Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Júlio César Borges Bomfim

Vidas secas, do livro ao filme

Estudo sobre o processo de adaptação

São Paulo

2011

Vidas secas, do livro ao filme

Estudo sobre o processo de adaptação

Mestrando: Júlio César Borges Bomfim

Nº USP 3495332

Bolsa FAPESP 07/52226-1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli Marquezini

São Paulo

2011

Júlio César Borges Bomfim

Vidas secas, do livro ao filme

Estudo sobre o processo de adaptação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Fabiana Buitor Carelli Marquezini

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

1º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

2º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

3º Examinador: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao meu grande amor
Michele
por me ajudar a ser a pessoa que sou hoje;

À minha mãe
Valdete
por me conduzir, segurando minha mão, até minha primeira sala de aula;

Ao meu irmão
Vinícius
por me mostrar que é possível se desfazer, se refazer... e persistir;

Ao meu pai
Júlio (*i.m.*)
por me falar palavras sábias, todos os dias de sua vida.

AGRADECIMENTOS

À Professora Fabiana Buitor Carelli Marquezini, mais do que Orientadora, uma amiga que me guiou pelas veredas da pesquisa acadêmica, sempre acreditando em minha capacidade.

Aos Professores Benjamin Abdala Junior e Eduardo Victorio Morettin, que enriqueceram meus conhecimentos com aulas brilhantes e também participaram de minha Banca de Qualificação, permitindo o aperfeiçoamento deste trabalho.

A todos os Professores e colegas de pós-graduação que, direta ou indiretamente, contribuíram com este trabalho, por meio de debates, seminários, leituras e bate-papos.

Aos profissionais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo que sempre me auxiliaram na parte burocrática deste processo.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por financiar este estudo.

RESUMO

A dissertação *Vidas secas, do livro ao filme* se propõe a fazer um estudo da estrutura e da questão narrativa das obras *Vidas secas*, livro de Graciliano Ramos e do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, levando-se em consideração as diferenças entre os dois meios, os fenômenos decorrentes da adaptação, as circunstâncias de produção e a distância temporal entre as duas obras. A adaptação é mais uma questão de diálogo e admiração do que de diferenças fundamentais entre os autores. Mais do que ser apenas a adaptação de uma obra-prima da literatura nacional, a leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos fez de *Vidas secas* de Graciliano Ramos quis também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira na década de 1960.

O que pretendemos com esta dissertação é, valendo-se de diversos embasamentos teóricos ligados aos Estudos Comparados e à Literatura Comparada, chegar a uma leitura analítica focada na compreensão da construção das duas formas narrativas de *Vidas secas*: romance (livro / narrativa original / linguagem literária) e filme (produto final de uma releitura audiovisual / linguagem cinematográfica).

Palavras-Chave: Literatura e Cinema - Adaptação cinematográfica - Roteiro cinematográfico - Narrativa e transmidialidade - *Vidas secas* - Graciliano Ramos - Nelson Pereira dos Santos - Literatura Comparada - Estudos Comparados.

ABSTRACT

The dissertation *Barren Lives, from book to film* aims to comparatively study the structure and the issue of narration in Graciliano Ramos's book *Vidas secas* and in Nelson Pereira dos Santos' film *Vidas secas*, taking into consideration the differences between literature and film, the patterns created by the process of adaptation, the circumstances within which the two works were produced and the temporal lap between the two pieces. Adapting a book into film is, in our opinion, much more a matter of admiration and dialogue than of establishing differences between one piece of work and the other. More than an adaptation of one of the Brazilian contemporary literature's masterpieces into film, the cinematic reading of *Vidas secas* made by Nelson Pereira dos Santos also aimed to intervene in its contemporary Brazilian political life, especially in the debate concerning the land ownership and the Brazilian social structure in the 1960s.

In this dissertation, our aim is to build up an analytical reading of these two works, based on some concepts from Comparative Studies and Comparative Literature, trying to better understand the two pieces' different structures, the book's "original" literary narrative and the film's cinematic narrative, considering the latter a result of an audio-visual comprehension and re-creation of the first.

Key-Words: Literature and Film - Cinematic Adaptation - Screenplay - Transmediatic narrative - *Barren Lives* - Graciliano Ramos - Nelson Pereira dos Santos - Comparative Literature - Comparative Studies.

SUMÁRIO

Introdução	1
- Capítulo I -	
Panoramas narrativos: da literatura ao cinema; do cinema à literatura	12
Da narrativa literária à cinematográfica: especificidades	25
Processo de transposição: narrativas que se transformam	29
- Capítulo II -	
As “armas insignificantes” do regionalismo graciliânico	39
Nelson Pereira dos Santos: arte e política na formação de um cineasta	42
Um cinema de escolhas	45
- Capítulo III -	
O <i>Vidas secas</i> de Graciliano Ramos	48
O <i>Vidas secas</i> de Nelson Pereira dos Santos	66
- Capítulo IV -	
Da literatura ao cinema: as veredas da linguagem	100
Aproximações e afastamentos; semelhanças e diferenças	108

Cadeia: uma sequência reveladora	110
Fidelidade da adaptação X finalidade da adaptação	112
Corroborando aspectos teóricos da adaptação	117
Duas obras-primas	122

- Capítulo V -

Literatura, cinema e suas formas narrativas	127
“Vamos repartir o boi”	130
Inferno intermediático	134
Baleia: <i>persona</i> literária; <i>persona</i> cinematográfica	146
Traduzindo imagens; filmando pensamentos	156
Sons e falas de um filme (quase) mudo	167

- Capítulo VI -

Miséria, fome e seca no Cinema Novo	170
A transposição como objeto histórico: teorizando	175
Literatura, história e cinema: pilares de uma contra-análise social	181
Sociedade, economia, política: 1938-1963	187
<i>Vidas secas</i> : o livro, o filme, o hoje	195
Glossário de termos cinematográficos	200
Bibliografia	203

INTRODUÇÃO

Um julgamento simplesmente estrutural de *Vidas secas*, livro de Graciliano Ramos, e do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, levando-se em consideração as diferenças entre os dois meios de expressão, livro e filme, os fenômenos decorrentes da adaptação, as circunstâncias de produção e a distância temporal entre as duas obras seria inevitavelmente equivocado e criticamente suspeito. Neste trabalho, acreditamos que a adaptação é mais uma questão de diálogo e admiração do que de diferenças fundamentais entre os autores. Nesse sentido, esta dissertação tem como objetivo fundamental mostrar que, mais do que simplesmente adaptar uma obra-prima da literatura nacional, a leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos fez de *Vidas secas* de Graciliano Ramos quis também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso, como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira.

Tantos anos depois da primeira edição de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e da estreia do *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, como revisitá-los hoje, quando a importância do conceito de obra se diluiu na mobilidade do conceito de texto? A diacronia modifica a leitura? E, sobretudo, como confrontar essas duas produções e ler, no confronto, sinais multiplicadores de ideias?

O problema enfrentado por muitos observadores leigos ou por profissionais da relação entre Literatura e Cinema (e a chave para a compreensão mais rica dessa mesma relação) é que o estabelecimento de uma estrutura normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a

autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa, baseia-se na ideia da inviolabilidade da obra literária e da sua especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária “originária”. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que, frequentemente, valorizam a obra literária em detrimento da adaptação cinematográfica, na maioria das vezes sem uma reflexão mais aprofundada.

Enquanto um romancista tem à disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com, pelo menos, cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outros). A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz.

A insistência na ideia da “fidelidade” (que deriva das expectativas que o espectador projeta sobre o filme, baseadas na sua leitura particular do texto literário) geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora, em algum nível, relacionados. Quando um cineasta faz um filme, está respondendo a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo artístico, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo. Quando o Cinema Novo surgiu, no final dos anos 1950, começo dos anos 1960, posicionou-se em relação a determinadas tradições cinematográficas, e não em relação aos problemas enfrentados pelo campo literário. Isso não significa, é claro, que tenha deixado de se posicionar quanto a outras questões sociais mais amplas, mas sim que, vista desse ângulo, a insistência na “fidelidade” perde sentido. Assim,

Vidas Secas, livro e filme, quanto objetos artísticos, devem ser julgados em relação aos valores do campo no qual se inserem, e não em relação aos valores de outros campos, ainda que afins.

O que pretendemos neste estudo é chegar a uma leitura analítica das narrativas literária e cinematográfica em questão, que tenda menos a uma interpretação fechada e mais à construção de um caminho para compreendê-las como objetos artísticos distintos.

Para entender e apreciar completamente as diferenças e semelhanças entre o romance e o filme *Vidas secas*, devemos examinar a forma na qual suas respectivas mensagens são transmitidas. De um modo geral, percebemos que há elementos que estavam no romance e não estão mais no filme, elementos que estão no filme e que não estavam no romance e, finalmente, elementos que estão nos dois, porém, de modo diferente. O que complica a relativa simplicidade desse esquema é que esses fenômenos resultantes da adaptação acontecem em vários níveis, que precisam ser distinguidos.

Tendo em vista o detalhamento de tal processo adaptativo, podemos definir, de modo bem pontual, como os principais objetivos deste trabalho:

- confrontar o texto literário e o filme, analisando cada uma dessas narrativas de acordo com suas características específicas, semelhanças e diferenças bem como as problemáticas da adaptação (cinematização);
- analisar o processo de “transposição” das linguagens, por meio de algumas teorias de roteirização: redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação, ampliação etc;

- procurar compreender a estrutura e a temática do livro de Graciliano Ramos e as “escolhas” e concessões feitas por Nelson Pereira dos Santos em relação à sua leitura da obra literária, diante situações sócio-políticas das épocas de produção do romance e da película e das ideias e experiências pessoais desses autores.

A metodologia escolhida para recolher, organizar e analisar os dados e as informações para este trabalho foi baseada no desenvolvimento de uma extensa pesquisa bibliográfica, participação em cursos, seminários, debates e grupos de estudos, pesquisas de campo em bibliotecas, cinematecas e arquivos. Todas essas atividades tiveram como escopo a análise individual e comparada das obras estudadas, o que nos permitiu tanto elucidar aspectos históricos e sociológicos mínimos para fundamentação analítica das obras quanto discorrer sobre detalhes técnicos do processo de adaptação.

Em busca de uma melhor delimitação dos caminhos metodológicos a serem seguidos neste estudo, principalmente no que tange às questões relacionadas à técnica cinematográfica, utilizamos algumas obras que contribuíram, substancialmente, em nosso trabalho, na medida em que analisam procedimentos técnico-artísticos específicos do fazer cinematográfico.

Detalhando um pouco mais este processo, investigamos e estudamos, segundo métodos específicos, os componentes literários, cinematográficos e os caracteres subjetivos das obras em questão, através de um complexo entendimento do processo de adaptação da narrativa literária em narrativa fílmica. Para cingir de forma objetiva todas as fontes de conhecimento envolvidas no trabalho, organizamos cuidadosamente a fundamentação teórica da qual nos valeremos, deixando espaço, porém, para futuras inserções que se façam necessárias.

Elencamos a seguir as principais frentes de pesquisa que foram utilizadas

para a confecção do trabalho, sempre cuidando para que o estudo não se afastasse demais do universo crítico e teórico dos Estudos Comparados e da Literatura Comparada.

Em relação à teoria da narrativa que fundamentará a análise e interpretação das obras em estudo, utilizaremos conceitos provenientes de obras fundamentais para a compreensão de uma teoria dos gêneros, além de obras que discutam a relação entre narrativa e representação da realidade, tema importante para este trabalho, à medida que um de seus objetivos é analisar o livro *Vidas secas* e o filme homônimo enquanto narrativas de representação/interpretação dos momentos histórico-sociais em que foram produzidas. Neste sentido, nos valeremos de estudos de Georg Lukács (*A teoria do romance e Ensaios sobre a literatura*) e Mikhail Bakhtin (*Questões de literatura e de estética*).

A análise das formas artísticas enquanto estruturas representativas de forças e momentos sociais específicos também será fundamentada em manuais e obras teóricas sobre as narrativas literária e cinematográfica, encontradas em volumes mais específicos como que abarcam títulos como os de Antonio Candido (*A personagem de ficção*, *Formação da literatura brasileira* e *O discurso e a cidade*) e Theodor Adorno (“Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Notas de literatura*) sob a perspectiva mais especificamente literária, e, pelo lado da narrativa cinematográfica, obras fundamentais como as de Sergei Eisenstein (*A forma do filme* e *O sentido do filme*), André Bazin (*O cinema: ensaios*), Christian Metz (*Linguagem e cinema*), Jacques Aumont (*A imagem*), David Bordwell (*Making meaning* e *Narration in the fiction film*) e Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico*, *A experiência do cinema* e *O olhar e a cena*).

Em relação às questões de roteirização e das relações entre Literatura e Cinema, utilizaremos, entre outras, as obras *Manual do roteiro: os fundamentos do*

texto cinematográfico, de Syd Field, *O roteiro de cinema*, de Michel Chion, e *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, de José Carlos Avellar.

Para fundamentar a leitura de Graciliano Ramos e a análise da obra de Nelson Pereira dos Santos, foi necessário buscar textos críticos e historiográficos sobre ambos os artistas. Dentro da ampla fortuna crítica que os aborda, destacamos, entre outras, as obras *Graciliano Ramos*, de Sonia Brayner (da série “Fortuna Crítica”), a obra homônima organizada por José Carlos Garbuglio, e também “Céu, Inferno”, de Alfredo Bosi, a respeito do escritor alagoano; e, sobre o cineasta carioca, os volumes *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, de Mariarosaria Fabris, e *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*, de Dolores Papa.

Para a contextualização do trabalho de Nelson Pereira dos Santos, bem como dos dados biográficos do cineasta, também foram importantes as obras de sua biógrafa Helena Salem. As considerações de Affonso Romano de Sant’Anna sobre a análise estrutural de romances brasileiros e suas formulações foram essenciais para entender o transporte do conjunto de similaridades do livro ao filme e, também, na identificação de seus desvios.

A leitura do livro *Vidas secas* e a análise do filme homônimo enquanto narrativas de representação/interpretação dos momentos históricos em que foram produzidas também serão sumariamente fundamentadas em teorias da narrativa historiográfica, como a proposta por Hayden White em *Metahistória*, já que esse historiador propõe a História como estrutura narrativa, categorizando o discurso historiográfico segundo uma adaptação das categorias de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*. Pretendemos analisar, sob o ponto de vista inverso, *Vidas secas*, livro e filme, enquanto narrativas ficcionais que também se constituem, em certo grau, como discursos de teor histórico-social, trabalhando a relação entre Cinema e História, fundamentados principalmente nos estudos de Marc Ferro (*Cinema e*

História) e Eduardo Morettin (“O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” e “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)”).

Por fim, em se tratando, em última análise, de um trabalho de cunho comparatista, buscaremos fundamentar nossa pesquisa em teóricos da Literatura Comparada e dos Estudos Comparados que reveem postulados tradicionais dessas disciplinas, propondo não apenas a comparação entre obras artísticas produzidas pelos mesmos sistemas culturais e linguísticos como, também, permitindo a comparação entre trabalhos de naturezas afins, porém diversas, como é o caso da literatura e do cinema. Nesse sentido, cabe destacar os volumes *Literatura comparada: textos fundadores*, de Eduardo Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, que reúne os textos fundamentais da literatura comparada desde o século XIX até o XX e nos fornece uma ampla perspectiva histórica da disciplina e de obras como as de Linda Hutcheon (*Poética do pós-modernismo*), Tânia Pellegrini (*Literatura, cinema e televisão*), Maria do Rosário Lupi Bello (*Narrativa literária e narrativa fílmica*) e Benjamin Abdala Júnior (*Literatura, história e política, De vôos e ilhas* e “No fluxo das águas”, em *O eixo e a roda*, v.12).

As linhas mais recentes de estudo dos autores supracitados têm evidenciado o comparatismo e a natureza narratológica¹ de obras não-literárias (sobretudo adaptações cinematográficas), evidenciando que releituras e transposições intersemióticas dão origem a novos textos, constituindo-se como criações autônomas passíveis de novas e diferentes leituras.

A questão que investigamos baseia-se nas adaptações da literatura para o cinema, uma vez que na busca de promover uma leitura com predominância de

1 Assim como em BELLO (2008), nosso entendimento de “narrativa” será mais abrangente, enquadra-se no âmbito dos estudos narratológicos mais atuais, que incidem na análise da narrativa não somente no suporte literário, mas enquanto organização e estruturação semiótica, passível de ser compreendida e atualizada em diferentes meios, como o cinema, o teatro, a música, a pintura, etc.

imagens, pretere o discurso linguístico. Seria o cinema um processo comunicativo de constituição cultural análoga à que apreendemos no livro em que a discursividade contínua, numa sequência de signos geram as ideias, ou na troca do sistema sógnico, em virtude dos cortes imagéticos, os significados perderiam os valores encontrados nas obras literárias?

Desde muito cedo, o cinema denominado comercial (ou industrial) estabeleceu uma intensa ligação com a literatura. A princípio, apoiou-se na estrutura oferecida pela narrativa do romance realista, bem como em textos já consagrados pela crítica e pelo público, numa busca de, por um lado, garantir uma maior receptividade junto aos seus espectadores – tendo esses textos já sido testados anteriormente – e, de outro, assegurar para si o reconhecimento e o peso artístico, já inscritos nas obras literárias em que se inspirava.

E é a partir dessa experiência acumulada – decorrente dos trabalhos de realizadores e estudiosos como Griffith, Eisenstein, Vertov entre outros – que o cinema vai construindo uma linguagem própria, detentora de novas formas de narrar suas histórias, por intermédio da imagem em movimento, e, desse modo, vai se separando das estruturas da narrativa literária. No entanto, apesar da narrativa cinematográfica ter se separado da matriz literária, a histórica ligação entre o cinema e a literatura não se esvaziaria a partir da emancipação do cinema.

Entendemos que há aí um prisma especial a ser trabalhado, o qual se refere aos teores ideológicos da adaptação, visto que, conforme os casos de adaptações, há, quase que necessariamente, acertos ideológicos que estão em função de alguns fatores, como o momento da distribuição do filme, da história do cinema, do cineasta, da época e do seu público, entre outros. Priorizamos assim o diálogo que o cineasta trava com sua época, a qual ele não escolhe, e com o seu público que em parte, pelo menos, ele escolhe – tendo em vista que há vários gêneros de filmes.

Vidas secas, o filme que propusemos analisar, é um marco de estilo para o cinema nacional. Classificado como neo-realista de influência italiana, por causa da economia de suas soluções técnicas, sabe-se que tal característica estética é precedida pelos problemas de dificuldade financeira da equipe do cineasta. A preferência por soluções simples e rústicas nas filmagens não era (apenas) capricho e, sim, necessidade. O filme de Nelson Pereira dos Santos já era defasado tecnicamente quando surgiu, porque era muito pobre. No entanto, a técnica não defasou suas qualidades, pois que a proficiência neste quesito não é imprescindível para se produzir arte. Foi exatamente isso que verificamos em nosso estudo e torna revelador o debruçar sobre o trabalho cuidadoso de Nelson Pereira dos Santos.

Deste modo, buscamos identificar no filme *Vidas secas* uma correspondência de elementos, temas, figurações e soluções estruturais presentes no romance homônimo de Graciliano Ramos. Acredita-se que essa correspondência entre o livro e o filme exista e que há mais que uma semelhança temática. Os efeitos das duas obras apontam para uma equivalência estrutural e formal. Nos estudos e pesquisas efetuados, foi possível identificar essas correspondências através da análise estrutural dos processos de adaptação fílmica.

Não é objetivo deste trabalho “petrificar” a pesquisa, encerrando-a em seu próprio texto, nem esgotar as possibilidades de análise, mas sim tornar o debate sobre adaptações cinematográficas e intermedialidade entre Literatura e Cinema mais rico e dinâmico, tendo esta dissertação de mestrado, como base e estudo de caso, um exercício acadêmico que, porventura, poderá auxiliar outras pesquisas mais abrangentes.

Nesse sentido é que, já no Capítulo I deste trabalho, procuraremos explorar alguns conceitos relacionados à teoria da narrativa e à teoria do cinema, enfatizando as especificidades da narrativa em cada suporte. Para uma melhor compreensão do

processo adaptativo, faz-se necessário conhecer teorias narrativas literárias e cinematográficas bem como os mecanismos inerentes à intermedialidade. Este capítulo embasa teoricamente a análise da adaptação de *Vidas secas*, apontando que livro e filme estão intrinsecamente ligados no tocante a teorias da narrativa.

No Capítulo II, trataremos da vida e obra de Graciliano Ramos e, analogamente, da vida e obra de Nelson Pereira dos Santos, já introduzindo sua participação e influência no Cinema Novo.

No Capítulo III faremos uma breve análise do romance *Vidas secas* com ênfase em sua temática, linguagem, técnicas literárias e recepção na época de lançamento. Há também uma análise mais detida de cada capítulo do livro, com o escopo de conhecer a fundo sua estrutura e ordem dos fatos narrados. Em seguida, neste mesmo capítulo, analisamos também brevemente o filme *Vidas secas*, dando ênfase à sua temática, fotografia e montagem, além de sua recepção na época de estreia. A fim de conhecer as particularidades da adaptação fílmica, preparamos uma decupagem que segmenta a película em sequências, enfatizando as cenas, o uso de câmera e remetendo, quando necessário, ao roteiro do filme.

O Capítulo IV traz uma análise da adaptação de *Vidas secas*, do livro ao filme, num contexto mais amplo, abordando aspectos teóricos, narrativos e sociais concernentes ao processo de tradução de um meio literário para um meio cinematográfico. Este capítulo embasa os posteriores, em que são estudados mais detidamente aspectos aqui brevemente apresentados.

No Capítulo V, são apresentados e exemplificados alguns recursos utilizados por Nelson Pereira dos Santos e sua equipe para transpor a linguagem e as “imagens” do romance de Graciliano Ramos, com ênfase na fotografia, montagem e uso do som. De posse de um esquema técnico-narrativo proporcionado pela decupagem, é possível esmiuçar o filme enquanto adaptação de uma narrativa literária, para tanto,

nos valeremos de um trechos análogo do romance e do filme, de maneira a aprofundar e exemplificar o estudo em aspectos mais pontuais. Ainda neste capítulo, analisamos brevemente os recursos linguísticos de que se vale o romancista para descrever o espaço e as estratégias a que recorre o cineasta para produzir efeitos análogos. Para tal, nos valeremos de um aporte teórico que se baseia sobretudo nas relações entre Literatura e Cinema.

O Capítulo VI conclui o estudo. Após a análise teórica, estrutural e crítica de cada obra individualmente, pudemos compará-las do ponto de vista autoral, estético, técnico, social e político, o que nos possibilitou chegar a uma leitura analítica focada na compreensão da construção das duas formas narrativas de *Vidas secas*: romance (livro / narrativa original / linguagem literária), e filme (produto final de uma releitura audiovisual / linguagem cinematográfica). Através de uma abordagem baseada, além das teorias literárias e cinematográficas, nos Estudos Comparados na Literatura Comparada, é possível verificar assim se o obra adaptada tem realmente mais a ver com a época em que é produzida do que com a época abordada no texto originário. Neste capítulo, buscamos compreender o filme em questão como fonte de conhecimento em que o material exposto, em seu conjunto, ultrapassa o limite das intenções do diretor de cinema, sendo que sua leitura não se restrinja somente a uma interpretação “colada” à obra e assim relacionar o filme a uma abordagem sócio-política, confrontando filme e história.

- Capítulo I -

PANORAMAS NARRATIVOS:

DA LITERATURA AO CINEMA; DO CINEMA À LITERATURA

Em 1896, foi exibido, pelos irmãos Lumière, a imagem de um trem de ferro indo em direção a uma plateia. Surgia, então, uma nova forma peculiar de espetáculo.² Historiadores de cinema concordam que o desenvolvimento do filme é encontrado na progressão de George Méliès para Edwin S. Porter, D. W. Griffith e Serguei Eisenstein.

Segundo Robert Richardson, em *Literature and Film*, Méliès, um mágico profissional, deu-se conta dos recursos nascidos com a montagem para a exibição do ilusionismo no filme. Seu trabalho é cheio de tomadas com truques, corpos voadores, cabeças que explodem e muito mais. Percebeu que o filme poderia tratar a realidade de diversos pontos de vista.

Edwin S. Porter, em 1903, deu o segundo passo, simples e muito importante. Antes, era comum atuar em frente à câmera fixa e móvel, uma ação contínua em um mesmo lugar. Porter filmou mais de um lugar e depois juntou as cenas para contar a estória. Foi o início da linguagem do filme.

André Malraux, em seu “Esboço de uma psicologia do cinema”, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica, explicitando algo

² Segundo Eduardo Morettin (2009: p.47), essa data é controversa por alguns motivos, entre eles, a criação do quinetoscópio por Thomas Edison em 1893 e do bioscópio por Max Skladanowsky.

naquele momento presente na mente de muitos teóricos.³ E um outro fato que teve importância enorme no início do século, é a montagem paralela, focalizando acontecimentos simultâneos, cujo modelo clássico é a montagem de perseguições. Desde os primeiros anos do século, esse foi um procedimento capital nas narrativas de aventura extremamente populares dadas à carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque. Nesse modelo, temos um tipo de situação propícia a uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas, que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade podendo ser variável.

A própria natureza das ações representadas corresponde a uma situação mais complexa do que a desenvolvida numa única ação. A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige saltos da câmera e a sucessão descontínua de imagens. Tal como no caso elementar da mudança de cena do teatro filmado, também aqui a motivação inicial para o corte vem de uma necessidade da narração e, por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem.

As imagens são definitivamente separadas e, na passagem, temos o salto, mas a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isto constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual não é fornecido alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada.

3 MALRAUX, 2003: p.14.

Os cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços não estilhaçam a representação também em pedaços desde que sejam efetuados de acordo com determinadas regras. Estas, de um lado, estão associadas à manipulação do interesse do espectador; de outro, ao esforço efetuado em favor da manutenção da integridade do fato representado. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao cineasta e ao escritor.

A câmera só é posta em funcionamento uma vez e um registro contínuo da imagem é efetuado, captando certo campo de visão; entre o registro e a projeção da imagem nada ocorre senão a revelação e copiagem do material. Nesse caso, temos na projeção uma imagem que é percebida como um continuum. A primeira constatação é que, mesmo nesse caso, o retângulo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva. Noel Burch nos lembra muito bem o fato elementar de que o espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido em maior ou menor grau. Burch, em seu livro *Práxis do Cinema*, é taxativo na admissão da virtual presença deste espaço não captado pelo enquadramento:

Para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.⁴

No caso contínuo da câmera, a constante abertura de um novo campo de visão tende a reforçar a característica básica do quadro cinematográfico conforme a tese de Bazin: ser centrífugo. O movimento da câmera é um dispositivo

4 BURCH, 1991: p.30.

tremendamente reforçador da tendência à expansão. Concretamente, ele realiza essa expansão e, como diz Burch, transforma o espaço fora da tela em espaço diretamente visado pela câmera. As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto, apoiam-se muito no movimento da câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças da direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecerem com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Essa noção de janela aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real.

Bela Balázs nos lembra tal tradição e, ao mesmo tempo aponta a radical modificação que vê no próprio estatuto de tal janela com o advento do cinema. Ele aponta a convenção segundo a qual a obra de arte apresenta-se como microcosmo, e procura ressaltar o princípio vigente de que há uma separação radical entre este e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição contida em si mesma com suas leis próprias. Como Balázs nos diz, tal microcosmo pode representar a realidade, mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela. Precisamente porque ele a representa, está separado dela, não podendo ser sua continuação. A conclusão a que Balázs procura chegar é que a janela cinematográfica, abrindo também um mundo, tende a subverter tal segregação, dado os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para

dentro da tela. Balázs diz em *Theory of the Film*, que:

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme.⁵

No cinema, é permitida a construção de um todo através da combinação de partes na realidade pertencentes a totalidades distintas; podemos combinar o plano de um rosto de uma pessoa com um plano das mãos de outra, e assim sucessivamente para todo o corpo, compondo desse modo uma unidade original na tela. O que é importante para Kuleshov é o efeito de realidade obtido. E, dentro da orientação realista, sua proposta representa um construtivismo radical – cada imagem ou plano constitui apenas um pequeno fragmento de uma edificação, tijolo por tijolo, e tem sua presença reduzida ao mínimo. Kuleshov não confia na imagem isolada como lago eficiente na produção dos efeitos em cinema. O plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata – ele vai chamar esta unidade de plano-signo: “O plano cinematográfico não é uma fotografia (estática). O plano é um signo, uma letra para a montagem”⁶.

Pudovkin foi o principal discípulo de Kuleshov, como cineasta e teórico. Disso resulta uma convergência de atitudes ante os elementos básicos de produção cinematográfica, havendo algumas divergências, em parte ligadas ao organicismo de Pudovkin, notável em seu livro escrito em 1926. Como Kuleshov vê na montagem o fundamental da arte cinematográfica, e como vai construir uma teoria da narração

5 BALÁZS, 1970: p.50.

6 KULESHOV *apud* XAVIER, 1984: p.38.

baseada no critério de continuidade, ritmo, equilíbrio de composição e sucessão lógica.

A mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena é uma importante ruptura frente ao espaço teatral e pode ser aproximada a procedimentos frequentemente usados pelo escritor ao compor literalmente uma cena qualquer. Também esse expõe os fatos através de um conjunto de detalhes particulares ou por observações que dizem respeito ao conjunto, tal como na representação do cinema. Essa aproximação, evidentemente, não pode ir além dessa indicação de uma semelhança de estrutura. Em ambos os casos tratam-se da representação dos fatos construída pelo processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes, afirma-se também a presença de diversas instâncias narrativas, que estabelecem suas escolhas de acordo com determinados critérios. O fato de ser realizado pela mobilidade de material linguístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o realismo da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese realista implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens.

Em última instância, Balázs está nos dizendo que há um antropomorfismo inerente ao ato de representação, tendente a figurar uma realidade à medida do homem. O aspecto rico deste antropomorfismo vem do fato de que a medida humana não está de uma vez por todas definida, havendo desenvolvimento e acumulação, numa interação com a realidade objetiva, o que transforma as formas de representação. Dependendo de condições de tempo e lugar, o trabalho artístico, subjetivo, está inserido em uma determinada cultura, que define certos recursos,

certa sensibilidade e certas formas particulares de representação.

Dentro da interação dialética que envolve os meios disponíveis, os padrões de cultura e a sensibilidade humana, o cinema representa um ponto de especial interesse. Ele significa a recuperação da cultura visual, segundo Balázs, atrofiada por séculos de tradição linguística e conceitual.

De Pudovkin a Aristarco, em nenhum momento, surge qualquer proposta de destruição ou subversão das aparências contidas em cada imagem ou som. Pelo contrário, sua proposta de cinema realista implica em um respeito por esta imitação e, inclusive, a admissão de regras de montagem cuja finalidade é garantir a integridade do chamado mundo diegético, mundo representado na obra. Permanece a ideia de que este mundo diegético deve apresentar-se como um todo contínuo em desenvolvimento, equilibrado, consistente em si mesmo, responsável pelos acontecimentos que o espectador acompanha e motivador dos procedimentos utilizados pelo cineasta. Segundo David Bordwell,

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais penetrável do ponto de vista cognitivo, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme.⁷

Tal como no cinema clássico, trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede consistente de fatos que parece contar-se a

7 BORDWELL, 1985: p.3.

si mesmos, produzindo o efeito de anterioridade. Os eventos de antemão estariam lá, existindo independentemente da câmera que os captou.

O efeito de anterioridade e o efeito de janela, no nível da construção espacial, são dois aspectos do mesmo tipo de discurso: a narração que procura esconder-se a si mesma como narração.

Eisenstein violava os princípios de obediência à decupagem clássica, intervinha deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupava com a integridade dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por imagens, seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos. No seu discurso, frequentemente interrompe o fluxo de acontecimentos e faz suas reflexões, dirigindo abertamente a leitura do espectador. A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a inserção de sequências inteiras do discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade são exemplos de seu método não realista de representação. No final de *A Greve* (1925), o matadouro não pertence ao espaço da ação em que se desenvolve o massacre dos operários; a montagem o introduz porque o narrador queria fazer uma metáfora. Na sequência da escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin* (1926), o espaço-tempo criado na representação do massacre está longe de imitar qualquer desenvolvimento natural e contínuo das ações. Segundo Maria do Rosário Lupi Bello,

As relações espaço-temporais da literatura e do cinema revelam muito das respectivas naturezas e dos diferentes modos de recepção que elas implicam. [...]

Dizer que a literatura constrói o espaço e o tempo, enquanto que o cinema os mostra, não pode significar, pois, uma ingenuidade metodológica que esqueça o fato de também no cinema serem construídas as relações espaço-temporais e não

meramente “decalcadas” da realidade.⁸

Atingir no cinema então uma representação dos fatos compatíveis com o modelo proposto pelo realismo crítico significa, necessariamente, compor um universo ficcional apto a colocar os fatos narrados em perspectiva e capaz de organizar suas relações de modo a que se produza um efeito específico: a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas com o objetivo de significá-lo, o que implica a apresentação do fato, não como um ato de testemunho, mas em nome de uma construção do seu significado.

Bazin é bem explícito nessa metáfora: ele insiste em que a fotografia mantinha a integridade do real recortado; ela não decompõe tal recorte nem o reconstrói, ela o capta em bloco. O olhar neo-realista seria a realização do modelo baziniano no nível da captação da essência da realidade.

Desde 1928, o manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, assim como inúmeras proclamações de cineasta e críticos, apontavam para outras direções e faziam sua crítica incisiva ao princípio do som sincronizado com a imagem, princípio que estabelece a colocação das palavras e ruídos nos exatos momentos em que vemos funcionar a fonte emissora de modo a produzir uma correspondência aceita como natural entre a imagem e o som.⁹ A passagem do mudo para o sonoro representa um momento de extrema importância na construção da decupagem clássica. Nesse contexto, Griffith concentra em torno de si todos os méritos, por ser o grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas, quando mostra o uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, combinação coerente dos vários recursos até presentes de

8 BELLO, 2008: p.129.

9 EISENSTEIN, 1990, p.89. (“Manifesto sobre o futuro do Cinema Sonoro”).

maneira dispersa em diferentes filmes.

