ou quantificar elementos, mas em interpretar como os significados são reconstruídos no processo de transmutação filmica.

A análise também adotará os tipos de pesquisa comparativa e analítica-interpretativa com base em fontes primárias que serão o livro de Juan Rulfo e o filme disponível na plataforma Netflix, como artigos acadêmicos, livros teóricos sobre semiótica e teoria da adaptação. A análise será conduzida por meio da comparação entre trechos do romance e cenas específicas do filme, a fim de identificar como os signos verbais são transpostos para a linguagem audiovisual.

#### 3.1 Corpus da pesquisa

O *corpus* desta pesquisa é composto por duas obras principais: o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, publicado originalmente em 1955, e sua adaptação cinematográfica, lançada em 2024 na plataforma Netflix, com direção de Rodrigo Prieto. A escolha dessas obras se justifica pela riqueza simbólica e estética presente tanto no texto literário quanto na linguagem audiovisual, o que possibilita uma análise

semiótica aprofundada dos processos de significação e transmutação entre as duas mídias.

O romance de Rulfo, uma das obras mais importantes da literatura latino-americana do século XX, será examinado como uma tradução intersemiótica da obra original, considerando aspectos como fotografia, direção de arte, montagem, trilha sonora e linguagem visual.

### 3.2 Critérios de análise

Os critérios de análise convergem para explicitar de que modo a imagem, a luz, a câmera e o som colaboram para a construção da aura fantasmagórica resultante da transmutação entre os meios escrito e audiovisual. Nesse horizonte, importa sinalizar que o fantasmagórico, para fins deste estudo, refere-se a uma atmosfera marcada pela presença do irreal, do espectral e do que escapa à materialidade ordinária, um efeito que, na literatura, costuma emergir por meio de vozes desencarnadas, temporalidades sobrepostas e narradores que atravessam fronteiras entre vida e morte. Esses elementos, quando deslocados para o cinema, adquirem novas camadas expressivas, moduladas pelos recursos visuais e sonoros.

Esses elementos podem ser entendidos da seguinte forma:

#### 3.2.1 Câmera, movimento e enquadramento

O estudo da câmera contempla os movimentos (*travellings*, panorâmicas, planos-sequência) e a escolha das perspectivas (plano geral, plano médio, *close-up*), investigando como esses recursos constroem a experiência sensorial do espectador. Em *Pedro Páramo*, a análise busca compreender de que modo os movimentos da câmera criam uma sensação de imersão, desorientação ou suspensão temporal, elementos centrais para a tradução audiovisual da obra literária.

#### 3.2.2 Luz, iluminação

A luz é fundamental na criação de atmosferas cinematográficas, funcionando não apenas como recurso técnico, mas como elemento narrativo e expressivo. No caso da adaptação de *Pedro Páramo*, a iluminação pode ser interpretada como forma de representar a tensão entre vida e morte, presença e ausência, revelando os

aspectos fantasmagóricos que estruturam a obra de Rulfo. Será analisado o uso de contrastes, sombras, tons frios ou quentes, bem como a maneira como a luz contribui para intensificar o caráter simbólico e emocional das cenas.

### 3.2.3 Som, silêncio e atmosfera auditiva

O som desempenha um papel central na construção da dimensão fantasmagórica e simbólica da narrativa. Mais do que simples componente técnico, ele atua como elemento expressivo e sensorial capaz de instaurar atmosferas de presença e ausência. A trilha sonora, marcada por longos silêncios, ruídos de vento e murmúrios distantes, traduz para o plano auditivo o vazio e a solidão que permeiam o espaço de *Comala*. As vozes dos personagens, muitas vezes sobrepostas ou ecoadas, sugerem a convivência entre vivos e mortos, ampliando o efeito de indeterminação temporal e espacial. Assim, o som funciona como mediador entre o visível e o invisível, convertendo em experiência auditiva o silêncio simbólico do romance de Rulfo. O som adquire valor semiótico ao transpor o não-dito literário em matéria sonora, contribuindo para a construção do sentido e da atmosfera fantasmagórica na adaptação filmica.

### 3.2.4 Montagem e ambientação

A análise da imagem envolve a observação da construção estética dos planos, a escolha dos enquadramentos e a organização dos elementos visuais em cena. Em *Pedro Páramo*, isso inclui a representação dos espaços (vilarejos, ruínas, campos), a disposição dos personagens no quadro e a forma como a câmera recria a atmosfera de silêncio e abandono presente no romance de Rulfo. A composição visual, nesse sentido, será examinada como recurso para traduzir a dimensão simbólica e fantasmagórica da narrativa literária.

Esses quatro critérios: imagem, luz, câmera e som podem ser interligados por um eixo central: como os recursos cinematográficos são mobilizados para transmutar a atmosfera fantasmagórica e fragmentária da obra de Juan Rulfo para a linguagem filmica.

## 4 ANÁLISE

Nesta análise, busca-se evidenciar como os recursos narrativos, visuais e sonoros do longa dialogam com os aspectos literários originais, revelando as estratégias de construção do efeito fantástico e suas implicações interpretativas. Torna-se possível perceber, de forma comparativa, a relação entre a obra de Rulfo e seu desenvolvimento audiovisual. A análise segue a ordem linear da produção cinematográfica, mas o filme apresenta a contagem do tempo em ordem decrescente, ou seja, a marcação dos minutos anda para trás. Em vez de começar do início (0:00) e avançar até o final, a numeração começa próxima da duração final e vai diminuindo conforme as cenas acontecem. E, para cada fragmento audiovisual, apresenta-se a descrição dos critérios previamente definidos na metodologia: câmera e enquadramento; luz; som; montagem e ambientação, sempre corroborada pelos frames correspondentes.

Com base na perspectiva da tradução intersemiótica, já discutida, tais elementos cinematográficos não apenas reinterpretam o texto literário, mas também potencializam o sentimento de estranhamento e incerteza característico do fantástico. Os *frames* selecionados encontram-se organizados conforme a progressão da narrativa, permitindo acompanhar, passo a passo, a forma como determinados efeitos se constroem e se transformam ao longo do filme. Para fins de comparação intersemiótica, utilizou-se a edição de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, publicada pela Editora Freeditorial. A seguir, apresenta-se a biografia do autor e produtor, sinopse do livro e, posteriormente, a análise de sua adaptação cinematográfica.

### **4.1 Sobre os autores: um pouco do autor Juan Rulfo e sua obra Pedro Páramo e do diretor Rodrigo Prieto**

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, conhecido como Juan Rulfo, nasceu em 16 de maio de 1917, em Apulco, no estado de Jalisco, México. E faleceu em 7 de janeiro de 1986, na Cidade do México. Segundo o blog Letras in. Verso e re. verso ele é reconhecido como um dos mais relevantes escritores latino-americanos do século XX, Rulfo construiu uma obra breve, mas de grande impacto literário e cultural, composta essencialmente pela coletânea de contos *El Llano en llamas* (1953) e pelo romance *Pedro Páramo* (1955).

Sua infância foi profundamente marcada por perdas familiares e pela experiência da Guerra Cristera (1926–1929), contexto de conflitos armados entre o governo e grupos católicos. Essas vivências deixaram traços evidentes em sua produção literária, especialmente no que se refere à exploração da violência, do silêncio e da solidão como componentes estruturantes da condição humana.

A escrita de Rulfo caracteriza-se pela concisão estilística e pela inovação no uso da voz narrativa e da temporalidade, aproximando-se de um realismo permeado por elementos fantásticos. Em *Pedro Páramo*, sua obra mais consagrada, a convivência entre vivos e mortos cria uma atmosfera fantasmagórica singular, que desestabiliza as fronteiras tradicionais da narrativa realista. Esse aspecto influenciou decisivamente escritores do chamado boom latino-americano, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, consolidando a posição de Rulfo como um autor de referência no âmbito da literatura hispano-americana.

Além de sua atividade literária, Rulfo dedicou-se à fotografia, registrando paisagens e vilarejos do interior mexicano, e ao cinema, atuando como roteirista. Também exerceu funções no Instituto Nacional Indigenista, onde contribuiu para a documentação das culturas indígenas mexicanas. Por sua relevância, recebeu importantes distinções, como o Prêmio Xavier Villaurrutia, em 1955, e o Prêmio Nacional de Literatura do México, em 1970.

Embora sua obra seja reduzida em extensão, a densidade estética e temática de seus textos assegura a Juan Rulfo um lugar de destaque na literatura mundial. Sua produção permanece como marco fundamental para a compreensão da narrativa mexicana moderna, dos desdobramentos do realismo mágico e das relações entre memória, identidade cultural e representação literária da morte.

Rodrigo Prieto Stambaugh, é um cineasta e diretor de fotografia mexicano de renome internacional. Formado pelo Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), destacou-se inicialmente na direção de fotografia em produções mexicanas durante a década de 1990, conquistando reconhecimento pelo estilo visual inovador e pela capacidade de articular estética e narrativa. Segundo o site little Minx tv, Rodrigo Prieto está entre os diretores de fotografia mais reverenciados do cinema, celebrado por montagens meticulosas, movimentos de câmeras inventivos e paletas de cores sumtuosas. Sua arte lhe rendeu quatro indicações ao Oscar com os filmes: *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005), *Silêncio* (2016), *O Irlandês* (2019) e *Assassinos da*

Lua das Flores (2023), em suas colaborações constantes com autores como Martin Scorsese, Ang Lee, Oliver Stone e Alejandro González Iñárritu.

Prieto é amplamente reconhecido por sua versatilidade e pela experimentação com luz, cor e textura, elementos que o tornaram um dos mais importantes diretores de fotografias contemporâneas. Em 2024, assumiu também a direção do longa-metragem *Pedro Páramo*, adaptação do romance de Juan Rulfo. A obra cinematográfica representa não apenas uma homenagem a um dos textos mais emblemáticos da literatura latino-americana, mas também um desafio estético e narrativo, que é transpor para o cinema a atmosfera fantasmagórica, os silêncios e as rupturas temporais presentes na escrita de Rulfo.

Ao assumir essa adaptação, Rodrigo Prieto, segundo o site da Variety 2024, alia sua experiência visual respeitando a obra original mexicana, sendo conhecido por sua ética em outros trabalhos ao longo de sua carreira, que o insere em seu conceito de imagens melancólicas, que oscilam em foco e a falta dele. Seus trabalhos enfatizam diretamente o debate sobre a transmutação intersemiótica entre literatura e cinema. Nesse contexto, evidencia como as escolhas estéticas e os enquadramentos, a iluminação, o ritmo narrativo e a construção atmosférica podem contribuir para a recriação, no espaço audiovisual, de uma obra literária marcada pela densidade simbólica e pela singularidade de sua linguagem, como é desenvolvido em filmes como *Likeness* 2013, e o próprio *Pedro Páramo* 2024.

#### **4.2 Sinopse de *Pedro Páramo***

*Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, conta a jornada de Juan Preciado que, atendendo ao último pedido da mãe, Dolores, parte para o vilarejo de Comala em busca de seu pai, Pedro Páramo, que é um poderoso cacique e símbolo do autoritarismo e da decadência social. Ao chegar, Juan encontra uma cidade deserta e silenciosa, habitada apenas por vozes e lembranças dos mortos. Entre essas vozes, surgem personagens que revelam fragmentos da história trágica do lugar: Eduviges Dyada, mulher acolhedora que oferece abrigo a Juan, mas que mais tarde se revela uma alma penada; Damiana Cisneros, antiga criada dos Páramos, que o guia pelos espaços da vila e pelo contato com o sobrenatural; e Maria Dyada que é irmã de Eduviges Dyada, que rememora as desgraças e injustiças vividas sob o domínio de Pedro. A narrativa não linear é intercalada por essas vozes com as memórias do

próprio Pedro Páramo, homem marcado pela ambição e pelo amor obsessivo por Susana San Juan, seu amor de infância, cuja morte precipita sua ruína moral e o colapso definitivo de Comala. Seu filho, Miguel Páramo, também figura violenta e corrompida, representa a continuidade do poder e da culpa herdados do pai. Nesse universo onde vida e morte coexistem, personagens secundários, como o padre, sua sobrinha Anita, e habitantes do Comala surgem para narrar os fragmentos para Juan Preciado.

#### **4.3 Comala à Vista: Travessia para o Espaço dos Mortos**

A análise que se apresenta segue a ordem linear da obra cinematográfica e tem início com a primeira sequência de frames, que marca a chegada de Juan Preciado a Comala. Esses primeiros instantes, capturados nos frames 2:10:51 e 2:07:00, já instauram o tom desolado do percurso, quando o personagem observa o povoado do alto, prestes a atravessar o limite que separa o mundo dos vivos do território espectral. Nestes *frames* se pode ver o isolamento da região, demarcado por duas escolhas cinematográficas: no primeiro *frame* uma tomada aérea com um plano geral e no segundo, um plano aberto.

**Imagen 1:** Frame 2:10:51 da obra fílmica - Comala à vista.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 2:** Frame 2:07: 00 da obra fílmica – Ida ao Comala.



Fonte: Pietro (2024)

A escolha do diretor, pelos planos abertos e gerais, concorda com a visão do autor ao descrever o tempo como quente e úmido, com a paleta de cores escolhida mais amarelada e o ambiente seco.

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias. El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja». —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? —Comala, señor. —¿Está seguro de que ya es Comala? —Seguro, señor. —¿Y por qué se ve esto tan triste? —Son los tiempos, señor. <sup>1</sup> (Rulfo, 1955, p.02).

O trecho correspondente no romance, ao descrever “el tiempo de la canícula” e o ar “envenenado por el olor podrido de las saponarias”, constrói uma atmosfera de opressão que o filme converte em imagem, luz, som e ritmo de montagem.

A câmera na adaptação cinematográfica de *Pedro Páramo* assume o papel de mediadora entre o espectador e o universo dos mortos: seus movimentos lentos e planos abertos revelam um olhar que observa o espaço de Comala com distanciamento, como se não pertencesse totalmente ao mundo dos vivos, enquanto os enquadramentos priorizam o vazio, a imobilidade e o silêncio, sugerindo uma perspectiva espectral. Desse modo, a câmera atua como elemento intersemiótico que

---

<sup>1</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008) : AQUELE ERA O TEMPO da canícula, quando o ar de agosto sopra quente, envenenado pelo odor apodrecido das flores do sabão-de-macaco.

O caminho subia e descia: “Sobe ou desce conforme se vai ou se vem. Para quem vai, sobe; para quem vem, desce.”

— Como é que o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá embaixo?

— Comala, senhor.

— Tem certeza que é Comala?

— Tenho sim, senhor.

— E por que parece tão triste?

— São os tempos, senhor. (Pag.11)

traduz visualmente a dimensão solitária da narrativa literária, transformando o olhar em um signo de ausência e contemplação.

Na cena em que Juan Preciado chega aos arredores de Comala, o filme traduz visualmente o clima descrito por Juan Rulfo no início da obra: o texto literário menciona “o tempo da canícula”, destacando o calor sufocante e o odor envenenado do ar, criando uma atmosfera opressiva que antecipa o caráter fúnebre do povoado, enquanto, no filme, essa sensação é construída por meio de uma paleta visual seca, em tons terrosos e de luz intensa, acompanhada da ausência de vegetação, elementos que transmitem calor, solidão e abandono. A imagem de Juan observando Comala do alto de um morro, prestes a descer, reforça simbolicamente a passagem para um espaço liminar, quase infernal, sugerindo que está adentrando um território que não pertence completamente ao mundo dos vivos.

A construção sonora reforça esse aspecto solitário: o silêncio prevalece sobre diálogos e trilha musical, criando um ambiente em que o vazio sonoro se transforma em elemento de significação; ruídos naturais (o vento, os passos, o tilintar distante) substituem a fala e evocam presenças invisíveis, fazendo com que o som atue como signo intersemiótico que traduz a ideia de um espaço povoado por memórias e ecos do passado. A montagem, por sua vez, reforça a fragmentação temporal e espacial presente na obra de Rulfo, costurando cenas de modo não linear, alternando lembranças, visões e realidades, o que traduz visualmente o fluxo descontínuo da narrativa literária e reforça a percepção de Comala como um lugar de eternas repetições, onde o tempo se dissolve e os mortos revivem suas histórias em um ciclo sem fim.

Esses quatro elementos, câmera e enquadramento, luz, som e montagem, funcionam como operadores intersemióticos que transmutam o texto literário para o audiovisual. Sob a perspectiva de Peirce, cada recurso torna-se um *representamen* uma forma sensível através da qual o filme apresenta seu objeto: a atmosfera fantasmagórica, a solidão de Comala e a travessia de Juan Preciado para um mundo onde vida e morte se confundem. O espectador, ao interpretar esses signos, produz o interpretante, isto é, o sentido final do fenômeno: a percepção de Comala como um espaço liminar, feito de memórias, ecos e repetições.

#### 4.4 Atravessando Comala: O Silêncio que Revela os Mortos

Ao chegar definitivamente às ruas de Comala, como mostram os frames 2:06:28 e 2:05:44, Juan Preciado caminha por um povoado sem ruídos, onde apenas o som oco de seus passos ecoa nas paredes queimadas pelo sol do fim de tarde. As casas vazias, as portas desportilladas e a vegetação invasora traduzem visualmente o trecho de Rulfo em que o narrador descreve a capitana como uma praga que toma conta das casas abandonadas.

**Imagen 3:** Frame 2:06:28 da obra filmica - Chegada a Comala.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 4:** Frame 2:05:44 da obra filmica – Entrada no Ambiente.



Fonte: Pietro (2024)

Nesse momento, o filme recria a experiência de adentrar um espaço que não pertence mais ao tempo dos vivos, mas que mantém, em sua materialidade, rastros do que um dia foi habitado.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del

atardecer. Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? «La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted (Rulfo, 1955, p.05).<sup>2</sup>

A câmera acompanha de perto o deslocamento de Juan Preciado, com planos longos, lentos e íntimos, enfatizando a solidão do protagonista e o contraste entre seu corpo vivo e a vila fantasmagórica. Seus enquadramentos próximos, somados aos movimentos contidos, sugerem a presença de um olhar que observa sem interferir, quase uma consciência invisível que testemunha o território dos mortos. A luz, marcada por tons acinzentados e uma iluminação difusa, reforça o vazio, o abandono e a decomposição de Comala: ruínas, muros rachados e vegetação seca compõem uma paleta fria, enquanto o entardecer filtrado cria um clima de transição entre dia e noite, vida e morte. Esse uso da luz natural opera uma transmutação visual do texto literário, convertendo a metáfora do esquecimento em matéria luminosa.

O som aprofunda essa construção fantasmagórica ao traduzir o silêncio narrado por Rulfo em um silêncio audiovisual denso: a ausência quase completa de trilha sonora amplifica ruídos mínimos (passos, vento, respiração) que retornam como eco, exatamente como na descrição ruliana. Cada som parece devolvido pelo próprio espaço, como se Comala funcionasse como um receptáculo de memórias. Este efeito é percebido em todo a produção audiovisual.

A montagem, por sua vez, organiza cortes e fusões que criam um ritmo contemplativo, em que Juan observa tudo ao redor sem compreender totalmente o que vê; os ângulos insistem em mostrar o mesmo cenário de abandono, reforçando a perplexidade do personagem diante de um lugar que parece existir fora da lógica do tempo.

A combinação desses quatro elementos opera como um sistema sígnico intersemiótico: a imagem fílmica atua como *representamen*, tornando sensível o objeto

---

<sup>2</sup> Traduzido por Erick Neponuceno (2008): Agora eu estava aqui, nesta vila sem ruídos. Ouvia meus passos caírem sobre as pedras redondas que empedravam as ruas. Meus passos ocos, repetindo seu som no eco das paredes tingidas pelo sol do entardecer.  
Naquela hora, fui andando pela rua principal. Olhei as casas vazias; as portas cambaias, invadidas pela erva. Como foi mesmo que aquele fulano me disse que essa erva se chamava?  
“A capitânia, senhor. Uma praga que só espera que as pessoas saiam para invadir as casas. O senhor vai ver”. (Pag.13)

central da cena, que é a própria Comala convertida em espaço fantasmagórico, abandonado, ecoante. O interpretante emerge na leitura do espectador, que comprehende o lugar não apenas como um cenário, mas como uma presença que devolve sons, repete vazios e guarda vestígios de vidas interrompidas. Assim, essa sequência evidencia como a adaptação cinematográfica atualiza, pela via audiovisual, o ambiente espectral construído por Rulfo no romance.