As contribuições de Méliès e Porter foram devidas à sorte ou ao acidente. Com David Griffith foi diferente. Como ele possuía uma formação literária e teatral, a ideia de não usar a câmera simplesmente para gravar e, sim para interpretar, foi uma consequência decorrente de sua formação. O que ele fez foi separar o filme do teatro. Griffith deu mobilidade à câmera. O filme passa a ser composto por tomadas tiradas de todos os tipos de ângulos e distâncias. Teve fortes influências de escritores, entre elas, podemos citar as de Tolstoi, Shakespeare e Dickens.

De acordo com Richardson, depois de Griffith, Serguei Eisenstein foi o homem que mais fez para dar forma ao filme. Seus filmes *A greve* e *O encouraçado Potemkin* e o não acabado filme mexicano *Que viva México!* serviram como padrões para renovar a cinematografia.

Eisenstein possuía grande habilidade teórica, leitura vastíssima e ampla insistência em detalhes. Seus livros e filmes não sugerem uma confiança na teoria da verdade para a vida do filme. Eles insistem em colocar que o filme é um meio de grande arte. Para ele, a ideia crucial de montagem é que dois pedaços de filmes colocados juntos combinam-se em um novo conceito, uma nova qualidade, nascida daquela justaposição. Ele diz que o estudo da técnica de literatura é uma preparação essencial para o produtor do filme. Tanto para Griffith quanto para Eisenstein a literatura teve uma influência decisiva sobre o filme.

Mais tarde, os produtores de filmes aprenderam a utilizar as tomadas de som como utilizavam as tomadas visuais. Assim, o filme conseguiu retomar o seu equilíbrio. Desde o início, o filme vem procurando adquirir suas ideias, formas e esquemas próprios que eram exclusivamente literários.

Do início até o presente, então, o filme vem procurando e se aproximando de seu

Estudo sobre o processo de adaptação.

próprio uso das ideias, formas e esquemas que eram antes exclusivamente literárias, ou que podem ser expressas por meio de analogia com a literatura. Permanece agora, pesquisar dentro da natureza e extensão do solo comum compartilhado pela literatura e filme, até a extensão na qual a literatura e filme, podem e usam sua óbvia e diferente mídia para expressar, criar, ou comunicar tipos semelhantes de experiências.¹⁰

Podem existir inúmeras semelhanças e divergências entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, ocorridas na transformação de adaptação de uma obra literária à tela¹¹.

Com o surgimento da montagem, o filme pôde narrar com mais facilidade. Os cineastas se deram conta de que era possível aproveitar textos da narrativa literária, inspirando-se em uma história (ou obra) e a reproduzindo passo a passo. A fidelidade total do filme à obra original é muito rara, pois não podemos representar visualmente todos os significados verbais e nem exprimir tudo o que está escrito em palavras. A imagem que formamos em nossas mentes através da leitura é diferente da imagem fílmica.

A fidelidade de uma adaptação, transposição de uma obra literária a uma obra cinematográfica, é feita com mais facilidade quando se trata de descrever “do exterior” sem emissão de pontos de vistas subjetivos sobre as personagens e seus eventos. Haverá problemas difíceis de serem resolvidos se a narração cinematográfica se colocar como espetáculo, se descrever “do interior” com imagens psicológicas. O fracasso de muitas transposições cinematográficas de obras-primas se deve a essas dificuldades.

Outra dificuldade de adaptação é percebida na necessidade de a narrativa ser

¹⁰ RICHARDSON, 1969: p.49.

¹¹ BETTON, 1987: p.59.

perfeitamente inteligível. Às vezes, precisamos assistir ao mesmo filme mais de uma vez para captarmos todos os aspectos apresentados. A temporalidade é um fato muito importante que precisamos levar em conta em uma adaptação. Afirmo Betton que:

[...] é importante reunir o máximo de coisas num mínimo de tempo, exprimir tudo pela ação num tempo limitado; donde a necessidade de estilizar, de suprimir uma grande parte dos elementos do romance que se está adaptando para conservar somente o essencial da ação, o que existe de mais significativo nas individualidades. E nesse sentido, a escolha é um ato de criação, por mais que a adaptação seja passiva e altamente respeitosa e conscienciosa, como a de *Wuthering Heights*, de Wyler.¹²

A transposição para o cinema é, assim, na maioria das vezes, uma recriação. O “tradutor” produz uma obra pessoal e se considera como um verdadeiro criador inspirando-se em uma obra literária.

Muitos escritores não se importam com o que o cinema pode fazer de suas obras enquanto outros se preocupam com a preservação de seus verdadeiros sentidos e significações. Uma grande vantagem das adaptações fiéis ou inteligentes e de qualidade é permitir e facilitar o acesso das pessoas às obras-primas literárias. Geralmente, esses filmes levam o espectador ao interesse pela leitura dos originais. Pode acontecer o contrário, se o filme for decepcionante e mal feito, pode levar a um desinteresse da leitura do livro.

Como vimos, a adaptação é o tipo mais simples de transposição da obra literária à obra cinematográfica. O cineasta ou os roteiristas partem de um romance ou uma novela para um filme de ficção. Além deste processo, temos mais dois outros

12 BETTON, 1987, p.117.

tipos comuns de transposições: a contaminação e a narrativização.

Na contaminação, o autor ou os autores do roteiro partem de vários romances (geralmente dois) ou novelas e fazem, a partir deles, um filme de ficção com uma única história.

A narrativização é uma transposição onde os autores do roteiro partem de uma ou de várias obras não narrativas e nem ficcionais para um filme de ficção com uma única história. Estas obras de origem não narrativa são geralmente: memórias, diários, relatos. O texto de partida é considerado como “hipotexto” e o texto de chegada é considerado como “hipertexto”¹³.

Dentro da adaptação, podemos dividir o seio narrativo em três níveis: a diegese (origem da história), a história (sucessão de acontecimentos) e as personagens. No nível da diegese, percebe-se que os romances levados à tela, muitas vezes, apresentam modificações do quadro (espacial, temporal, social). Pode ser chamado como transposição diegética. No nível da história, as transformações constituem a maior parte do trabalho de passagem do hipotexto escrito ao hipertexto fílmico. Toda pessoa que se entrega à adaptação cinematográfica faz uma escolha: guardar as mesmas ações e os mesmos encadeamentos dos conteúdos do texto de origem ou modificá-los, acrescentando e ou substituindo outras ações ou outros conteúdos. Em relação às personagens, temos três critérios principais: o número, a idade e o sexo. O número das personagens presentes no hipotexto pode ser inferior, superior ou igual ao número de atores do hipertexto. No romance, a idade poderá ser precisa e dada pelo narrador ou pelos diálogos. Para o cineasta é diferente, pois mais complexo dar a idade exata das personagens, a não ser através de diálogos e de outros recursos visuais inerentes à linguagem cinematográfica.

13 GENETTE, 1982.

DA NARRATIVA LITERÁRIA À CINEMATOGRAFICA: ESPECIFICIDADES

A linguagem cinematográfica permitiu novas utilizações das relações de tempo e espaço em sua reprodução do mundo. O espaço perdeu sua qualidade estática e passou a ser movimento, incorporando as características do tempo histórico. O espaço-tempo pode parar como nos *close ups*, voltar ao passado, como nos *flash backs*, dar um salto e revelar o futuro, como nos *flash fowards*. É evidente a fronteira que separa realidade concreta e ficção. Essa demarcação é necessária para se perceber o significado de ficção. Ficção é uma realidade inventada.

No cinema, no que tange à estrutura narrativa, o processo de produção é segmentado e, para facilitar o trabalho, os realizadores podem dividir o total do tempo do filme em blocos de tempo ou em rolos. Um filme tem uma média de uma hora e meia à uma hora e quarenta e cinco minutos, perfazendo o total de nove rolos. A sétima parte é aquela onde vai acontecer, o clímax, que será resolvido na nona parte.

A preocupação com a duração é importante para evitar a criação de cenas que serão posteriormente cortadas. O número de atores, locações e cenários, variam de um filme para outro. Porém, são interessantes que estes números sejam os menores possíveis, pois facilita o trabalho e diminui os gastos da produção.

No romance, o tempo é codificado linguisticamente; no filme, com imagens de ações concretas. O tempo do filme é percebido como análogo ao tempo real, em que percebemos ação e movimento e não o tempo. O espaço é conceitual no romance, mas o tempo é expressado intensamente desde a sucessão de

acontecimentos e o desenvolvimento das personagens dependam dele e o constroem ao mesmo tempo. Dessa forma, o romance, tende para o espaço, enquanto o filme, tende para o tempo.

No filme, o tempo que o espectador leva para vê-lo coincide com o tempo em que a história é contada. O tempo do espectador é geralmente fixado por convenção, de uma hora à uma hora e meia, ainda que muitos filmes ultrapassem esse limite. Ao adaptar um romance, o cineasta, frequentemente, é obrigado a condensar o material, dentro de parâmetros de tempo mais ou menos pré-determinados. Para o leitor, esse fator pode variar geralmente de romance a romance devido ao tamanho indeterminado do gênero. A duração de eventos é basicamente igual no romance e no filme. Ambos, filme e romance podem compactar e estender o tempo, o romance ao jogar com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados, o filme pelo uso da câmera lenta ou acelerada.

As divergências entre Dziga Vertov e Eisenstein, as discussões sobre o cinema prosaico e poético no cinema soviético dos anos 1920 e 1930, a polêmica em torno do neo-realismo italiano, os artigos de André Bazin sobre o conflito entre a montagem e a fé na realidade, que constituem a base da nova vaga francesa, e confirmam ainda mais as leis do movimento sinoidal da arte cinematográfica, no campo da tensão estrutural criada por esses dois pólos. Sob este aspecto, é interessante observar como o neo-realismo italiano, na sua luta contra a pompa teatral, encaminhou-se para uma identificação total da arte com a realidade extra-artística.

A montagem é um dos processos cinematográficos que foram mais bem estudados e que, ao mesmo tempo, é objeto de acesas polêmicas. Eisenstein, um dos fundadores e promotores da teoria e da prática do cinema de montagem, afirma, em

suas *Obras Escolhidas* que o cinema, é primeiro que tudo, a montagem¹⁴.

Contudo, o “cinema de montagem” também teve, e ainda tem numerosos inimigos. Entre os inúmeros teóricos que o não consideram a fórmula universal da linguagem cinematográfica, podemos citar, por exemplo, André Bazin:

Distinguirei duas grandes tendências opostas do cinema de 1920 a 1940: a dos realizadores que acreditam na imagem e a dos que acreditam na realidade.”O sentido desta distinção reside na oposição entre um cinema em que o realizador dispõe de “toda uma série de processos para impor ao espectador a sua interpretação do acontecimento representado” (um cinema em que “o sentido não está imagem”, mas constitui a sombra projetada pela montagem no plano de consciência do espectador”: isto é, um cinema de interpretação) e, por outro lado, um cinema que tende a fixar e não a construir, em que o objeto fotografado tem a primazia em relação à interpretação e o ator em relação ao realizador. Neste segundo tipo de cinema, a montagem não desempenha um papel notável, e André Bazin enumera os mestres do cinema mudo que não lhe dão grande importância na sua poética.¹⁵

Para André Bazin, esta segunda tendência predominou historicamente no cinema falado e determina as vias dessa arte na segunda metade do século XX.

Ao nos determos no entendimento sobre o que é montagem cinematográfica, no sentido que a teoria soviética dá a esse termo (para além das obras atrás citadas, convém lembrar o artigo de Eichenbaum, “Os problemas da estilística cinematográfica” e o de Tynianov, “As bases do cinema”, que surgem na compilação *A poética do cinema*¹⁶), a montagem é apenas o caso particular de uma das leis mais gerais da formação das significações artísticas, ou seja, a justaposição (oposição e

¹⁴ EISENSTEIN, 1964: p.227.

¹⁵ BAZIN, 1991: p.312.

¹⁶ TYNIANOV, 1927: p.229.

integração) de elementos heterogêneos. Uma série artística – isto é, uma sequência de elementos estruturais em arte – constrói-se de uma maneira totalmente diferente das séries estruturais não artísticas. Uma sequência tipo de elementos estruturais não artísticos constrói-se da seguinte maneira. Qualquer sistema de comunicação pode ser estudado sob dois aspectos: do ponto de vista da sua estrutura constante, ou como realização de princípios estruturais do sistema por meios materiais. Quando uma sequência de elementos é por nós sentida como correta, isto é, quando ao nível da língua podemos confrontá-la com certa norma estrutural, ela perde o seu caráter inesperado e se torna previsível.

PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO: NARRATIVAS QUE SE TRANSFORMAM

A justaposição de elementos heterogêneos é um procedimento amplamente utilizado em arte. A montagem, que é um caso particular, pode definir-se como a justaposição de diferentes elementos da linguagem cinematográfica. Certos estilos artísticos estão centrados num conflito agudo entre elementos que se chocam, mas, seja qual for o estilo que escolhermos, quer esse nos impressione pelos seus contrastes ou nos dê a impressão de uma profunda harmonia, pode descobrir-se na base do seu mecanismo uma justaposição ou uma oposição dos elementos. Esse imprevisto é intrínseco à construção, e sem o qual o texto não comunicaria qualquer informação artística. Por isso, a montagem, enquanto elemento da linguagem cinematográfica, é tanto própria desse tipo de cinema, onde aparece em estado bruto e até mesmo à superfície, e que recebeu o nome de “cinema de montagem”, como o tipo de cinema no qual André Bazin não vê qualquer tipo de montagem. A linguagem cinematográfica constrói-se como um mecanismo “que conta histórias através da projeção de imagens animadas” e é por natureza narrativa, isso dentro da tradição realista. Mas existe uma ligação interna profunda entre a narrativa cinematográfica e a montagem.

Pode-se igualmente distinguir dois tipos de montagens cinematográficas: a associação de um plano a um outro e a associação de um mesmo plano a si próprio. A montagem de planos diferentes ativa a articulação semântica. Faz dela o principal veículo de significação; a montagem de planos idênticos torna imperceptível essa articulação e toma a progressão semântica gradual.

A narração cinematográfica é antes de mais nada uma narração. E, por muito paradoxal que isso possa parecer (pois, no caso presente, a narrativa é construída não com palavras, mas como uma sequência de signos icônicos), é nela que se revelam da maneira mais clara leis profundas de qualquer texto narrativo. Acreditamos que um grande número dos problemas da teoria geral das estruturas transfrásicas, que tanto preocupam os linguistas nesse momento, resolveriam-se caso a narrativa verbal não fosse considerada como a única possível e se chegasse a uma interpretação teórica das experiências narrativas do cinema. Para Maria do Rosário Lupi Bello,

A narratividade é elo mais sólido e fecundo na aproximação da linguagem literária à cinematográfica, através da análise do modo como a consecutividade temporal das unidades narrativas de ambos os sistemas semióticos se articulam, e tendo consciência da vastidão do problema da adaptação quando tomado em todas as suas implicações (de entre as quais a questão narratológica é apenas uma dimensão, por mais crucial que se apresente) [...].¹⁷

A teoria da montagem da narração cinematográfica também é um dos aspectos mais complexos e estudados da ciência cinematográfica.

“A montagem não é a ligação dos planos, é a sucessão diferencial dos planos, mas é por isso mesmo que são os planos que têm entre si uma certa correlação que podem suceder-se. Esta correlação pode ter que ver com o entrecho, ou ser ainda, e numa bem mais larga medida, de carácter estilístico.”¹⁸

Abordando o neo-realismo, é um fato indiscutível que o cinema desperta no espectador esse sentimento de autenticidade que é absolutamente inacessível às

¹⁷ BELLO, 2008: p.146-147.

¹⁸ TYNIAOV, 1927: p.114.

outras artes e que só pode ser comparado às sensações provocadas pelas impressões imediatas da vida real. A intensidade da impressão artística ganha muito com isso. O outro aspecto do problema, ou seja, as dificuldades levantadas por essas mesmas propriedades ao desenvolvimento da arte, despertam geralmente menos atenções.

Se nos limitarmos aos problemas ligados ao tema, somos necessariamente levados a mostrar até que ponto o tema enquanto tal, depende da faculdade que o cineasta tem de modificar certos elementos da narrativa à sua vontade.

Se a montagem e o movimento da câmara deram origem à linguagem cinematográfica, os artifícios “maravilhosos” de Méliès – as trucagens – deram, por seu lado, origem ao tema cinematográfico. Permitiram combinar a evidência cinematográfica e a realidade visível do plano com a libertação em relação ao automatismo da vida quotidiana. Permitiram ao cinema colocar o herói em situações impossíveis para um objeto fotografado. Submeteram a sucessão e a combinação dos episódios do argumento a uma escolha artística e libertaram-nas do poder automático dos meios técnicos.

Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie*, repete a ideia da impossibilidade de traduzir um romance em filme. A adaptação implica o princípio absurdo de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida. Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondente à mudança de significantes. Os valores expressos numa obra, diz Mitry, existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido. Pode-se, é claro, descrever o filme em linguagem verbal, mas não se pode recuperar o mesmo sentido nem obter o mesmo conteúdo latente que caracteriza o filme. Mitry vê duas opções para um cineasta que deseja adaptar um romance: ou ele segue a estória passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras, ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro

desenvolvimento e outro sentido.

A imagem fílmica também não tem nada que corresponda à primeira articulação da linguagem verbal. Teorias cinematográficas tradicionais definem o plano, a unidade elementar do discurso fílmico, como o equivalente a uma palavra na linguagem-verbal. Assim como as palavras se combinam em frases, os planos se combinam em sequências. Essa teoria está baseada na falta de uma profunda investigação da natureza da unidade elementar do filme. A comparação é, até certo ponto, válida num nível formal e relacional.

Na teoria inicial de Metz, o plano corresponde a uma ou mais frases. “Já que o plano não é feito com palavras, ele não pode corresponder senão exteriormente, isto é, em relação ao discurso”. Metz explica que mais do que pela quantidade de significação, a imagem é frase pelo seu estatuto assertativo. A imagem é sempre atualizada. Desde que ao filme faltam a primeira e a segunda articulação como definidas em termos de linguagem verbal, e, portanto falta-lhe repertório de imagens ou planos comparáveis a vocabulários da linguagem verbal, Metz postula que o filme é linguagem sem língua e que a imagem é um exemplo de fala.

De acordo com a teoria inicial de Metz, então, o cinema é uma linguagem, já que ele obviamente comunica, porém não é uma língua porque não pode ser reduzido a unidades distintas além do nível da linguagem. Não temos signos no mesmo sentido da linguagem verbal.

A teoria de Metz de expressividade cinemática está baseada na ideia falaciosa de que o cinema é inerentemente incapaz de significar a não ser através da reprodução de objetos do mundo real, isto é, da realidade. Segundo Metz, a literatura significa enquanto o cinema expressa.

Há expressão quando um sentido é de algum modo imanente a uma coisa, emana

diretamente dela, confunde-se com a sua própria forma. A significação por outro lado, une um significante a um significado conceitual. Metz observa que a expressividade estética se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ele não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas numa significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua.¹⁹

A literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou sequência de palavras comunica principalmente através de uma relação simbólica com sua referente, uma imagem, principalmente através da relação icônica e analógica. Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias. Palavra e imagem, assim precisam, ambas, serem reconstruídas internamente, ou percebidas conceitualmente, para serem entendidas.

A literatura, porém, só se pode tornar algo visível significando-o, isto é, representando o sensível por meio do conceito. Criado por meio dos signos linguísticos, o visível da narrativa é algo de segundo grau, resultante do trabalho do conceito. Não se trata a bem da verdade, de uma passagem ou de uma tradução entre a imagem visual propriamente dita e a imagem construída por meio dos signos linguísticos. Mas, precisamente, daquilo que não passa de um tipo de signo a outro, ou seja, da diferença que os separa.

Começemos por dizer que entre imagem visual e a cinematográfica pouco ou nada há de comum; entre texto e filme, já não se trata da mesma coisa, já não há a mesma informação, que é apenas transportada por canais distintos, ou então levada

¹⁹ METZ, 1972: p.83.

de um código a outro. De um signo a outro, do ícone ao símbolo ou do símbolo ao ícone, abre-se uma zona potencial de significação, de regime instável, indeterminado. Um trabalho comparativo entre literatura e cinema, por exemplo, só poderia se realizar-se paradoxalmente, no lugar em que os dois tipos de imagem que os constituem não se encontram, separados pela diferença do meio material no qual, cada uma se realiza e pela natureza diferenciada dos signos que os constituem.

Entre o cinema e a literatura, o que o texto literário faz não é somente substituir a presença da imagem pela sua representação no discurso, mas também exibir a distância que as separa. Se há textos literários que buscam deliberadamente o visível, eles o conseguem não através da anulação do que é próprio do signo linguístico e sim, fazendo justamente o contrário, isto é, exibindo no signo a visibilidade que lhe é própria, duplamente fracionada:

A linguagem não é um meio homogêneo, ela é fracionada porque exterioriza o sensível em presença, objeto, e fracionada porque ela integra o icônico ao articulado. O olho está na palavra já que não há mais linguagem articulada sem a exteriorização de um visível, mas ele ainda está na palavra porque existe uma exterioridade ao menos gestual, visível no interior do discurso que é a sua expressão.²⁰

Literatura e cinema mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla. Se nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção, impulsionadas inicialmente pela agitação das vanguardas modernistas, assimilaram, por meio da analogia, procedimentos e temas característicos do cinema. Esse circuito de mão

20 CRISTÓVÃO, 1985: p.40.

dupla, aparentemente correto, possui, entretanto, alguns pressupostos que devem ser criticados.

Tudo se passa como se literatura e cinema disputassem uma corrida que, embora não possua um mesmo ponto de partida, estranhamente possui uma linha de chegada equivalente, a narratividade, para o cinema e o modo cinematográfico de narrar, para a literatura. O problema, para ficar com a metáfora da corrida, é que cinema e literatura não apenas correm em pistas distintas, mas também não almejam o mesmo prêmio. Há que se esclarecer, portanto, em que ocasião e sob quais condições um tipo particular de cinema aproxima-se de um determinado modelo literário e vice-versa, isto é, como e quando determinados textos aproximam-se de um regime particular de cinema.

Segundo Eisenstein, os romances de Charles Dickens contribuíram para a criação de um dos principais procedimentos do cinema: a montagem. Não hesitando em afirmar a existência de uma descendência genética entre Dickens e Griffith, Eisenstein aponta uma série de semelhanças entre os romances do primeiro e os filmes do segundo. Para além das semelhanças meramente temáticas, essas comparações permitem contrastar os procedimentos característicos da literatura e os do cinema. Recorrendo ao domínio das analogias, o cineasta soviético começa por aproximar a plasticidade dos romances de Dickens à visibilidade própria dos filmes de Griffith, qualidades responsáveis pelo sucesso popular de um e de outro:

Talvez o segredo resida na criação por Dickens de uma plasticidade extraordinária. A observação nos romances é extraordinária, como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaboradas com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela calam nos sentidos do expectador com traços claramente visíveis, seus vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebidos pelo brilho radiante, peculiar,

levemente artificial jogado sobre eles pela tela.²¹

No caso de Eisenstein, dois são os tipos de proporção que guiam a analogia entre romance e filme: um, de natureza sensível, outro, de natureza inteligível. Ao primeiro tipo corresponde a aproximação entre plasticidade do romance e a visibilidade do filme; ao segundo, corresponde a aproximação entre os modos de narrar da literatura e os do cinema.

Fixemo-nos nessa primeira analogia. O que é esquecido aqui é justamente a diferença dos materiais de que cinema e literatura se servem para produzir regimes específicos de visibilidade e de plasticidade. Enquanto no cinema o elemento sensível está por demais colado ao significante, a tal ponto que se vai quase instantaneamente da percepção à significação, na literatura os fenômenos de ordem sensível são alcançados com certo atraso, já que precisam passar pela representação dos signos linguísticos. Essa diferença entre os regimes do cinema e da literatura que, exposta desse modo, pode parecer óbvia, não deve, contudo, ser subestimada.

O cinema griffithiano, contudo, não foi moldado exclusivamente pelo modelo narrativo legado por Dickens: a forma como Griffith definia os procedimentos específicos de seus filmes também foi determinante para a escolha do modelo literário que lhe serviu. Fosse outro cineasta, com outro pensamento acerca do cinema, o modelo, e o aproveitamento, seriam outros. Isso pode parecer apenas um truísmo mas serve, contudo, para constatar não apenas dois regimes fílmicos, mas também as aproximações que eles buscavam junto a outros regimes semióticos, como a literatura ou o teatro, por exemplo. Retomemos às críticas que Eisenstein dirige à montagem griffithiana e à concepção de história que esta faz:

21 EISENSTEIN, 1964: p.181.

A estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa. E ela na realidade se assemelha ao lado irônico, ao prêmio merecido de Dickens, na realidade, ele é tecido em camadas alternadas incompatíveis brancas e vermelhas: rico e pobre. Este é o tema eterno dos romances de Dickens, que não ultrapassam essa divisão. Sua obra de maturidade, *Little Dorrit*, é assim dividida em dois livros: Pobreza e Riqueza. E esta sociedade, percebida apenas como um contraste entre os possuidores e os possuídos, se reflete na consciência de Griffith, de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas.²²

Em “Cinema: língua ou linguagem” Christian Metz criticou as formulações de Eisenstein, atribuindo ao cineasta soviético o que denominou “fanatismo da montagem”, responsável pela luta incessante que Eisenstein dirigiu contra o fluxo criador contínuo:

Eisenstein não admite que se possa filmar uma cena sem corte, ele só tem desprezo para aquilo que chama, conforme os contextos, de naturalismo, de representação meramente objetiva, de narração simplesmente informativa. Ele nem alvitra a possibilidade de que o registro contínuo de uma cena curta, ela mesma composta e interpretada, possa constituir uma escolha dentre outras. Não se deve retalhar, isolar primeiros planos, e depois remontar o conjunto.²³

Ao contrário do texto onde é preciso que a mente imagine o visível, o cinema materializa a imagem diretamente, através de percepções audiovisuais. Não é impossível porém que a literatura deixe apenas de produzir efeitos de imagem e volte a reencontrar a imagem sob a forma do enunciável de uma língua.

Embora Eisenstein não tenha filmado Joyce nem Dreiser, vê-se que o que ele

²² EISENSTEIN, 1964: p.198.

²³ METZ, 1972: p.48.

busca de imagem na literatura distancia-se enormemente daquilo que mais tarde foi considerado como a influência que o cinema exerceu sobre os textos literários, então conformados por um mero registro de imagens, uma pura visão exterior opondo-se aos recursos da introspecção ou da análise romanesca clássica²⁴.

Contrariando o senso comum que apregoa como certa a influência do cinema sobre o romance moderno, Bazin afirma em *Por um cinema impuro*, que se houve essa influência, ela pertenceu a um cinema que ainda não fora inventado, ou melhor, que só existiu como uma imagem virtual na cabeça do crítico, ou então, como “o cinema ideal que o romancista faria se fosse cineasta”²⁵. Essa tese, aparentemente absurda em suas premissas, acaba por atingir uma certa verdade: o romance moderno, com seus próprios recursos, buscava um cinema que ainda não existia. Para Bazin, não há como negar a presença, no romance, de técnicas de relato oriundas do cinema, sejam emprestadas diretamente ou resultado de uma convergência de procedimentos que se estende às diversas formas de expressões contemporâneas.

24 BAZIN, 1991: p.90.

25 BAZIN, 1991: p.91.

- Capítulo II -

AS “ARMAS INSIGNIFICANTES” DO REGIONALISMO GRACILIÂNICO

Desde os seus primeiros textos jornalísticos, Graciliano Ramos já se apresentava nitidamente ao leitor como uma referência à situação política nacional. Em crônica de 1915, publicada no *Jornal de Alagoas*: “Em escala descendente, a começar pelo Catete, onde pontifica o chefe açu, e a terminar no último lugarejo do sertão, com um caudilho mirim, isto é um país a regurgitar de mandões de todos os matizes e feitios”.²⁶ A linguagem direta, perpassada pelo costumeiro tom de ironia e a lucidez na apreensão do fato social são características dos textos que escreve ao longo dos anos, sempre tendo em vista a utilidade que possam ter para o leitor: “Não desejo ser-te agradável; prefiro ser-te útil. Sou assim uma espécie e vendedor ambulante de sabão para a pele, unguento para feridas, de pomada para calos”.²⁷

Nas terras perigosas por onde transitam seus personagens, não há lugar para ilusões compensatórias, sem para processos conciliadores de integração social. Seres à margem de João Valério, Luís da Silva, os retirantes de *Vidas secas*, o menino de *Infância*, os presos de *Memórias do Cárcere* e mesmo Paulo Honório, trazem todos a marca da “desgraça irremediável que os açoita”²⁸, para usar as palavras do escritor, que deles se aproxima solidário, com uma simpatia ora mais ora menos distanciada,

²⁶ RAMOS, 2005: p.9.

²⁷ RAMOS, 2005: p.52.

²⁸ SCHMIDT, 1943: p.29 (“Discurso de Graciliano Ramos”).

sempre cauteloso na forma com que se expõe.

A estratégia dissimulatória que propicia ao escritor mover-se no interior de um sistema fechado e a ele opor resistência se formula em termos de afrontamento através da ironia e da redução da linguagem àquele mínimo de recursos que a faz pronunciar sem perder seu potencial explosivo. Num texto breve, “Os sapateiros da literatura”, Graciliano Ramos, realça a dimensão utilitária da escrita ao comparar pronomes e verbos a sovelas e ilhoses: “São armas insignificantes, mas são armas”.²⁹ É esse movimento que percebemos claramente na leitura dos textos do escritor. Para Benjamin Abdala Junior, na obra graciliânica,

[...] os discursos sociais constituem matéria para o trabalho artístico do escritor.

Para tanto, torna-se necessário um afastamento da enunciação que procura reencontrar continuamente esta “textualidade” social. Nesses encontros renovados são rompidos padrões e produzidas novas significações, que afirmam um novo ponto de vista histórico.³⁰

Graciliano Ramos contribui assim para ampliar os limites da narrativa regionalista que começa por volta de 1930, a retratar o país pela óptica da consciência do subdesenvolvimento e do engajamento político. Pelos livros de escritores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego ou Jorge Amado, o romance nordestino impõe-se como nova linguagem e nova modalidade de “interpretar” o Brasil, dessa vez pela via da abordagem ficcional dos impasses regionais. De todo o grupo, o autor de *Vidas secas* é, sem dúvida, o que mais avança no sentido de desmontar as estruturas de dominação literária, cultural e

29 RAMOS, 2005: p.191.

30 ABDALA JUNIOR, 1989, p.95.

política, ao mesmo tempo em que confere a seus textos um valor artístico efetivamente inovador.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS:

ARTE E POLÍTICA NA FORMAÇÃO DE UM CINEASTA

Desde criança, Nelson Pereira dos Santos já admirava o cinema. Seus pais, costumeiramente, frequentavam as matinês dominicais de um cinema no bairro do Brás, em São Paulo³¹. Além de gostar de cinema, leu muitos autores da geração de 1930 como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Para um nascido em 1928 como ele, estes foram seus mestres de cabeceira. A geração de 1922 do modernismo brasileiro era filha da aristocracia do café paulista, mas a de 1930 ligara-se ao recém fundado Partido Comunista Brasileiro (PCB). Muitos dos autores lidos pelo cineasta e fundador do Cinema Novo eram filiados e à época do colégio ele mesmo entrou para a Juventude Comunista do PCB.

Nelson Pereira dos Santos cursou faculdade de Direito, mas nunca exerceu a profissão. Trabalhou algum tempo com o cunhado num escritório de advocacia, mas estava apenas esperando uma oportunidade para trabalhar com cinema. Essa oportunidade surgiu em 1949, alguns meses depois da cassação dos mandatos de deputados - entre eles um de seus autores preferidos, Jorge Amado - eleitos pelo PCB na constituinte de 1945 em São Paulo.

Por essa época se realizou em Varsóvia, na Polônia, um festival da Juventude Comunista onde estariam reunidos intelectuais e artistas do mundo todo, entre eles alguns cineastas. Jorge Amado e Zélia Gattai, sua mulher, exilaram-se na França nesse período e também estavam no referido evento, ocorrido tempos depois do I Congresso Mundial da Paz. Nelson Pereira dos Santos vai à Polônia e hospeda-se na

31 SANTOS *apud* GARDNIER e CAETANO, 2001: *online*.

casa do amigo e pintor Carlos Scliar. Nestes tempos, intelectuais de esquerda aglutinavam-se em Paris. Nelson conhece Henri Langlois (que dirigiu a Cinemateca Francesa) e Rodolfo Nanni (formado pelo Institut Supérieur d'Étude Cinématographiques) com quem fez, anos mais tarde, sua primeira assistência de direção, em *O Saci* (1951). Participou ainda de intensos debates sobre cinema do pós-guerra, conheceu a obra de Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, representantes da estética neo-realista. Por intermédio de Scliar, pôde conhecer o documentarista holandês Joris Ivens e este, por sua vez, era amigo de Jorge Amado. Nelson Pereira dos Santos aproxima-se também dele e deixa-se influenciar por suas ideias, expostas em vários de seus encontros.

Em 1950 Nelson Pereira dos Santos volta ao Brasil e faz sua primeira incursão no cinema com o documentário *Juventude* (1950), sobre a juventude operária paulista, mas é com *Rio 40 graus* (1954) que o cineasta se projeta. Com esse filme, adquire experiência em montar uma equipe, locar equipamentos, gerenciar conflitos entre produtores, atores e diretores e, ainda, captar recursos para suas produções. Grandes nomes do cinema nacional ainda estavam nascendo por essa época, de tal maneira que é mais fácil falar em “quem Nelson Pereira dos Santos influenciou” do que “por quem foi influenciado”. *Rio 40 graus* foi censurado pelo chefe da censura oficial do governo Vargas, o coronel Geraldo de Menezes Cortes. O Brasil passava por um momento crítico de sua história, pois o presidente Getúlio suicidara-se em 24 de agosto de 1954. Mesmo assim, o movimento que se seguiu, pedindo a liberação do filme foi grandioso. Intelectuais se mobilizaram em prol da exibição e houve grande repercussão nacional. Jorge Amado chegou afirmar que “a luta pelo filme passou a se confundir com o crescente agravamento da situação política do país”³². Quando finalmente foi liberado, Nelson Pereira dos Santos e a equipe já tinham a

32 SALEM, 1996: p.121.

maior e melhor divulgação que um filme poderia ter, tornando-se, definitivamente, um cineasta de sucesso reconhecido internacionalmente.

UM CINEMA DE ESCOLHAS

Iniciando sua carreira como assistente de direção do crítico, historiador e cineasta Alex Viany³³, Nelson Pereira dos Santos, quando adaptou o romance *Vidas Secas*, já havia dirigido outros quatro filmes. Dentre esses, *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte* aspiravam, em suas origens, ao status de obra de arte. Eles eram bons exemplos daquilo que Sartre, em sua noção de engajamento, acentuava e definia como a “consciência renovada” que o artista engajado adquire de sua responsabilidade, ou seja,

O escritor, doravante, não tem que prestar conta a ninguém e se submete apenas à jurisdição estética de seus pares; ele é livre para escolher seus temas e de lhes impor o tratamento que decidiu; mais globalmente, não cabe se não a ele fixar o sentido do seu empreendimento.³⁴

Ele tem consciência de sua autonomia e, por isso, a reivindica. Destarte, Nelson Pereira dos Santos, reivindicando sua autonomia, fez escolhas estéticas bastante específicas, as quais, na década de 60, associavam-se a todo um imaginário das esquerdas, bem como a um momento histórico propiciatório à radicalização de idéias, cuja finalidade era apresentar, nas telas cinematográficas, situações sociais que urgiam por ser denunciadas.

Ainda antes de realizar *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos dirigiria outros

³³ BERNARDET, 2000: p.63.

³⁴ MORAES, 1993: p.47.

dois longas metragens, *Mandacaru vermelho* e *Boca de ouro*, que apesar de também não se aproximarem do que pode ser considerado um cinema industrial³⁵, não seguem pela mesma linha de denúncia social apresentada nos dois primeiros longas-metragens. Essa linha denunciativa seria retomada tempos depois, na película *Vidas secas*.

Os primeiros filmes do cineasta realizariam uma espécie de denúncia social, cuja singularidade residia, em linhas gerais, na simplicidade dos diálogos e na pobreza voluntária dos meios técnicos empregados. Características essas, bem próximas às da produção italiana chamada de Neo-realista. Também não se pode esquecer que tanto a direção de *Mandacaru vermelho*, quanto a de *Boca de ouro* não foram projetos anteriores do cineasta - como aconteceu em boa parte dos filmes que dirigiu - mas oportunidades de se continuar pensando e, sobretudo, fazendo cinema no Brasil.

Nelson Pereira dos Santos, influenciou e esteve presente, de forma participativa na fase inicial do Cinema Novo, que estendeu-se de 1960 a 1964, e incluiu filmes que estavam completados ou quase completados, mas que ainda não haviam sido lançados quando os militares depuseram João Goulart em 1964. Os filmes mais importantes desse período são *Cinco vezes favela* (1962), o curta-metragem *Arraial do Cabo* (1960) e o longa *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964) de Rui Guerra, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues.

Os filmes mais representativos desse período são os três que abordam problemas do Nordeste: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*. Os dois

35 MARTIN, 2003: p.10.

últimos tratam especificamente do problema dos camponeses diante da devastação das secas na região.

Nelson Pereira dos Santos, um dos cineastas que mais “contribuiu” para a formação do Cinema Novo inclui também neste movimento seus filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957).

Feitos fora dos estúdios e privilegiando um enfoque marcado pelos debates em torno do nacional e do popular no período, essas obras influenciariam diretamente a geração posterior ligada ao Cinema Novo.³⁶

Os cinemanovistas adotaram então como seu “líder espiritual” (ou nas palavras de Glauber Rocha, como sua “consciência”) o próprio Nelson Pereira dos Santos, cujo filme *Rio 40 graus*, foi um passo importante no desenvolvimento de um novo cinema brasileiro devido à sua abordagem crítica de certas facetas da realidade urbana brasileira e sua produção independente. Nesses dois aspectos, a influência do neo-realismo italiano é marcante. O próprio Nelson Pereira dos Santos diz que:

A grande lição do neo-realismo foi a de reproduzir filmes sem ter que contar com todo o aparato material, econômico, da grande indústria que dominava na época, especialmente a norte-americana. No Brasil, procuramos aprender imediatamente essa lição: ou seja, fazer cinema sem estúdio, com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, voltados para nossa realidade, encontrando nela nossos temas mais importantes, também nos deviam motivar como criadores cinematográficos.³⁷

³⁶ MORETTIN, 2009: p.63.

³⁷ SANTOS, 1965: p.185.

- Capítulo III -

O *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS

Em 1938, a literatura de Graciliano Ramos procurava, de certa forma, o engajamento de dois mundos fronteiriços e imiscíveis que o Brasil congrega. O escritor filiou-se ao Partido Comunista e, muito embora não se tenha deixado subjugar pela imposição literária estilística a que o partido tentara submetê-lo, escreveu sobre o homem brasileiro sedento e triste, deu a ele sentimentos dignos e aspirações para além do maniqueísmo grotesco, mostrou ao restante do País que ainda havia muito por conhecer e, principalmente, por fazer.

Aos 45 anos, ex-presos político, desempregado, hospeda-se em uma pensão, onde começa a escrever o conto “Baleia”, de *Vidas secas*. Como afirma o próprio escritor em uma carta à esposa, Heloisa de Medeiros:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos.³⁸

Como estava precisando de dinheiro para sanar a dívida da pensão, publicou o episódio “Baleia” em jornais. O texto foi bem recebido pelos leitores e, assim,

38 RAMOS, 2005: p.51.

Graciliano Ramos prosseguiu a estória, traçando o perfil dos donos da cachorra Baleia: Fabiano, sinha Vitória, e os filhos (o menino mais novo e o menino mais velho). É uma família de retirantes que chega a uma fazenda abandonada, vivem em condição de miséria, e são impossibilitados da permanência na terra. Os outros capítulos, como sendo espécies de contos, foram também publicados isoladamente em jornais e revistas. Só mais tarde, a pedido de José Olympio, os episódios foram publicados em forma de romance. O livro, a princípio, se chamaria *O mundo coberto de penas*, título de um dos capítulos, ou então, *Cordilheiras*, que significa aves de arribação ou cardos, plantas de folhas com espinho. Mas ficou definitivamente como *Vidas secas*, publicado em 1938.

Graciliano Ramos, em um texto publicado em 1944 na revista “O Cruzeiro”, explica a seu amigo, João Condé, a forma como escreveu este livro. Dizia que sua inspiração nasceu de personagens reais, tais como Baleia, que veio da lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Fabiano, da lembrança de seu avô, Pedro Ferro. Sinha Vitória, da figura de sua avó. Os meninos mais novo e mais velho, dos tios pequenos.

O primeiro conto publicado, intitulado “Baleia”, pareceu, segundo o próprio autor, “infame”, mas depois percebeu que a crítica o havia aprovado. Em sua opinião, “esse romance era apenas um livrinho, sem paisagens, nem diálogos e sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade”³⁹.

Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa de fazenda, os personagens adultos, preocupados com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem

³⁹ RAMOS, 2005: p.34.

galãs caninos.⁴⁰

O romance *Vidas secas* reduz o sertanejo à condição de “bicho” e denuncia a miséria do sertão. A obra inicia-se com Fabiano, sinha Vitória, os dois filhos, a cachorra Baleia e o papagaio, fugindo da seca e miséria do Nordeste à procura de uma região menos inóspita. Eles encontram uma fazenda, onde permanecem. Surgem nesse ínterim capítulos como *flashes* da família de retirantes no novo lugar, por exemplo, “Cadeia”, “Inverno”, “Festa”. Mas a seca castiga essa região e eles são obrigados a abandonar a fazenda. O último capítulo, intitulado “Fuga”, revela uma retirada tipicamente nordestina: e o destino cruel se repete na triste sina do retirante.

A obra apresenta três movimentos: inicia com a retirada de uma família sertaneja que atravessa a caatinga, intitulado “Mudança”, a permanência da família na fazenda, e o último episódio termina com a retirada da família, intitulado “Fuga”.

Esses capítulos “Mudança” e “Fuga” se convergem, pois ambos consistem na retirada de uma família sertaneja em busca de um lugar mais propício à vida e menos castigado, é a realidade do retirante nordestino. O tempo em que se desenvolve a trama, ocorre entre duas estiagens “Mudança” e “Fuga”, todavia, o tempo cronológico é indefinido, pois não se sabe de onde a família de retirantes vem nem para onde eles irão.

O espaço verdadeiro é o físico e o social e ambos impossibilitam a sobrevivência e a permanência na terra. O primeiro é marcado por uma paisagem natural e hostil: um solo inóspito, clima semi-árido e rios intermitentes, já o segundo, por aqueles que detêm o poder: o soldado amarelo, o dono da fazenda, símbolo do despotismo capitalista, e o fiscal da prefeitura, símbolo da intolerância governamental.

40 RAMOS, 2005: p.63.

Graciliano Ramos usa o estilo seco, e a linguagem é gestual, gutural, com o uso de onomatopeias e monossílabos, relacionando a linguagem primitiva dos personagens com a criação de um sentido de opressão social e política. O raciocínio e a expressão são atrofiados, por isso falam pouco, recorrendo a esses tipos de gestos, com o intuito de traduzir seus sentimentos. Podem ser notados em Fabiano, quando usa a mesma linguagem com a mulher, filhos e bichos. Alguns exemplos dessa linguagem no romance são: “ – Você é um bicho, Baleia”⁴¹, ou “Calçada naquillo, tropega, mexia-se como um papagaio, era ridícula”⁴², ou ainda: “– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Emfim, comtando, etc. É conforme.”⁴³

A narração é feita em terceira pessoa com onisciência que coloca o leitor em contato direto com o fato narrado e com os sentimentos dos personagens, como se esse fosse relatado por eles. A onisciência é usada não apenas para retratar o ambiente, mas também como instrumento de análise psicológica e do comportamento das personagens, através do discurso indireto livre, que é a junção do discurso do narrador e a fala e ou pensamento da personagem.

A narrativa em terceira pessoa, caracteriza-se por um distanciamento do narrador que, não sendo personagem, adquire uma isenção em relação ao que narra. Como romance regionalista preocupado em denunciar as agruras da realidade social, *Vidas secas*, exigia o distanciamento realista das descrições que se pretendiam livres do subjetivismo nas apreciações da natureza⁴⁴. No entanto, Graciliano Ramos não usou em *Vidas secas*, a terceira pessoa pura. Nesse romance, há a contemporização entre os pontos de vista da terceira e da primeira pessoa, porque a onisciência própria da terceira pessoa sofre limitações pelo que há de primeira pessoa no

41 RAMOS, 1938: p.25. (Todas as citações do romance *Vidas secas* foram extraídas de reprodução fac-similar da primeira edição.)

42 RAMOS, 1938: p.58.

43 RAMOS, 1938: p.39.

44 CRISTÓVÃO, 1985: p.33.

processo do discurso indireto livre. Essa técnica de relatar enunciados, segundo Celso Cunha, “tem sido amplamente utilizada na moderna literatura narrativa, é uma forma de expressão que, em vez de apresentar a personagem em sua própria voz (discurso direto), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indireto), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono.”⁴⁵ Esse processo narrativo é bastante frequente em *Vidas secas*, vejamos alguns exemplos:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mette-se um homem na cadeia porque elle não sabe falar direito?⁴⁶

Seu Thomaz da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornaes e livros, mas não sabia mandar: pedia. Exquisitice um homem remediado ser cortez. Até o povo censurava aquellas maneiras. Mas todos obedeciam a elle. Ahn! Quem disse que não obedeciam?⁴⁷

Através do discurso indireto livre, o narrador penetra nos “subterrâneos” das personagens, devassando a desorganização mental de cada uma. Nesse romance, não há a obsessiva sondagem interior, tão comum nas outras obras de Graciliano: nem poderia haver, já que as personagens não apresentam uma subjetividade. Não são sujeitos, não adquirem uma identidade social própria. O universo mental de Fabiano e de sua família é confuso, o que se reflete verbalmente: ele, a mulher, os filhos, não possuem fala, nem discurso.

Portanto, *Vidas secas* é um romance-episódico, cujos capítulos podem ser

45 CUNHA, 1985: p.454.

46 RAMOS, 1938: p.48.

47 RAMOS, 1938: p.29.

lidos independentemente, sem comprometer o enredo. A seguir, faremos uma abordagem por capítulos, para que, dotados de uma compreensão estrutural dos segmentos do romance, possamos cotejá-los com os segmentos filmicos e assim compreender melhor o processo adaptativo.

O primeiro capítulo, “Mudança”, é marcado pela presença de uma família de retirantes, constituída pelo vaqueiro Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho, a cachorra Baleia e o papagaio que percorrem a caatinga em busca de um lugar mais propício à vida.

O narrador usa a expressão “seis viventes”, colocando-os num mesmo plano. Os humanos são zoomorfizados, nivelados ao animal, e os animais são antropomorfizados, nivelados à condição de ser humano. Esse pode ser representado pela cachorra Baleia, que é personificada, recebendo até um nome, ao contrário dos meninos: mais novo e mais velho. Baleia, como os outros membros da família, tem um capítulo independente e, no momento de sua morte, sonha humanamente com um lugar cheio de caça farta, para saciar-lhe a fome. O mais intrigante é que o sonho da Baleia é semelhante ao da família de retirantes.

A família dorme em condições precárias, sendo constantemente atormentada pela fome, sede e cansaço. Sem forças para continuar a caminhada, o menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. O pirralho não se mexeu e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas. “Sinha Victoria estirou o beíço indicando vagamente uma direcção e affirmou com alguns sons gutturaes que estavam perto”⁴⁸.

48 RAMOS, 1938: p.9.

No segundo capítulo, “Fabiano”, Graciliano Ramos faz uma exposição do sujeito grosso sem instrução, sem jeito de manipular as palavras e se relacionar com os outros seres humanos. Fabiano tornou-se um vaqueiro a serviço do dono das terras. Orgulhava-se disso, era um cabra. Só trabalhava para os outros, mas sentia-se satisfeito naquela situação.

No dia em que rastreava uma novilha raposa ferida, a fim de curá-la, ficou preocupado porque um dos filhos lhe fizera perguntas. Os meninos estavam mal acostumados, iriam acabar como o Tomás da Bolandeira que lia muito e por isso sofria mais que os outros, embora fosse mais respeitado que os outros brancos. Seus filhos não poderiam tomar um caminho assim. Fabiano iria falar com sinha Vitória sobre a educação dos meninos.

Nesse capítulo, começa a pensar se ele é um ser humano ou um bicho. Não consegue fazer distinção entre suas características e as dos animais.

E, pensando bem, elle não era homem: era apenas um cabra occupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azues, a barba e os cabellos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animaes alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.⁴⁹

No terceiro capítulo, “Cadeia”, Fabiano diante de uma estabilidade efêmera foi à feira da cidade fazer compras. Sentindo-se inferiorizado, reclama da má qualidade dos produtos da bodega de seu Inácio, com uma comunicabilidade que aprendeu com seu Tomás da bolandeira. O soldado amarelo convidou-o para jogar cartas, e Fabiano aceitou, empregando expressões desarticuladas: “– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Emfim, comtanto, etc. É conforme.”⁵⁰ Fabiano perde no jogo e

49 RAMOS, 1938: p.23.

50 RAMOS, 1938: p.39.

fica preocupado como se justificaria perante a esposa. Sai sem se despedir do parceiro e é violentamente censurado pelo soldado amarelo, símbolo do despotismo capitalista, por ter abandonado o jogo. O soldado pisa o pé de Fabiano que lhe xinga a mãe. O soldado apita, surge "o destacamento da cidade" e Fabiano é preso arbitrariamente. Na cadeia, foi agredido injustamente e permaneceu revoltado com a situação, pensava em se vingar, mas lhe vinha à lembrança dos filhos, de sinha Vitória e da cachorra Baleia.

O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos delle. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéa que lhe fervia a cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha.⁵¹

No quarto capítulo, "Sinha Vitória", são mostrados os sonhos que ela tem. Sonha com uma cama de lastro de couro igual à de seu Tomás da Bolandeira, já que a cama simboliza a estabilidade. Ela era impaciente com os filhos e indignada com a condição social inferior, tendo que dormir em uma cama de varas. Em relação a Fabiano, era mais realista. No período das chuvas, enquanto Fabiano sentia-se satisfeito com o fim da seca, sinha Vitória amedrontava-se com as enchentes, já que as águas poderiam inundar a casa, e eles teriam de subir o morro, viver uns dias por lá, como preás. Isso causava alguns atritos entre ela e o marido, tais como o dia em que Fabiano foi lembrado por sinha Vitória da bebedeira, dos jogos de carta, que eram formas de gastar o pouco dinheiro que ganhavam e por isso não poderiam realizar o sonho de terem uma cama de lastro de couro. Nesse momento, Fabiano a acusa de ter sapatos inúteis por serem usados somente em festa, e que a faziam andar

51 RAMOS, 1938: pp.51-52.

como papagaio.

Olhou de novo os pés espalmados. Effectivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem duvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha á gente? Arreliava-se com a comparação.⁵²

No quinto capítulo, “O menino mais novo”, a criança não tem nome, isso revela a insignificância social e a miséria de que eles fazem parte. O menino mais novo, assim como os pais, não têm domínio da linguagem e por isso estabelece uma comunicação direta com os animais: é a aproximação homem e animal, um processo de zoormorfização.

O menino mais novo se espelha no pai, gostaria de ser como Fabiano quando crescesse; orgulhava-se de vê-lo, montado em égua alazã. Tinha de fazer uma proeza para demonstrar coragem e impressionar o irmão mais velho e a cachorra Baleia. Então decidira montar um bode, mas acabara despencando-se na ribanceira, sob os risos do irmão e o olhar de desaprovação de Baleia.

A idéa surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na egua alazã e entrou a amansal-a. Não era propriamente idéa: era o desejo vago de realizar qualquer acção notavel que espantasse o irmão e a cachorra Baleia.⁵³

Poz-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados.

Ahi o bode se avizinhou e meteu o focinho na agua. O menino despenhou-se da

52 RAMOS, 1938: p.61.

53 RAMOS, 1938: p.69.

ribanceira, escanchou-se no espinhaço delle.⁵⁴

Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tel-o prevenido. Não descobriu nelles nenhum signal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, seria, desaprovava tudo aquillo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas.⁵⁵

O sexto capítulo, “menino mais velho”, mostra uma criança que não sabia falar direito, balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga, roçando-se.

Agora tinha tido a idéa de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorar-a e transmittil-a ao irmão e á cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

– Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Victoria. Se ella houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Victoria impunha-se, auctoridade visivel e mais poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer auctoridade invisivel e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencil-o dando-lhe um cocorote, e isto lhe' parecia absurdo.⁵⁶

Animara-se a interrogar sinha Victoria porque ella estava bem disposta. Explicou isto á cachorrinha com abundancia de gritos e gestos.

Baleia detestava expansões violentas: estirou as pernas, fechou os olhos e bocejou.

Para ella os pontapés eram factos desagradaveis e necesarios. Só tinha um meio

54 RAMOS, 1938: p.75.

55 RAMOS, 1938: p.72.

56 RAMOS, 1938: pp.86-87.

de evital-os, a fuga.⁵⁷

No sétimo capítulo, “Inverno”, Fabiano fica bem humorado porque dias antes a enchente havia coberto a caatinga, e ele pensava que a seca poderia acabar. Só enxergava o momento, não conseguia perceber que com a enchente bichos morreriam, grotas e várzeas seriam ocupadas. Mas tudo isto passava a ser uma avaliação porque a preocupação maior era com o terror que a seca causava à sua família. Somente sua mulher, que era menos sonhadora e mais realista, tinha uma percepção melhor dos acontecimentos.

Mas aquella brutalidade findara de chofre, a chuva cahira, a cabeça da cheia apparecera arrastando troncos e animaes mortos. A agua tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos joazeiros do fim do pateo. Sinha Victoria andava amedrontada. Seria possivel que ella topasse os joazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás.⁵⁸

No oitavo capítulo, “Festa”, Fabiano, sinha Vitória e os meninos iam à festa de natal na cidade. Fazia muito calor, nuvens de poeira eram espalhadas sobre toda a população local. As roupas que usavam não eram apropriadas ao tamanho dos manequins porque havia insuficiência de pano durante a confecção das mesmas, isso fazia com que se sentissem diferenciados em relação às pessoas locais. Somado a diferenciação física, aparecia a diferenciação cultural e de relacionamento entre os seres humanos com os de sua espécie. Fabiano sentia-se inferior aos tipos da cidade. Guardava recordações muito dolorosas em relação ao soldado amarelo que já o havia

⁵⁷ RAMOS, 1938: pp.87-88.

⁵⁸ RAMOS, 1938: pp.96-97.

humilhado anteriormente na cidade. Essas lembranças ainda o atormentavam muito.

[Fabiano] Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins.

Mordeu os beiços. Não poderia dizer semelhante coisa. Por falta menor aguentara facão e dormira na cadeia. Ora o soldado amarelo...⁵⁹

No nono capítulo, “Baleia”, um dos mais emocionantes de todo o romance, Graciliano Ramos consegue uma situação, tornada verossímil pela força da literatura, em que a cachorra se mostra antropomorfizada, com sentimentos humanos. Ela havia contraído a hidrofobia, ou seja, uma doença popularmente conhecida como raiva, e, por isso, seria uma ameaça à família. Então, Fabiano decide matá-la, mas sente que seu ato irá causar-lhe muita dor porque a considera como um membro da família. Então, procura levá-la para fora, descobrir o melhor ângulo e atirar nela. Mas isto não é fácil, porque as atitudes da cachorra são de extrema esperteza. Ela foge, se esquia até que não poder mais. Recebe um tiro, arrasta-se por mais um pouco e cai. Nesse momento, sofre alucinações no local onde se encontra e sonha em acordar num mundo coberto de preás.

Baleia queria dormir. Accordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ella, rolariam com ella num pateo enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.⁶⁰

No décimo capítulo, “Contas”, acontece um acerto de contas entre Fabiano e o dono da fazenda. Isto porque Fabiano trabalhava de meeiro, ou seja, cuidava de gado

⁵⁹ RAMOS, 1938: p.115.

⁶⁰ RAMOS, 1938: p.136.

em terras alheias, com o qual, o proprietário deveria repartir o resultado das plantações, mas Fabiano dependia economicamente do patrão, necessitando de alimentação e instrumentos para o trabalho: não conseguia sequer economizar, isso porque já era por demais miserável o que ganhava. Forjava planos que não se realizavam nunca.

O dono da fazenda cobrava juros de Fabiano, deixando-o endividado. Ao acertar suas contas com o fazendeiro, Fabiano percebe que os cálculos do dono da fazenda eram diferentes dos de sinha Vitória, que utilizava sementes para realizar as mesmas. O dono da fazenda cobrava juros pelos empréstimos, e mesmo que Fabiano contestasse não adiantaria nada, pois ele mostrava que se não fossem aceitas às decisões do patrão, Fabiano deveria procurar um outro lugar para trabalhar e morar com sua família.

No décimo primeiro capítulo, “O soldado amarelo”, acontece um encontro de Fabiano e o soldado amarelo, entre quipás e palmatórias. Fabiano saiu à procura de reses fugidas pela caatinga e se deparou com o soldado amarelo, que estava perdido por lá. O reencontro entre os dois ocorre após um ano da prisão de Fabiano, que sentiu um desejo de se vingar do soldado, devido às humilhações que sofrera. Fabiano percebia que o soldado era muito mais fraco que ele, estava perdido em um local que não conhecia. Então se devaneia em seus pensamentos, desejando a vingança, e a forma como iria praticá-la, mas cai mais uma vez em si. Nessa passagem, Graciliano Ramos usa o discurso indireto livre para mostrar as sensações e pensamentos de Fabiano em relação ao Soldado, e vai traçando os passos do possível confronto, até chegar ao clímax em que Fabiano deixa de pensar e começa a agir. Fabiano tinha a consciência de que o soldado amarelo representava as instituições sociais e que por isso deveria ser respeitado. Então ensina o caminho para o soldado, deixando-o partir dali ileso.

O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia. [...] Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do policia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que supprimir aquelle doente que bambeava e só queira ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vacillou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

– Governo é governo.⁶¹

No décimo segundo capítulo, “O mundo coberto de penas”, acontece o presságio de sinha Vitória, a respeito de uma nova retirada de sua família à procura de um lugar para viverem, porque ali já não podiam mais sobreviver.

O sinal de sinha Vitória está relacionado à trajetória da família de Fabiano, já que uma relação de similaridade é estabelecida entre a chegada das aves de arribação e as andanças da família. As aves disputam o gado e a pouca água existente, aumentando a seca. A imagem da morte do gado anuncia o início de uma retirada, em busca de um local mais propício à vida. As aves representam uma dualidade: simbolizam a vida, pois Fabiano as matava e salgava a carne, impedindo que a família morresse de fome, mas, por outro lado, simbolizam o prenúncio da morte, pois bebiam o pouco de água existente e levá-los-iam à morte.

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau signal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do

61 RAMOS, 1938: pp.155-162-163.

rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquellas excommungadas levaram o resta da agua, queriam matar o gado.⁶²

O décimo terceiro capítulo, “Fuga”, é elaborado da mesma maneira como se inicia o livro, a busca pela sobrevivência da família onde quer que seja. O livro termina com o prenúncio de um novo ciclo da seca, Fabiano resistia pedindo a Deus um milagre. Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido e decidiu sair à procura de um local menos inóspito. Fabiano e sua família saíram de madrugada, sem se despedir do patrão, pois jamais iriam liquidar a dívida exagerada. É o início de uma nova retirada. Fabiano sonha com os meninos tendo o mesmo aprendizado que ele – sendo vaqueiros – e sinha Vitória, sonha com os meninos na escola, numa cidade grande, sabendo ler e escrever, igual a seu Tomás da bolandeira. Ambos desfiam sonhos de um dia serem felizes.

Pode-se perceber que os capítulos “Mudança” e “Fuga” convergem, pois ambos retratam a seca e a miséria do sertanejo e impedem a estabilidade e a sobrevivência na terra, anunciando uma retirada em busca de um local mais propício à vida.

Os retirantes nordestinos são flagelados, miseráveis, constantemente violados e oprimidos tanto por aqueles que detêm o poder como o dono da fazenda, o soldado amarelo e o fiscal da prefeitura, os quais impedem qualquer forma de sobrevivência na terra, quanto pelo clima semi-árido e pelo solo inóspito, forçando-os a periódicas mudanças, levando consigo o que há de mais importante no ser humano: o sonho e o desejo de sobrevivência.

62 RAMOS, 1938: p.167.

As palavras de sinha Victoria encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ella era nem onde era. [...] E andavam para o sul, mettidos naquelle sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas aprendendo coisas difficeis e necessarias. Elles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inuteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nella. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Victoria e os dois meninos.⁶³

A chave final de *Vidas secas* é que o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque o tema está preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como numa aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada na poeira calcinada pelas secas e pelos sofrimentos. Aqui as personagens sabem tirar das desgraças o alimento para as suas esperanças.

O romance *Vidas secas* além de antecipar o que realmente aconteceria nos anos que se seguiriam, serviu e ainda serve como denúncia sobre a precarização das relações de poder (que ainda permeiam o sertão nordestino) vividas por famílias como a de Fabiano.

Livro e filme iniciam-se com uma fuga e terminam com uma nova partida, deixando bem claro que o que se busca não será jamais encontrado. Afinal, que diferença contextual há entre fuga e partida? Para onde os homens sem água e sem vida pensam que vão se não conseguirem sair, de alguma maneira, do deserto em que vivem?

Vidas secas é assim uma espécie de mediação ou passagem dos romances em

63 RAMOS, 1938: p.197.

primeira pessoa para os textos autobiográficos, mantida a natureza serial da obra de Graciliano Ramos, vista em conjunto.⁶⁴ Quando foi publicado, em 1938, logo chamou a atenção o fato de o livro ter sido escrito em terceira pessoa, diferentemente dos romances anteriores do autor. A mudança de foco passou a ser uma preocupação constante nas leituras sobre a obra, dando origem a questões importantes para uma compreensão mais justa de seu significado. Álvaro Lins considerou a escolha do referido ponto de vista uma forma de identificação de Graciliano Ramos com a história de seus personagens, largadas à própria sorte nos romances em primeira pessoa⁶⁵, Antonio Cândido viu nessa escolha um modo de soldar “no mesmo fluxo interior o mundo exterior”⁶⁶, sem romper a verossimilhança da construção narrativa.

Na verdade, a escrita do texto colocava para o escritor um problema de ordem estrutural, cuja solução deveria levar em conta a exigência, que lhe era inerente, de articulação entre a prática estética e a prática política, mantida a especificidade de cada uma delas.

Devemos levar em conta que em *Literatura, história e política* (1989, p.117), Benjamin Abdala Junior considera que, a tendência política deve implicitar-se na tendência literária.⁶⁷ A expectativa do leitor é a de que o escritor, com relativa autonomia, se atualize em formas criativas sem radicalidade, ideologicamente falando, sem cair de outro lado, o da radicalidade artística.

Descartado assim o caminho da certificação objetiva e totalizadora, próprio à análise sociológica, Graciliano opta por uma situação narrativa que se define pelo movimento de aproximação e distanciamento da substância sensível da realidade retratada, como forma de familiarizar-se com Fabiano, sinha Vitória, Baleia e os

64 CANDIDO, 1992: p.54.

65 LINS, 1981: p.153 (“Valores e misérias das *Vidas secas*”).

66 CANDIDO, 1993: p.46.

67 ABDALA JUNIOR, 1989, p.117.

Estudo sobre o processo de adaptação.

meninos e, ao mesmo tempo, sustentar uma posição crítica rigorosa ante a dramática situação que vivenciavam. O autor relativiza, assim, a onisciência da terceira pessoa e reconstitui, pela via literária, o abismo entre seu saber intelectual e a indigência dos retirantes, contraste que buscou compreender pelo exercício artístico da palavra enxuta e medida.

O *VIDAS SECAS* DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Adaptação consagrada do romance de Graciliano Ramos, o filme de Nelson Pereira dos Santos traduz o estilo do escritor, sobretudo na composição da imagem e no tom da fotografia, intencionalmente super exposta, feita quase só de branco, de uma luz que agride como o sol do sertão.

A miséria, a seca e a fome. Temas atuais ou retrospectiva histórica? Ambos. Isso é o que podemos ver ao assistir *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Lançado em 1963, o filme é o retrato da miséria que assola o povo do sertão nordestino.

A trilha sonora é o som esmagador do carro de boi, meio rural de transporte de pessoas e cargas. O calor, presença constante, maléfica, a desencorajar o prosseguimento da vida das personagens, é muito bem retratado, descrito e narrado, por intermédio da iluminação natural.

Com uma influência marcante do neo-realismo italiano e a autoridade de quem é um dos pais do cinema novo, o advogado que virou cineasta, Nelson Pereira dos Santos, traduz em *Vidas secas* a violência, o descaso, a má administração pública e a fome, problemas comuns à época da escrita do romance, da produção do filme e que se perpetuam até os dias atuais.

Pouco mais de 25 anos depois do lançamento do livro, surge, com uma distribuição também pequena e irregular, um dos mais importantes filmes nacionais. O primeiro longa-metragem a mostrar ao restante do país, um olhar mais representativo para a miséria e a fome dos camponeses nordestinos, causadas pela

ganância latifundiária e pelo problema das constantes secas que assolam a região.

Filmado entre 1962 e 1963, na cidade de Palmeira dos Índios (AL), com poucos recursos, locações simples e atores que ainda não eram conhecidos e nem consagrados pelos cineastas, com exceção de Átila Iório, o Fabiano. *Vidas secas* foi um dos filmes que lançou o Cinema Novo, o mais importante movimento cinematográfico nacional, cuja característica principal era justamente a abordagem de temas ligados aos problemas sociais brasileiros, filmados num estilo despojado.

Na própria cidade foi encontrada a maioria dos personagens. A população recebeu muito bem a equipe de filmagem, tinha todos os tipos ideais para figurar no filme; os rostos marcados e as expressões de quem passou a vida difícil da seca eram reais. Foram selecionados no Rio de Janeiro, Átila Iório, Orlando Macedo e Maria Ribeiro, mas faltava ainda uma parte do elenco, que foi descoberta no local, tais como: Jofre Soares, que depois viria a se tornar um grande ator do cinema brasileiro, uma espécie de faz de tudo da cidade. Ele conhecia toda a gente e foi arranjando as pessoas: os dois meninos, a cachorrinha Baleia, comprada numa feira local, os figurantes. Ele mesmo acabou interpretando o fazendeiro.

Escolhido o elenco, Santos pensava em como retratar o sertão nordestino sem romantizá-lo, sem adornar a paisagem rude com os recursos cinematográficos. Para mostrar a luz forte, seu sol escaldante, surge a ideia do fotógrafo Luís Carlos Barreto, uma inovação feita por ele no cinema nacional, com o uso das lentes da câmera sem filtro.