#### **4.5 A travessia pelos “tiliches”: a casa como inscrição do fantasmagórico**

Ao chegar ao alojamento de Eduviges Dyada, o filme recria, com rigor atmosférico, o percurso de Juan Preciado pelos corredores abarrotados e escuros, onde um fio de luz tênue parece guiar, ou vigiar, cada passo.

**Imagen 5:** Frame 2:04:53 da obra fílmica - Ambientação do alojamento de Eduviges.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 6:** Frame 2:04:43 da obra fílmica - Casa estilhaçada.



Fonte: Pietro (2024)

A ambientação descrita por Rulfo ganha corpo audiovisual em planos longos, *close-ups* repentinos e *travellings* lentos, que conduzem o espectador pela casa “entilichada”, convertida em labirinto de sombras e memórias. O diálogo original “*Soy Eduviges Dyada... Tengo la casa toda entilichada*” mantém seu tom profético, e a câmera, sempre colada ao protagonista, reforça a sensação de que ele caminha por um espaço suspenso entre a vida e a morte

—Soy Eduviges Dyada. Pase usted. Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos. —¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté. —Tiliches —me dijo ella—. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene. ¿De modo que usted es hijo de ella? —¿De quién? —respondí. —De Doloritas. —Sí, pero ¿cómo lo sabe? —Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy (Rulfo, 1955, p.06).<sup>3</sup>

A iluminação baixa e pontual, com velas que recortam os rostos e projetam sombras móveis sobre mobílias cobertos, constrói uma mise-en-scène de abandono e reverberação temporal. O silêncio, cortado apenas pelos passos e pela respiração de Juan, funciona como um amplificador interpretativo: cada ruído devolvido pelo espaço parece ecoar histórias esquecidas, como se aqueles objetos amontoados fossem restos sonoros de quem já não volta. A montagem, com seus cortes curtos entre planos

---

<sup>3</sup> Traduzido por Erick Neponuceno (2008): — SOU EDUVIGES Dyada. Entre, senhor. Era como se estivesse à minha espera. Tinha tudo pronto, pelo que me disse, fazendo que eu a seguisse por uma longa série de quartos escuros, que pareciam desolados. Mas não; porque assim que me acostumei ao escuro e ao delgado fio de luz que nos seguia, vi crescerem sombras em ambos os lados e senti que íamos caminhando através de um corredor estreito aberto entre vultos.

— O que é que tem aqui? — perguntei.  
 — Trastes velhos — me disse ela. — Estou com a casa toda entrastada. Fui escolhida para guardar os móveis dos que foram embora, e ninguém regressou atrás deles. Mas o quarto que reservei para o senhor fica nos fundos. Deixo esse quarto sempre vazio, para o caso de chegar alguém. E quer dizer então que o senhor é filho dela?  
 — Ela quem?  
 — Doloritas.  
 — Sou, mas como é que a senhora sabe?  
 — Ela me avisou que o senhor viria. E justamente hoje. Que chegaria hoje. (Pag. 14)

médios e *close-ups*, produz um ritmo fragmentado que espelha a desorientação do protagonista, um ir e vir que, mais que transitar, transmuta.

Assim, o espaço filmado converte-se em signo: o corredor estreito como índice da morte que se aproxima, os objetos acumulados como ícones de vidas interrompidas, e a própria condução de Eduviges como símbolo do pacto entre vivos e mortos. A cena opera, portanto, como um movimento contínuo, na qual cada escolha cinematográfica amplia o fantasmagórico que já pulsava no texto literário.

#### **4.6 Quando o nevoeiro revela a morte: Miguel e Doroteia no limiar do impossível**

A cena em que Miguel Páramo visita Doroteia após sua morte, preservando o diálogo original em que ele confessa ter “perdido o povo” entre “neblina o humo”, ganha, no filme, uma tradução visual marcada por planos fechados, luz difusa e uma cadência lenta que transforma o encontro em rito de passagem.

**Imagen 7:** Frame 1:42:54 da obra filmica- Miguel Páramo aparece a Eduviges após a morte.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 8:** Frame 1:51:24 da obra fílmica - Eduviges lamenta sua morte.



Fonte: Pietro (2024)

»—¿Qué pasó? —le dije a Miguel Páramo—. ¿Te dieron calabazas? »—No. Ella me sigue queriendo —me dijo—. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy. »—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuédate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuédate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa. »—Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el Colorado lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo. »—Mañana tu padre se torcerá de dolor —le dije—. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí. »Y cerré la ventana (Rulfo, 1955, p.16).<sup>4</sup>

A câmera, sempre próxima dos rostos, captura o olhar vago de Miguel e a contenção dolorosa de Doroteia, como se cada expressão funcionasse como índice de uma verdade que ainda se articula com dificuldade: a de que ele já não pertence ao mundo dos vivos. Esse enquadramento em penumbra, centrado e estático, cria um

<sup>4</sup> Traduzido por Erick Nepomuceno (2008): “— O que aconteceu? — perguntei a Miguel Páramo. — Levou um fora?

“— Não. Ela continua gostando de mim — ele me disse. — Acontece que não consegui encontrá-la. Não achei o povoado. Havia muita neblina ou fumaça ou sei lá o quê; mas o que sei é que Contla não existe. Fui além dela, pelos meus cálculos, e não encontrei nada. Vim contar isso a você, porque você me comprehende. Se eu contasse aos outros de Comala iam dizer que fiquei louco, do jeito que sempre disseram que sou.

“— Não. Louco não, Miguel. Você deve estar é morto. Lembre-se que disseram a você que esse cavalo ainda iria matá-lo algum dia. Lembre-se, Miguel Páramo. Pode até ser que você tenha desandado a fazer loucuras, mas isso já é uma outra história.

“— Eu só saltei a cerca de pedra que ultimamente meu pai mandou botar. Fiz o Colorado saltar para não dar esse rodeio tão longo que é preciso fazer agora para encontrar o caminho. Sei que pulei e depois continuei correndo; mas, como eu digo, não havia nada além de fumaça e fumaça.

“— Amanhã seu pai vai se contorcer de dor — eu disse. — Sinto por ele. Agora vá embora e descance em paz, Miguel. Agradeço você ter vindo se despedir de mim.

“E fechei a janela. (Pag.21)

espaço liminar que ecoa a frase do texto “Debes estar muerto [...] acuérdate, Miguel Páramo”, convertendo a revelação verbal em gesto cinematográfico.

A iluminação fria e difusa, atravessada por pequenos focos que recortam os contornos dos personagens, materializa o ambiente de irrealidade que no romance se constrói linguisticamente. O espaço torna-se quase vaporoso, como se a própria luz participasse da metáfora do “humo y humo y humo” mencionada por Miguel. Somado a isso, o silêncio do filme, uma quase suspensão sonora, amplifica o eco das falas, devolvendo às palavras uma densidade que sugere dissolução e despedida. Cada ruído mínimo, cada pausa, funciona como uma espécie de reverberação espiritual, alinhando-se ao clima de resignação presente no texto escrito.

A montagem, sustentada por cortes lentos e planos prolongados, mantém o espectador dentro de um tempo rarefeito, onde o acontecimento não avança: flutua. Essa escolha rítmica reforça a natureza contemplativa da cena, fazendo com que a transição entre vida e morte não seja percebida como ruptura, mas como deslizamento, exatamente como a narrativa de Rulfo sugere ao fundir mundos, vozes e temporalidades.

Nesse diálogo entre literatura e cinema, operam-se processos intersemióticos à maneira de Jakobson: a palavra literária, carregada de ambiguidade e silêncio, converte-se em imagens, luzes e sons rarefeitos que preservam o núcleo semântico da cena. Ao mesmo tempo, à luz da semiótica peirceana, o encontro se organiza como signos: os rostos em close atuam como ícones do sofrimento e da revelação; a neblina e a luz difusa funcionam como índices da morte que se aproxima; e a própria interação entre Miguel e Doroteia, com sua melancolia ritual, serve de símbolo do laço entre vivos e mortos que estrutura todo o universo de Pedro Páramo. O filme, assim, não apenas traduz o texto, mas expande seu fantasmagórico, fazendo dele uma experiência sensorial e interpretativa contínua.

#### **4.7 O julgamento dos vivos e dos mortos: a ética despedaçada no velório de Miguel Páramo**

O velório de Miguel Páramo, construído por Rulfo como um momento de tensão moral, em que o padre Rentería afirma diante da comunidade que “no lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos”, ganha, no filme, uma tradução que intensifica visualmente essa recusa.

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia. —¡Padre, queremos que nos lo bendiga! —¡No! —dijo moviendo negativamente la cabeza—. No lo haré. Fue un mal hombre y no entrará al Reino de los Cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él. Lo decía, mientras trataba de retener sus manos para que no enseñaran su temblor. Pero fue. Aquel cadáver pesaba mucho en el ánimo de todos. Estaba sobre una tarima, en medio de la iglesia, rodeado de cirios nuevos, de flores, de un padre que estaba detrás de él, solo, esperando que terminara la velación. El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros. Levantó el hisopo con ademanes suaves y roció el agua bendita de arriba abajo, mientras salía de su boca un murmullo, que podía ser de oraciones. Después se arrodilló y todo el mundo se arrodilló con él: —Ten piedad de tu siervo, Señor. —Que descance en paz, amén —contestaron las voces. Y cuando empezaba a llenarse nuevamente de cólera, vio que todos abandonaban la iglesia llevándose el cadáver de Miguel Páramo” (Rulfo, 1955, p.18).<sup>5</sup>

A câmera trabalha com plongées sobre o corpo cercado de flores e velas, uma composição que isola Miguel no centro do quadro e transforma sua morte em sinal de abandono.