A intenção de Nelson Pereira dos Santos em realizar *Vidas secas* ultrapassava o desejo profissional, pois o Brasil vivia um momento conturbado, com mobilizações populares por todos os cantos do país e um clima de efervescência permanente, daí o interesse do povo pelo filme.

O filme *Vidas secas* se assemelha organicamente com o livro que lhe deu

origem, e algumas de suas imagens surgem espontaneamente como lembrança da família do vaqueiro Fabiano, da cachorra Baleia, daquela gente miúda e esquelética vagando pela caatinga. Na versão cinematográfica, há uma aproximação com o tom e o universo do clássico literário de Graciliano Ramos.

Walter Benjamin, em “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução” diz que: “A câmera nos abre a experiência do inconsciente visual assim como se diz que a psicanálise nos proporciona a experiência do inconsciente coletivo”.⁶⁸ No filme *Vidas secas*, em vários momentos, é mostrado o rosto de sinhá Vitória, pensativa, sem saber qual direção seguir, olhando pela janela a seca que dissipava a esperança do nordestino, na tentativa de sobrevivência no sertão.

O filme é baseado no texto literário de Graciliano Ramos, que narra à história de retirantes que, caminhando pelo sertão vão à procura de um local onde possam viver com dignidade e, acima de tudo, sobreviver. O espaço se divide entre a caatinga, a fazenda e a cidade. Na passagem do texto literário para o fílmico, as imagens descritas por Graciliano através da narrativa e do discurso, se enriquecem e ganham movimento na tela.

Considerando-se “sequência” como uma série de planos inter-relacionados, em que um único assunto é mostrado, dividiremos aqui o filme em 69 segmentos ou unidades de leitura que transcreveremos neste segmento do trabalho. Existe uma classificação dos planos de filmagem, de acordo com a necessidade de tomadas. Esses planos⁶⁹ classificam-se em fixos e em movimento. Para melhor compreensão do texto

68 BENJAMIN, 1969: p.93.

69 Na escolha dos planos, cabe aos realizadores escolher as distâncias a que deve ser colocada a câmara, levando a um escalonamento que vai de uma vista geral até uma grande aproximação, passando por uma série variada de gradações. Não existindo delimitação rigorosa entre os planos, não havendo acordo entre cineasta e estudiosos do cinema quanto a uma classificação rígida e universal, chega-se a uma diversificação muito grande quanto à sua tipologia. Assim, para uma linha comum de orientação, ao final deste estudo, temos um glossário de termos cinematográficos, com as especificações dos planos seguidas neste trabalho e as suas abreviaturas, entre outras informações de natureza técnica.

filmico, indicaremos, a seguir, sua ficha técnica:

Título: *Vidas secas*

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Elenco principal: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan e Genivaldo.

Direção de fotografia: Luis Carlos Barreto e José Rosa

Edição: Rafael Justo Valverde e Nello Melli

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em romance homônimo de Graciliano Ramos.

Produção: Luis Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles

Ano de produção / estreia: 1963 / 1963

Gênero: drama

Cor: preto e branco

Imagem originalmente capturada na bitola: 35mm

Duração em minutos: 103min

Prêmios/Festivais/anos: Prêmio O.C.I.C. de Melhor filme para juventude, prêmios dos cinemas de arte ensaio em Cannes, 1964; prêmio de melhor filme na Resenha do Cinema Latino Americano, Gênova, 1965; unico filme brasileiro a ser indicado pelo British Film Institute, como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca.

Sinopse: Baseado num clássico da literatura brasileira, *Vidas secas* é a história de uma família de retirantes, Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho e a cachorra Baleia, que, pressionados pela seca, atravessam o sertão em busca de meios de sobrevivência.

Sequência 1 - A procura da família por um lugar para viver

Exterior. Dia.

- Inicia-se o filme com um plano geral da caatinga, galhos secos, mostrando a

planície seca, com rachaduras no solo. Um local abandonado, devido à escassez de recursos dados a um mínimo de sobrevivência.

- Plano de meio conjunto: A primeira personagem que surge na tela é Baleia, que vem primeiro abrir caminho e sinalizar que há alguma caça, como se fosse chefe da família.

- Plano de conjunto: surge a família de retirantes composta por sinha Vitória, à frente, com um baú sobre cabeça, seguida por Fabiano com chapéu, espingarda pendurada do lado direito e uma trouxa do lado esquerdo. O menino mais velho é a quarta personagem com uma trouxa na cabeça, o menino mais novo é a quinta, com uma trouxa pequena nas costas. Trata-se da passagem da família vinda de algum lugar, indo para onde não se sabe. Esse é o capítulo da mudança na sequência literária.

Sequência 2 - A fome não escolhe o local nem o alimento

Exterior. Dia.

- Plano médio: Chegam a um determinado local para descansarem da viagem e tentarem se alimentar.

- Meio primeiro plano: sinha Vitória abaixa-se, tira o baú da cabeça, abre-o, tira um saco com um pouco de farinha e uma cuia, enche-a e dá a Fabiano, que em seguida se alimenta e repassa a seus filhos que dividem o pouco que tem, enquanto come raiz, imitando sons e irritando cada vez mais sinha Vitória.

- Plano médio: Aparece o papagaio sobre o baú. Sinha Vitória olha-o atentamente por alguns segundos e com um só golpe o pega e torce-lhe o pescoço.

- Plano americano: aparece Fabiano e os meninos pegando alguns galhos secos e tentando fazer uma fogueira para assar o papagaio. Enquanto isso, uma voz em *off* de sinha Vitória dizendo que o papagaio não prestava para nada. Comem-no com o

instinto de animal, devorando o que podem para terem força e continuarem a caminhada.

Sequência 3 - A esperança que não se acaba

Exterior. Dia.

- Plano Americano: A família continua a caminhada, agora sinha Vitória com o baú na cabeça e o menino mais novo encaixado em sua cintura e uma outra trouxa em sua mão. Seguida por Fabiano que tem a mesma indumentária, e pelo menino mais velho que caminhava mais à distância, cansado com sua trouxa na cabeça e sem nenhuma resistência para continuar.

- Plano Americano: mostra Fabiano parado com intuito de desistir da caminhada. Mas sinha Vitória não desiste jamais e sobe um morro tentando enxergar um novo destino, mesmo sem existir. O menino mais velho agacha-se e põe a trouxa no chão e deita-se.

- Plano Médio: Baleia late para chamar a atenção da família em relação ao menino mais velho que ficara deitado no chão separando-se do grupo.

- Plano Americano: sinha Vitória avistou as aves sobrevoando a areia. Sinha Vitória diz: “Lá eu garanto que tem pouso.” Descem o morro e Fabiano grita para o menino mais velho: “Vamos levantar.” O menino mais velho levanta, junta as coisas e continua.

- Meio Primeiro Plano: mostra sinha Vitória na expectativa de quem não sabe em qual direção seguir.

Sequência 4 - A impotência frente à força da natureza

Exterior. Dia.

- Plano Geral: o solo rachado pela dureza do sol que continua castigar o povo.

Enquanto caminham, uma voz em *off* de sinha Vitória, dizendo que não iam chegar nunca a lugar nenhum: “Tantas voltas, não têm fim. Tô cansada de andar nesse areião.”

- Plano Médio: o menino mais velho demonstra sinais de cansaço.
- Plano Médio: a câmera mostra que o caminho que a família percorre tem sinal das palavras de sinha Vitória, voltas para chegar a lugar nenhum.
- Primeiríssimo Plano: mostra os pés de Fabiano caminhando a frente do menino mais velho para dar a sensação de que cada vez mais ele se distanciava do pai.
- Plano Médio: o menino mais velho olha para o sol, para o chão. É preciosa a escolha que Nelson Pereira dos Santos faz para demonstrar que a criança não pode suportar mais a caminhada.
- Panorâmica: gira em torno da imagem do céu como se fosse o menino rodando até cair e começar a chorar.
- Plano Americano: Fabiano grita com ele, chamando-o de excomungado do diabo.
- Plano Médio: chuta-lhe, empurra-lhe o corpo com a espingarda e como percebe que não vai adiantar mais, pega e joga-lhe nas costas e continuam a caminhada.
- Plano Americano: Fabiano aproxima-se de sinha Vitória e continuam a caminhada.

Sequência 5 - Surge uma nova esperança

Exterior. Dia.

- Plano Americano: Chegam a uma fazenda e Fabiano grita: “Êh, boi!” Para saber se tem alguém em casa.
- Plano de Meio Conjunto: caminham em direção a casa.
- Meio Primeiro Plano: sentam-se embaixo de uma árvore, descarregam todas as coisas, e Baleia aproxima-se ocupando o seu lugar ao lado de sinha Vitória deitando em seus pés, guardando a família como se fosse o chefe.

Estudo sobre o processo de adaptação.

- Plano Médio: Fabiano avança em direção a casa, para verificar se tem algum habitante. Fabiano aproxima-se das portas e verifica se estão fechadas.
 - *Close up*: Baleia avista um preá, coloca-se em prontidão e vai ao ataque.
 - Meio Primeiro Plano: Fabiano volta, senta-se ao lado de sinha Vitória, aponta para o céu e nesse momento, existe uma demonstração de carinho entre o casal que tem sinha Vitória segurando o braço de Fabiano e dizendo: “Vai chover, se Deus quiser e a Virgem Santíssima.”
 - Plano Médio: sinha Vitória levanta-se com instinto animal, vai ao encontro de Baleia, que traz em seu focinho um preá. Sinha Vitória beija-lhe o focinho lambendo o sangue que escorre.
 - Plano Geral: toda a área em tomadas diferentes e a chuva caindo.
 - Plano Médio: Fabiano vai à procura de gravetos para fazer uma fogueira dentro de casa.
- Plano Americano: Fabiano caminha por entre os galhos secos e focaliza Baleia correndo atrás de um preá.

Sequência 6 - O medo e a esperança com a chegada da chuva

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória fica na janela olhando a chuva, e preocupa-se com uma futura enchente, e por esse motivo todos terem de sair de casa, subirem o morro e viverem uns tempos por lá. Sinha Vitória volta para dentro de casa e assenta-se no chão com os filhos. O menino mais novo deita-se no colo da mãe junto com Baleia. O menino mais velho observa a conversa entre Fabiano e sinha Vitória.
- Plano Americano: os meninos deitados no chão reunidos na tranquilidade daquele lugar como se fosse uma família feliz.
- *Close up*: mostra o rosto de Fabiano quando diz: “O pasto é bom.”

- *Close up*: mostra o rosto de sinha Vitória quando diz: “Aqui a gente pode ser feliz!”

Sequência 7 - O poder do dono de terra

Exterior. Dia.

- Plano Geral: chegada do dono da fazenda acompanhado do rebanho. Fabiano ouve o barulho e sai de casa para ver quem é.
- Plano de Meio Conjunto: o dono da fazenda aproxima-se de Fabiano que demonstra sinal de respeito, tirando o chapéu para fazer reverência.
- Plano Americano: o fazendeiro conversa com Fabiano que se prontifica em trabalhar e chegam a um acordo em que ele pode ficar ali com sua família, trabalhando de meeiro.
- Plano de Meio Conjunto: o dono da fazenda e seus capangas retiram-se de lá.

Sequência 8 - A vida na fazenda

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: Fabiano começa a trabalhar apartando gado, sob a supervisão do patrão.
- Plano Americano: o fazendeiro supervisiona Fabiano à distância. O menino mais velho reúne os bezerros imitando as ações do pai, gritando da mesma forma que ele.
- Plano de Conjunto: surge Fabiano por entre as árvores buscando o gado para reuni-los como um verdadeiro vaqueiro.
- Plano Médio: os meninos mais velho e mais novo puxam os bodes para tomarem água no lago quase seco.
- Plano Americano: Fabiano caminha na caatinga à procura de sua vaquinha que é uma esperança futura de riqueza.
- Plano Médio: aparece o menino mais velho guardando pedrinhas em um cofrinho

de barro como se fossem moedas antigas.

Sequência 9 - A transmissão de conhecimentos

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: surge o menino mais novo correndo no terreiro em direção ao curral.
- *Close up*: o rosto atento do menino mais novo a observar as ações do pai, adestrando um cavalo. Tem na observação a imagem de seu herói.
- Plano Americano: corre, sobe na cerca para ter uma visão mais apurada do pai.
- Panorâmica: mostra a área em volta da casa e a seca. O pai que volta do meio do mato, agora com o cavalo adestrado.
- Plano Americano: o menino mais velho olha o pai, admirando-lhe a coragem.
- Plano Médio: o menino mais novo acompanha Fabiano imitando seu jeito de andar como se fosse uma transmissão de destino.

No texto literário:

A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na egua alazã e entrou a amansal-a. Não era propriamente idéia: era o desejo vago de realizar qualquer acção notavel que espantasse o irmão e a cachorra Baleia.⁷⁰

Poz-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados.

Ahi o bode se avizinhou e meteu o focinho na agua. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço delle.⁷¹

70 RAMOS, 1938: p.69.

71 RAMOS, 1938: p.75.

Estudo sobre o processo de adaptação.

Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tel-o prevenido. Não descobriu nelles nenhum signal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, seria, desaprovava tudo aquillo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas.⁷²

Sequência 10 - Assumindo o lugar do pai

Exterior. Dia.

- Primeiríssimo Plano: sinha Vitória tira o fumo do aió e fuma seu cachimbo.
- Plano Médio: o menino mais novo corre e vai conferir se o cavalo não saiu de onde o pai o havia deixado.
- Meio Primeiro Plano: agora o menino mais novo observa Baleia correndo atrás dos bodes, imitando as ações de Fabiano.
- Plano de Conjunto: o menino mais novo assume o lugar do pai e vai apartar os animais, seguido pelo menino mais velho.

Sequência 11 - O vaqueiro

Exterior. Dia.

- Plano de Conjunto: surge Fabiano com os capangas atrás de uma vaca que será marcada.
- Plano de Conjunto: embrenham-se no meio das árvores de galho seco até conseguirem derrubá-la, amarram-na.
- Plano Americano: Fabiano leva a vaca puxando-a por uma corda até o curral.

Sequência 12 - O preço do trabalho

Exterior. Dia.

- Plano Americano: os vaqueiros amarram a vaca em uma estaca e fazem a marcação.

⁷² RAMOS, 1938: p.72.

Enquanto isso, o patrão fala com Fabiano sobre o pagamento que terá pelo seu trabalho.

- Plano Americano: o patrão diz: “Cem mil réis por cabeça, tá bom?” Fabiano responde com sinal de obediência: “Eu aceito.”

Sequência 13 - O planejamento com o dinheiro

Exterior. Dia.

- Plano Médio: sinha Vitória troca de roupa no menino mais novo e depois de trocado vai em direção à porta.

- Plano Americano: Fabiano entra em casa, tira o chapéu e vem conversar com sinha Vitória.

- Plano Médio: sinha Vitória manda os meninos saírem, coloca pedras no chão para fazerem contas e mostrar a Fabiano que o dinheiro que ele vai ganhar dá para acertar as contas com o patrão e com as sobras podem comprar o couro e fazerem uma cama igual a de Seu Tomás da bolandeira.

- Plano Americano: Fabiano senta-se no chão para verificar o acerto de sinha Vitória.

Sequência 14 - A ida à cidade

Exterior. Dia.

- Plano de Conjunto: aparece um carro de boi na entrada da cidade puxado por um homem.

- Plano de Meio Conjunto: dentro dele vem Fabiano.

- Plano Americano: Fabiano desce do carro e caminha em direção à casa do patrão.

Sequência 15 - A diferença da realidade vivida por Fabiano e o Patrão

Interior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano está dentro de casa, na sala, esperando poder falar com o patrão. Enquanto isso ouve uma mulher dentro de casa tocando violino. Tem um corredor de entrada por onde Fabiano passa, pede licença e entra.

Sequência 16 - A dificuldade de expressão

Interior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano chega onde está o patrão. Ele está tomando café e Fabiano com sua falta de expressão tenta falar sobre o acerto de contas. O patrão pergunta-lhe quanto ele lhe deve. Isso não foi possível responder, devido à escassez de vocabulário. Fabiano, concorda com o patrão e faz o que está sendo mandado.

Sequência 17 - As contas de Fabiano

Interior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano levanta-se e volta pelo corredor, ouve mais uma vez a mulher tocando, enquanto procura uma caderneta que o patrão lhe havia pedido.

- Meio Primeiro Plano: Fabiano pega a caderneta e vai procurando os cálculos.

- Primeiríssimo Plano: o patrão toma seu café tranquilamente, enquanto Fabiano assenta-se a seu lado e mostra suas contas, passa o dinheiro para Fabiano que reclama estar faltando. Argumenta que, de acordo com sinha Vitória, o valor é outro. O patrão explica que a diferença é atribuída aos juros dos materiais que lhe empresta durante todo o ano. O patrão diz que se não estiver satisfeito, que vá embora. Fabiano levanta-se, sai pedindo desculpas ao patrão como se não houvesse nada.

Esta sequência destaca a ignorância do vaqueiro frente à abstração da forma de pagamento, que comporta juros, algo desconhecido para o mundo concreto daquele sertanejo e de sua família, configurada num dos poucos diálogos do filme:

Estudo sobre o processo de adaptação.

- Me desculpe, mas tem de menos. [Diz Fabiano recontando o dinheiro.]
 - Tá certo. [Diz o dono das terras depois de recontar o dinheiro.]
 - O que a mulher disse é mais, tem erro na conta.
 - A diferença é dos juros. Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não.
 - Eu não... Mas a mulher tem miolo, sabe fazê conta. Aqui tem de menos.
 - Sua paga está aí. Não tem mais nada pra receber.
 - Isso num tá certo. Sô nego não! [Diz Fabiano num impulso de rebeldia.]
 - Nego num tem nenhum aqui. Táí seu dinheiro. E se num quiser vai procurá emprego noutro lugar. Cabra insolente num trabalha comigo. [Diz, irritado, o patrão.]
- [Tentando redimir-se Fabiano recua.] – Bem... bem... não é preciso barulho. Foi palavra à toa. Me desculpe... Foi culpa da mulhé, patrão. Eu não sei lê. A velha me disse: é tanto. Eu acreditei nela.
- Está bem Fabiano. Vá trabalhar. [Conclui o patrão dando a conversa por encerrada.]⁷³

Sequência 18 - A realidade da cidade

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: Fabiano sai de casa e caminha no passeio tentando vender carne de porco. Enquanto o vaqueiro anda em direção a uma janela, que se abre com a sua aproximação, pode-se notar, no canto da tela, a presença do fiscal da prefeitura, descontraído, conversando com o soldado amarelo, que lhe mostrará, mais adiante, a ação do vaqueiro. Assim que Fabiano abre o saco, o fiscal, com lhe indaga com autoridade, como vemos no roteiro do filme:

73 SANTOS, 1963. Texto transcrito a partir do filme. Tempo 00:23:40.

Estudo sobre o processo de adaptação.

305. –

[...]

FISCAL: Já tem a guia do imposto?

306. –

Fabiano não sabe responder [e coagido coloca a carne no saco e segue em frente, distanciando-se daquele que o questiona].

307. –

[...]

FISCAL: Pra vender, você tem que pagar imposto à prefeitura.

O soldado observa o vaqueiro.

308. –

[...]

FISCAL: *[off]* o porco é seu?

Fabiano faz que sim.

FISCAL: *[off]* É pra vender?

Fabiano repete a expressão.

309. –

[...]

FISCAL: Então tem de pagar imposto.

E vai retirando o recibo. Fabiano leva o saco às costas e, resvalando junto à parede, desloca-se para o fundo do quadro, querendo escapar de mansinho.

FABIANO: Mas isto não é porco, não senhor.

310. –

Fiscal interrompe o movimento do recibo.

FABIANO: *[off]* Isto é pedaço de porco...

Fiscal perde a paciência.

FISCAL: Não interessa! Se vai vender, tem de pagar, seu cabra safado. Está me desacatando?

311. –

Fabiano, de frente para a câmera, curvando-se submisso.

FABIANO: Me desculpe, seu moço. Pensei que podia dispor dos meus troços.

Não sabia do imposto.

[...]

313. –

[...]

FABIANO: Não sabia que a prefeitura tinha uma parte do meu cevado. Mas como o senhor disse está acabado. [...] Levo a carne prá casa e dou para a família. Posso comer a carne? Posso ou não posso?

314. –

Fabiano de costas para a câmera e o fiscal de frente. O funcionário bate o pé, agastado. O soldado amarelo põe as mãos na cintura, enchendo o peito, ameaçador.⁷⁴

Fabiano então sai olhando para traz desconfiado das pessoas que acaba de conhecer. Aqui, acontece uma interrupção entre uma cena e o início de outra, nas sequências que correspondem aos capítulos “Contas e Festa”, reunidos no filme como uma sequência só.

Sequência 19 - O passeio pela cidade

Exterior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória fecha as portas da casa, chama todos para saírem. Fabiano usa um terno mais curto que o seu tamanho normal. Chapéu na cabeça, sapato apertado, os meninos de short e camisa, roupas iguais. Sinha Vitória com vestido de ramagens, uma sombrinha aberta para amenizar o sol, uma sandália nos pés.

- Plano de Meio Conjunto: a família caminha em direção à cidade.

- Primeiríssimo Plano: realça os pés de Fabiano e de sinha Vitória.

- Plano Médio: sinha Vitória assenta-se no chão perto de um córrego, tira as

74 SANTOS, 1970: pp.26-27. Transcrição do roteiro cinematográfico.

sandálias e Fabiano tira os sapatos.

- Primeiríssimo Plano: Baleia observa tudo, atenta com um sinal de indignação.
- Plano de Meio Conjunto: a família continua a caminhada, mas Fabiano permanece assentado no chão.
- Plano Médio: Fabiano levanta-se, bate os pés no chão e continua a caminhada com sinha Vitória, os meninos e Baleia.

Sequência 20 - A apresentação dos músicos

Exterior. Dia.

- Plano Médio: aparece um grupo tocando instrumentos como se fossem anunciar uma festa na cidade, acompanhado por Baleia.
- Plano Geral: vão aparecendo no cenário várias pessoas, sinha Vitória e o grupo de músicos.
- Plano de Conjunto: pessoas vão caminhando em direção ao local da festa, a poeira levanta e o sol continua a castigar toda gente.
- Plano Médio: Fabiano vai mais atrás, deixando-se distrair com todo o movimento.

Sequência 21 - A alegria que o folclore traz à cidade

Exterior. Dia.

- Plano de Conjunto: muitas pessoas chegam a uma praça onde está acontecendo uma festividade popular. Em seguida aparece a igreja, parque, um grupo musical e Baleia caminhando por entre eles. Nesse momento todos estão felizes e caminham ao centro da cidade, onde vão reunir-se com outras pessoas.

Sequência 22 - A difícil adaptação ao meio urbano

Interior. Dia.

- Meio Primeiro Plano: dentro da igreja sinha Vitória e os meninos assistem à missa. Fabiano fica mais atrás incomodado pelo grande número de pessoas e pelo calor.
- Primeiríssimo Plano: focaliza os pés de Fabiano extremamente apertados dentro do sapato.
- Plano Americano: Fabiano se incomoda com tanto calor, abana-se com o chapéu e sai.

Sequência 23 - Os costumes impostos pela sociedade local

Exterior. Dia.

- *Close up*: mostra a fadiga no rosto de Fabiano, que senta na rua, tira os sapatos, e fica mais à vontade, pois tirou algo que lhe incomodava muito.
- Plano Americano coloca o chapéu, levanta-se com os sapatos nas mãos e continua a caminhar. Agora, sendo ele mesmo, porém em um local que não fazia parte de seu contexto.

Sequência 24 - A fé do nordestino

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória dentro da igreja rezando, pedindo em suas orações a clemência de Deus para uma vida difícil que leva junto a seus familiares. Nesta sequência, Nelson Pereira dos Santos evidencia a fé do nordestino, que não se apaga jamais, mesmo frente às agruras impostas pela natureza.

Sequência 25 - Sozinho no meio da multidão

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: Fabiano caminha pelas ruas, repletas de pessoas, porque é a festa da padroeira da cidade acontecendo naquele local. O andar é desinteressado,

da mesma maneira que suas ações frente às pessoas locais. Vai em direção a um bar.

Sequência 26 - As diferenças locais e culturais

Interior. Dia.

- Plano Americano, Fabiano entra no bar, pede ao vendedor uma cachaça e quando é atendido, reclama da qualidade da mesma, alegando que o vendedor para fazer com que a bebida rendesse, acrescentava água.

Sequência 27 - A falta de expressão de Fabiano

Exterior. Dia.

- Meio Primeiro Plano: o soldado amarelo que já havia visto Fabiano, transitando pela cidade, percebeu sua simplicidade. Para em frente a ele e o convida para jogar. Fabiano sente-se importante ao receber o convite de uma autoridade e reage com uma resposta que expressa sua indecisão: “Vamos e não vamos. É conforme.” O soldado diz: “Vamos.”

Sequência 28 - O jogo de cartas

Interior. Dia.

- Plano Médio: Fabiano e o Soldado entram no bar e o soldado amarelo diz para que as pessoas arredem no círculo e dê lugar para ele e Fabiano jogarem.

- Meio Primeiro Plano: Fabiano olha assustado para suas cartas e percebe sua má sorte no jogo.

Sequência 29 - A espera

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: sinha Vitória e os meninos ficam em frente à igreja,

depois de acabada a missa, porque não conseguem perceber onde Fabiano se encontra, já que deveria estar também assistindo a missa e não podem voltar para sua casa, visto que ainda falta um membro da família.

Sequência 30 - A má sorte no jogo

Interior. Dia.

- Meio Primeiro Plano: Fabiano joga cartas e quando percebe que está perdendo, fica irritado. Passa mais uma rodada no jogo, e continua a perder, por medo de não lhe sobrar nenhum dinheiro e ser advertido por sinha Vitória, levanta-se e sai.

Sequência 31 - A opressão da justiça

Exterior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano sai e fica embaixo da árvore. O soldado amarelo vai à procura de Fabiano. E essa ação provoca uma reação de um grupo de pessoas que se aproxima e assiste a ameaça do soldado em relação a Fabiano.

- Meio Primeiro Plano: o soldado empurra o corpo de Fabiano, pisa-lhe o pé. Fabiano reage empurrando-o. O soldado chama a força policial que vem e busca o agressor.

Sequência 32 - A espera de Fabiano

Exterior. Dia.

- Plano de Conjunto: sinha Vitória, junto de sua família havia passado a noite em frente à igreja, porque ainda não sabia o que havia acontecido com Fabiano nem onde ele estava. Então fala aos meninos que assentem-se no chão e esperem, porque Fabiano daí a pouco chegará.

Sequência 33 - O abuso de poder

Interior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: o soldado amarelo entra na delegacia. Relata ao delegado sobre o desacato de Fabiano em praça pública. O delegado decreta a prisão e aplica a punição.
- Primeiríssimo Plano: Fabiano é colocado no chão de joelhos, tem a camisa tirada do corpo. É açoitado nas costas, várias vezes, com uma folha de facão.
- Plano Americano: o soldado amarelo sorri vendo Fabiano sofrer injustamente.

Sequência 34 - A diferença cultural

Exterior. Dia.

- Meio Primeiro Plano: sinha Vitória fica procurando uma explicação para o sumiço de Fabiano, mas não entende e ao mesmo tempo não pode perguntar a ninguém, se haviam visto seu marido, porque ninguém o conhece. Sua família não faz parte do meio urbano e sim, do rural.

Sequência 35 - A humilhação

Interior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano, depois de ser açoitado injustamente, é jogado dentro de uma cela junto com outro preso. Geme de dor, devido às feridas abertas em suas costas, causadas pelo facão. Mas é advertido para se calar. Promete que vai se vingar de todos que lhe causaram tal situação, como o soldado amarelo.

Sequência 36 - Fora e dentro da cela

Exterior. Noite.

- Plano de Conjunto: mostra que a vida das pessoas da cidade continua da mesma

forma, lá fora. Ninguém procura saber o que havia acontecido àquele homem insultado na rua por uma autoridade. Isso porque esse homem não é nenhum dos habitantes conhecidos da cidadezinha, ele é da fazenda. O mundo dos homens da cidade está em contraposição ao mundo do homem rural.

Sequência 37 - Recursos da montagem

Exterior. Noite.

Plano Americano: Fora da cela, acontece uma festividade de bumba-meu-boi, e a câmera vai alternando imagens dos participantes da apresentação com os espectadores locais, para mostrar que Fabiano continua na cela. Dentro da cela, Fabiano fica ouvindo ruídos de música, que o separa da realidade local.

Sequência 38 - A exclusão da família

Exterior. Noite.

- Plano de Conjunto: os meninos estão deitados no chão, em frente à igreja, à espera do pai, enquanto acontece a festividade de bumba-meu-boi em uma rua diferente à qual estão. Não se importam muito com isso porque não fazem parte do meio, dos costumes da cidade e nem das pessoas.

Sequência 39 - A hierarquia do poder

Exterior. Noite.

- Plano Americano: as autoridades assistem à apresentação de bumba-meu-boi. Ocupam o melhor lugar na praça, os participantes mostram reverência às autoridades como sinal de respeito à posição que ocupam. Esses se refestelam como reis, manifestando grande alegria frente aos seus “súditos”.

Sequência 40 - A dor do vazio

Interior. Noite.

- *Close up*: mostra a expressão de dor no rosto de Fabiano, que ainda está dentro da cela. Ouve sons, músicas e tem a certeza que as pessoas lá fora festejam suas alegrias, enquanto ele, dentro da cela, amarga sua dor e o esquecimento dos outros.

Nestas quatro sequências (37 a 40), também é notável o destaque que o personagem do fazendeiro ganha, representando aquele que possui acesso à cultura, bem como ao que há de melhor no sertão, como se pode notar na letra da canção apresentada por um grupo popular local e destinada aos principais líderes da região:

Vamos embora partir o boi meu nêgo.

Agora que vai sê dureza (vai boi).

E a turma do rio (vai boi)

é pra seu Zé Coutinho (vai boi).

Olho no coxão (vai boi)

é pra seu mané João (vai boi).

E pernil da alcatra (vai boi)

pra dona Zéfa Pirata (vai boi).

E o beiju do peito (vai boi)

é pra seu Luís, prefeito (vai boi).⁷⁵

Sequência 41 - A ação pelo medo

Exterior. Dia.

- Plano Geral: uma voz em *off* mostra que a festa ainda acontece.

- Plano de Meio Conjunto: sinha Vitória e os meninos estão sentados à porta da igreja, quando chega um grupo de cangaceiros. Sinha Vitória levanta-se rapidamente com os meninos, com medo dos homens da cidade.

75 SANTOS, 1963. Texto transcrito a partir do filme. Tempo 00:50:24.

- Plano de Conjunto: o padre sai correndo de sua casa e vai de porta em porta, todas ao redor, e avisa da chegada dos cangaceiros na cidade e da exigência que fazem para libertar um de seus homens, preso na delegacia. Deslocam-se todos para a delegacia.

Sequência 42 - A palavra de libertação

Interior. Dia.

- Plano Americano: o patrão junto com o padre vão até à delegacia para libertarem o preso, que é membro do cangaço. O patrão vê Fabiano na cela, e pergunta ao soldado porque ele estava lá. E o soldado diz: “Nada não.” O patrão manda soltá-lo.

Sequência 43 - A liberdade

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: o preso que estava com Fabiano sai e fica lá fora olhando para ele como se percebesse a vontade que Fabiano tinha de seguir com o bando.

- Plano Americano: o olhar para cada membro do grupo é acompanhado com imenso desejo de ser um deles, respeitado, mas pensa na mulher, nos meninos e em Baleia.

- Panorâmica: vai sendo mostrado cada um, até que Fabiano abaixa-se perto do córrego para que sinha Vitória cuide de suas feridas, em seguida, levanta-se.

Sequência 44 - A volta para a fazenda

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: o prisioneiro aproxima-se de Fabiano e oferece-lhe o cavalo para que possa ir embora, enquanto ele continua a pé junto com sinha Vitória e os meninos.

- Plano de Conjunto: Baleia ao fundo, junto à sombra de alguns galhos secos, espera

pela família.

- Plano Médio: Fabiano para e pensa se continua a viagem com o bando ou se fica ali com sua família. Então desce do cavalo e o entrega ao ex-prisioneiro que segue sua viagem.

- Plano de Meio Conjunto: os meninos vão ao encontro de Baleia e a abraçam como se fosse um membro da família.

Através destas duas sequências (43 e 44), Nelson Pereira dos Santos indica que poucos caminhos restam ao vaqueiro. Tecnicamente composta por *closes* e planos gerais, das pessoas e da paisagem que os cerca, estas sequências descrevem, com bastante propriedade, a dúvida do vaqueiro em deixar a família ou partir com o bando. É notável que esta adição já estava prevista pelo cineasta no processo de adaptação, como podemos ver na transcrição do roteiro do filme:

474. – CAR [indicação técnica]

Surge a encruzilhada, onde começa o caminho da fazenda.

475 –

Fabiano freia o animal, o rapaz chega junto dele e segura as rédeas.

[Um dos cangaceiros diz: – “O patrão paga bem, quer ir mais nós?”]

Mas o vaqueiro não desmonta logo.

476. –

Fabiano, indeciso, olha para onde está a família.

477. –

Sinha Vitória, os dois meninos e Baleia alinhados ao longe da estrada.

478. –

Fabiano olha para o rifle, em seguida para a frente das estradas onde o grupo de cangaceiros espera o companheiro. Fabiano olha para o rapaz.

479. –

Fabiano olhando para o rapaz, que está $\frac{3}{4}$ de costas para a câmera. Entrega-lhe a

Estudo sobre o processo de adaptação.

arma e desmonta. O rapaz monta rapidamente e esporeia o animal, para alcançar os outros cangaceiros.

480. –

Fabiano, a primeiro plano, despede-se com o olhar de seu companheiro. Ao fundo a família está a sua espera.

481. –

O grupo do capitão retoma a caminhada.⁷⁶

Sequência 45 - O desabafo de sinha Vitória

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Terta em casa de Fabiano vai costurando suas feridas, enquanto o benze. Sinha Vitória procurava disfarçar sua raiva pela prisão de Fabiano, mexendo com as panelas. O menino mais velho acompanha de perto os atos da velha e percebe as palavras de sua mãe. Sinha Vitória diz que isso é um inferno. Seu filho fica extremamente curioso em relação a essa palavra.

Sequência 46 - À espera do momento certo

Exterior. Dia.

- Plano Médio, sinha Terta, despede-se de sinha Vitória e encaminha-se à porta. O menino mais velho observa a sua saída para ter oportunidade de conversar com sua mãe e entender o significado da palavra que chamou tanto a sua atenção.

Sequência 47 - Uma inadequada curiosidade

Interior. Dia.

- Plano Americano, o menino mais velho questiona sinha Vitória sobre o que é inferno, palavra que ele ouviu ser pronunciada por sua mãe e sinha Terta. Sinha

⁷⁶ SANTOS, 1970: pp.44-45. Transcrição do roteiro cinematográfico.

Vitória fica irritada com a pergunta e aplica-lhe um cascudo. O menino mais velho não entende a reação da mãe e sai de dentro de casa chorando.

No texto literário, o menino mais velho é mostrado como uma criança que não sabia falar direito:

[...] balbuciava expressões complicadas, repetia as syllabas, imitava os berros dos animaes, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéa de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorar-a e transmittil-a ao irmão e á cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

– Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Victoria. Se ella houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Victoria impunha-se, auctoridade visivel e mais poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer auctoridade invisivel e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencer-o dando-lhe um cocorote, e isto lhe' parecia absurdo.⁷⁷

Animara-se a interrogar sinha Victoria porque ella estava bem disposta. Explicou isto á cachorrinha com abundancia de gritos e gestos.⁷⁸

Sequência 48 - A solidariedade de Baleia

Exterior. Dia.

- Plano Médio: o menino mais velho sai de casa depois de ter levado um cascudo. Acompanhado por Baleia, vai ficar encostado em um galho seco de árvore, enquanto acaricia Baleia e tenta imaginar como seria o inferno, um lugar de fogueira, um lugar

⁷⁷ RAMOS, 1938: pp.86-87.

⁷⁸ RAMOS, 1938: pp.87-88.

ruim. Baleia demonstra reações como se soubesse do que se tratava.

Sequência 49 - A dúvida da culpa

Exterior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória chega à janela e corre os olhos à procura do menino mais velho, porque percebeu por não soube lidar com a curiosidade do filho e agiu da maneira mais simples, bateu-lhe na cabeça. Por isso, ele saiu correndo.

Sequência 50 - A realidade da escassez

Interior. Dia.

- Plano Médio: sinha Vitória olha em direção à panela, está praticamente vazia, tem tão pouco para matar a fome de sua família. Começa a perceber que aquele lugar onde acreditavam ser um bom pouso já anuncia a hora de irem embora. Então chora sem saber como resolver.

Sequência 51 - A subcondição humana

Exterior. Dia.

- Plano Geral: mostra uma revoada de pássaros.
- Plano Médio: sinha Vitória à beira do córrego busca uma água barrenta que servirá de alimento para sua família. Coloca em uma cumbuca e essa sobre a cabeça e volta em direção a casa.

Sequência 52 - O limite da pobreza

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória chega a casa, vê Fabiano e revoltada com a situação em que vive, xinga Fabiano pela falta de sorte de sua família. Não contente, ele reage

falando porque gastar dinheiro com sapatos, se ela anda como um papagaio. Isso a fez lembrar da morte do papagaio.

- *Close-up*: mostra o rosto de Fabiano, já desiludido com a situação em que vivem, fica sentado na rede perdido em seus pensamentos.

Sequência 53 - O presságio da mudança

Interior. Dia.

Plano de Conjunto: sinha Vitória vê as aves de arribação e diz ser um mau sinal, porque essas aves bebem a água que tem para a sobrevivência deles e do gado. Fabiano levanta, pega sua espingarda e sai.

Sequência 54 - Afastando a sede

Exterior. Dia.

- Plano de Conjunto: Fabiano aponta para uma direção e dá um tiro para poder afastar as aves daquele lugar. Justificava sua atitude, dizendo que era necessário porque elas matam o gado.

Sequência 55 - A chuva é uma esperança

Exterior. Dia.

- Plano Geral: O sol se pondo ao longe e a família a observar.

- Meio Primeiro Plano: sinha Vitória na janela rezando. O menino mais velho na porta e Baleia deitada no chão. Fabiano agachado tem o olhar perdido a observar se o tempo terá chuva.

Sequência 56 - A fome e sede que matam o gado

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: no meio dos galhos secos, na caatinga, uma réis havia se perdido e Fabiano estava à sua procura.
- Plano Americano: Fabiano corta o tronco de uma árvore de cactos e tenta queimar para alimentar o gado.
- Plano Americano: Fabiano tenta levantar uma vaca que está no chão quase morrendo, os urubus estão a rodeando.

Sequência 57 - A retirada do gado da fazenda

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: os outros empregados do patrão chegam à fazenda, alegando estarem ali para conduzirem naquele dia, apenas uma parte do gado, e no dia seguinte, levariam a outra parte. Conduzem o gado para fora do curral e seguem o caminho demarcado por seu chefe.

Sequência 58 - A decisão da fuga

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória e Fabiano conversam sobre o destino deles. Percebem que têm que ir embora, fugidos daquele lugar. Irão arrumar todas as coisas e sairão de manhã bem cedo. Fabiano levanta-se e vai à procura da vaquinha que eles têm. Vai matá-la e salgá-la para levarem na viagem.

Sequência 59 - O preparo para a viagem

Exterior. Dia.

- Plano Médio: Fabiano busca o gado e, de faca em punho, vai ao seu encontro. Baleia tenta acompanhá-lo com o rabo entre as pernas e a cabeça baixa. Fabiano percebe que ela adquiriu uma doença popularmente conhecida por “raiva”.

Sequência 60 - A oportunidade frustrada da vingança

Exterior. Dia.

- Plano Médio: no meio da caatinga, Fabiano encontra o fraco soldado amarelo perdido.
- Plano Americano: giram em torno de um círculo como se fosse atacar o soldado, que se esquivava e esconde.
- *Close up*: o rosto de Fabiano expressa raiva, vontade de vingança, e em sua mão, um facão, para agir contra o soldado. Mas lembra que seu oponente é uma autoridade e nada pode fazer contra o poder. Sinaliza com a cabeça o caminho e afasta-se. Neste momento pensa: “Governo é governo.” E deixa o soldado sair ileso.

No texto literário:

O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia. [...] Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que supprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vacillou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapeo de couro.

– Governo é governo.⁷⁹

Sequência 61 - A morte da vaquinha

Exterior. Dia.

⁷⁹ RAMOS, 1938: pp.155-162-163.

- Plano de Meio Conjunto: Fabiano encontra a vaquinha, em meio aos galhos secos da caatinga. Tem-se a sugestão de que irá acontecer a morte da mesma, porém a câmera passa a mostrar uma outra sequência e deixa esta imagem apenas subentendida.

Sequência 62 - A preparação para a fuga

Exterior. Dia.

- Plano Médio: aparece o couro estendido em um pau em frente à casa. O menino mais novo comendo farinha no terreiro. Fabiano carregando as vasilhas com os alimentos que têm para servirem durante a viagem.

- Plano Médio: o menino mais velho chama por Baleia que não o atende como antes. Sinha Vitória busca os meninos e os conduzem para dentro de casa.

Sequência 63 - O medo da perda de Baleia

Interior. Dia.

- Plano de Conjunto: os meninos ficam assentados no chão dentro de casa, abraçados a sinha Vitória que tenta amenizar a dor deles, de várias maneiras para não sentirem a perda do animal que sempre os acompanhavam, em todos os lugares que buscavam a sobrevivência.

Sequência 64 - A preparação da morte

Exterior. Dia.

- Plano Médio: Fabiano busca sua espingarda, verifica se está carregada, pois pretende matar a Baleia. Baleia percebe que algo diferente acontece e nesse momento, foge de seu dono, para trás da cerca.

Sequência 65 - O tiro fatal

Interior. Dia.

- Meio Primeiro Plano: sinha Vitória e os meninos, dentro de casa, sofrem agoniados esperando o som do tiro que exterminará um membro da família. O tiro fatal acontece, e os meninos entram em pânico dentro de casa, sendo contidos por sinha Vitória.

Sequência 66 - O encontro final

Exterior. Dia.

- Plano Americano: Fabiano caminha em direção a Baleia, que não atende ao seu chamado.

- Plano Americano: ela foge por entre um galho de árvore da mira da espingarda.

- Plano de Meio Conjunto: Baleia olha em direção a Fabiano, sabe que não pode mais fugir e nesse momento leva um tiro.

Sequência 67 - A explicação da morte

Interior. Dia.

- Plano Americano: sinha Vitória e os meninos ouvem de dentro de casa um tiro e sabem que naquele momento Baleia foi morta. A dor pela perda é muito grande. Sem compreenderem bem o motivo da morte, acusam o pai pelo ato, mas sinha Vitória, fala que a cachorra estava doente, estava “babando”.

Sequência 68 - A despedida de Baleia

Exterior. Dia.

- Plano de Meio Conjunto: Baleia arrasta-se porque havia tomado um tiro na pata traseira. Vai até junto das rodas do carro de boi

- *Close up*: a cara de Baleia expressa a dor, a desilusão por todas as pessoas com as quais ela convivia e ainda com a cabeça erguida, olha tudo a sua volta.
- Plano Geral: Baleia vê a casa mais distante, vê muitos preás correndo livres e morre sonhando acordar em um mundo coberto de preás.

No texto literário:

Baleia queria dormir. Accordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ella, rolariam com ella num pateo enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.⁸⁰

Sequência 69 - À procura de um novo lugar

Exterior. Dia.

- Plano Americano: o menino mais velho caminha com uma trouxa na cabeça e é indagado pelo menino mais novo sobre Baleia. Ele responde: “Mataram ela.”
- Meio Primeiro Plano: sinha Vitória e Fabiano caminham carregando tudo que conseguiram, tentando imaginar que em um outro lugar, existe algo melhor que ali. Os filhos vão estudar serem alguém.
- Plano Geral: mostra a casa ao longe que mais uma vez adia o sonho de estabilidade. Fabiano justifica para que o estudo se todos vão terminar da mesma maneira como eles estão sem saber para onde vão.
- Plano Geral: uma planície vazia à frente, e mesmo assim, a família segue junta, exceto Baleia. Eles vão à procura de um lugar menos inóspito para viverem.

80 RAMOS, 1938: p.136.

- Capítulo IV -

DA LITERATURA AO CINEMA: AS VEREDAS DA LINGUAGEM

“Os inimigos da vida torcem o nariz diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põe essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. [...] A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. [...] São delicados, são refinados, os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavrão obscuro. Façamos frases doces. Ou arranijemos torturas interiores, sem causa. [...] E a literatura se purificará, tornar-se-á inofensiva e cor-de-rosa, não provocará o mau humor de ninguém, não perturbará a digestão dos que podem comer. Amém”⁸¹

Graciliano Ramos

Uma leitura analítica e mais aprofundada do romance *Vidas secas* nos instiga a tentar compreender até que ponto os recursos linguísticos utilizados por Graciliano Ramos contribuíram na estruturação da obra, o que explicaria, a princípio, de que

81 RAMOS, 2005: p.93.

maneira o autor conseguiu escrever um texto tão completo e claro, sem que as ligações comuns em uma narrativa fossem mantidas. Existiria um tênue fio narrativo que ligaria a obra, organizada de forma “espiralada” por treze capítulos justapostos?

Ao nos depararmos com a adaptação cinematográfica deste livro, surge uma curiosidade ainda maior de compreender outros argumentos que podem estar ligados à história de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cachorra Baleia. Talvez a mesma inquietação tenha levado o cineasta Nelson Pereira dos Santos a adaptar, em 1963 e com os mesmos ideais de denúncia, *Vidas secas* para o cinema, levando ao conhecimento das plateias ao redor do mundo o flagelo da seca que assolava o Nordeste já na década de 30, época do lançamento do romance, retratando a triste situação que permanece praticamente a mesma até hoje.

Mais do que ser apenas a adaptação de uma obra-prima da literatura nacional, a leitura cinematográfica que Nelson Pereira dos Santos fez do romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos, quer também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira. Como o próprio autor observou em 1972:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar do debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região. Particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje.⁸²

82 PELLEGRINI *et alii*, 2003: p.51.

O filme foi merecidamente louvado como uma obra-prima da primeira fase do Cinema Novo e, em geral, é considerado uma adaptação relativamente “fiel” do romance de Graciliano Ramos. No entanto, em seu diálogo com o texto literário, Nelson Pereira dos Santos se aproveitou de seu privilégio criativo e modificou certos elementos em busca de seu próprio engajamento no campo cinematográfico.

Analisando o processo mais detidamente, é importante definir que a obra literária de Graciliano Ramos, *Vidas secas* é o texto de origem (hipotexto) da adaptação, *Vidas secas* - o filme, de Nelson Pereira dos Santos (hipertexto). Nosso objetivo é fazer uma comparação entre o texto literário e o texto fílmico. Haverá um intercâmbio entre o texto visual e literário, de Graciliano e o texto fílmico de Nelson Pereira dos Santos, um completando o outro.

Nelson Pereira faz cinema. Graciliano faz literatura. Eles são artistas de universos distintos, com linguagens distintas e formatos quase opostos: o primeiro conta histórias com imagens e o segundo com palavras. Imagem e palavra são objetos de narração e descrição e, juntas, oferecem ao receptor, leitor ou espectador, a possibilidade de contemplação, análise, discussão, percepção e entendimento do mesmo fato, dada a não unicidade dos veículos que as transmitem.

Vidas secas de Nelson Pereira dos Santos dissemina postura reflexiva, percorre o caminho da fidelidade do mesmo *Vidas secas* de Graciliano Ramos, não só porque na obra cinematográfica foram utilizados recursos capazes de transmitir a agudeza e a implacabilidade do sol nordestino, mas sobretudo porque os recursos narrativos oriundos do neo-realismo intensificaram as reações no tocante à recepção do filme pelo público.

Embora constituindo episódios isolados, quadros da vida do sertão nordestino, cuja criação obedeceu a uma sequência diversa da qual conhecemos

atualmente, *Vidas secas* possui uma unidade profunda. A arquitetura fragmentária de *Vidas secas* obedece a uma exigência interna, construída por seu criador. Os episódios foram tratados com autonomia por Graciliano Ramos, mas reunidos como os temos agora, passaram a formar um todo coeso, indissolúvel, com uma linha definida que os unifica.

Na adaptação feita por Nelson Pereira dos Santos, o cineasta sentiu a necessidade de dar uma sequência lógica, linear aos acontecimentos do romance. Quando o diretor dispensa o nexos lógico entre uma sequência e a outra, o filme evidencia suas especificidades: o inesperado do aparecimento do soldado amarelo, na caatinga deserta, prestes a explodir com a seca, desnorteia o espectador. Claro está que, se o filme fosse todo ele elaborado numa sequência de quadros autônomos, nada haveria de insólito na cena, como não o há no romance, em que o capítulo “Soldado amarelo” é tão desarticulado em relação ao interior e ao posterior como na película. Na obra literária isto é um recurso técnico, coerente com a intenção do autor.

O mesmo tratamento se nota no momento em que a família toda parte para a cidade. No roteiro preliminar havia um tênue nexos entre “Contas” e “Festa”, constituído pela exposição, no armazém da cidade onde o Vaqueiro fora prestar contas com o patrão, da peça de fazenda com a qual é feita a roupa que veste Fabiano e a família, quando saem para a festa. No entanto, no filme, eliminada a cena, estamos, mais uma vez, diante do inesperado que, na estrutura desmontável do romance, se justifica plenamente.

Vidas secas é um romance cíclico. Iniciando-se com a seca, “Mudança”, reflete o período da precária estabilidade do “Inverno”, encerrando-se com os prenúncios da nova seca que se aproxima, “Fuga”. Em vista disso, é possível chegar a uma compreensão sobre a nova ordem dada às sequências pelo cineasta: o capítulo VII,

“Inverno”, é exatamente o capítulo médio entre o I, “Mudança” e o XIII, “Fuga”, e nos dá, portanto, o centro que permite fechar o círculo. Deslocado para o início do filme, esta articulação altera a visão global da obra literária, sobretudo porque leva a mais alterações na estrutura da sequência narrativa da obra.

O ciclo climático, representado na própria estrutura do livro, reflete-se, também, em cada uma das unidades menores, que são os capítulos. Se cada um dos quadros se concentra mais particularmente nas personagens, Fabiano e sinha Vitória, detém-se nos dois meninos, para terminar em Baleia.

Esses círculos amplos ou reduzidos, têm como centro as personagens, pois o autor nos apresenta o mundo através de ações ou acontecimentos. Seria possível, afirmar que o livro *Vidas secas* é constituído quase todo sob a forma de discurso indireto livre. Em todos os capítulos, e em cada um deles, o ângulo de visão é o da personagem em foco. Na verdade, o romance não é relatado em terceira pessoa, mas num contínuo deslocar do eixo narrativo, segundo a perspectiva de cada membro da família.

Se nem sempre o filme consegue essa mobilidade absoluta, sobretudo porque não conserva o carácter cíclico de cada capítulo individualmente, e só, até certo ponto, o círculo mais amplo, há dois momentos em que a narrativa de Graciliano Ramos é fielmente interpretada: por ocasião da morte de Baleia e no episódio relativo ao menino mais novo, que observa, com admiração, as proezas do pai, procurando, em seguida, imitá-lo no andar, imitação que simboliza mais do que admiração pelo adulto, a transmissão de um destino.

Nivelados pela condição subumana de existência, e pelo primarismo de sentimentos, ações e pensamentos, homens, mulheres, crianças e animais são colocados no mesmo plano e tratados em igualdade de condições pelo romancista. Na morte de Baleia, capítulo magistral da obra de Graciliano, encontra-se o exemplo

significativo do poder de interpretação dos sentimentos, ou melhor, das sensações do animalzinho prestes a morrer. O romance acentua, sobretudo, o aspecto psicológico dos personagens, enquanto o diretor preferiu concentrar o filme nos fatos. Mas as duas sequências a que nos referimos provam que a técnica romanesca foi transportada para a tela: acreditamos que se eram os momentos mais difíceis de serem recriados cinematograficamente, a câmera objetiva conseguiu focalizar a ação com o mesmo efeito de “olhar” usado na sequência do menino mais novo, dando a impressão de que nos abaixamos em relação a Fabiano e ficamos na altura de Baleia, acuada sob a roda, procurando um refúgio para a dor.

Por outro lado, os capítulos, “Fabiano” e “sinha Vitória”, diluídos no filme, parecem trazer uma intensidade dramática um pouco menor, sobretudo se nos detivermos nos monólogos paralelos, entre marido e mulher. A importância do seu Tomás da bolandeira, como símbolo de uma situação social, almejada por sinha Vitória, é acentuada no romance pelas referências reiteradas que fazem a ele, Fabiano e a mulher. Seu Tomás, que não aparece em carne e osso, pode ser considerada uma personagem, é importante, pois, como os outros protagonistas, está presente em cada um dos capítulos, nos monólogos interiores. Portanto, participa desse caráter cíclico nos dois capítulos, enquanto, no filme o efeito se perde: sua figura deveria ter sido apresentada no lamentável monólogo referido acima.

Quando se introduz um elemento novo, como é o caso dos cangaceiros, elemento muito significativo e exemplificador do processo de recriação positiva, o cineasta tem o cuidado de apresentar o grupo entrando na cidade, mas observado por sinha Vitória e os meninos. Quando os membros importantes da vila entram na cadeia imediatamente, a câmera se coloca sob a perspectiva de Fabiano, de acordo com esse princípio descoberto acima. O episódio, portanto, é coerente com o todo do filme e do próprio livro.

Uma sequência, porém, destoa claramente deste esquema narrativo: é a apresentação do bumba-meu-boi. Em nenhum momento até então, e posteriormente, o narrador é onisciente, pois os fatos são apresentados segundo a perspectiva das personagens. Contudo, Nelson Pereira dos Santos nos mostra uma cena que não poderíamos ter conhecimento, já que nenhum dos protagonistas estava presente. Esta introdução de um narrador “cinematográfico” em terceira pessoa onisciente evidencia o papel autoral do cineasta frente à adaptação, principalmente no tocante ao papel político do filme, pois é justamente nesta sequência que as instâncias de poder serão reveladas em sua plenitude, através de montagem paralela.⁸³

É curioso observar que, dada a incapacidade de comunicação oral dos protagonistas, o romance excepcionalmente nos apresenta diálogos rudimentares. É como se fosse um filme mudo. No entanto, o filme, realizado quase como tal, violenta essa realidade fundamental, pois a ausência dos monólogos interiores essenciais no livro ou de recursos cinematográficos correspondentes, acentua o fato social, em detrimento da repercussão dele no conjunto dos protagonistas. E quando procura registrar a tentativa de comunicação entre sinha Vitória e Fabiano, nos monólogos já mencionados anteriormente, a película novamente mostra a especificidade na narrativa cinematográfica em relação à narrativa literária, já que, no filme, concretiza-se a sobreposição sonora dos monólogos interiores, como uma espécie de diálogo desencontrado, que representa o conflito da expressão individual com a expressão coletiva.

Sente-se é claro, o problema cruciante da seca que assola o Nordeste e as

83 Segundo Paulo Viveiros (2003: p. 109), a montagem paralela (também conhecida como montagem dialética ou montagem intelectual) consiste num dos tipos de montagem usados desde os tempos do pré-cinema, a qual pretende, através da alternância entre planos de duas sequências, formar um novo significado implícito, interpretado pelo espectador.

implicações sociais da questão, deformação da estrutura social, deficiências do governo. Mas, mais importante que tudo isto não é o homem que nos interessa, nessa luta heroica contra o meio avassalador? Fabiano não representará, além dos compromissos com o Nordeste brasileiro, o homem de todos os tempos, espoliado por seus semelhantes? Mais que o problema social do Brasil, no século XX, não fica a verdade de uma condição humana, sofredora, solitária, incomunicável com seus semelhantes? Não fosse assim, o romance se reduziria a um simples depoimento, limitado no tempo e no espaço, mas *Vidas secas* é uma obra-prima, que foi muito bem abordada pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos.

APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS; SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

A transposição cinematográfica de *Vidas Secas* apresenta algumas mudanças de elementos, buscando, no entanto, não trair a essência do romance. A sequência capitular do filme foi refeita. Neste, o inverno chega logo que a família ocupa a casa; acontece uma junção entre os capítulos “Festa” e “Cadeia”, o que permite que o espectador enxergue a situação da família no momento da prisão de Fabiano, sob o ponto de vista do sertanejo e de sinha Vitória; a morte de Baleia marca o reinício da saga pela sobrevivência, já que depois dela a família parte novamente, dessa vez para o Sul.

A cena do reencontro entre Fabiano e o soldado amarelo também é atrasada em relação à narrativa literária, o qual traz esta passagem antes da chegada das aves de arribação. No filme, este reencontro ocorre depois, sendo seguido pela morte de Baleia. Como existe uma relação entre sintagma literário e montagem cinematográfica, estes fatos comprovam que tanto o cineasta como o escritor podem, portanto, “dirigir” e “controlar” as emoções do espectador ou do leitor, reorganizando a realidade descrita, fazendo com que ele seja mais ou menos envolvido pelo filme.

O tempo também sofreu modificações na transposição. Enquanto na obra literária a marcação do tempo é praticamente inexistente, só percebida por algumas pequenas menções que o autor faz ao longo do texto, o tempo diegético é bastante marcado. A cena inicial é datada em 1940. Um pouco mais adiante, na tomada onde o menino mais novo observa o pai domando um cavalo bravo, outra data aparece:

1941, evidenciando, portanto, a passagem de um ano. E, na última cena, a data de 1942 é mostrada, marcando, portanto, a passagem de dois anos.

Podemos acompanhar na tabela abaixo a reestruturação narrativa que o processo adaptativo operou no texto cinematográfico em relação ao texto original literário:

Sequência literária	Sequência fílmica
Mudança	Mudança
Fabiano	Inverno
Cadeia	O menino mais novo
Sinha Vitória	Contas
O menino mais novo	Festa
O menino mais velho	Cadeia
Inverno	Fabiano
Festa	O menino mais velho
Baleia	Sinha Vitória
Contas	O mundo coberto de penas
Soldado amarelo	O soldado amarelo
O mundo coberto de penas	Baleia
Fuga	Fuga

CADEIA: UMA SEQUÊNCIA REVELADORA

Como vimos, *Vidas secas* foi publicado originalmente como uma série de contos relativamente autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o meio e a continuidade dos personagens. Se, como muitos críticos sugerem, o romance é desmontável⁸⁴, então o filme “desmonta” seu material básico em uma narrativa coerente e até mais linear. Por exemplo, o filme agrupa alguns capítulos que no romance estão separados. Os acontecimentos dos capítulos 3 (“Cadeia”) e 8 (“Festa”), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* no capítulo 10 (“Contas”), em que Fabiano se lembra de dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o soldado amarelo (capítulo 11) ocorre antes da morte de Baleia (capítulo 9). O diretor também adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na sequência da cadeia.

Composta de 37 planos, a sequência divide-se irregularmente entre três espaços físicos distintos: 14 planos retratam Fabiano e outro prisioneiro na cadeia; 13 mostram a celebração do bumba-meu-boi diante de autoridades locais (planos não programados no roteiro inicial do filme); 8 revelam sinha Vitória e os dois garotos na escadaria da igreja, esperando o retorno do pai e da cachorra Baleia, que também desapareceu; 2 planos revelam soldados na porta da cela.

Essa sequência, por sinal, concentra as diferenças denotativas entre o romance e o filme, sintetizando os temas principais do filme por meio da criação de

84 SANT'ANNA, 1990: p.167.

um núcleo estrutural que emana significados e estabelece um espaço social e político que ressoa intertextualmente pelo filme. Além disso, ela estabelece um diálogo com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o filme constitui uma leitura crítica e criativa da obra original. A sequência da cadeia também representa um microcosmo das estruturas econômicas, políticas e culturais do Nordeste, abstraídas de tal forma que ela não trata só da opressão de um homem e de sua família, mas também de mecanismos mais generalizados de opressão.

FIDELIDADE DA ADAPTAÇÃO X FINALIDADE DA ADAPTAÇÃO

Partindo de um âmbito analítico amplo, é sabido que inumeráveis filmes contêm alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas. *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, tem como ponto de partida o verso de Fernando Pessoa “viajar, perder países”, embora não haja mais referências a Pessoa no filme. Num sentido mais explícito, poderíamos pensar no caso de *Exu-Piá: Coração de Macunaíma* (1985), de Paulo Veríssimo, que dialoga não só com o romance de Mário de Andrade, mas também com o filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969) e a montagem teatral de Antunes Filho (1979), sem ser, contudo, uma “adaptação” cinematográfica.

Referências ou alusões fílmicas à literatura podem ser orais, visuais, ou até escritas (por exemplo, um plano em que a câmera focaliza um livro ou uma página de livro). Em *História de Lisboa* (1994), de Wim Wenders, a personagem principal lê poemas de Fernando Pessoa e uma figura representando Pessoa aparece pelo menos duas vezes nas ruas de Lisboa durante a filmagem. Há um momento em *Bicho-de-Sete-Cabeças* (2001), de Laís Bodansky, em que a câmera focaliza, do ponto de vista do jovem internado, versos de Arnaldo Antunes rabiscados na parede do manicômio. E o que dizer de filmes como *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que constrói o roteiro com trechos de *Auto da Devassa* e poemas de Cecília Meireles e dos poetas envolvidos na Inconfidência Mineira? Ou *Como era Gostoso o meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, que é pontuado, com efeito irônico, por citações de exploradores, cronistas e jesuítas como Nicolau Durand de Villegaignon,

Jean de Léry e Manuel da Nóbrega?

No final do ensaio *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*, o crítico José Carlos Avellar escreve:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.⁸⁵

Avellar aponta nesse trecho tanto o problema enfrentado por muitos observadores (leigos e profissionais) da relação entre literatura e cinema quanto uma chave para a compreensão mais rica dessa mesma relação.

O problema – o estabelecimento de uma estrutura normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se na ideia da inviolabilidade da obra literária e da sua especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, a maioria das vezes sem uma reflexão mais profunda. Para Ismail Xavier,

85 AVELLAR, 1994: p.124.

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.⁸⁶

Na realidade, a questão da “fidelidade” então é um falso problema que só se coloca sob certas condições. Não é, por exemplo, um problema para o espectador que não conhece a obra original. De modo geral, também não é um problema quando se trata de uma obra literária pouco conhecida ou valorizada.⁸⁷ Será que alguém que alguém se preocupa com o fato de *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, ser uma adaptação da novela *História Para se Ouvir de Noite*, de Guilherme Figueiredo? Ou de *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953), basear-se um romance de Maria Camila Dezonne Pacheco Fernandes? Ao que nos consta, não houve grandes discussões em torno de um dos melhores filmes brasileiros desde a retomada de produção em meados dos anos 1990, *Os Matadores*, de Beto Brant (1997), ser adaptado de um conto de Marçal Aquino, que também colaborou no roteiro do filme.

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à disposição a linguagem verbal, com toda a sua

⁸⁶ XAVIER, 2003: p.62.

⁸⁷ NAREMORE, 2000: pp.11-12.

riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz.

Uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo artístico, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos em segundo lugar. Quando o Cinema Novo surgiu no final dos anos 1950, começo dos anos 1960, posicionou-se em relação à determinadas tradições cinematográficas, e não em relação aos problemas enfrentados pelo campo literário. Isto não significa, é claro, que não se tenha deixado de se posicionar quanto a outras questões sociais mais amplas. O que significa é que, vista desse ângulo, a insistência na “fidelidade” perde sentido. Um *objeto artístico*, seja ele romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem que ser julgado em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo.

É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação, como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual⁸⁸, ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que as narrativas são de fato repetidas de

88 JOHNSON e STAM, 1995: pp.120-127.

diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos (o romance *Macunaíma*, por exemplo, já foi transformado em enredo de escola de samba, filme, peça teatral, e em uma forma cinematográfica meta-discursiva, tornando-se parte de uma mitologia cultural nacional), ou como Darlene Sadlier, que se propõe levar em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação, ou ainda como José Carlos Avellar, com a metáfora do *desafio* dos cantadores do Nordeste, que improvisam livremente em torno de um determinado tema.

CORROBORANDO ASPECTOS TEÓRICOS DA ADAPTAÇÃO

De um modo geral, vimos que, no caso de *Vidas secas*, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém, a relativa simplicidade desse esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos.

Para não complicarmos demais o confronto entre o livro e o filme, podemos restringir esses níveis a três elementos: enredo, personagens e linguagem.⁸⁹ Contudo, devemos atentar para o fato que, ao tratar do enredo, eventualmente um crítico ou estudioso do assunto necessitará dos conceitos de espaço e tempo. Ao tratar dos personagens, é possível que precise discutir caracterização física ou psicológica, ou mesmo o uso do ponto de vista, e com relação à palavra “linguagem”, como sabemos, sua definição é ampla que vai incluir coisas tão diversas como diálogo, descrições e figuras de um modo geral.

Estatisticamente falando, a redução deve ser o procedimento mais frequente no processo adaptativo. Normalmente um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais tempo que as duas horas médias de uma projeção para ler um livro, mas sobretudo porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa e analítica que a linguagem icônica.

Assim, cortar passa a ser praticamente obrigatório na adaptação, o que já é

89 BRITO, 2006: p.11.

feito na etapa pré-filmica chamada de roteirização, que é a primeira forma não-literária que um romance ou peça, adquire, antes de virar imagem cinematográfica. Normalmente num roteiro já estão feitos os cortes sobre o texto original, embora no ato da filmagem, ou se for o caso, na montagem, o diretor possa operar outros tantos cortes que julgue necessários para a viabilidade do filme.

Devemos ressaltar o fato de que se o processo de produção de uma obra adaptada faz o caminho do livro ao filme, passando pelo roteiro, então a análise deveria operar o caminho oposto, indo do filme ao livro. Em nosso este intermediário (o roteiro) não existiu por completo. Os motivos disto são vários. Acreditamos que Nelson Pereira dos Santos considerava que o livro de Graciliano Ramos já era uma espécie de roteiro e que, por uma questão estética intrínseca ao próprio Cinema Novo, tomava por lei a diretriz “uma câmera da mão e uma ideia na cabeça”. Em uma entrevista, o cineasta afirma:

Não tenho uma norma, um método de trabalho que repito a cada filme. *Vidas secas* tinha tempo determinado, uma cronologia estabelecida – dois verões, dois anos, portanto, uma ação bem definida. (...) o livro é tão rico de imagens os detalhes são tão surpreendentes que já é uma espécie de roteiro. Tem até mesmo a posição da câmera. “Fabiano agachou, pegou a cuia... bebe... olhou e viu os beijos secos de sinha Vitória”. O plano está feito – a câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo para cima, focaliza sinha Vitória.⁹⁰

Nesse sentido, praticamente qualquer caso de adaptação que se venha a considerar, dentre os milhares já empreendidos, serve para ilustrar essa operação de redução. Como um dos exemplos mais claros na cinematografia nacional temos a versão cinematográfica homônima que o cineasta Leon Hirzman fez do romance *São*

90 SANTOS *apud* SALEM, 1996: p.182.

Bernardo, de Graciliano Ramos, famosa pela enorme dimensão dos cortes operados. Nela, o estudioso irá verificar que pelo menos onze capítulos foram abolidos no filme, sem contar o descarte de trechos enormes de outros tantos.

Com certeza, mesmo num caso em que os cortes não aparentam ser consideráveis, a redução⁹¹ aconteceu, por exemplo, no filme que Nelson Pereira dos Santos rodou sobre o romance autobiográfico de Graciliano Ramos *Memórias do Cárcere*.