**Imagen 9:** Frame 1:51:17 da obra fílmica - Funeral de Miguel Páramo.



<sup>5</sup> Tradução de Eric Nepomuceno (2008): O padre Rentería deu as costas e entregou a missa ao passado.

Apressou-se para terminar

logo e saiu sem dar a bênção final para aquela gente que lotava a igreja.

— Padre, queremos que o abençoe para nós!

— Não! — disse ele mexendo a cabeça e negando. — Não vou fazer isso. Foi um homem ruim, e não entrará no Reino dos Céus. Deus irá me levar a mal se eu interceder por ele.

Dizia isso, enquanto tentava conter as mãos para que não mostrassem seu tremor. Mas foi.

Aquele cadáver pesava muito na alma de todos. Estava sobre um tablado, no meio da igreja, rodeado de cirios novos, de flores, de um pai que estava atrás dele, sozinho, esperando que terminasse o velório.

O padre Rentería passou ao lado de Pedro Páramo procurando não roçar seus ombros.

Levantou o aspersório com gestos suaves e orvalhou a água benta de alto a baixo, enquanto de sua boca saía um murmurúrio que podiam ser orações. Depois se ajoelhou e todo mundo se ajoelhou com ele:

— Tem piedade do teu servo, Senhor.

— Que descance em paz, amém — responderam as vozes.

E quando ele começava a se encher de raiva de novo, viu que todos saíam da igreja levando o cadáver de Miguel Páramo. (Pag.23)

Fonte: Pietro (2024)

Os closes em Pedro Páramo e no padre revelam, sem palavras, uma disputa silenciosa: de um lado, o poder terreno; do outro, o poder espiritual fraturado por culpa e medo. Essa disposição espacial, corpo ao centro, sacerdote acima, patriarca ao fundo, reencena, de modo cinematográfico, as hierarquias morais que o trecho literário expressa verbalmente.

**Imagen 10:** 1:51:07 da obra filmica - Padre nega benção ao falecido.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 11:** Frame 1:50:27 da obra filmica – Enfurecimento de Pedro Páramo.



Fonte: Pietro (2024)

A luz, filtrada pelo brilho vacilante das velas, oscila entre dourado e sombra profunda, figurando a mesma ambivalência entre salvação e condenação narrada no texto. Enquanto Rulfo explicita a recusa do padre pela força do discurso (“Dios me tomará a mal que interceda por él”), o filme converte essa recusa em contraste luminoso: o rosto iluminado do padre se contrapõe à penumbra que encobre o corpo de Miguel, produzindo um efeito de julgamento visual, quase uma parábola entre claridade divina e opacidade da culpa. O som reforça essa carga simbólica: o silêncio inicial é quebrado por murmúrios breves, o sussurro surpreso da comunidade e o deslocamento tenso dos

presentes, traduzindo a comoção que no romance aparece pela densidade das descrições.

A montagem lenta, com cortes prolongados entre o corpo, o sacerdote e Pedro, estica o tempo do luto. As gradações cromáticas, verde da ambientação, dourado das velas, sombras escuras, constroem a sensação de decadência espiritual, substituindo o discurso religioso pela pura expressividade dos olhares. Assim, o filme realiza aquilo que Santaella descreve como o trânsito semiótico entre sistemas: o verbal abre espaço para o visual e o sonoro, e cada linguagem reorganiza o sentido sem anulá-lo.

#### 4.8 Entre a fé e o indizível: a confissão de Ana como cena-limite

A sequência em que Ana confidencia ao padre Rentería o abuso cometido por Miguel Páramo transpõe para a linguagem cinematográfica o mesmo desconforto ético e emocional que atravessa o trecho literário de Rulfo: “Me agarró de noche y en lo oscuro... ‘Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes’”.

Durante la cena tomó su chocolate como todas las noches. Se sentía tranquilo. —Oye, Anita. ¿Sabes a quién enterraron hoy? —No, tío. —¿Te acuerdas de Miguel Páramo? —Sí, tío. —Pues a él. Ana agachó la cabeza. —Estás segura de que él fue, ¿verdad? —Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro. —¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo? —Porque él me lo dijo: «Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes». Eso me dijo. (Rulfo, 1955, p.19).<sup>6</sup>

No filme, essa tensão é moldada pela proximidade física dos corpos e pela distância moral que cresce entre eles. A câmera utiliza planos médios e closes, fixando-se no olhar vacilante de Ana, enquanto o padre aparece, por vezes, deslocado para a lateral do quadro ou levemente desfocado. Esse enquadramento cria uma sensação de clausura e desconforto que ecoa a cena do livro, na qual o silêncio, a cabeça baixa da

---

<sup>6</sup> Tradução de Eric Nepomuceno (2008) DURANTE A JANTA tomou seu chocolate como fazia todas as noites. Sentia-se tranquilo.

— Escuta, Anita. Sabe quem foi enterrado hoje?  
 — Não, tio.  
 — Você se lembra de Miguel Páramo?  
 — Lembro, tio.  
 — Pois ele.  
 Ana baixou a cabeça.  
 — Tem certeza que foi ele, não é?  
 — Certeza, não, tio. Não vi a cara. Ele me agarrou de noite e na escuridão.  
 — Então como é que soube que era Miguel Páramo?  
 — Porque ele me disse: “Sou eu, Miguel Páramo, Ana. Não se assuste.” Foi o que ele me disse. (Pag. 24)

jovem e suas frases curtas já sugerem o peso traumático da experiência. Assim, o audiovisual converte o subtexto verbal em imagem: o *representamen* visual traduz o objeto narrativo, a confissão do abuso, e produz um interpretante marcado pela culpa, pela hesitação e por uma fé rachada.

**Imagen 12:** Frame 1:49:22 da obra filmica -Anita relatando o abuso ao padre Renteria.



Fonte: Pietro (2024)

A luz desempenha um papel fundamental nesse processo de significação. Iluminada por velas de brilho amarelado, a cena oscila entre claridade suave e sombras densas que se projetam nas paredes e sobre o rosto de Ana. O embate entre claridade (sagrado, proteção) e escuridão (pecado, violência) que, no texto, aparece pela própria conversação (o “no te asustes”, dito no escuro) encontra, no filme, sua forma sensorial. As sombras tornam-se signos visuais do conflito interno da jovem e da falha moral da instituição representada pelo tio. Essa ambivalência luminosa opera o que Santaella descreve como deslocamento do signo para um novo suporte: a metáfora verbal de Rulfo converte-se em uma metáfora luminosa, que reorganiza o sentido sem perder sua essência.

O som reforça essa construção simbólica. Quase sem trilha, a cena se sustenta no crepitar da vela, no leve tilintar da xícara, no arfar contido das vozes, elementos que ampliam o silêncio e transformam o desconforto em matéria audível. A fala trêmula de Ana não apenas interrompe o silêncio, mas o reconfigura: ela se torna o núcleo sonoro da culpa, enquanto o padre responde com hesitações breves, num ritmo que o filme utiliza para simular a respiração da vergonha. Esse silêncio denso funciona como interpretante emocional da cena: nele se manifesta o que o texto literário deixa

implícito, o que Roman Jakobson chamaria de passagem de uma função poética do verbal para uma função emotiva e conativa articulada pelas sonoridades do cinema.

A montagem, lenta e contemplativa, organiza essa carga simbólica em movimentos mí nimos. Os cortes discretos alternam o rosto de Ana e a expressão tensa do padre, estabelecendo um circuito entre vítima e representante da fé. A mesa simples, os objetos religiosos ao fundo e a vela que insiste em permanecer no quadro compõem uma ambientação ritual, mas agora atravessada pelo trauma. A sobreposição entre esse espaço sagrado e o relato profano do abuso opera a transmutação intersemiótica: aquilo que no romance se constrói pelo discurso envergonhado transforma-se, no filme, em uma convergência de plano, luz, som e ritmo, que atualiza o conteúdo rulfiano sem desfigurar sua densidade moral.

Assim, a cena torna-se um signo complexo, em que *representamen* (imagem + som), objeto (o episódio de violência e sua confissão) e *interpretante* (a leitura emocional construída pelo espectador) compõem uma tríade que prolonga o gesto literário em outra mídia. O cinema, nesse caso, não apenas “traduz” Rulfo: ele expande, intensifica e reinscreve o indizível na matéria sensível do audiovisual.

#### 4.9 Entre a luz vacilante e o esquecimento: o fim de Eduviges

A cena do suicídio de Eduviges, narrada por Maria Dyada, é construída visualmente a partir de um enquadramento que privilegia o sofrimento silencioso. A câmera fixa-se nos rostos marcados pela dor, alternando entre a irmã enlutada e o padre Rentería, sempre filmado de lado, mantendo uma postura rígida que o distancia emocionalmente da mulher que suplica. Essa composição lateral, quase teatral, revela a contradição entre o discurso da misericórdia e o afastamento clerical, visualizando no plano fílmico a crítica implícita no texto de Rulfo.

**Imagen 13:** Frame 1:46:54 da obra fílmica - suicídio de Eduviges Dyada.



Fonte: Pietro (2024)

Todavía tengo frente a mis ojos el último momento... Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvare a su hermana Eduviges: »—Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: “En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre”. Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno. »—Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios. »—No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad. »—Falló a última hora —eso es lo que le dije—. En el último momento. ¡Tantos bienes acumulados para su salvación, y perderlos así de pronto! »—Pero si no los perdió. Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. Ella se fue por ese dolor. Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano. »—Tal vez rezando mucho. »—Vamos rezando mucho, padre. »— Digo tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta dinero.(Rulfo,1955, p.22).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Tradução de Nepomúceno (2008): tenho diante de meus olhos o olhar de Maria Dyada, que veio pedir que eu salvasse sua irmã Eduviges:

“— Ela sempre serviu aos seus semelhantes. Deu a eles tudo que teve. Até um filho deu, a todos. E o colocou na frente de todo mundo para ver se alguém o reconhecia como seu; mas ninguém quis fazer isso. Então ela disse a eles: ‘Neste caso, eu também sou o pai, mesmo que por coincidência também seja a mãe.’ Abusaram da sua hospitalidade por causa daquela sua bondade de não querer ofender nem ser malquista por ninguém.

“— Mas ela se suicidou. Obrou contra a mão de Deus.

“— Era a única saída. E decidiu isso por causa da sua bondade.

“— Falhou no momento final — foi isso que eu disse a ela. — No último instante. Tantos bens acumulados para a sua salvação, e perdeu tudo de repente!

“— Mas é que não perdeu. Morreu cheia de muitas dores. E a dor... O senhor nos falou uma coisa sobre a dor, que eu não lembro mais. Ela foi-se embora por causa dessa dor. Morreu retorcida pelo sangue que a afogava. Ainda vejo sua cara, e sua cara era o gesto mais triste jamais feito por um ser humano.

“— Talvez se a gente rezar muito.

“— Pois vamos rezando muito, padre.

“— Digo talvez, quem sabe?, com as missas gregorianas; mas para isso precisamos pedir ajuda, mandar vir sacerdotes. E tudo custa dinheiro. (Pag.25)

A iluminação provém de apenas duas velas, criando um ambiente carregado de sombras e introspecção. A luz não incide diretamente nos personagens (é como se hesitasse) reforçando a solidão de Maria Dyada, cujo rosto parcialmente obscurecido espelha o abandono que ela verbaliza. O claro-escuro modela a dor e evidencia a tensão entre fé e desamparo, elemento central da cena.

O som segue a mesma contenção: não há trilha musical, apenas o estalar das velas, a respiração trêmula e as pausas carregadas da fala. As lacunas sonoras adensam o sofrimento, traduzindo em silêncio o peso emocional que, na narrativa literária, se manifesta pela repetição insistente da lembrança (“Todavía tengo frente a mis ojos...”). A voz de Maria Dyada guia o espectador e dita o ritmo, como se cada frase precisasse atravessar uma barreira de dor antes de emergir.

A montagem é lenta, quase estática, preservando a duração e o impacto da confissão. Os cortes restritos aos dois eixos, de Maria Dyada e do padre, acentuam o isolamento emocional, já que o pedido da personagem não encontra resposta efetiva. A ambientação religiosa, composta por crucifixos, móveis escuros e a luz vacilante das velas, constrói um espaço de sacralidade opressiva, onde a fé institucional pesa mais que consola. Desse modo, a adaptação transforma o texto verbal de Rulfo em uma cena que converge imagem, luz, som e montagem para materializar o abandono e a dor, convertendo a súplica de Maria Dyada em um ritual imagético de perda e desencanto.

#### **4.10 A clausura de Toribio Aldrete: ecos, morte e assombro**

A sequência do enforcamento de Toribio Aldrete é apresentada em um espaço fechado, antigo e empoeirado, cuja aparência de sótão reforça a ideia de isolamento e condenação. O trecho literário menciona explicitamente que naquele quarto Aldrete fora enforcado e que, depois disso, “condenaron la puerta, hasta que él se seca; para que su cuerpo no encontrara reposo”, criando a imagem de uma morte aprisionada no tempo, um eco espiritual que permanece no espaço. No romance, o comentário de Eduviges: “ela mesma uma morta que segue ‘penando’”, revela o efeito fantasmagórico: a coexistência do passado com o presente, o choque entre o que deveria estar morto e o que insiste em permanecer. A adaptação cinematográfica

traduz esse caráter espectral por meio de escolhas visuais e sonoras que materializam a sensação de assombro.

**Imagen 14:** Frame 1:29:34 da obra filmica - Desespero de Toribio Aldrete.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 15:** Frame 1:29:10 da obra filmica - Enforcamento de Toribio Aldrete.



Fonte: Pietro (2024)

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se seca; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta. —Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible: —¿Eduviges Dyada? —Ella. —Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía. (Rulfo, 1955, p.24).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008): — Pode ser algum eco que ficou preso aqui. Neste quarto enforcaram Toribio Aldrete faz muito tempo. Depois taparam a porta, até que ele secasse; para que seu corpo não encontrasse repouso. Não sei como é que você conseguiu entrar, porque não existe chave para abrir esta porta.

— Foi dona Eduviges que abriu para mim. Ela me disse que era o único quarto que estava disponível.

— Eduviges Dyada?

— Ela.

A cena organiza-se em um quarto estreito onde a câmera se movimenta lentamente e prefere enquadramentos fechados sobre o rosto e os gestos de Aldrete, acentuando o desespero e a iminência da morte. Os planos longos reforçam o confinamento e a passagem inevitável do tempo, criando uma atmosfera de sufocamento que ecoa a violência descrita no texto. A iluminação mínima, vindas de dois candeeiros, produz um contraste rígido entre luz e sombra, simbolizando a fronteira entre a vida e a morte, a mesma fronteira sugerida pela narrativa ao mencionar um corpo que “no encontraba reposo”. As sombras reforçam a presença espiritual e o caráter maldito do quarto condenado.

O som, quase inexistente, é quebrado apenas por ruídos sutis (ranger da madeira, pisadas abafadas) que intensificam a tensão e evocam o eco mencionado no romance (“algún eco que está aquí encerrado”). A respiração ofegante, os gemidos e a voz trêmula de Aldrete traduzem auditivamente o terror que, no texto, é sugerido pela descrição de sua morte lenta e não redimida.

A montagem alterna momentos de quietude com planos prolongados, preservando um ritmo lento e ritualístico, como se a cena estivesse presa no mesmo tempo suspenso que aprisionou Aldrete. A ambientação decadente, com paredes de madeira e poucos objetos, reforça o caráter de ruína moral e espiritual. Assim, a adaptação cinematográfica transforma os elementos literários (o eco, o quarto condenado, a presença dos mortos) em experiência sensorial, revelando o efeito fantasmagórico central do episódio: o passado que não se aquietava, o morto que continua habitando o espaço, e o visitante que, ao entrar, atravessa sem saber o limiar entre vida e morte.

#### **4.11 Entre ruínas e murmurios: a casa dos irmãos como limiar fantasmagórico**

A sequência em que Juan Preciado entra na casa dos irmãos retoma fielmente o clima do trecho literário, no qual o narrador, confuso e exausto, encontra um casal que parece vivo demais para ser morto e morto demais para ser vivo. No livro, o diálogo revela a ambiguidade essencial de *Pedro Páramo*: “¿No están ustedes muertos?”,

---

— Coitada da Eduviges. Deve estar vagando em pena até agora. (Pag.27)

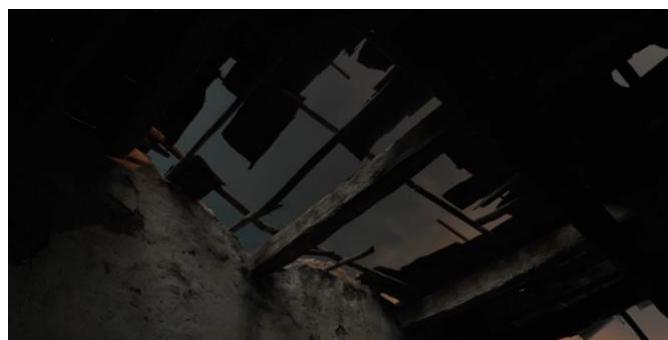
pergunta Juan, recebendo como resposta não uma negativa, mas um sorriso e um olhar sério. Essa suspensão entre estados, esse “estar e não estar”, funda o efeito fantasmagórico que a adaptação cinematográfica intensifica ao explorar a casa arruinada, o teto caído e o encontro silencioso que dissolve a fronteira entre o real e o espectral. A fantasmagoria rulfiana, feita de ecos, dúvidas e presenças que se insinuam, ganha corpo visual, sonoro e espacial na construção do filme.

**Imagen 16:** Frame 1:19:5 da obra fílmica – Chegada na casa dos irmãos.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 17:** Frame 1:19:09 da obra fílmica -Telhado danificado.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 18:** Frame 1:15:33 da obra fílmica -Irmãos dormem juntos.



Fonte: Pietro (2024)

—¿Qué hace usted aquí? —Vine a buscar... —y ya iba a decir a quién, cuando me detuve—: vine a buscar a mi padre. —¿Y por qué no entra? Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer. —¿No están ustedes muertos? —les pregunté. Y la mujer sonrió. El hombre me miró seriamente. —Está borracho —dijo el hombre. —Solamente está asustado —dijo la mujer. Había un aparato de petróleo. Había una cama de olate, y un equipal en que estaban las ropas de ella. Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también. —Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta. Y allí estaba usted. ¿Qué es lo que le ha pasado? —Me han pasado tantas cosas, que mejor quisiera dormir. —Nosotros ya estábamos dormidos. —Durmamos, pues. (Rulfo, 1955, p.34)<sup>9</sup>

A câmera apostava em enquadramentos aproximados que enfatizam o contraste entre o espanto de Juan Preciado e a serenidade desconcertante dos irmãos. O sorriso suave da mulher e o olhar firme do homem aparecem em closes e planos médios, reforçando a quietude enigmática do casal. O enquadramento do teto aberto, deixando ver o céu entre as vigas quebradas, produz um símbolo visual potente: a casa é ao mesmo tempo abrigo e ruína, fronteira e passagem, lugar onde as categorias entre vivos e mortos se desfazem. Tradução direta do “¿y por qué no entra?” que, no texto, funciona quase como um convite ao além.

A luz alterna entre a frieza azulada da rua deserta e o calor tremeluzente das velas no interior da casa. Esse jogo de contrastes cria um diálogo sem palavras entre dois mundos: o exterior fantasmático e o interior íntimo, mas igualmente inquietante. A iluminação amarelada revela texturas gastas e corpos nus com uma naturalidade perturbadora, como se tudo fosse simultaneamente penoso e cotidiano. A oscilação

---

<sup>9</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008): — O que é que o senhor está fazendo aqui?

— Vim procurar... — e já ia dizer quem, quando parei: — vim buscar meu pai.

— E por que não entra?