Para voltar a alguns exemplos citados, adaptações que foram “generosas” em cortar, ao mesmo tempo acrescentaram, como é o caso de *São Bernardo* de Hirzman, abrindo o filme por descomunais imagens de cédulas, e fechando por uma série de planos mostrando os rostos de supostos moradores da região, ambos os itens inexistentes no romance. Já no *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, a aula de violino na casa do patrão de Fabiano e o bumba-meu-boi a que a família assiste durante os festejos religiosos na cidade não existem no livro.

No processo adaptativo há também o deslocamento⁹², este um caso particularmente curioso já que, no romance e no filme, os elementos são os mesmos, só que postos em outra ordem. Com efeito, não é nada incomum que uma cena, digamos, intermediária no tempo da estória do romance, seja antecipada para o começo do filme, ou simplesmente, postergada para perto do seu final. Às vezes os elementos deslocados são apenas trechos dos diálogos, ou meramente palavras, ou se for o caso, uma única imagem, mas de todo jeito a re-montagem influi grandemente na composição do filme para sua significação final.

No *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, ao contrário do

91 Redução: elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.

Operação contrária à adição.

92 Deslocamento: elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica ou espacial.

que se dá no romance de Graciliano Ramos, a cadela Baleia é morta no dia em que a família vai embora do rancho que os abrigara durante o inverno. Além disso, há toda uma gama de referências semióticas e metáforas que se distribuem romance afora e que no filme são, em momento diverso da narrativa literária, resumidas numa determinada cena.

Entre cortar, adicionar e deslocar, fica um procedimento mais sutil, ao mesmo tempo mais genérico, mas também mais difícil de caracterizar, que muitas vezes é conhecido como transformação⁹³. Na maior parte das vezes ele consiste em dar aos recursos verbais da literatura uma forma não-verbal, icônica, cinematográfica. Como acontece com o fenômeno da tradução de um texto para uma língua estrangeira, a adaptação implica perdas inevitáveis e, em muitos casos, a transformação procura compensar essas perdas com recursos substitutivos.

Um exemplo semelhante está na já referida adaptação de *São Bernardo* que parece ao menos querer encontrar um substituto plástico para a “secura” do estilo de Graciliano Ramos na assumida “monotonia” – na acepção técnica do termo – da realização fílmica, com grandes e longos planos sem movimento interno ou externo, acompanhados de trilha sonora igualmente monótona. Já na versão de *Vidas secas* algumas das transformações são mais objetivas: quando o soldado amarelo pisa as alpercatas de Fabiano, no filme ele está descalço e a tomada em *plongée*⁹⁴ sobre seus pés é com certeza mais efetiva do que se ele usasse qualquer calçado, quando Fabiano reencontra o soldado amarelo no mato, o longo monólogo interior vira expressão facial, as referências verbais à profissão de vaqueiro de Fabiano tomam, durante o filme, a forma sonoplástica dos sons do chocalho e mugidos do gado por ele

93 Transformação: elementos que no romance e no filme possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.

94 Tomada em plano vertical, nesse caso, de cima para baixo, focalizando o pisão do soldado amarelo sobre o pé de Fabiano. Ver SANTOS, 1963: tempo 00:50:24.

escutados em momentos chave.

Além disso, como variações da transformação propriamente dita, temos também as operações de simplificação⁹⁵, ou, ao contrário, de ampliação. Para dar exemplos possíveis, não é raro que dois ambientes de um romance sejam, no filme, “resumidos” num único cenário, que passa a ter as qualidades ou significâncias dos dois originais. Ou inversamente, pode acontecer de um personagem muito complexo no livro ser desdobrado em digamos, dois no filme. E claro, o que se diz de personagens aqui, é válido para outros aspectos e níveis do roteiro e da linguagem. No livro de Graciliano Ramos. Fabiano vai à cidade em duas ocasiões completamente diferentes, uma vez sozinho, outra vez com a família, e contudo, no filme de Nelson Pereira dos Santos essas duas visitas se resumem numa única, a família estando no vilarejo quando Fabiano é preso e espancado pelo soldado amarelo.

⁹⁵ Simplificação: uma transformação que constitui em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior. Operação contrária à ampliação.

DUAS OBRAS-PRIMAS

Ao compararmos a forma e o estilo das narrativas literária e cinematográfica entre o livro e o filme *Vidas secas*, observamos que a narração em si, no filme, possui um sentido de casualidade bastante marcado, enquanto no romance é mais “flexível”, com os capítulos funcionando quase como peças autônomas. No filme está clara a intenção de “costurar” os elementos, de certa forma, independentes do romance, de modo a passar a impressão de um jogo necessário de causa e efeito.

Certamente no intento de alcançar esse resultado de causa e efeito e até uma linearidade temporal, o roteiro do filme opera em várias modificações sobre o texto literário.⁹⁶ Consideremos algumas:

- 1) Subverte a ordem dos acontecimentos. Por exemplo: a cadela Baleia é morta por Fabiano no dia da partida do rancho que os abrigara no inverno;
- 2) Funde capítulos: Fabiano é preso e espancado, a mando do soldado amarelo no mesmo dia em que a família vai à cidade para as festas religiosas;
- 3) Faz acréscimos: a aula de violino na casa do patrão de Fabiano e o “bumba-meu-boi” em praça pública, enquanto Fabiano está preso;
- 4) Altera o *status* narrativo de certas cenas: a tentativa de vender o porco no povoado, no romance, é simplesmente uma recordação, não passa de cena recortada;
- 5) Rearranja o diálogo de modo a, às vezes, fazê-lo acontecer em cenas que, no romance, era ela inexplícito, como a cena da família em um dos cômodos da

96 BRITO, 2006: pp.63-64.

casa, num dia de chuva, com Fabiano e sinha Vitória “falando” sem se comunicar: esta cena tem suas “falas” colhidas de capítulos diversos do livro, enquanto que no romance, esse “diálogo” não possui concretude, pois é apenas indicado;

- 6) Abstrai as “introspecções” discursivas (fluxos de consciência) dos personagens, deixando no lugar a imagem de seus gestos e expressões faciais: quando Fabiano re-encontra o soldado amarelo perdido na caatinga, o longo monólogo interior do romance é, no filme, um mero olhar enfatizado pelo silêncio (ausência de trilha sonora).

Outra transformação importante é a dos “recursos” expressivos, mais do que recorrentes, aliás, numa conversão de linguagens. Por exemplo: posto duas vezes em situação-limite (abraçar o cangaço a convite do estranho que o ajuda e matar ou não o soldado amarelo), Fabiano é levado, no filme, a tomar uma decisão a partir de certo som que escuta, no primeiro caso o chocalho do gado, no segundo, o seu mugido, ambos lhe lembrando a sua profissão de vaqueiro e a sua condição de pai-de-família. Esse “som” advindo do gado substitui – e muito eficazmente – as reflexões do discurso literário.

Outro caso de grande efetividade: no momento em que o soldado amarelo pisa, com botas pesadas, os pés de Fabiano – no livro ele usa alpercatas, mas no filme ele havia retirado os sapatos novos (fato permitido pela fusão de capítulos acima referida) que o atormentavam durante o trajeto do sítio à cidade, e a *plongée* em *close-up*⁹⁷ de seus pés nus debaixo das botas militares do soldado tem uma força especial, ausente no romance.

A propósito das opções expressivas, no filme e no romance, poderíamos nos alongar indefinidamente na citação de exemplos, mas este não é o caso. Fiquemos

97 *Close-up*: tomada em primeiro plano, geralmente do rosto de um personagem ou objeto em detalhe.

apenas com duas instâncias básicas que ilustram com clareza certo princípio fundamental para compreendermos o processo de adaptação.

O princípio é o seguinte: uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa. Isto é, quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde algo de muito grande no texto literário (uma frase ou trecho longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode equivaler um elemento diminuto – como uma palavra – na literatura. Esse desencontro quantitativo (que naturalmente, tem suas consequências qualitativas), no nosso caso, pode ser ilustrado pelos tratamentos dados a uma mesma situação em *Vidas secas*, livro e filme. Vejamos.

Existe no filme uma longa sequência de cenas, inexistentes no romance, construídas na seguinte ordem:

- 1) Durante toda a noite Fabiano se contorce, na prisão, com as costas chagadas pela chibata da polícia, e é ajudado pelo jovem cangaceiro que com ele partilha a cela;
- 2) Na manhã seguinte, numa das ruas do povoado, Sinhá Vitória e os meninos veem um grupo de homens a cavalo ordenar ao padre a libertação do cangaceiro preso;
- 3) Na cela, o cangaceiro é solto, e com ele Fabiano, por ordem de seu patrão;
- 4) Na estrada, de volta ao sítio, Fabiano e os cangaceiros cavalgam e na despedida, o seu ex-companheiro de cela lhe formula o convite para ingressar no bando de que faz parte: Fabiano pensa um pouco, mas um mugido distante de gado parece lhe lembrar a família e a profissão, e ele diz não.

Ora, toda essa sequência, um acréscimo ao romance bastante “grande”, encontra no texto do livro um correspondente muito “pequeno”: três breves referências introspectivas de Fabiano a um vago desejo seu de deixar a família e

entrar para o cangaço.

Por outro lado, todo um longo capítulo do livro, aquele intitulado “O mundo coberto de penas”, se transforma, no filme, em uma breve cena de poucos minutos de duração. O capítulo é talvez o mais metalinguístico do romance, girando todo ele em torno de uma expressão frasal enunciada por Sinhá Vitória e, durante muito tempo, pensada e repensada por Fabiano: “As arribações matavam o gado”⁹⁸. Esta metáfora, ao longo do capítulo, passa reflexivamente, por três etapas no raciocínio precário de Fabiano: primeiramente ela é estranhada, em seguida, é decifrada, para mais adiante ser expandida: “E agora [ele, a mulher e os dois meninos] iam ser comidos pelas arribações”⁹⁹, conclui Fabiano.

No cinema, esse longo discurso metalinguístico e introspectivo do protagonista simplesmente desaparece, e o que temos em seu lugar é apenas ação, uma ação direta e única: depois de ouvir a frase misteriosa da esposa, Fabiano se levanta da rede, se dirige ao bebedouro, e atira várias vezes contra as arribações, gritando que elas queriam matar o gado.

Esses dois exemplos devem ser suficientes para ilustrar o nosso argumento de que, parte das modificações operadas na transposição de um texto literário para o cinema, decorre do fato de que – em muitos aspectos, embora não em todos, naturalmente – os recursos expressivos da literatura e do cinema se contrapõem, em termos de quantidade. É possível que a motivação inicial desse contraponto quantitativo seja de ordem técnica (por exemplo: o cinema é mais completo na descrição física, e menos efetivo na introspecção), mas, de qualquer modo, há uma instância semiótica em que essa técnica se transforma em fato estético, e para nós é essa a instância que interessa, pois revela a especificidade da obra adaptada frente à

98 RAMOS, 1938: p.168.

No filme, Fabiano diz: “Vocês matam o gado”. Ver SANTOS, 1963: tempo 01:16:42.

99 RAMOS, 1938: p.175.

obra matriz e nos possibilita compreender as intenções do autor-adaptador quando opera alterações em sua releitura da obra original.

Finalizando, vejamos um caso em que a quantidade e qualidade se encontram. A circularidade é um aspecto estrutural comum a ambos, o romance e o filme e, no entanto, o seu efeito expressivo não é exatamente o mesmo nas duas obras. Por causa do forte investimento psicológico da narração, o romance perde neste aspecto para o filme: no capítulo final, a constante preocupação de Fabiano com “o patrão, o soldado amarelo, a cachorra Baleia”¹⁰⁰ quase que prevalece sobre o motivo da “fuga”, o qual deveria remeter, por contraste e por semelhança, ao motivo da “chegada”, na abertura do livro. No filme, o interligamento casual dos fatos diegéticos (já notado acima) é ajudado pela própria natureza da matéria cinematográfica no sentido de incrementar esse efeito de circularidade.

Quem viu o filme certamente nunca esqueceu dois de seus longos planos gerais, exatamente o primeiro e o último, em que a câmera é posta numa mesma posição com relação à paisagem árida do Nordeste – no primeiro, a família de Fabiano dela se aproxima, vinda do horizonte; no segundo, se afasta em direção ao mesmo horizonte, em ambos os casos ao som do mesmo ruído impertinente do carro-de-boi (efeito sonoro que não constava no roteiro inicial do filme). Plasticamente falando, as duas cenas são perfeitamente simétricas, os personagens se deslocando no quadro em sentido contrário, mas rigorosamente dentro de uma perspectiva pictórica. O círculo, como sabemos, é uma figura geométrica, espacial, visual, e nesse particular, bem mais “cinematográfica” que “literária”, e evidentemente, o cineasta Nelson Pereira dos Santos soube retirar desse fato um proveito semiótico e estilístico que o escritor Graciliano Ramos não poderia ter retirado.

100 RAMOS, 1938: pp.187-188.

- Capítulo V -

LITERATURA, CINEMA E SUAS FORMAS NARRATIVAS

Para entender e apreciar completamente as diferenças e semelhanças entre o romance e o filme *Vidas secas*, devemos examinar a forma pelas quais suas respectivas mensagens são transmitidas. Uma das áreas nas quais o filme é imaginativamente “fiel” ao romance diz respeito ao ponto de vista.¹⁰¹ O romance de Graciliano Ramos é contado de um ponto de vista subjetivo na terceira pessoa. Ele usa um estilo indireto livre, isto é, um modo de discurso que começa na terceira pessoa (“ele pensou”) e depois se modula a uma apresentação mais ou menos direta, mas ainda na terceira pessoa, dos pensamentos e sentimentos de um personagem. O discurso de *Vidas secas* é altamente subjetivado, no sentido de que a maioria do material verbal é articulada do ponto de vista dos personagens. Cinco dos capítulos levam o nome do personagem cuja perspectiva os domina, outros quatro são dominados por Fabiano. Ao mesmo tempo, dentro de alguns capítulos é possível perceber um tipo de hierarquia de perspectivas, começando com Fabiano e passando por Sinhá Vitória, os meninos e, às vezes, a cachorra Baleia.

O romance *Vidas secas* se caracteriza por uma intensa empatia imaginativa pela qual o autor se projeta em personagens bem diferentes dele mesmo. Num ápice criativo, o narrador até mesmo psicologiza a cadela Baleia, chegando ao ponto de lhe

101 PELLEGRINI *et alii*, 2003: p.54.

dar visões de um paraíso canino. No entanto, o narrador não se limita estritamente à consciência de suas personagens, ele a inclui e a transcende. Por exemplo, ele faz alusões que sem dúvida estariam além do entendimento de seus personagens (como a comparação de Fabiano de si mesmo com um “judeu errante”¹⁰²), ou detalha a confusão dos personagens (a tentativa semi-cômica de Fabiano de inventar uma mentira apropriada para Sinhá Vitória sobre o dinheiro que perdeu num jogo de cartas), ao mesmo tempo em que deixa claro que o narrador não compartilha essa confusão.

No filme, o monólogo interior no estilo indireto livre desaparece, cedendo lugar a diálogos diretos e esparsos. A luta interna de Fabiano com a linguagem, por exemplo, não existe; o que recebemos é o *fato* de sua incapacidade de comunicação. A falta de comunicação verbal entre Fabiano e Sinhá Vitória é também relatada por meio de uma “conversa”, durante a qual eles estão sentados ao redor do fogo, escutando a chuva cair e falando simultaneamente sem escutar um ao outro. Porém, Nelson Pereira dos Santos distribui igualmente as formas subjetivas entre os personagens. Fabiano, Sinhá Vitória, os garotos e a cachorra são todos subjetivados pelo filme. Essa subjetivação opera em diversos registros cinematográficos. O filme explora, classicamente, o campo/contra-campo, que alterna a pessoa que vê com o que a pessoa presumivelmente vê. Essa técnica é usada com os quatro protagonistas humanos e com a cachorra. Uma sequência alterna planos de Baleia olhando e arfando com planos do preá correndo para o mato.

O filme também subjetiviza o olhar dos personagens por meio de movimentos de câmera: *travellings*¹⁰³ com a câmera na mão evocam a experiência de cruzar o sertão; um movimento vertiginoso sugere a tontura e queda do menino

102 RAMOS, 1938: p.24.

103 *Travelling shot*: plano em (longo ou médio) deslocamento horizontal.

mais novo. Outras técnicas envolvem exposição (um plano do sol cega e tonteia o personagem), foco (a visão de Baleia fica fora de foco depois de Fabiano lhe dar um tiro), e ângulo (o menino mais velho inclina sua cabeça para ver a casa, e a câmera também se inclina). Também vale a pena notar que a câmera, em muitas cenas, filma a cachorra e os meninos em seu próprio nível. A fotografia de Luis Carlos Barreto é seca e áspera como o sertão. De fato, é comum dizer que ele “inventou” um tipo de luz apropriado ao cinema brasileiro. Em resumo, o estilo de Graciliano Ramos, um estilo idealmente feito para exprimir estados psicológicos, sensação física e experiência concreta, é traduzido com sucesso para o filme.

“VAMOS REPARTIR O BOI”

Com o intuito de desenvolver ainda mais as relações livro-filme e seus diálogos com o processo adaptativo, propomos uma sucinta e esquematizada análise do discurso fílmico de *Vidas secas* feita a partir do método de “decupagem clássica do cinema” desenvolvido pelo cineasta norte-americano David Wark Griffith.¹⁰⁴

Sinopse do filme:

Família de retirantes, pressionados pela seca, atravessam o sertão em busca de meios de sobrevivência. O vaqueiro Fabiano, sua mulher sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia fogem da seca que assola o sertão brasileiro. Durante quase dois anos, eles conseguem se assentar em um povoado, até que Fabiano se revolta contra o dono da fazenda em que trabalha e com o soldado da região, sendo espancado e preso. Ele não vê mais perspectiva em permanecer naquele lugar.

a) Tema:

- O filme traz como temática a luta pela sobrevivência e as condições precárias de existência no nordeste brasileiro, principalmente, pela seca.
- O tema é construído em torno dos personagens principais, Fabiano e sinha Vitória. Contudo, o ambiente nordestino é mostrado de forma com que este espaço seja o elemento a estruturar o enredo.

104 XAVIER, 1984: p.76.

b) Narrativa:

- O discurso fílmico é construído através de uma narrativa linear, a qual é constituída majoritariamente de: Plano Geral (PG) e Plano Conjunto (PC), os quais têm função descritiva; Plano Médio (PM) e Plano Americano (PA), que têm função narrativa; Primeiro Plano (PP) e Plano Detalhe (PD), os quais têm a finalidade de expressar a emoção dos personagens.¹⁰⁵
- Na construção do discurso fílmico os diálogos são coesos, com pouca fala. É privilegiada a imagem, é a imagem que fala, que evidencia, que justifica.

c) Enquadramento:

- Predominam enquadramentos de Plano Geral e Plano Conjunto, até porque o espaço fílmico é construído de forma a mostrar o tempo todo à seca nordestina, evidenciada pelas árvores secas, sol forte, o chão rachado, a areia da margem do rio que secou. Enfim, todos estes elementos que compõem o “espaço”, no filme, são enquadrados em conjunto com as personagens.

d) Movimentação de câmera:

- Percebe-se que é utilizada predominantemente a câmera fixa, que evidencia o movimento pró-fílmico (movimentação dos atores em relação ao posicionamento da câmera).
- Movimentos de plano e contra-plano no caso dos diálogos, por exemplo: de Fabiano e sinha Vitória, cenas de exterior quando estão à procura de um lugar para viver; cenas de interior da fazenda onde trabalham; sequência onde Fabiano vai receber seu salário e o patrão lhe engana nas contas.
- Em algumas cenas acontece o movimento de câmera na mão como no caso da

¹⁰⁵ Ao final desta dissertação apresenta-se um breve glossário dos termos cinematográficos utilizados.

sequência onde andam na areia da margem do rio que secou – percebe-se tal movimento como uma subjetiva do olhar de Fabiano e sinha Vitória que olham desorientados para frente e para os lados em busca de um lugar para se abrigarem – este movimento é fílmico, ou seja a câmera se movimenta de acordo com a ação dos personagens.

- Ocorrem vários movimentos de *travelling*, como por exemplo, na sequência final do filme onde Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos estão indo a busca de um lugar melhor para viver. Este movimento é fílmico – a câmera que se movimenta com a ação dos personagens.

e) Angulação de câmera:

- A angulação de câmera é predominantemente normal (plana).
- Na sequência da prisão de Fabiano percebe-se que é utilizada ora CAM alta para evidenciar Fabiano sendo humilhado, apanhando, machucado no chão e ora CAM baixa para evidenciar o poder dos policiais que o espancaram.
- Outro exemplo dessa angulação é na sequência em que Fabiano vai matar a cachorra. A CAM alta mostra Baleia indefesa parecendo perceber o que irá acontecer, e a CAM baixa mostrando Fabiano como senhor da situação.

f) Fotografia:

- Na fotografia predomina a luz contrastada.
- A luz natural é utilizada sem filtros.
- Enfatizam-se os contrastes luz e sombra, claro e escuro.

g) Espaço:

- O Espaço é explorado para mostrar a seca do nordeste e as condições precárias de

subsistência desse ambiente para criar a cenografia e para dar significação à ação das personagens.

- O espaço interage na construção narrativa do filme, como por exemplo, as sequências que mostram as árvores secas, a terra árida, o sol escaldante, o rio seco.

h) Trilha sonora e musical:

- O som extra-diegético de um carro de boi permeia a cena inicial e a cena final do filme, representando a aspereza e a monotonia do cotidiano e a circularidade da narrativa.

- Em uma das cenas, o carro de boi aparece (o som torna-se diegético), levando Fabiano ao encontro do patrão, numa sequência também carregada de significado.

- Raras vezes ocorre música, como na festa de natal e do bumba meu boi.

i) Campo e fora de campo:

- Na narrativa prevalecem as sequências de campo.

- O fora de campo ocorre raramente, por exemplo, na sequência onde Sinhá Vitória está em um quarto com seus dois filhos escondendo-os para que não vejam Fabiano matar Baleia. Ouvem o som do tiro (fora de campo) e começam a chorar.

INFERNO INTERMIDIÁTICO

De posse de um esquema técnico-narrativo proporcionado pela decupagem, é possível esmiuçar o filme enquanto adaptação de uma narrativa literária, corroborando grande parte das teorias e ideias já apresentadas neste ensaio. Para tanto, nos valeremos de um trecho análogo do romance e do filme no qual o menino mais velho, ouvindo a reza da senhora que ao benzer as costas de seu pai Fabiano falava “sai pro inferno”, ficou curioso para saber o que significa tal palavra. Antes de proceder à análise do discurso fílmico específico da referida sequência, transcrevemos partes do capítulo “O menino mais velho”, do romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos, onde esse fato é narrado entre as páginas 81 a 87:

Deu-se aquillo porque sinha Victoria não conversou um instante com o menino mais velho. Elle nunca tinha ouvido falar em inferno. Extranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Victoria, distrahida, alludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolhe os hombros.

O menino foi á sala interrogar o pae, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

– Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atraz do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a fórma do calçado e bateu palmas:

– Arreda.

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou á cozinha, foi pendurar-se á saia da mãe:

Estudo sobre o processo de adaptação.

– Como é?

Sinha Victoria falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

Ahi sinha Victoria se zangou, achou-o insolente e applicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, na beira da lagoa vazia.

A cachorra Baleia acompanhou-o naquella hora difficil. Repousava junto á trempe, cochilando no calor, á espera dum osso. [...] Elle tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso resingara, esperando que ella fizesse o inferno transformar-se.

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pateo, o bebedouro – mundo onde existiam seres reaes, a familia do vaqueiro e os bichos da fazenda. Alem havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quasi imperceptiveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetraveis bancos de macambira – e ahi fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. [...] Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as syllabas, imitava os berros dos animaes, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéa de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorar-a e transmittil-a ao irmão e á cachorra. Baleia permanecia indifferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

– Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Victoria. Se ella houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Victoria impunha-se, auctoridade visivel e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer auctoridade invisivel e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencel-o dando-lhe um cocorote, e isto lhe' parecia absurdo. Achava as pancadas naturaes quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga dellas era a causa unica dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os paes antes de se dirigir a elles. Animara-se a

Estudo sobre o processo de adaptação.

interrogar sinha Victoria porque ella estava bem disposta. Explicou isto á cachorrinha com abundancia de gritos e gestos.¹⁰⁶

a) Narrativa:

- A narrativa destas sequências em cenas interiores (dentro da casa) é construída com o predomínio de Plano Médio (PM) e de Primeiro Plano (PP). Nas sequências das cenas exteriores da casa também há o predomínio de PM, PP e PG.
- Esses referidos planos são construídos através de determinados enquadramentos, angulações, fotografia, e movimentação de câmera.

b) Enquadramentos:

(Figura 1)¹⁰⁷

Plano Médio, CAM fixa, enquadrando o menino a meio corpo apoiado na porta e olhando a velha que vai embora.

(Figura 2)

Plano Médio enquadramento da mãe que está mexendo no fogão e o menino que

106 RAMOS, 1938, pp.81-82-84-85-86-87.

107 Fonte dos fotogramas: Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Sêcas*. (Brasil: p/b, 1963).

chega até ela para perguntar o que é inferno, e ela respondendo que é um lugar ruim.

(Figura 3)

Plano Conjunto enquadrando a porta que separa a cozinha do quarto. O pai está sentado no chão, medindo o pé do menino mais novo para fazer novos pares de alpercatas.

(Figura 4)

Plano Médio do menino mais velho, chegando até o pai que também faz a medida de seus pés.

(Figura 5)

Plano Médio, quando o menino indaga o pai sobre o que é o inferno. Como o pai não lhe responde volta até a cozinha e se aproxima da mãe para indagá-la.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 6)

Primeiro Plano do menino, perguntando a sua mãe, novamente, o que é inferno.

(Figura 7)

Primeiro Plano da mãe, respondendo que é um lugar para onde vão os condenados, cheio de fogueira, com espeto quente.

(Figura 8)

Primeiro Plano do menino que pergunta para a mãe se ela já foi lá ou se já viu.

(Figura 9)

Plano Médio da mãe que se irrita e lhe dá um tapa na cabeça.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 10)

Plano Geral do exterior da casa e o menino saindo chorando e ficando parado por alguns segundos no pátio.

(Figura 11)

Plano Geral do andar do menino em direção a uma árvore.

(Figura 12)

Plano Médio do menino encostado em a uma árvore.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 13)

Fora de campo – voz em *off* do menino que chama baleia.

(Figura 14)

Plano Médio para o menino acariciando a Baleia.

(Figura 15)

Primeiro Plano do menino quando fala: “inferno” (e olha para sua casa).

(Figura 16)

CAM subjetiva do olhar do menino, com o enquadramento do telhado da casa.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 17)

Primeiro Plano do menino quando fala: “espeto quente” (olha ao redor de sua casa).

(Figura 18)

CAM subjetiva do olhar do menino: Plano Geral para morros ao redor da casa.

(Figura 19)

Primeiro Plano do olhar do menino para vacas e diz: “lugar ruim”.

(Figura 20)

CAM subjetiva do olhar do menino: enquadrando em Plano Geral/Plano Conjunto o pátio e as vacas magras, praticamente em couro e osso.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 21)

Plano Médio quando o menino abaixa a cabeça e diz: “lugar ruim” (como se tudo que a CAM subjetiva acabou de mostrar – a casa, as terras secas – fosse esse lugar ruim).

(Figura 22)

Plano Médio do menino que olha para o céu, sente o calor do sol e diz: “lugar ruim”.

(Figura 23)

CAM subjetiva do olhar do menino para o céu, CAM baixa enquadrando galhos secos da árvore, o sol e os raios fortes/quentes.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 24)

Plano Médio do menino deitando-se, ficando atordoadado com o sol.

(Figura 25)

Plano Médio: olhando novamente para casa.

(Figura 26)

CAM subjetiva do olhar do menino deitado no chão: enquadramento da casa. Fora de campo: voz em *off* do menino que ao olhar para sua casa diz: “condenados”.

(Figura 27)

Plano Conjunto do menino que volta a ficar sentado encostado na árvore, beija

Baleia e diz: “onde é que tem espeto quente?”

(Figura 28)

Plano Médio do menino acariciando Baleia, repete várias vezes: “inferno, inferno...”, como a evidenciar que o inferno é o lugar onde mora.

c) Movimento da Câmera:

- Predomina nas sequências interiores (dentro da casa) CAM fixa onde o movimento é pró-fílmico (os atores que se movimentam em relação a CAM);
- Predomina nas sequências exteriores da casa CAM fixa porém ocorrendo o movimento de correção de câmera, a CAM acompanha a ação do menino, ocorrendo assim o movimento fílmico.

d) Ângulo:

- Nas cenas interiores e exteriores da casa a angulação é normal, há apenas um plano subjetivo do olhar do menino deitado no chão, cujo enquadramento da casa fica perpendicular.

e) Fotografia:

- Luz contrastada;
- O claro e o escuro são utilizados e dá-se ênfase à sombra e aos raios do sol.

f) Trilha sonora e musical:

- Nestas sequências não ocorre musicalidade, somente sons ambientes.

g) Espaço:

- Este *set* de filmagem é utilizado para reforçar a influência que a seca nordestina tem sobre as pessoas, a mãe desiludida com tal vida já se mostra impaciente com o filho, o pai nem dá ouvidos para a necessidade de diálogo do filho (até porque o pai na última sequência do filme fala que bicho miúdo não pensa, como a mostrar a falta de formação do pai para a educação do filho). O filho que vê naquele lugar onde moram a descrição do que sua mãe lhe disse sobre o vem a ser inferno: lugar ruim, quente, aonde vão os condenados.

BALEIA: *PERSONA* LITERÁRIA; *PERSONA* CINEMATOGRAFICA

Focando um pouco mais nosso trabalho na personagem Baleia, lembramos que um conto com o mesmo nome - e depois, reescrito para *Vidas secas* - foi inspirado num cachorro do avô de Graciliano Ramos, e foi a primeira obra produzida pelo autor no Rio de Janeiro. Com um nome bastante curioso, ligado ao folclore brasileiro e a crença de que ao se colocar em cães nomes relacionados à água tende-se a evitar que os mesmos contraíam hidrofobia, já que por conta destes nomes peculiares eles estariam habituados a água, a personagem, batizada de Baleia, era uma criatura decente, nas palavras do próprio Graciliano, “porque na vizinhança não existiam galãs caninos”.¹⁰⁸

A cachorra era dotada de várias virtudes, o que fazia dela parte importante na estrutura familiar. No romance ela não é tratada com um animal, mas como um ser humano, que raciocina e tem sentimentos de amor e solidariedade por toda a família. Foi Baleia quem salvou a família da fome em uma ocasião, ao caçar um preá, do qual só lhe restaram os ossos.

Os troços minguados ajuntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aiol, a cuia d'agua e o bahu de folha pintada. A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brazas. [...] Baleia agitava o rabo, olhando as brazas. E como não podia ocupar-se daquellas coisas, esperava com paciencia a hora de mastigar ossos. Depois iria dormir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ GARBUGLIO *et alii*, 1987: p.49.

¹⁰⁹ RAMOS, 1938: p.17-18.

Toda a percepção no romance relacionada aos pensamentos de Baleia é garantida pelo uso do discurso indireto livre, em junção com a onisciência. O que permite que o leitor penetre e participe do mundo íntimo do animal.

O tipo de narração utilizada no texto literário pode ser considerado, portanto, a chave-mestra na composição do capítulo Baleia. Somente com a utilização do discurso indireto livre, o autor pôde dar voz a uma cachorra, fazendo com que o leitor se questione ao ler a obra sobre o que difere Baleia de Fabiano, já que o ser humano representado por Fabiano é bestializado. A cachorra, por sua vez, apresenta capacidade de raciocínio, de organização de consciência, e no momento de sua morte apresenta uma notável concatenação de pensamentos.

Ironicamente, é a cachorra Baleia o ser mais social, amoroso e pensante da família. A obra mostra o processo de desumanização de Fabiano, e da ascensão Baleia à condição humana. Ela representa a construção mais humana do livro e sua esperteza permitia que ela sonhasse com um osso com tutano, boiando em caldo grosso, enquanto faz companhia solidária ao menino mais velho, chateado por não entender a palavra inferno:

O menino continuava a abraçar-a. E Baleia encolhia-se para não magual-o, soffria a carícia excessiva. O cheiro delle era bom, mas estava misturado com emanações que vinham da cozinha. Havia ali um osso. Um osso graudo, cheio de tutano e com alguma carne.¹¹⁰

A cachorra humanizada representava o integrante mais afetivo e mais sociável da família. As aparições dela no romance são cercadas de diminutivos, que acabam deixando o texto, tão seco, um pouco mais gracioso.

A descrição de Baleia na obra, influenciada pela ação da antropomorfização,

110 RAMOS, 1938: p.90.

aliada aos adjetivos, encanta o leitor. Emociona a posição da cachorra em relação à família. Ela entende que precisa cuidar deles, sabe de suas responsabilidades, está sempre à frente deles, escolhendo o melhor caminho, protegendo Fabiano e os meninos.

O processo de humanização de Baleia tem seu ápice no episódio que narra a sua morte. Este é sem dúvida o capítulo mais belo da narrativa literária, embora seja o mais trágico.

A cachorra tem plena consciência de que algo vai lhe acontecer. Estranha a atitude do dono, tem medo dele. Tenta fugir do desconhecido, mas é atingida por um tiro dado por Fabiano. As crianças desesperadas sofrem por Baleia. Os adultos também. Fabiano, porém, obrigou-se a matar a cachorra, que doente, podia, quem sabe, morder os meninos. O sertanejo ainda tentou salvá-la com uma simpatia amarrada no pescoço, mas a mesma não surtiu efeito, e o sacrifício se mostrou como a única maneira de se proteger as crianças do ataque do cão hidrofóbico.