Entrei. Era uma casa com metade do teto derrubado. As telhas no chão. O teto no chão. E na outra metade um homem e uma mulher.

— Vocês não estão mortos? — perguntei a eles.

E a mulher sorriu. O homem me olhou seriamente.

— Está bêbado — disse o homem.

— Só está assustado — disse a mulher.

Havia uma lâmpada de querosene. Havia uma cama de palha seca, e uma cadeira de vime e assento de couro onde estavam as roupas dela. Porque ela estava pelada, do jeito que Deus a botou no mundo. E ele também.

— Ouvimos alguém que gemia e dava cabeçadas na nossa porta. E lá estava o senhor. O que aconteceu?

— Aconteceram comigo tantas coisas que é melhor querer dormir.

— Nós já estávamos dormindo.

— Vamos então dormir. (Pag.35)

da luz vela/desvela, reafirmando a estética da incerteza que permeia o episódio no romance.

No som, predomina o silêncio cortado por ruídos mínimos (vento, passos, pequenos deslocamentos) construindo uma atmosfera auditiva que traduz o “tempo suspenso” do encontro. Assim como Rulfo substitui explicações por ambiguidades, a adaptação reduz a trilha sonora a quase nada, deixando que a ausência fale: não há ruído de vida, mas também não há silêncio de morte; há apenas um entre-meio inquieto.

A montagem mantém um ritmo pausado, prolongando os planos sobre o espaço degradado e os corpos imóveis. Essa cadência lenta reforça o efeito de sonho ou alucinação que o romance sugere quando Juan diz preferir dormir, como se o repouso fosse a única forma possível de continuar. A ambientação (cama de olate, teto em ruína, objetos mínimos) transforma o espaço em depósito de memórias e presenças, lugar onde o cotidiano se mistura à decomposição. A passagem do exterior para o interior é filmada sem rupturas, dando a sensação de que não existe fronteira alguma a ser cruzada, apenas um deslizamento para dentro da fantasmagoria.

#### **4.12 A Mulher que se Desfaz: Corpo, Terra e Dissolução Fantasmagórica**

Os três frames a seguir capturam a progressiva decomposição da mulher que acompanha Juan Preciado, apresentando-a em diferentes graus de colapso corporal: ora rígida e coberta por crostas, ora derretendo em lama, ora reduzida a um corpo silencioso que ainda borbulha como se estivesse vivo e morto ao mesmo tempo. A câmera se aproxima desse corpo-terra quase sem movimento, insistindo na textura viscosa que envolve a pele, enquanto a iluminação terrosa e abafada transforma o quarto em um espaço sem ar, onde o calor se materializa como matéria densa. A atmosfera de sufocamento se intensifica à medida que os contornos da mulher se dissolvem e confundem com o ambiente, criando uma imagem visual direta da frase rulfiana segundo a qual ela “se desbarataba [...] como si estuviera derriéndose en un charco de lodo”.

**Imagen 19:** Frame 1:13:60 da obra fílmica - Juan Preciado vai para cama.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 20:** Frame 1:13:14 da obra fílmica - Mulher dissolve em lama.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 21:** Frame 1:12:58 da obra fílmica - Avalanche de lama.



Fonte: Pietro (2024)

—Es mejor que te subas a la cama. Allí te comerán las turicatas. Entonces fui y me acosté con ella. El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor. Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego

enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi. (Rulfo, 1995, p.42) <sup>10</sup>

A cena traduz de maneira fiel e perturbadora o trecho literário: a percepção tátil e sensorial do narrador (o suor, a falta de ar, o corpo que se desfaz) ganha forma audiovisual por meio de sons abafados, ruídos úmidos e uma quase ausência de trilha musical que reforça a claustrofobia descrita por Rulfo. A fusão entre corpo e matéria, marcada pelo som espesso do barro e pela respiração cortada, atua como signo central da passagem entre vida e morte, atualizando no cinema um dos eixos do fantasmagórico rulfiano: a perda da fronteira entre o humano e a terra. A noite, aqui, não funciona apenas como um recorte temporal, mas como um agente simbólico que intensifica a ambiguidade um dos pilares do gênero fantástico. A baixa luminosidade cria zonas de indistinção: não se vê claramente o rosto da figura, nem a natureza exata da substância no chão, o que produz uma hesitação perceptiva semelhante àquela descrita por Todorov.

Essa incerteza sugere que o espectador não sabe ao certo se está diante de algo natural ou sobrenatural, o que desloca a cena para uma esfera liminar, típica da atmosfera de Comala, em *Pedro Páramo*.

Nessa tradução intersemiótica, a dissolução física da mulher deixa de ser apenas metáfora para tornar-se presença visual concreta. A montagem lenta e contínua acompanha essa transformação, permitindo que o espectador testemunhe o processo de decomposição como experiência sensorial e não apenas narrativa. Ao sair para a rua, Juan encontra uma atmosfera igualmente pesada, azulada e sem ar, indicando que o fantasmagórico não está restrito ao quarto: ele se expande pelo espaço de

---

<sup>10</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008): — É melhor você subir na cama. Aí, vai ser comido pelos carrapatos. Então fui e me deitei com ela.

O CALOR ME FEZ acordar por volta da meia-noite. E o suor. O corpo daquela mulher, feito de terra, envolvido em crostas de terra, se desfazia como se estivesse derretendo num charco de lodo. Eu me sentia nadar no meio do suor que jorrava dela e me faltou o ar que se necessita para respirar. Então me levantei. A mulher dormia. De sua boca borbotava um ruído de borbulhas muito parecido ao estertor.

Saí à rua; mas o calor que me perseguia não desgrudava de mim.

E é que não havia ar; só a noite entorpecida e quieta, acalorada pelas altas temperaturas de agosto.

Não havia ar. Tive de sorver o mesmo ar que saía da minha boca, parando-o com as mãos antes que ele fosse embora. Sentia o ar indo e vindo, cada vez menos; até que se fez tão fino que se filtrou entre meus dedos para sempre.

Digo para sempre.

Tenho memória de haver visto algo assim como nuvens espumosas fazendo redemoinhos sobre a minha cabeça e depois enxaguar-me com aquela espuma e me perder em sua nuvada. Foi a última coisa que vi. (Pag.41)

Comala, que absorve e devolve seus mortos como barro, calor e silêncio. Assim, a sequência reafirma o princípio fantasmagórico já observado nas análises anteriores: em Pedro Páramo, corpo, terra e memória são indissociáveis, e o filme faz dessa fusão uma imagem viva e sufocante.

#### **4.13 A Praça das Almas: Murmúrios, Frio e a Revelação do Invisível**

Os dois frames mostram a praça central de Comala sob uma luz azulada e fantasmagórica: primeiro, um espaço abandonado diante da antiga igreja, vazio e silencioso; depois, o céu se abre revelando corpos nus suspensos entre nuvens esbranquiçadas, como se o firmamento se povoasse de almas inquietas. A câmera oscila entre planos gerais e angulações em *plongée*, acompanhando o movimento hesitante de Juan Preciado pelo espaço e alternando sua perspectiva entre o chão e o alto. Essa inversão entre olhar humano e olhar espectral cria um efeito de vertigem que traduz visualmente a sensação rulfiana de caminhar no limite entre o real e o alucinatório, entre o que se vê e o que apenas se escuta.

**Imagen 22:** Frame 1:11:43 da obra filmica -Chegada ao centro de Comala.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 23:** Frame 1:11:32 da obra filmica -Almas penadas na praça.



Fonte: Pietro (2024)

O trecho literário apresenta justamente o momento em que Juan, já tomado pelo medo e pelo frio, começa a ouvir vozes filtradas pelas paredes, murmúrios que “destilavam das grietas”, e tenta buscar na praça um alívio para o terror que cresce dentro de si.

»Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarpeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco de andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. Entonces reconocí que estaba asustado. Oí el alboroto mayor en la plaza y creí que allí entre la gente se me bajaría el miedo. Por eso es que ustedes me encontraron en la plaza. ¿De modo que siempre volvió Donis? La mujer estaba segura de que jamás lo volvería a ver. (Rulfo, 1955, p.43)<sup>11</sup>

A adaptação converte essas vozes internas e incorpóreas em imagem e som: os ruídos fragmentados, sussurrados e sem origem visível parecem brotar das paredes, como se a própria praça respirasse. A iluminação fria reproduz visualmente o “frío que salía de mi propia sangre”, símbolo recorrente do avanço da morte. A praça vazia,

---

<sup>11</sup> Traduzidor por Eric Nepomuceno (2008): “Cheguei na praça, você tem razão. Fui levado até lá pelo alvoroço das gentes e achei que de verdade havia gente. Eu já não estava muito em meus eixos; recordo que vim me apoiando nas paredes como se caminhasse com as mãos. E os sussurros pareciam destilar das paredes, como se se filtrassem entre as gretas e os descascados abertos no reboco. Eu os ouvia. Eram vozes de gente; mas não vozes claras, e sim secretas, como se me murmurassem alguma coisa ao passar, ou como se zumbissem contra os meus ouvidos. Afastei-me das paredes e continuei pelo meio da rua; mas ouvia do mesmo jeito, do mesmo jeito que se estivessem vindo comigo, adiante ou atrás de mim. Não sentia calor, como disse antes; antes pelo contrário, sentia frio. Desde que saí da casa daquela mulher que me emprestou sua cama e que, como dizia, vi se desfazendo na água de seu suor, desde então fiquei com frio. E conforme eu andava, o frio aumentava mais e mais, até me deixar a pele toda arrepiada. Quis retroceder porque achei que voltando poderia encontrar o calor que eu tinha acabado de deixar; mas reparei, assim que comecei a andar, que o frio saía de mim, do meu próprio sangue. Então reconheci que estava assustado. Ovi o alvoroço maior na praça e achei que ali, no meio das pessoas, o medo iria diminuir. Por isso é que vocês me encontraram na praça. Quer dizer então que Donis acabou voltando? A mulher tinha certeza de que jamais tornaria a vê-lo. (Pag.42)

iluminada por sombras longas e difusas, torna-se um espaço suspenso, onde o tempo parece congelado.