A chegada da morte fez com que Baleia tivesse pensamentos entrecortados, próximos ao fluxo de consciência. Ela queria morder o dono, mas ao mesmo tempo sabia que essa atitude lhe era impossível. Ela o amava, nasceu embaixo de sua cama, era sua companheira no trabalho com o gado.

O entorpecimento causado com a proximidade da morte faz com que Baleia pense que vai dormir. Porém, ela se mostra preocupada com a proteção do terreiro da casa:

Uma angustia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: áquella hora cheiros de sussuaranas deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó, onde

sinha Victoria guardava o cachimbo.¹¹¹

A aflição da cachorra é narrada em pormenores. Esta é a única passagem da narrativa que Graciliano Ramos permitiu construções deste tipo. Cada sentimento que Baleia sente, o leitor conhece, vive com ela a aflição da morte imanente, o escurecimento das vistas, os delírios e o frio que iam tomando conta do corpo da cachorra, à medida que a dormência ia subindo, até chegar a seu peito, onde havia um coração que ainda batia.

O último parágrafo do capítulo “Baleia” é cercado de lirismo. Embutido nele encontra-se a ideia de que ao acordar do sono mortal Baleia seria feliz de novo, liberta da dor e do frio, cercada pela família que ela tanta amava, imensa, na sua visão de pequenina. E os preás gordos e enormes também estariam lá, povoando o mundo de Baleia e da família, que por conta disso jamais sentiriam fome de novo, e poderiam seguir juntos, embalados por uma felicidade que, na realidade, eles só viveriam nos devaneios de Baleia.

A morte da cachorra é marcada por emoções, recordações e desejos, embalados por uma subjetividade lírica que permeia toda a descrição. Essa aproximação do leitor da alma do animal, em muito se assemelha aos episódios líricos, tanto pela beleza do relato, quanto no momento de pura poesia que produz.

A opção de Graciliano Ramos pelo uso do discurso indireto livre e da onisciência transformou o capítulo “Baleia” num marco. A descrição minuciosa da morte do animal - ressaltando-se que o minucioso usado aqui não se refere a uma cena de morte narrada em todos os seus detalhes mais dolorosos ou violentos - emociona o leitor, que inserido na cena, acaba sofrendo com Baleia, através do relato dos seus pensamentos.

111 RAMOS, 1938: pp.134-135.

A linguagem, portanto, foi o grande trunfo utilizado na construção de Baleia no texto literário, e este representou um grande problema na transposição fílmica da personagem. A narrativa cinematográfica tinha um narrador verbal, conforme já descrito, fazendo com que a cachorra não tivesse um porta-voz. A opção de um narrador em *off* deixaria o relato frio, distante, o que prejudicaria o resultado da transposição, já que se afastaria em muito do sentido do romance, além do fato de que a presença do animal em cena perderia todo o brilho.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos teve a resposta para suas dúvidas quanto à transposição de Baleia ao chegar em Palmeira dos Índios e avistar em uma feira, embaixo de uma barraca, sua Baleia. O dono da barraca só aceitou vender a cachorra se o menino ao lado dela, que era sobrinho do mesmo, também trabalhasse nas filmagens. Acerto feito, o cineasta já tinha sua cachorra e um dos meninos. O curioso para o cineasta foi saber mais tarde, através do relato do próprio menino, que este não era sobrinho do homem, e que a cadela também não era dele. Estavam ali só por acaso, para se proteger do sol.

Nas primeiras filmagens, o cineasta tentava instruir o operador de câmera sobre de que forma ele deveria focalizar a cachorra. No momento em que se iniciava a filmagem, porém, nada que havia sido combinado entre Nelson e o câmera acontecia, pois a cachorra não ia para o lado esperado, e a câmera não conseguia acompanhá-la. A cena tinha que ser cortada e refeita, gastando muito filme, e consequentemente aumentando os gastos com a produção.

A solução encontrada pelo cineasta foi a de assumir pessoalmente a câmera nas cenas da cachorra, e improvisar a sequência da mesma, baseando-se no comportamento do animal, conforme relato do próprio Nelson Pereira dos Santos:

Se ela saísse para a direita e saísse bem, do ponto de vista do enquadramento e

composição, eu, imediatamente após, teria que compor o filme de acordo com a saída dela. O plano seguinte se fazia em função do movimento da Baleia. De maneira que a Baleia é co-roteirista do filme em várias sequências.¹¹²

O resultado da transposição da morte de Baleia, no que se refere à sinha e aos meninos, é idêntico, tanto no romance quanto no filme. No filme, a câmera subjetiva se encarrega de mostrar o desespero das crianças ao ouvirem o tiro que o pai dá na cachorra, e sinha Vitória faz o sinal da cruz, para encomendar a alma do cão. As tomadas que envolveram Fabiano e a cachorra, justamente as mais difíceis, foram salvas pelos jogos de câmera, aliados às montagens perfeitas de imagem, que conseguem o que a princípio parecia impossível: dar emoção à cena da morte da cachorra sem a presença da fala interior da mesma.

A câmera baixa acompanha toda a cena, sob o ponto de vista da cachorra. Por este motivo toda a carga dramática da sequência é partilhada com o espectador, a ponto da imagem ficar turva depois que Baleia toma o tiro, numa tentativa de mostrar o torpor da chegada lenta da morte a envolver a mesma, segundo Christian Metz, buscando uma impressão de realidade:

Vemos a todo momento o fato fílmico ser considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia [...] de todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro [...] o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação.¹¹³

112 SANTOS *apud* GARDNIER; CAETANO, 2007: *online*.

113 METZ, 1972: p.155.

A última cena do cão mostra somente sua cara, em primeiríssimo plano, e corta para a imagem de preás no terreiro, transpondo o sonho de Baleia, numa cena carregada de sensibilidade. A cena da morte da cachorra, portanto, acaba por se mostrar a mais feliz de toda a transposição, por conseguir adaptar para a tela toda a poética que a cena necessitava, tanto na obra de saída, quanto na obra de chegada.

O diretor de fotografia do filme, Luis Carlos Barreto, relata alguns detalhes técnicos da “morte” de Baleia (figura 29):

Filmamos num fim de dia. Já tínhamos feito maquilagem de tiro na coxa dela, amarrado a Baleia com um fiozinho de náilon imperceptível, e tínhamos rodado já também a cena do tiro. Agora, ela precisava ‘apagar’. Lá no Nordeste, pelas cinco e meia, já é noite. Então, botou-se ela assim debaixo de uma árvore, daquela que resistem à seca, câmera armada e tudo (Nélson de novo na câmera), e esperamos. Era ver se, à medida em que o sol baixasse, ela dormia. Silêncio total, nem som de mosca voando. Fomos rodando um pouquinho, Baleia ameaçava não dormir, fomos rodando coisas, o que queríamos, em diferentes fases pra ela ir ‘apagando’. E, lá pelas tantas, quando o sol estava caindo mesmo, quer dizer, a luz acabando, que tinha de ser uma coisa muito sincronizada, aí ela dormiu, dormiu mesmo e caiu pro lado. Foi uma morte tão perfeita!¹¹⁴

114 SALEM, 1996: p.177.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 29 – A morte de Baleia)

Assim, a montagem da morte de Baleia acabou ficando tão perfeita que muitos acreditavam que a cachorra realmente tinha sido executada durante as filmagens, tamanha a veracidade da cena da cachorra se arrastando pelo terreiro da casa, finalizada pelo cerrar de olhos da mesma:

A montagem é o processo em que texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o a espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis.¹¹⁵

115 METZ, 1972: p.162.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos, acompanhado por Luís Carlos Barreto, foi convidado ainda em 1964 para receber o prêmio em Cannes destinado ao filme *Vidas secas* e foi surpreendido pela notícia de que, apesar do filme ser um sucesso, as pessoas estavam muito assustadas com o sacrifício da cachorra, fato que gerou inclusive protestos de associações de proteção dos animais. A única solução encontrada foi mandar a Baleia do hipertexto para Cannes. Segundo Barreto, “fomos pegá-la no aeroporto e ela foi a grande vedete do festival”¹¹⁶. A cachorra acabou indo morar com Luís Carlos Barreto, devido ao tamanho apego que se criou entre eles.

Como num processo de tradução intersemiótica, a passagem do texto literário ao texto fílmico remete à representação de signos não verbais a signos verbais. De acordo com André Bazin “semioticamente o processo de adaptação é o prolongamento e a ampliação da essência originária de um texto fonte. Dito de outra forma: o texto adaptado procede à renovação e duplicação da imanência do original”¹¹⁷.

A transposição pertinente do capítulo Baleia comprova, portanto, a possibilidade de uma relação dialógica enriquecedora entre a obra literária e a narrativa cinematográfica, como o foi na transposição fílmica de *Vidas secas*.

A relação dialógica entre o filme e o romance acontece de forma bastante coerente e principalmente, respeitosa. O cineasta soube, acima de tudo, incorporar à sua releitura os ideais de luta e denúncia que compunham o romance, e os retratou mostrando o flagelo da seca através de lentes sem filtro e tomadas de cena subjetivas, que inserem sem perdão o espectador à crua realidade dos personagens.

A transposição da cena da morte da cachorra Baleia, tão lírica na obra escrita,

116 SANTOS *apud* GARDNIER; CAETANO, 2007: *online*.

117 BAZIN, 1991: p.147.

não se mostrou menos comovente na sua passagem para o meio cinematográfico, levando-se em consideração todas as dificuldades físicas que a mesma apresentava.

TRADUZINDO IMAGENS; FILMANDO PENSAMENTOS

No *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, percebemos que o monólogo interior no estilo indireto livre – tão característico à narrativa original de Graciliano Ramos – desaparece, cedendo lugar a diálogos diretos e esparsos. A luta interna de Fabiano com a linguagem, por exemplo, não existe, o que temos então é o *fato* de sua inarticulação. Temos como exemplo a falta de comunicação verbal de Fabiano e sinha Vitória, relatada por meio de uma “conversa” durante a qual eles estão sentados ao redor do fogo, escutando a chuva cair e falando simultaneamente, sem escutar um ao outro. O diretor, porém, mantém o que se pode chamar de distribuição democrática da subjetividade. Fabiano, sinha Vitória, os garotos e a cachorra são todos subjetivados pelo filme. Essa subjetivação opera em diversos registros cinematográficos. O filme explora, classicamente, o campo/contracampo, que alterna a pessoa que vê com o que a pessoa presumivelmente vê. Essa técnica é usada com os quatro protagonistas humanos e com a cachorra. Uma sequência alterna planos de Baleia olhando e arfando com planos do preá correndo para o mato (ver figuras 30 e 31).

(Figura 30)

(Figura 31)

Outro recurso usado pelo cineasta é basear-se fortemente nos poucos aspectos descritivos do romance para situar os personagens em seu meio. O juazeiro, por exemplo, é uma árvore característica da caatinga nordestina; não perde a folhagem durante a seca e serve para alimentar o gado. Esse motivo que aparece nos capítulos 1, 2, 5, 7, 9, 12 e 13, encerra uma dupla função: assinala um ponto de referência no espaço e indica uma esperança de sobrevivência, pois o juazeiro fornece sombra e alimento.

No romance, o autor refere-se à proximidade ou afastamento do juazeiro

relativamente às personagens por meio da seleção de sintagmas verbais que situam os seres no espaço. Tal recurso será adaptado por Nelson Pereira dos Santos com o mesmo sentido de referencial de movimento (ver figuras 32 e 33).

(Figura 32)

(Figura 33)

a) Aproximação

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos joazeiros. (“Mudança”)¹¹⁸

118 RAMOS, 1938: p.11.

b) Afastamento

Alcançou o pateo, enxergou a casa baixa e escura de telhas pretas,
deixou atraz os joazeiros, as pedras onde se jogavam cobras
mortas, o carro de bois. (“Fabiano”)¹¹⁹

c) Desaparecimento, ocultação

Atravessaram o pateo, deixaram na escuridão o chiqueiro e o
curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia,
os dois joazeiros. (“Fuga”)¹²⁰

A ideia de deslocamento no espaço contida nos verbos “aproximar-se”, “recuar”, “sumir-se” é retomada, sendo expressa por verbos que também aparecem repetidos. No filme, essa indicação se dá pelo movimento da câmera, que desempenha aqui, um papel crucial: aproximando-se, recuando ou deixando de focalizar o juazeiro em planos longos e demorados.

Neste mesmo sentido de traduzir um “imagético do movimento”, são notavelmente marcantes no filme dois de seus longos planos gerais, exatamente o primeiro e o último, em que a câmera é posta numa mesma posição em relação à paisagem árida do Nordeste – no primeiro, a família de Fabiano dela se aproxima, vinda do horizonte; no segundo, se afasta em direção ao mesmo horizonte, em ambos os casos ao som do mesmo ruído impertinente do carro-de-boi (efeito sonoro que não constava no roteiro inicial do filme). Plasticamente falando, as duas cenas são perfeitamente simétricas, os personagens se deslocando no quadro em sentido contrário, mas rigorosamente dentro de uma perspectiva pictórica (ver figuras 34 e 35). O círculo, como sabemos, é uma figura geométrica, espacial, visual, e nesse

119 RAMOS, 1938: pp.32-33.

120 RAMOS, 1938: p.182.

particular, bem mais “cinematográfica” que “literária”, e evidentemente, o cineasta Nelson Pereira dos Santos soube retirar desse fato um proveito semiótico, estético e estilístico que o escritor Graciliano Ramos não poderia ter retirado.

(Figura 34)

(Figura 35)

A imagem cinematográfica, então, se desdobra no tempo, visto que o cinema é uma arte temporal, mas em *Vidas secas*, as imagens despertam no espectador uma sensação de espaço; o espaço faz parte da vivência das personagens.

Visando simular uma representação espacial que correspondesse à sequência descritiva do livro, Nelson Pereira dos Santos recorre a recursos cinematográficos,

como o movimento da câmera. No romance, Graciliano Ramos se vale de elementos linguísticos para conferir a sensação de espaço que dê a impressão de realidade.

O deslocamento da câmera em muito contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica. Ao abandonar a posição fixa, a câmera adquire mobilidade que permite “explorar o espaço.” Graças à mobilidade da câmera, “as coordenadas espaciais mudam constantemente não só de uma imagem para outra, como dentro da mesma imagem”.¹²¹

O filme também subjetiviza a narrativa por meio de movimentos de câmera: *travellings* com a câmera na mão evocam a experiência de cruzar o sertão; um movimento vertiginoso sugere a tontura e queda do menino mais novo. Outras técnicas envolvem exposição (um plano do sol cega e tonteia o personagem); foco (a visão de Baleia fica fora de foco depois de Fabiano lhe dar um tiro); e ângulo (o menino mais velho inclina sua cabeça para ver a casa, e a câmera também se inclina). Também vale a pena notar que a câmera filma a cachorra e os meninos em seu próprio nível, sem condescendência (ver figuras 36 e 37). A cinematografia de Luis Carlos Barreto é seca e áspera como o sertão. De fato, é comum dizer que ele “inventou” um tipo de luz apropriado ao cinema brasileiro. Em resumo, o estilo de Graciliano Ramos, um estilo idealmente feito para exprimir estados psicológicos, sensação física e experiência concreta, é traduzido com sucesso para o filme.

121 BERNARDET, 2000: p.35.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 36)

(Figura 37)

A presença da luz é fundamental no filme, não só porque é ela que permite a visualização do espaço, como também acentua a inclemência da natureza. A luz ofuscante sugere temperatura elevada e dá ênfase à paisagem devastadora e hostil da seca que persegue o sertanejo e à qual a sua vida está subordinada.

A luz que muito incomodou o espectador por sua presença, também o incomoda na sua ausência, como na cena em que, à noite e preso, o vaqueiro se encontra ao fundo da cela, arrastando-se pelas paredes:

433. –

[...] Fabiano quer encostar-se, mas sente as feridas.

434. –

Fabiano encostando-se à parede. Dá um urro de dor e um pontapé na porta.

435. –

O carcereiro aparece.

436. –

Fabiano interrompe o grito, e sentado sobre as pernas geme baixinho.

437. –

Fabiano gemendo, range os dentes, sopra por cima do ombro, e lança ofensas, olhando com o rabo dos olhos na direção da porta.

FABIANO: – Safado, mofino, escarro da gente.

Cospe de lado.¹²²

A pouca luz que clareia a citada cena provém de uma pequena fogueira acesa no interior da cela e da janela da mesma. Movimentando-se conforme se agitam as chamas do fogo, a luz, como um recurso estético que, nessa cena, ganha consistência na sua associação aos movimentos do ator, dá ao espectador boa parte da dimensão do sofrimento do vaqueiro que, iluminado próximo ao chão, transmite ao espectador um sentimento de inquietação e dor.

A luz nesta sequência da “Cadeia” (e de todo o filme) é natural. Primeiro, a cela é iluminada pela luz que entra na janela (Fabiano é preso antes do pôr-do-sol). Mais tarde, a iluminação vem da fogueira que outro prisioneiro acendeu para dar calor e conforto a Fabiano. Luz, na verdade, é um elemento significativo dentro da sequência. Na primeira vez que vemos o outro prisioneiro, ele está parado diante da janela em silêncio, com a luz entrando por trás e por cima, dando-lhe uma “aura” como se fosse Cristo. Após isso, um efeito similar se dá quando o prisioneiro está do

122 SANTOS, 1970: p.39. Transcrição do roteiro cinematográfico.

lado da fogueira. A luz refletida na parede ilumina, outra vez, sua cabeça (ver figura 38). Como já sugerimos, o prisioneiro representa, num nível imediato, a libertação de Fabiano da prisão – sua salvação, para manter a metáfora de Cristo – e, num nível mais abstrato, a possibilidade de luta contra os opressores. Essa interpretação é reforçada perto da parte final da sequência. Com o nascer do dia, o sol nasce sobre a torre da igreja (um plano subjetivo filmado da perspectiva de Sinhá Vitória – ver figura 39) e o bando armado entra na cidade.

(figura 38)

(figura 39)

A luz e a sombra definem a forma e a localização das coisas no espaço. À medida em que o tempo flui, a variação da luz nos faz perceber a sucessão dos momentos: os diversos períodos do dia, e as estações do ano, que são basicamente o tempo das chuvas e quase sempre das enchentes e o período da seca. É pela variação da luz que o tempo se evidencia no espaço, uma vez que a temporalidade só pode ser percebida nos efeitos que ela produz na superfície das coisas.

Para darmos mais bons exemplo do uso destes recursos cinematográficos no processo adaptativo, temos, no romance, a sequência da prisão, onde é criado um espaço psicológico (o resmungo desconexo de Fabiano e sua tentativa angustiada de articular sua raiva) que é social e político em um nível secundário. No filme, por outro lado, desenvolve-se um espaço predominantemente social e político (mostrando o *fato* da opressão de Fabiano) que é implicitamente psicológico. A sequência alterna entre câmera subjetiva (por exemplo, Fabiano olhando para o outro prisioneiro e vice-versa), câmera objetiva (planos de sinha Vitória na escadaria da igreja – ver figura 40) e trechos semi-documentários (o bumba-meu-boi – ver figura 41) como meio de contrastar a realidade (social) objetiva da situação do drama pessoal de Fabiano. A justaposição de som e imagem (como o som do festival acompanhando a imagem de Fabiano ou de sinha Vitória em frente da igreja) torna explícita a marginalização dos protagonistas, que são excluídos das festividades e, por extensão, da sociedade brasileira como um todo.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 40)

(Figura 41)

SONS E FALAS DE UM FILME (QUASE) MUDO

Apesar da processo adaptativo de *Vidas secas* se basear fortemente no discurso indireto livre de Graciliano Ramos, a utilização do som no longa-metragem, não se sustenta nos diálogos, mas na caracterização de elementos, como o deslocamento do carro-de-boi, o barulho da chuva, o de utensílios que batem no baú de folhas, o das pisadas na folhagem seca, o taramelar do papagaio, o cantar do quinteto à entrada da cidade, do povo na igreja, entre outros. Por diversas vezes, essas características são apresentadas por meio do recurso *off* e enriquecem o jogo de montagem realizado pelo cineasta. Como exemplificam as cenas da festa na cidade, nas quais enquanto o diretor retrata, já de noite, o sofrimento de Fabiano (dentro da cadeia), ele contrasta a aflição do vaqueiro com a alegre apresentação de um grupo musical, que homenageia as autoridades locais ao invés de tratar igualmente a todos os presentes. Tem-se, dessa forma, a utilização da canção como um contraponto entre a alegria dos participantes da festa e a agonia do preso surrado, que não participa dos festejos.

Aliado ao som, o monólogo vem, de certa forma, por substituir os parcos diálogos, como exemplifica a sequência a seguir:

533. –

Fabiano está consertando a cama de varas. Sinha Vitória entra na cozinha, vai derramar água no reservatório e fala olhando para a banda de Fabiano.

SINHA VITÓRIA: – Nunca que vamos ter cama de gente.

534. –

Estudo sobre o processo de adaptação.

Fabiano em primeiro plano, de frente para a câmara, e sinha Vitória ao fundo. A mulher acende o cachimbo e dá nova investida.

SINHA VITÓRIA: – Era prá economizar... Hum! Hum! Já tinha comprado o couro, já tinha comprado a madeira.

Solta uma baforada e, notando a indiferença de Fabiano, que é propositada diz:

SINHA VITÓRIA: – Dinheiro tinha, mais foi tudo embora com jogo e cachaça.[...] ¹²³

O som também pode indicar o espaço. Assim, por exemplo, no filme, o ruído das sandálias dos retirantes indica o solo seco e gretado da caatinga, e a distância percorrida; do mesmo modo que o barulho da chuva revela mudança da estação seca para a chuvosa. No romance, o som é descrito por meio de onomatopeia:

Chapchap. Os tres pares de alpercatas batiam na lama rachada, secca e branca por cima, preta e molle por baixo. (“Fabiano”) ¹²⁴

Chapchap. As alpercatas batiam no chão rachado. (“Fabiano”) ¹²⁵

As alpercatas chiavam de novo no caminho coberto de seixos. (“Fuga”) ¹²⁶

A câmera móvel acompanha os passos de Fabiano, o olhar do menino em direção ao sol, o andar trôpego de Sinhá Vitória. Os retirantes vão em silêncio, apenas o ruído das alpercatas na areia do rio seco pode ser escutado. A caminhada é lenta e cansativa, planos longos, a sugerir o caminho que os pobres infelizes ainda têm a percorrer, criam um clima de dramaticidade e de angústia que envolve os personagens e se comunica ao espectador.

¹²³ SANTOS, 1970: p.50. Transcrição do roteiro cinematográfico.

¹²⁴ RAMOS, 1938: p.22.

¹²⁵ RAMOS, 1938: p.24.

¹²⁶ RAMOS, 1938: p.183.

O filme é desprovido de trilha musical. O som que se escuta são ruídos naturais: canto dos pássaros, gritos de animais, ruídos da chuva, aboios, que conferem à vida na fazenda quase deserta a sensação de abandono, melancolia e solidão, embora menos melancólicos que o som do carro de boi, que acompanha todo o desenrolar da película.

Com tudo isso, é possível perceber que a descrição é a principal estratégia para dar vida ao espaço. É por meio dela que os recursos cinematográficos audiovisuais como um todo podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, a trilha sonora, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no desenvolver do tempo.

- Capítulo VI -

MISÉRIA, FOME E SECA NO CINEMA NOVO

"Este filme não é apenas uma transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e a extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro pode ignorar."¹²⁷

Nelson Pereira dos Santos

Como já sabemos, o filme *Vidas secas* foi lançado em 1963, oriundo de uma adaptação cinematográfica do romance de Graciliano Ramos. A ideia de se abordar a calamidade da seca surgiu em 1958, quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos estava filmando um documentário sobre a região do Alto São Francisco, e passou a se deparar diariamente com inúmeras famílias de retirantes que, ao tentarem fugir de mais uma seca que assolava a região, colocavam-se a vagar em busca do desconhecido.

Era a primeira vez que o cineasta tinha um contato tão próximo com vitimados pela seca. A visão dos flagelados lhe remetia à lembrança prisioneiros de campos de

127 SANTOS *apud* GARDNIER e CAETANO, 2001: *online*.

concentração, devido à forma esquelética e doentia que os corpos tomavam, conforme a estiagem ia se apoderando do lugar.

Foi então que vi pela primeira vez, com meus próprios olhos, aqueles seres que conhecia do livro do Graciliano. Os retirantes Fabianos e, principalmente, as centenas de crianças que iam sendo abrigadas nos grupos escolares, recebendo uma cesta básica que consistia em um pedaço de carne seca e farinha jamais saiu da minha cabeça.¹²⁸

Com a realidade da fome marcada de forma indelével em seu pensamento, Nelson Pereira resolveu mostrar no cinema o que seria o flagelo da seca. Após essa decisão, o cineasta se dedicou a tentar transpor para a tela a calamidade que havia presenciado, e a obra que serviu de base, de inspiração nestes momentos, foi *Vidas secas*, livro que o cineasta admirava desde os tempos de colégio.

Após várias tentativas de adaptação falidas, Nelson Pereira dos Santos percebeu que nada seria mais real, mais próximo do que ele presenciou do que o próprio texto do romance *Vidas secas*, e resolveu então transpô-lo “diretamente” para o cinema.

O filme foi lançado então sob o prisma da estética da fome, um dos preceitos realísticos do Cinema Novo. O personagem Fabiano e a família se apresentam no filme, assim como no romance, como seres discretos e submissos em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à repressão policial, à submissão e à violência. Assim como no romance, os personagens do filme também apresentam fortes marcas das ideias socialistas em sua construção.

A transposição de *Vidas secas* gerou o primeiro longa-metragem a mostrar ao

128 SANTOS *apud* GARDNIER e CAETANO, 2001: *online*.

restante do país, num tom quase documental, sem retoques ou quaisquer mistificações, a miséria e a fome dos sertanejos nordestinos, causadas pela ganância latifundiária e pelo problema das constantes secas que assolavam e ainda assolam a região.

O processo de decupagem¹²⁹ iniciado no Cinema Novo, aliado ao uso de planos mais abertos, mais longos, e cortes secos, utilizados numa tentativa de transpor a fragmentação espacial da obra, além de uma preocupação com o *continuum* do fato narrado, uma influência do Neo-realismo, causaram assombro no exterior.

A transposição literária de *Vidas secas* não é unicamente uma adaptação cinematográfica. Acabou se tornando um marco do cinema brasileiro, vitorioso e fidedigno, no que se refere à representação de uma dura realidade brasileira. Para José Carlos Avellar em “A desinvenção da fronteira”:

Um filme, na verdade, é o que inventamos no imaginário a partir do estímulo da projeção. E, é bem isso que faz de *Vidas secas* um filme especialmente significativo: desde o instante da projeção, arrastado por uma câmera que se recusa a observar a cena de uma posição tranquila e confortável, o espectador é instigado a não se reduzir a um espectador, é chamado a participar da invenção ali mesmo, a imagem ainda acesa na tela. Os espectadores são convidados a inventar novos cinemas [...]¹³⁰

Ismail Xavier situa *Vidas secas* ao estilo do cinema “câmera na mão”, que no

129 Segundo o Jacques Aumont e Michel Marie (2003: p.175), o termo decupagem relaciona-se com a padronização da realização dos filmes, e designava a princípio um instrumento de trabalho, o "roteiro decupado" ou "roteiro técnico", último estágio do planejamento do filme, em que todas as indicações técnicas (posição e movimento de câmara, lente a ser utilizada, personagens e partes do cenário que estão em quadro, etc.) eram colocadas no papel para organizar e facilitar o trabalho da equipe.

130 AVELLAR, 1994: p.165.

Brasil assume a condição de elemento característico essencial na produção do cinema. Tal estilo tinha como objetivo principal a denúncia das mazelas do povo brasileiro. Assim como a literatura modernista apresenta o homem do campo, o pobre, o marginalizado com personagem principal.

No momento do alto modernismo cinematográfico, digamos nos anos 60-70, qualquer proposta de um cinema alternativo trazia um horizonte de mudanças que eram, ao mesmo tempo, do cinema e da sociedade (e não era preciso vincular experimentos ou vanguardas ao socialismo), pois fazer oposição e buscar o diferente era criar um novo espaço institucional de discussão do cinema.¹³¹

Vidas secas mostra assim, de forma abrangente, os problemas básicos da sociedade brasileira, bem como, do “Terceiro Mundo” em geral, através de uma apropriação original de elementos do cinema moderno. Segundo Jean-Claude Bernardet:

A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao underground norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso de cinema.¹³²

Vemos, assim, a tradução intermediática, entre outros aspectos, como prática crítico-criativa, como diálogo de signos e como síntese e reescritura da história.

É de salientar a importância dos cineastas do movimento do Cinema Novo para a história do cinema e da cultura brasileira. Vindos de um movimento do cinema independente que se opunha ao cinema industrial na luta por uma

131 XAVIER, 2007: p.145.

132 BERNARDET, 2000: p. 65.

linguagem, pela valorização do nacional e pela garantia de produção, distribuição e exibição.

Nesse sentido faz-se importante lembrar que Glauber Rocha, já na década de 1960, alertava sobre a “colonização cultural”. E refletindo sobre a “estética da fome”, pensa-se que Glauber queria alertar não só para a fome (falta de alimento) mas também para a fome de educação e cultura.

A TRANSPOSIÇÃO COMO OBJETO HISTÓRICO: TEORIZANDO

“Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.”¹³³

Marc Ferro

Os procedimentos metodológicos que adotamos na análise da adaptação cinematográfica de *Vidas secas* toma o filme como testemunho, mesmo que o mesmo seja baseado em uma obra literária de ficção cuja história se passa em outro momento cronológico. Como analisaremos os aspectos concernentes à época em que foi produzido, podemos dizer que importa realmente explorar o que o filme “fala” sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Assim, pode-se dizer que *Vidas secas* desempenha um papel significativo na divulgação e na “polemização” do problema da seca no Nordeste e da desigualdade social. Trata-se então de considerar a capacidade de influência do filme, seu poder ideológico e político, o caráter ativo ou passivo do ato de recepção no tocante à construção de uma imagem histórica.

133 FERRO, 2010: p.37.

Segundo Eduardo Morettin existem reflexões pertinentes sobre a relação entre cinema e a produção da memória: “o cinema ficcional incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizado nos museus e monumentos destinados a visitação pública.”¹³⁴

Além dessa questão, o autor nos alerta para a questão que todas as memórias modificam, ampliam, apagam. Neste sentido a análise dos filmes aqui realizada, levará em conta estas questões. O autor ainda nos alerta que ao fazermos uma análise fílmica, temos que “separar aquilo que corresponde às leituras feitas da obra, como expressa nas críticas de época e das falas do diretor, do sentido que emerge de sua estrutura.”¹³⁵

Ainda assim, pela dificuldade em estabelecer quadros metodológicos precisos, podemos nos valer das reflexões e conceitos do historiador francês Marc Ferro, que propõe uma abordagem do filme como uma contra-análise da sociedade.

O trabalho de Marc Ferro foi pioneiro em teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema-história. Em seu artigo intitulado “O filme: uma contra análise da sociedade?”, o esforço de Ferro é para demonstrar que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, muito embora não faça parte “do universo mental do historiador”.¹³⁶ Ferro aponta uma série de elementos que comprovam a importância do uso do cinema como documento histórico e insiste na particularidade do trabalho com este tipo de fonte. Privilegia também o uso do filme de ficção na análise histórica por julgar vantajosas as possibilidades analíticas que esse gênero traz consigo, como reações críticas, dados sobre frequência aos cinemas e uma variedade de informações sobre as condições de produção, nem sempre

134 MORETTIN, 2001: p.14.

135 MORETTIN, 2001: p.9.

136 FERRO, 2010: p.52.

disponíveis em relação aos cinejornais e aos documentários.

Evocando o imaginário, presente para ele em qualquer gênero fílmico, como uma das forças dirigentes da atividade humana, procura demonstrar como é através da forma que o filme atua no terreno da imaginação e se estabelece a relação entre autor/tema/espectador. Em suas palavras, o imaginário é tanto história quanto História, mas o cinema, especialmente o cinema de ficção, abre um excelente caminho em direção aos campos da “história psico-social” nunca atingidos pela análise dos documentos.

Para Ferro, a contribuição maior da análise do filme na investigação histórica é a possibilidade de o historiador buscar o que existe de não-visível, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, Ferro reafirma seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito. O filme para Ferro fala de uma outra história: é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa, de forma não mecânica, os valores que norteiam a cultura política de uma sociedade.

Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter “desmascarador” de uma realidade político e social. Suas análises não se confundem com o empiricismo de abordagens que supõem o filme como reflexo de uma realidade histórica. Ferro recusa-se a estabelecer assim uma homologia mecânica e direta entre o filme – instrumento de expressão ideológica – e uma formação social.

Marc Ferro postula duas vias principais de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história.

A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular dos “filmes históricos”. Seguindo Marc Ferro, nosso procedimento metodológico será a criação de uma solução comum (uma ponte) entre estas duas linhas de leitura: não se trata de fazer uma leitura cinematográfica da história, mas de perpetrar uma análise da memória através do cinema e isso será feito interpretando as representações que o filme de Nelson Pereira dos Santos faz acerca do romance de Graciliano Ramos à luz do início dos anos 60. Com isso, estaremos ingressando (de forma simultânea) no outro viés de leitura do cinema proposto por Ferro, a saber, o filme como testemunho da época na qual foi produzido - a história lida através do cinema.

No artigo “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, Eduardo Morettin enfatiza o caráter polissêmico de um filme e ressalta a importância de

refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto.¹³⁷

Assim, um filme diz tanto quanto for questionado, sendo infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Assim, o cinema como fonte de conhecimento histórico, expressa seu valor documental, sobretudo, ao manifestar sua capacidade de atingir “zonas ideológicas não-visíveis” da sociedade. Um filme vai sempre além de seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem. O que os

137 MORETTIN, 2003: p.29.

filmes (e também a literatura e outras formas de arte) refletem não são conteúdos explícitos, mas dispositivos psicológicos ligados à mentalidade coletiva, objetos, ideias e argumentos inconscientes.