O momento em que os corpos surgem nas nuvens é o ápice fantasmagórico da sequência. Se, no romance, o assombro se dá por meio do som e da percepção subjetiva do narrador (ecos, murmúrios, vozes que acompanham o passo), no filme essa experiência é transmutada em uma imagem forte e inesperada: as almas, desnudas e translúcidas, coexistem acima da praça, flutuando como em um limbo. Essa escolha estética revela o caráter coletivo da morte em Comala: não é apenas Juan que está à beira de desaparecer, mas toda a cidade. Os corpos no céu funcionam como metáfora visual para o “alboroto mayor en la plaza”, que no romance é sonoro, mas aqui se converte em imagem: uma explosão silenciosa de mortos que pairam sobre a ruína.

A montagem lenta reforça esse estado de suspensão, permitindo que o espectador percorra a praça como o próprio Juan, sentindo a progressiva dissolução da fronteira entre o físico e o espectral. As ruínas, o silêncio, a paleta azulada e os murmúrios que se infiltram de todos os lados transformam Comala em um não-lugar, feito de lembranças, arrependimentos e presenças que jamais encontram repouso. Assim, a adaptação intensifica o fantasmagórico rulfiano ao materializar em imagem aquilo que o texto evoca pela sugestão sonora: uma cidade onde os mortos não apenas falam, eles ocupam o céu.

#### **4.14 A morte de Miguel Páramo: de caminho a neblina**

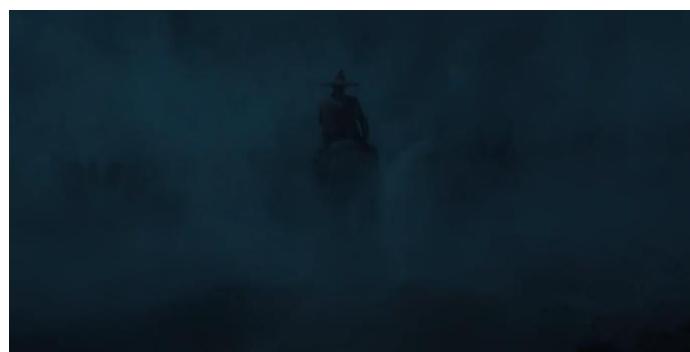
A cena é construída com um enquadramento distante que acompanha Miguel cavalgando até desaparecer na neblina, sugerindo tanto a progressão física quanto a dissolução simbólica de sua presença em Comala. Os planos longos e contínuos reforçam o isolamento do personagem e a sensação de suspensão temporal, aproximando o movimento da adaptação da densidade atmosférica do romance.

**Imagen 24:** Frame 1:05:14 da obra filmica – Miguel Páramo Galopando.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 25:** Frame 1:05:03 da obra fílmica - Momento da morte de Miguel Páramo.



Fonte: Pietro (2024)

Fulgor Sedano se acercó hasta él y le dijo: —Es Miguel, don Pedro. —¿Qué le hicieron? —gritó. Esperaba oír: «Lo han matado». Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían: —Nadie le hizo nada. Él solo encontró la muerte. Había mecheros de petróleo aluzando la noche. —... Lo mató el caballo —se acomidió a decir uno (Rulfo, 1955, p.49).<sup>12</sup>

A iluminação azulada e fria domina toda a sequência, criando um efeito de mistério e fragilidade que se intensifica quando a luz difusa se mistura à névoa, acentuando a solidão do percurso e a percepção de que Miguel se desloca entre o mundo dos vivos e o dos mortos. O som é escasso, reduzido ao ritmo dos galopes do cavalo, sem trilha sonora ou efeitos adicionais, deixando que o silêncio dramático atravesse a cena e permita que a imagem e a atmosfera transmitam a tragédia de

<sup>12</sup> Traduzido por Eric Nepomúeno (2008): Fulgor Sedano se aproximou e disse a ele:  
— É Miguel, dom Pedro.

— O que foi que fizeram com ele? — gritou.

Esperava ouvir: "Mataram." E já estava reunindo sua fúria, armando duras montanhas de rancor; mas ouviu as palavras suaves de Fulgor Sedano, que lhe diziam:

— Ninguém fez nada com ele. Ele encontrou a morte sozinho.

Havia lamparinas de querosene azulando a noite.

— ... O cavalo matou-o — um deles se atreveu a dizer. (Pag.47)

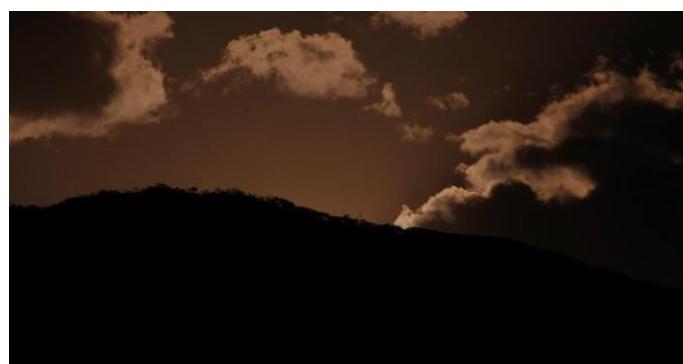
modo quase contemplativo. A ambientação é tomada pela névoa densa, que recobre o campo e se funde à escuridão da noite, criando um cenário de isolamento absoluto; a fumaça constante envolve Miguel e faz com que a paisagem pareça intangível, reforçando sua dissolução simbólica e visualizando, de maneira concreta, a passagem entre a vida e a morte.

Nesse conjunto de escolhas, o fantasmagórico emerge não como uma aparição direta, mas como uma diluição gradual da figura de Miguel, que deixa de ter contorno e espessura, engolido pela neblina que funciona como um véu entre os dois mundos. A adaptação traduz essa qualidade espectral por meio da combinação de luz fria, ausência de sons humanos, distância da câmera e incorporação da névoa como elemento ativo da narrativa visual. O resultado é uma fantasmagoria construída pela própria retirada do corpo da cena, um apagamento lento que transforma o cavaleiro em pura sombra e instala, na imagem, a mesma sensação de fatalidade silenciosa presente no texto literário.

#### 4.15 Entre a vigília e o delírio: a vertigem fantasmagórica de Susana

A cena é construída pelo enquadramento fixo sobre o corpo imóvel de Susana, reforçando sua vulnerabilidade e a sensação de catatonismo que atravessa o momento. A ausência de movimentos bruscos aproxima o espectador de sua experiência subjetiva, acentuando o delírio e a imobilidade emocional que caracterizam sua travessia interior.

**Imagen 26:** Frame 47:19 da obra fílmica - Ceú, simbologia da passagem do tempo.



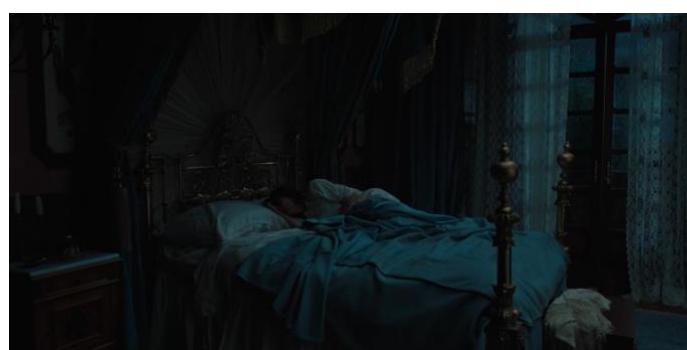
Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 27:** Frame 46:56 da obra fílmica -Delírio de Susana San Juan.



Fonte: Pietro (2024)

**Imagen 28:** Frame 27:08 da obra fílmica – Depressão de Susana San Juan.



Fonte: Pietro (2024)

Susana San Juan oye el golpe del viento contra la ventana cerrada. Está acostada con los brazos detrás de la cabeza, pensando, oyendo los ruidos de la noche; cómo la noche va y viene arrastrada por el soplo del viento sin quietud. Luego el seco detenerse. Han abierto la puerta. Una racha de aire apaga la lámpara. Ve la oscuridad y entonces deja de pensar. Siente pequeños susurros. En seguida oye el percutir de su corazón en palpitaciones desiguales. Al través de sus párpados cerrados entrevé la llama de la luz (Rulfo,1955, p.67).<sup>13</sup>

A iluminação escassa, composta por tons frios e sombras intensas, marca visualmente a depressão e a solidão que permeiam a personagem; a lâmpada que se apaga funciona como sinal da perda de consciência e da diminuição de sua presença no mundo, traduzindo de forma direta o estado mental deteriorado descrito no texto. O vento, que invade o quarto e substitui as palavras, assume papel central, quase como um personagem paralelo: sua presença contínua e silenciosa amplifica o vazio e o

<sup>13</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008): ando a terra.

Susana San Juan ouve o golpe do vento contra a janela fechada. Está deitada com os braços atrás da cabeça, pensando, ouvindo os ruídos da noite; ouvindo como a noite vai e vem arrastada pelo sopro do vento sem quietude. Depois, o estancar seco. Abriram a porta. Uma rajada de ar apaga a lamparina. Vê a escuridão e então pára de pensar. Sente pequenos sussurros. Em seguida ouve a percussão de seu coração em palpações desiguais. Através de suas pálpebras fechadas entrevê a chama da luz. (Pag. 60)

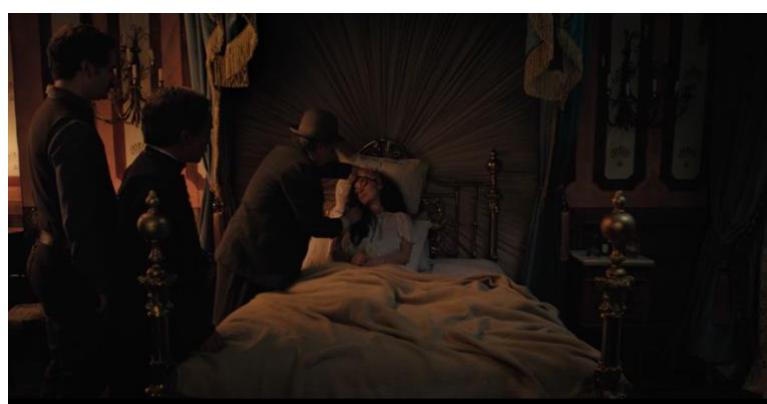
isolamento, ecoando tanto o lamento de Comala quanto o tumulto interior de Susana. A ambientação sombria, com o movimento lento das cortinas e a penumbra fechada do quarto, intensifica a sensação de desamparo e fragilidade, transformando o sofrimento psicológico em experiência cinematográfica de delírio.

Analogicamente, a tradução do fantasmagórico aqui funciona como um sopro que atravessa meios, um vento que, no romance, existe como ruído interno e, no filme, se materializa como presença atmosférica. Assim como Susana sente o vento “arrastar” a noite, o filme arrasta o espectador para dentro dessa vertigem: o fantasmagórico não surge como aparição, mas como o modo pelo qual o mundo perde consistência e a realidade se desfaz, tal como a lâmpada que se apaga e entrega a personagem a uma escuridão que pensa por ela.

#### 4.16 O apagamento de Susana: rito, resistência e dissolução

A cena é construída por um enquadramento fixo que acompanha Susana deitada, enquanto o médico, o padre e Pedro Páramo permanecem em pé ao seu redor. Essa imobilidade da câmera, combinada ao ritmo lento dos cortes, intensifica a fragilidade da personagem e amplia o silêncio que envolve sua entrega, um silêncio que substitui, aqui, a densidade verbal do romance, transformada em poética visual.

**Imagen 29:** Frame 22:32 da obra filmica - Morte de Susana San Juan.



Fonte: Pietro (2024)

—Tengo la boca llena de tierra. —Sí, padre. —No digas: «Sí, padre». Repite conmigo lo que yo vaya diciendo. —¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez? —Ésta no será una confesión, Susana. Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte. —¿Ya me voy a morir? —Sí, hija. —¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de

descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo? Nada, padre. ¿Por qué mejor no se va y me deja tranquila? —Te dejaré en paz, Susana. Conforme vayas repitiendo las palabras que yo diga, te irás quedando dormida. Sentirás como si tú misma te arrullaras. Y ya que te duermas nadie te despertará... Nunca volverás a despertar (Rulfo, 1955, p.83).<sup>14</sup>

A iluminação baixa, amarelada e suave envolve Susana em uma áurea que tangencia o sagrado, mas sem jamais alcançar a redenção; contrasta-se o brilho tênue sobre seu corpo com a presença mais dura das figuras masculinas, compondo uma imagem em que a passagem da vida ao apagamento se dá como leve escurecer, não como ruptura. O som é mínimo, reduzido a ruídos quase imperceptíveis do ambiente, de modo que a ausência de trilha e o esvaziamento acústico ecoam o próprio esvaziamento que avança sobre a personagem: a confissão deixa de ser palavra e torna-se silêncio.

A ambientação, marcada pelas cortinas, pelo leito ornamentado e pela penumbra ritualística, reforça a natureza liminar do momento: um espaço de transição, em que Susana é simultaneamente presença e ausência, corpo e lembrança. A composição do quadro traduz visualmente sua resistência ao mundo terreno e, sobretudo, seu desencanto diante das convenções religiosas que tentam conduzi-la para uma morte dócil, condução que ela recusa até o fim, pois deseja apenas “descansar” sem interferências.

Nesse conjunto de imagens, o filme mobiliza representâmentos que atravessam toda a análise precedente: o vento como índice do delírio; a luz vacilante como ícone da vida que se apaga; as sombras que funcionam como símbolos da dissolução; os corpos

---

<sup>14</sup> Traduzido por Eric Nepomuceno (2008): ESTOU COM A BOCA cheia de terra.

— Sim, padre.

— Não diga: “Sim, padre.” Repete comigo o que eu for dizendo.

— O que o senhor vai me dizer? Vai pegar a minha confissão outra vez? Por que outra vez?

— Esta não vai ser uma confissão, Susana. Só vim conversar com você. Preparar você para a morte.

— Eu já vou morrer?

— Vai, filha.

— Então por que não me deixa em paz? Estou com vontade de descansar. Devem ter pedido ao senhor que viesse tirar meu sono. Que ficasse aqui comigo até meu sono ir embora. E o que eu vou fazer depois para encontrar meu sono? Nada, padre. Então por que o senhor não vai embora de uma vez e me deixa tranquila?

— Vou deixar você em paz, Susana. Conforme você for repetindo as palavras que eu disser, irá adormecendo. Vai sentir como se você mesma se ninasse. E vai ver que quando você dormir, ninguém mais irá despertá-la... Você não vai voltar a despertar nunca mais. (Pag. 72)

imersos em poeira, lama ou penumbra como materialização da fronteira entre vivo e morto. Esses signos, reiterados em diferentes cenas, constroem um campo perceptivo em que o fantasmagórico não é apenas tema, é método sensorial.

Assim, a transmutação de Pedro Páramo no filme opera como uma tradução que não busca equivalência, mas metamorfose: a fantasmagoria ruliana, feita de murmúrios, lacunas e memórias, converte-se em imagem, luz e textura. O audiovisual não replica o romance, ele o atravessa, dissolvendo matéria, voz e corpo, até que Comala emerge como um espaço em que a morte respira, a vida esmaece e o mundo, enfim, se desfaz em poeira.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho analisou a transmutação do conceito fantasmagórico na passagem da obra literária *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, para sua adaptação cinematográfica lançada pela Netflix em (2024), com base nos estudos da intersemiótica. Partindo da teoria de Charles Sanders Peirce (1839-1914), com as contribuições de Roman Jakobson (2003), Lúcia Santaella (1983) e Umberto Eco (1962).

Ao longo do trabalho, realizou-se uma leitura comparativa entre o romance e o filme, observando como os elementos simbólicos, visuais e sonoros foram utilizados para construir a atmosfera de Comala, lugar em que os limites entre a vida e a morte dissolvem-se. A análise intersemiótica demonstrou que a transposição do texto literário para o cinema não se dá de forma literal, mas por meio de um processo de recriação significativa, no qual a essência do discurso fantasmagórico é mantida, ainda que expressa por novos códigos e recursos expressivos.

Desse modo, constatou-se que, na obra literária, a fantasmagoria se manifesta pela multiplicidade de vozes, pela fragmentação temporal e pela linguagem visual que convidam o leitor à interpretação constante. No filme, essa dimensão se concretiza através da visualidade, da iluminação e da trilha sonora que materializam a presença espectral e a sensação de suspensão temporal em quase todos as cenas fantasmagóricas. Em ambos os suportes, a morte não se apresenta como fim, mas como continuidade simbólica, reafirmando o caráter cílico e metafísico do universo rulfiano.

A ambientação e a estética visual constroem um espaço sombrio e espectral, reforçado por uma trilha sonora marcada por silêncios e ruídos que evocam a presença dos mortos. Os enquadramentos, os movimentos de câmeras e a caracterização das personagens expressam a não-linearidade entre vida e morte, enquanto a montagem fragmentada dialoga com a estrutura narrativa do texto literário. Além disso, símbolos visuais como a névoa, a terra e a poeira funcionam como signos de memória e ausência,

consolidando a atmosfera fantasmagórica de Comala. Como também, a cronologia de mudança do presente ao passado, o uso do foco, com projeções sonoras e seus efeitos especiais

Com base nos fundamentos da intersemiótica peirceana, verificou-se os quatro pontos: a câmera, a luz, o som e a montagem do ambiente que a adaptação realizou para uma reconfiguração dos signos, dos ícones, dos índices e dos símbolos, produzidos em novos signos que ampliam e mudam a compreensão do texto original. A teoria da tradução intersemiótica, conforme Jakobson (2003) e Santaella (1983), mostrou-se essencial para entender que cada linguagem recria o sentido de acordo com suas próprias possibilidades, sem hierarquia entre elas. Já a noção de obra aberta, de Umberto Eco, evidenciou o caráter interpretativo e plural tanto do texto literário quanto do fílmico, reafirmando que o sentido se constrói na interação entre obra e leitor/espectador.

Dessa forma, o trabalho alcançou seu objetivo em demonstrar que a transmutação do conceito fantasmagórico em *Pedro Páramo* constitui um processo de continuidade e transformação entre diferentes linguagens. O trabalho contribui, assim, para o campo dos estudos intersemióticos ao evidenciar que a adaptação não é mera reprodução, mas um ato criador, que amplia o horizonte interpretativo da obra e reafirma o poder simbólico da arte na construção de sentidos sobre a vida, a morte e a memória.

Com isso, espera-se que esse estudo possa servir de contribuição para futuras pesquisas que abordem as relações entre literatura e cinema sob a ótica da semiótica, da intersemiótica e dos outros estudos do gênero fantástico. O que ampliará o diálogo entre as linguagens artísticas na busca pelo conhecimento contínuo.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BAKHTIN, M. **Dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain. Le fantastique ou le comble du réalisme. In: **Du fantastique en littérature: figures et figur**. 1990.
- COSSON, Rildo. **Como criar círculos de leitura na sala de aula**. Contexto Revista Científica, [S. I.], n. 59, 2021.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, Reuben A. (Ed.). **On translation**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971. p. 260–266.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LITTLEMINX.TV. **Rodrigo Prieto**. Disponível em: <https://www.littleminx.tv/rodrigo-prieto/>. Acesso em: 12 out. 2025.

MARICHAL, Juan. **Juan Rulfo**. BlogLetras, 02 set. 2015. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2009/10/juan-rulfo.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.

PEDRO PÁRAMO. Direção Rodrigo Prieto. Produção Netflix. México, 2024. **Filme (1h38min)**. Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 09 ago. 2025.

ROAS, David. **La amenaza de lo fantástico: aproximación a un género inquietante**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 19–22.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARIETY. **Pedro Páramo review: Rodrigo Prieto adapts a famous...** Variety, 6 nov. 2024. Disponível em: <https://variety.com/2024/film/reviews/pedro-paramo-review-rodrigo-prieto-1236203202/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.