É possível afirmar que o filme *Vidas secas* de Nélson Pereira dos Santos, por ser uma manifestação artística ligada à fase do Cinema Novo nacional, cujas raízes estéticas encontram-se no Neo-Realismo italiano é imanentista por definição. Utilizamos este termo como oposto à ideia “transcendentista” de cinema, pois a temática de nosso objeto de estudo não deixa margens para o sonho e a fantasia. Entendemos tratar-se de uma obra de arte que assume críticas político-sociais e quer denunciar mazelas da sociedade sensibilizando-nos para um problema sério de nosso país que é a seca e a miséria. Logo no início da projeção somos defrontados com o seguinte aviso:

Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.¹³⁸

138 SANTOS, 1963: Texto transcrito a partir do filme. Tempo 00:00:05.

Através do uso do termo “transposição fiel”, os realizadores do filme, mesmo cientes das diferenças em relação ao texto original, pretendiam (com foco no público) relacionar a qualidade e a validade da adaptação com a importância artística e política que o romance de Graciliano Ramos possuía.

Estudo sobre o processo de adaptação.

(Figura 42)

Através deste enfoque é possível detectar no filme adaptado *Vidas secas*, as “zonas ideológicas não-visíveis” de que fala Ferro. No que concerne à memória, isso significa privilegiar não a memória voluntária – função política da memória de controle voluntário do passado (e, portanto do presente), mas a memória involuntária.

LITERATURA, HISTÓRIA E CINEMA: PILARES DE UMA CONTRA-ANÁLISE SOCIAL

Tomando Marc Ferro e Hayden White como referência, podemos considerar que a literatura, a história e o cinema constroem discursos auto-explicativos e de convencimento, que pretendem enredar seus “leitores-espectadores”, “exatamente porque o historiador não está (ou pretende não estar) contando a estória ‘pela estória’, inclina-se ele por colocar suas estórias em enredo segundo as formas mais convencionais [...]”¹³⁹, logo são concebidos como discursos de autoridade - do qual uma visão mais crítica, mais sofisticada, sempre pode escapar: a história por ser um campo das ciências humanas e o cinema por se recorrer a uma linguagem que cria para a assistência o que os teóricos chamam de “impressão de realidade”, ficando a literatura, neste caso, abrangendo (mas não de forma completa) os dois campos.

A literatura, a história e o cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos ou aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a reconstruir. Assim como vemos no processo adaptativo de *Vidas secas*, do romance para o filme, ao ocorrer essa reconstrução, recorrem a estratégias discursivas que pretendem instaurar uma inteligibilidade às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem “o mundo como representação”. Em outras palavras, existe a necessidade de que o

139 WHITE, 1992: p.67.

resultado dos seus discursos instaure relações de coerência entre os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança – talvez menos nos seus discursos e mais nas leituras que pretendem que se faça deles. A partir do mote da verossimilhança das representações e das diversas leituras possíveis podemos discutir mais detalhadamente a questão da fidelidade na transposição de *Vidas secas*.

É sabido que a fragmentação narrativa do romance permite uma leitura em separado dos capítulos como pequenos contos, “desmontáveis e maleáveis”, abrindo várias possibilidades de montagem.

Esta estrutura de composição da obra abarca várias narrativas nucleares separadas com relativa autonomia, exceto pelos capítulos que abrem e fecham o ciclo da seca:

Este encontro do fim com o começo [...] forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha à vida esmagada da pobre família de retirantes, mostrando que a poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro não depende [...] do fato de ele ter feito romance regionalizado ou romance proletário. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo.¹⁴⁰

A organização descontínua, não-linear, que constrói a obra por fragmentos, possibilita que várias leituras sejam feitas, favorecendo uma interpretação singular do texto a cada novo contato com o mesmo. Tudo isso facilitou, portanto, permitiram que o cineasta Nelson Pereira dos Santos fizesse sua leitura individual do

140 CÂNDIDO, 1992: p.82.

romance *Vidas secas*. Um reler da obra crítico e criativo, mas acima de tudo dialógico, uma vez que deve entender-se o objeto literário como uma entidade passível de leituras plurais, mas não de quaisquer leituras, já que nossos limites racionais de interpretação estão intrinsecamente ligados ao nosso conhecimento e experiências vividas.

A fidelidade que nos interessa para a compreensão da adaptação cinematográfica leva em consideração, principalmente, as circunstâncias político-culturais que envolveram os autores do romance e do filme no momento da transposição. A leitura de Nelson Pereira dos Santos evidencia a dura realidade do sertão nordestino, que de 1938, ano de lançamento do romance, a 1963, ano de produção da obra fílmica, pouco se alterara. O aspecto de denúncia da obra, portanto, se mantém, mostrando as questões da desigualdade social, provocadas pela expropriação da terra, apropriação indevida da mão de obra, e porque não, a escravidão, mantendo-se, portanto, a linha de pensamento esquerdista do romance na transposição.

Esta coerência ideológica existente entre Nelson Pereira dos Santos e Graciliano Ramos ocorre justamente por ser a adaptação parte de uma teoria geral da repetição, já que as narrativas são repetidas de diversas maneiras, e em meios culturais distintos.

Quando aborda o que ele define como fazer história, Michel de Certeau diz que seu resultado, ou seja, o conhecimento histórico, “fabrica cenários suscetíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível” e que, assim, a História pretende “instaurar um discurso de acordo com a ‘ordem natural’ das coisas.”¹⁴¹ A ideia de cenário, à qual Certeau se refere, aproxima-se muito dos cenários cinematográficos,

141 CERTEAU, 1982: p.65.

só que esses recorrem a uma outra linguagem para construí-los. Vejamos, então, como a argumentação de Certeau pode iluminar nossas reflexões.

Os cenários cinematográficos “materializam” nas telas (para a percepção do público) muitas das condições que os textos históricos e literários descrevem. Vale lembrar que as imagens apresentadas nos filmes entram na construção de seu discurso e que eles pretendem dialogar com outros discursos presentes no contexto da época de sua produção. Assim, as imagens tendem a estar mais próximas desse contexto, mesmo em filmes “de tema histórico” ou que recorram a contextos históricos nas suas narrativas, sendo, por isso, muito difícil encontrar nelas uma fidelidade rigorosa.

Ao fazer sua própria leitura e remontagem da obra *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos buscou preservar o que de mais importante uma obra de arte apresenta: uma interpretação essencial do seu sentido, mesmo que tenha criado cenários diferentes ao de um possível imaginário de um determinado grupo de leitores. A vontade que predominava em ambos, escritor e cineasta, era a mesma, a de incitar o debate sobre a dura realidade do país, e desta forma desmascará-lo. As “novas imagens” que então teriam sido criadas pelo cineasta recorriam semioticamente à sua nova leitura da história, ligada ao seu tempo, realidade e experiências.

As narrativas fílmicas desenrolam-se em cenários análogos ao do mundo da experiência, construindo, portanto, relações de causa e efeito, de forças sociais que se confrontam, de disputas históricas que adquirem um significado diferenciado, somente porque estão na tela por uma escolha dos realizadores: portanto representam um ponto de vista sobre a realidade. Todas as proposições dos realizadores criam uma tensão dialógica com outros discursos que compõem o contexto: o do próprio filme, o da época em que a trama do filme acontece; o da

época de produção e o de exibição.

Bakhtin, ao analisar a “voz” no romance, argumenta que “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas [...] expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.”¹⁴² Este argumento é muito significativo para nossas reflexões, pois, Bakhtin enfatiza assim que o autor não reproduz uma posição “sócio-ideológica”, mas realiza uma apropriação pessoal, diferenciada dos discursos que circulam numa época definida. Mais precisamente, segundo o autor, a voz do discurso se constitui e está articulada ao seu contexto de enunciação, formulando (segundo Bakhtin) uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto.

Nesse sentido é que podemos considerar que os filmes estão em dialogismo constante com um conhecimento (histórico) do público. Acompanhando o historiador Marc Ferro e concebendo os filmes como discursos sobre a história, os diálogos com um conhecimento histórico já estão formulados, a priori, pelos realizadores do filme, pois Bakhtin afirma:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre emulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal [ou não] de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal [ou não]; do mesmo modo que a réplica do

142 BAKHTIN, 1988: p.78.

diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem [...].¹⁴³

No caso da história, um real presente, passado ou futuro representado por filmes (e por romances) também deve ser pensado como uma proposta de diálogo com a memória histórica da sociedade contemporânea – de outras “obras-enunciados” – seja ela estética, factual, filosófica ou ideológica. Considerando a apropriação realizada pelo público como outra produção levando este mesmo público a confrontá-lo com ou a buscar respostas no campo do conhecimento histórico. Assim, é possível iluminar diálogos que os discursos cinematográficos formulam diante de outros discursos da comunicação cultural objetivando e esclarecendo respostas que pretenderam convencer ou suscitar uma apreciação crítica sobre o assunto ou processo histórico que abordam.

143 BAKHTIN, 1988: p.83.

SOCIEDADE, ECONOMIA, POLÍTICA: 1938-1963

Em sua análise estrutural do romance *Vidas secas*, Affonso Romano de Sant'Anna isola dois grupos distintos de personagens: o primeiro grupo é composto de Fabiano e sua família; o segundo grupo é o do “mundo lá fora”, isto é, todos os elementos hostis ao primeiro grupo. Entre os dois grupos, Affonso observa, “não há sistema de trocas, senão um mecanismo de opressão e bloqueio”.¹⁴⁴ O bloqueio entre os dois grupos é unidirecional, e o mecanismo de opressão funciona de cima para baixo, através de mecanismos sócio-econômicos. Podemos repensar esses dois grupos em termos de uma hierarquia de poder baseada nos cinco níveis de poder distintos que estão presentes na sequência da prisão:

- 1) O poder econômico (representado pelo fazendeiro);
- 2) O poder civil (o prefeito);
- 3) O poder militar (os soldados);
- 4) O poder religioso (o padre e a Igreja);
- 5) Os sem-poder (Fabiano, sinha Vitória e os participantes do bumba-meu-boi).

Um sexto agrupamento, composto de outro prisioneiro e dos jagunços, encontra-se fora dessa hierarquia de poder e representa uma ameaça à sua estabilidade.

No filme, o papel do prefeito dentro da estrutura de poder não é bem definido. Na sequência da prisão, ele está claramente alinhado com o fazendeiro durante o bumba-meu-boi, em que os dois estão sentados lado a lado na varanda,

144 SANT'ANNA, 1990: p.155.

recebendo as oferendas simbólicas dos participantes. Mais tarde, quando os jagunços entram na cidade para libertar o prisioneiro que ocupa a cela com Fabiano (no romance há referências a um bêbado), o prefeito e o fazendeiro vão à prisão juntos e dão ordens aos soldados para que soltem o outro prisioneiro. O fazendeiro vê Fabiano e manda soltá-lo também. O prefeito tem alguns subordinados, como o cobrador de impostos, que no começo do filme impede que Fabiano venda a sua carne de porco na vila. Portanto, ele compartilha o poder econômico com o fazendeiro, e as duas figuras são essencialmente permutáveis.

Representantes do poder militar aparecem em apenas dois planos da sequência, e o soldado amarelo não aparece, apesar de ter a responsabilidade imediata pela prisão de Fabiano. No terceiro plano, o soldado que prendeu o vaqueiro fecha a porta da cela e no sexto plano ele manda Fabiano se calar. No entanto, o poder militar se difunde em toda a sequência. O espaço físico retratado – a cadeia – é um espaço militar. O poder militar serve uma função intermediária entre as classes dominantes (o prefeito, o fazendeiro) e do povo, por meio da separação, do isolamento e da marginalização deste por aquelas. Seu papel intermediador é crucial e é reconhecido por Fabiano mais tarde na narrativa. Quando o vaqueiro encontra o soldado amarelo na caatinga, ele levanta sua peixeira para atacar, mas logo a abaixa, dizendo: “Governo é governo”¹⁴⁵. Assim Fabiano expressa o fatalismo do sertanejo que percebe que o soldado que o humilhou nada mais é do que um representante de níveis mais altos de autoridade. Como Fabiano pensa no romance:

O soldado amarello era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos delle.¹⁴⁶

145 RAMOS, 1938: p.163.

No filme, Fabiano diz exatamente a mesma frase. Ver SANTOS, 1963: tempo 01:24:48.

146 RAMOS, 1938: p.51.

A outra forma intermediária de poder do filme, o poder religioso, está presente nessa sequência somente por sua ausência. Sinha Vitória, abandonada e só, espera Fabiano sentada na calçada em frente da igreja, que não oferece consolo à sua dor (nem a de Fabiano). Neste sentido, o filme faz uma crítica sutil ao papel opressivo da religião na pequena comunidade. Numa sequência anterior do filme, a entrada de Fabiano na igreja não lhe foi *negada*; ele simplesmente *não pôde* entrar por causa da multidão. Planos de Baleia e dos garotos espremidos entre as pernas de fiéis revelam a igreja como um lugar repressor e pouco convidativo. O padre também serve como um intermediário entre as classes dominantes e os jagunços, que, ao entrar na cidade para libertar um deles da prisão, acordam o padre e o mandam chamar o prefeito e o fazendeiro.

O quinto nível na hierarquia de poder é definido politicamente por sua impotência, economicamente por sua falta de posses e sua mão-de-obra, e culturalmente por sua criação de formas culturais diretamente ligadas a sua experiência de trabalho. Esse nível também se define pela falta de linguagem, e linguagem é poder.¹⁴⁷ Fabiano e sua família são, naturalmente, os representantes principais desse nível, porém os participantes do bumba-meu-boi também pertencem a esse grupo.

No romance, no episódio da cadeia Fabiano pensa que, se não fosse sua esposa e filhos,

[ele] Entraria num bando de cangaceiros e faria um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo.¹⁴⁸

147 SANT'ANNA, 1990: pp.155-158.

148 RAMOS, 1938: pp.51-52.

Apesar de, no romance, Fabiano não ter a oportunidade de se vingar, no filme essa opção lhe é oferecida. Há outro prisioneiro – uma figura enigmática – na cadeia com Fabiano. Ele cuida das feridas do vaqueiro e o conforta durante a longa noite. Em contraste com Fabiano, que faz caretas de dor e insulta os carcereiros, o prisioneiro, apesar de também estar ferido, não demonstra sinais de dor ou medo. Ele não diz uma palavra. Quando não está ajudando Fabiano, calmamente olha pela janela da cadeia. Ao nascer do sol, o bando ao qual pertence entra na cidade e o solta, levando à libertação de Fabiano. Eles voltam a se encontrar mais tarde na estrada fora da cidade, onde o jovem oferece seu cavalo a Fabiano e o convida a se juntar ao bando. O vaqueiro recusa, sentindo, talvez, uma responsabilidade maior por sua família.

O bando armado representa, como já notamos, um grupo que está fora da hierarquia de poder e uma ameaça à sua estabilidade.¹⁴⁹ No entanto, é nesse ponto do filme que o diretor se vale de sua liberdade criativa para transformar, por engajamento, um dos elementos do texto original. Primeiramente, o diretor dilui a importância ou efeito narrativo do bando armado. A *abstração* do bando armado é alcançada, em primeiro lugar, por sua descaracterização visual. O cangaceiro (mencionado no romance) tem uma longa história no cinema brasileiro desde *Filho sem Mãe* (1925), de Édson Chagas. O clássico *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953) consagrou o filme de cangaço como um gênero brasileiro. Esta tradição institucionalizou certa modalidade de representação do objeto e certo modo de identificar o cangaceiro em sua representação visual. Em outras palavras, ela desenvolveu uma *iconologia* específica para a representação do cangaceiro: a figura com o chapéu de meia-lua cravado de estrelas, cinto de balas cruzando o peito. A maioria dos membros do bando armado em *Vidas secas* não tem essas características

149 PELLEGRINI *et alii*, 2003: p.51.

visuais. Em segundo lugar, a abstração do bando é alcançada pelo silêncio: simplesmente não sabemos quem eles são, o que fazem, de onde vêm ou para quem trabalham. Fica claro *apenas* que eles representam uma ameaça e uma alternativa às classes dominantes. Portanto, o diretor, com esse ponto de vista, traz para o filme uma opção meramente latente no romance: a resistência armada. Essa opção é reforçada num plano de Fabiano a cavalo, filmado de baixo, com um rifle em suas mãos. Apesar do fato de o vaqueiro rejeitar essa opção, a imagem permanece viva no discurso fílmico.

Aos diversos níveis da hierarquia de poder correspondem diferentes formas de produção cultural. A sequência da cadeia torna explícita a ideologia implícita na estrutura social e em certas manifestações culturais. A cultura de elite é representada pelas lições de violino clássico (detalhe não constante no roteiro inicial do filme) dadas à filha do fazendeiro no começo do filme. Também nesse trecho, é possível captar a engenhosidade do diretor ao proporcionar momentos de “uso estrutural do som”. Como exemplo para isso temos o som não diegético das rodas do carro de boi que acompanha os letreiros do filme. Mais tarde o som é diegetizado quando vemos Fabiano no carro de boi e ouvimos o som ao mesmo tempo. Nesse ponto o som faz parte de um trocadilho sonoro no qual o ranger do carro de boi se modula ao som do violino arranhado. No decorrer do filme, o som do carro de boi “encapsula” o ambiente do Nordeste, por meio de sua denotação (o carro de boi evoca o atraso técnico da região) e de sua conotação: o som, que é muito desagradável, constitui, por si só uma estrutura agressiva. Simultaneamente, a roda opera como metáfora, lembrando, em sua circularidade, os períodos cíclicos de seca na região. Na sequência do violino, o som do carro de boi modulado ao som do violino equipara a cultura de elite com a repressão.

Ainda no âmbito da sociedade local, vemos que a cultura popular está em

oposição à cultura de elite, como é representada na sequência pelo bumba-meu-boi. O boi (transposto da obra literária através de operações de transformação) é um elemento-chave e está presente no filme inteiro. O som de um carro de boi abre e fecha o texto fílmico, na metade do filme, a data “1941”¹⁵⁰ é sobreposta a um boi de barro esculpido por um dos meninos. Quando chega a hora de Fabiano decidir se deve ou não unir-se ao bando, sua decisão é influenciada pelo som de um sino de vaca, e o mesmo decide não matar o soldado amarelo em parte porque escuta um dos últimos bois sobreviventes na caatinga. Fabiano faz para a família sandálias de couro de boi, a família depende do rebanho para comer. Em resumo, a própria sobrevivência da família depende do boi.

O bumba-meu-boi – que não aparece no romance de Graciliano Ramos – é uma festa folclórica tradicional em que o povo simbolicamente divide um boi e o oferece aos dignitários locais. De acordo com Mário de Andrade, o culto do boi é:

- 1) Remanescente dos ritos míticos de vegetação que refletem a preocupação do povo com a generosidade da terra;
- 2) Um valor moral derivado da tradição religiosa e da atividade econômica. Em sociedades mais modernas o culto perdeu sua forma primitiva e muito de sua significância mitológica, porém, o significado social do boi permanece.

A valorização do boi reflete [...] o inconsciente coletivo, preso ao que [Mário de Andrade] considera “forças vitais” [...] o boi é a própria participação do homem no trabalho cotidiano das zonas do gado, é visto por ele quase como um prolongamento seu, como quem comunica através do aboio.¹⁵¹

O bumba-meu-boi, portanto, é uma expressão da coletividade social e

150 SANTOS, 1963: tempo 00:24:52.

151 LOPEZ, 1972: p.133.

econômica, um ícone que reflete a estrutura socioeconômica e os valores mais profundos daqueles que participam da festa. Em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos utiliza o boi e a cultura popular num sentido crítico, e não num sentido meramente representativo.

Apesar da natureza aparentemente *festiva* do bumba-meu-boi, o bloqueio sócio-econômico permanece entre os participantes e as autoridades. A natureza repressiva do evento é revelada pela justaposição do som e da imagem, que contrasta a celebração com imagens de Fabiano sofrendo atrás das grades. Quando os participantes finalmente dizem “Vamos repartir o boi”¹⁵², a câmera focaliza Fabiano. Quando o boi é dividido e simbolicamente servido à classe dominante, Fabiano também o é. O bumba-meu-boi pode ser visto, nesse contexto, como uma representação cerimonial ou a encenação de uma situação opressora, porque os participantes oferecem ao opressor, simbolicamente, não apenas o produto de seu próprio trabalho, mas também eles mesmos. Nesse sentido, a cultura popular é ambígua. Enquanto oferece um contraponto à cultura de elite, ela também pode alienar o povo por simplesmente representar, em vez de desafiar, a sua opressão.

É de se salientar que sendo ambas agentes na promoção das leituras sociais, históricas e culturais, embora formas de expressão artísticas diversas, a Literatura e o Cinema possuem, entre si, pontos de contato que não devem ser ignorados em nenhuma instância. Embora o cinema brasileiro possa ser visto como um produto da indústria cultural, ele é acima de tudo uma arte. A primeira fase do Cinema Novo, denominada “nacionalista-crítica” situa-se entre 1962 e 1964. Os filmes desse período trataram, direta ou indiretamente, de temas relacionados com as questões concernentes ao nacional e ao popular que norteavam as grandes discussões encetadas pela esquerda brasileira. O cenário predominante nas películas foi o

152 SANTOS, 1963: tempo 00:56:46.

[...] ambiente rural, um mundo ao mesmo tempo arcaico, místico e alienado. As produções tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado.¹⁵³

Nesse contexto, situa-se *Vidas secas*, considerado por muitos especialistas o melhor filme do diretor Nelson Pereira dos Santos, pois conseguiu reproduzir na linguagem cinematográfica a densidade contida na obra de Graciliano Ramos, acrescentando-lhe o vigor de uma narrativa cinematográfica sofisticada e rigorosa.

Vidas secas de Graciliano Ramos além de ser um dos clássicos da Literatura Brasileira também se consagrou como um dos clássicos do Cinema Nacional pelas mãos do diretor Nelson Pereira dos Santos. A visão crítica da realidade social atingiu o seu auge na literatura brasileira, principalmente após a Segunda Guerra Mundial e o fim do Estado Novo. Autores como Graciliano Ramos descreveram em suas obras, com grande precisão e rigor, o quadro de abandono e alienação do povo brasileiro, especialmente das populações rurais.

153 LEITE, 2005: p.98.

VIDAS SECAS: O LIVRO, O FILME, O HOJE

A estrutura de capítulos “móveis” de *Vidas secas* permitiu que a mesma fosse remontada no cinema de forma singular, porém fiel à obra literária. Um filme, a princípio, conta com uma história muito bem ligada, sequencial, com diversos personagens, que se utilizam de variados recursos, como por exemplo, a fala, para se fazerem entender. O romance *Vidas secas*, apesar de não atender a alguns aspectos acima expostos, foi transposto para o cinema por Nelson Pereira dos Santos que, ao adaptá-lo, aproveitou-se da estrutura literária “fragmentada” de Graciliano Ramos para fazer sua própria leitura da obra, remontando-a a seu modo.

A questão mais importante que podemos ter neste momento é até que ponto a adaptação do cineasta foi pertinente. Não nos importa aqui investigar a beleza da montagem cinematográfica do romance, mas sim sua qualidade como obra transposta do livro para o filme. A transposição de um trabalho literário para o cinema exige, sobretudo, adequação às especificidades de cada linguagem, sem que as obras percam sua autonomia.

A análise do filme *Vidas secas* como fonte de conhecimento histórico, levando-se em consideração os fatores políticos e culturais que cercaram a transposição, além é claro, da época na qual as filmagens ocorreram, é a mais positiva possível. O cineasta Nelson Pereira dos Santos soube colocar a fragmentação do romance a seu favor, o que possibilitou que o mesmo relesse a obra a seu modo, sem feri-la, somente dando a ela novos contornos.

A relação dialógica entre o livro e o filme acontece de forma bastante coerente e principalmente, respeitosa. O cineasta soube, acima de tudo, incorporar a sua releitura os ideais de luta e denúncia que compunham o romance, e os retratou mostrando o flagelo da seca através de lentes sem filtro e tomadas de cena subjetivas, que inserem sem perdão o espectador à crua realidade dos personagens.

Ao estudarmos a adaptação fílmica de um romance tão representativo como *Vidas secas*, percebemos como os estudos e teorias atuais relacionam a ruptura provocada pela leitura cinematográfica à tradição do texto literário. O romance *Vidas secas* e a catarse que ele provoca merecem sucessivas e elucidativas leituras. A proposta da adaptação entre o filme e o romance em *Vidas secas* baseia-se, portanto, não na fidelidade à obra de origem, mas sim em uma nova leitura da mesma, independente, capaz de reviver, criticar e até mesmo recriar o texto-base.

Em *Vidas secas*, o homem brasileiro é colonizado pelo seu compatriota, pelo seu igual. A partir do conceito de nação como a organização política do povo que a constitui, que habita o mesmo território, percebem-se contradições estruturais, organizacionais, funcionais e comportamentais que paralisam e distorcem a harmonia da engrenagem social. Cria-se uma sociedade na qual os preceitos básicos da organização social, incluindo a organização política, transformam-se numa pirâmide de hierarquização composta por dois poderes fundamentais: o cultural e o patrimonial.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado duplamente vitorioso. A ideia de que na transposição da montagem literária à cinematográfica o cineasta manteve o caráter de denúncia social da obra, se confirmou. Num primeiro momento, por ter conseguido transpor de forma tão coerente um romance marcado por delicadas nuances e, em segundo, por oferecer a seguidas gerações a

possibilidade de ver na tela uma obra literária tão importante, transposta com maestria.

Através dos os elementos do discurso cinematográfico, Nelson Pereira dos Santos consegue fazer com que a realidade-ficção do cinema promova no espectador uma viagem no tempo, e através desta viagem conhecer não só a realidade histórica da época que o filme retrata, como também, correlacioná-los com a atualidade, tendo em vista que no Nordeste brasileiro, ainda hoje, existem muitos condicionantes existenciais, culturais retratados e denunciados pelo romance e pelo filme.

O cineasta não utilizou muitas metáforas em seu filme, mas tratou de universalizá-lo, mas não apenas isso: Nelson Pereira dos Santos potencializou explicitamente a generalização (apenas latente no romance de Graciliano Ramos) de Fabiano enquanto homem brasileiro. Neste sentido, seu discurso tornou-se ainda mais político, mais panfletário, no sentido do engajamento. Fez isso não por acreditar num movimento mundial, numa era de pré-libertação da ditadura do capital, numa antecipação de um suposto governo socialista, mas porque viu o sertão como um rincão perdido entre os mais importantes conflitos da época. Em sintonia com as transformações da década de 60, o cineasta fez uma crítica descentralizadora. É comum pensar o mundo em antes e depois das duas grandes guerras. Nelson Pereira dos Santos subverte isso, datando o filme com eventos importantes e que em nada se relacionam com o tempo ou o espaço do sertão (ver figuras, 43, 44e 45). Em uma entrevista, o cineasta explicou:

As datas. Explico: o livro é de 1938, e eu coloquei as datas da guerra: 1940, 1941, 1942. Escolhi os anos que lembram os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a

Estudo sobre o processo de adaptação.

Batalha de Stalingrado a fim de realçar a singularidade da vida no sertão,
longínquo espaço do mesmo planeta.¹⁵⁴

(Figura 43)

(Figura 44)

(Figura 45)

154 RAMOS, 2007: *online*.

Percebe-se que o diálogo entre literatura e cinema permite nexos dinâmicos entre os aspectos formais das linguagens e os diferentes conteúdos que mobilizam temas, mitos e símbolos nacionais, podendo despertar da consciência crítica e a formação cultural dos espectadores, além de, no caso de *Vidas secas*, promover o resgate e a valorização da identidade cultural brasileira.

É exatamente essa ideia, com ecos de denúncia e mobilização, que se configura tanto no romance quanto no filme. E é isso, em certa medida, o que está sintetizado nas palavras finais de Graciliano Ramos, repetidas por Nelson Pereira dos Santos, e que reproduziremos aqui:

E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinha Victoria e os dois meninos.¹⁵⁵

155 RAMOS, 1938: p.197 e SANTOS, 1968: tempo: 01:29:15.

GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS

Ângulo (angulação da câmera): Existem três ângulos diferentes associados à altura da câmera:

- Câmera Normal: mesma altura das personagens e objetos de cena. Lente objetiva, enquadrados de frente com olhar normal.
- Câmera Alta ou *Plongée*: lente objetiva enquadra as personagens e objetos de cena de cima para baixo. Utilizada para desvalorizar o assunto. Possibilita evidenciar situações de humilhação, inferioridade, fragilidade, perda, medo.
- Câmera Baixa ou *contre-plongée*: lente objetiva enquadra as personagens e objetos de cena de baixo para cima. Utilizada para valorizar o assunto. Possibilita evidenciar situações de superioridade.

CAM: Câmera.

Campo e Fora de Campo: Campo é o que está em quadro. Fora de Campo é o que está fora de quadro.

Cena: é a unidade de espaço-temporal, também chamada de sequência.

Cenário: o cenário pode ser interior ou exterior, naturais ou construídos em estúdios. É a materialização do mundo diegético onde ocorre a história.

Enquadramento (composto por planos): o referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser:

- Grande Plano Geral (GPG): tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva.
- Plano Geral (PG): ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário. É possível ver a figura das personagens, mas difícil de reconhecer suas ações.
- Plano Conjunto (PC): apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.
- Plano Médio (PM): se enquadra à personagem a meio corpo. Tem função narrativa, a ação tem maior impacto na totalidade da imagem.
- Plano Americano (PA): enquadra a personagem acima dos joelhos ou altura da cintura. Tal plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário.
- Primeiro Plano (PP): enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.
- Primeiríssimo Plano (PPP): enquadra o rosto ou parte do rosto da personagem. Possibilita compreender a expressão facial e emocional da personagem. Possibilita função simplesmente indicativa, no caso de um *close* na mão da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.
- Plano Detalhe (PD): pode-se enquadrar detalhes do rosto ou do corpo da personagem ou de objetos de cena. Tem função indicativa.

Foco Narrativo: perspectiva da qual a história é transmitida para o espectador:

- Subjetivo: quando ocorre a visão da personagem.

- Intersubjetivo: quando entrecruzam as perspectivas de diversas personagens.
- Objetivo: quando não se confunde com nenhuma personagem específica.

Fotografia: luz, efeitos de iluminação. Contrastes, claro e escuro, luz e sombra. Cores e tons da imagem.

Movimentos: a câmera possui dois movimentos principais:

- Panorâmica (PAN): movimento em que a câmera gira ao redor de um eixo imaginário qualquer, sem deslocar-se, mostrando um cenário. Uma forma convencional de fazer uma PAN é com a CAM fixa. Quando a CAM está fixa ocorre o movimento pró-fílmico (os personagens se movimentam em relação a CAM).
- *Travelling* (que vem do inglês *travel* – viajar): movimento que desloca a câmera em qualquer direção. O *travelling* pode ser feito com a CAM na mão, com CAM fixa em veículos, ou qualquer objeto móvel. E ainda, faz-se o *travelling* através do carro que em inglês é *dolly*. O movimento fílmico é quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens.

Ponto de Vista: a câmera (CAM) pode assumir dois pontos de vista o objetivo e o subjetivo.

- Objetivo: a CAM objetiva enquadra a ação assumindo o olhar de um observador convencional que presencia o desenvolvimento da cena.
- Subjetivo: a CAM objetiva adquire o olhar de alguma personagem. Também chamado de plano subjetivo.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras-base

RAMOS, Graciliano. *Vidas Sêcas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. [Republicação fac-similar da primeira edição. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1988.]

SANTOS, Nelson Pereira dos (dir. e rot.). *Vidas Sêcas*. Brasil: p/b, 1963. [Reprodução de película cinematográfica em vídeo.]

_____. *Roteiro de Vidas Sêcas*. Seminário sobre o livro de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos, Série Cinema. São Paulo/Brasília: USP (ECA)/UNB: 1970.

2. Literatura Comparada e Estudos Comparados

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas*. Literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias” In: *O Eixo e a Roda*, v. 12, Belo Horizonte: 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jaime Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Literatura comparada: questões e métodos*. Porto Alegre: Vitae - AILC, L & PM, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. “Estudo da ironia: um auxiliar teórico da literatura comparada” In: *ANAIS do V Encontro Nacional da ANPOLL*. Porto Alegre: 1991.

_____. “Ironia, revolução e literatura” In: SENRA, Ângela, COELHO, Haydée de Ribeiro. *Ensaio de semiótica: cadernos de teoria da literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MINER, Earl. *Poética comparada*. Brasília: Editora UnB, 1996.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (org.). *Estudos Comparados de Literatura*. Assis: UNESP, 2005.

PELLEGRINI, Tânia *et alii*. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

3. Teoria e crítica da narrativa literária

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. A. F. Bernardini *et alii*. São Paulo: UNESP - Hucitec, 1988.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. J.C.S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos*. São Paulo, Martins, 1959.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luis Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª edição, 28ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

EIKHENBAUM, Boris *et alii*. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski *et alii*. Porto Alegre: Globo, 1971.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1997.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Editora 34 - Duas Cidades, 2000.

_____. “Narrar ou descrever” In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1968.

4. Teoria e crítica da narrativa fílmica

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1976.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1990.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BALÁZS, Bela. *Theory of the film*. Nova York, Dover, 1970.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da arte IV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2000.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. Trad. Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CASETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paydos, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Obras escolhidas*. Lisboa: Horizonte, 1964..

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra - Embrafilme, 1980.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian Cinema* (Expanded Edition). New York: Columbia University Press, 1995.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

MALRAUX, André. "Esboço de uma psicologia no cinema". In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad.: Marilda Pereira. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *A significação no cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernardet. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORETTIN, Eduardo. "A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)".

Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. São Paulo, Nova Série. 5: 249-271, jan./dez. 1997.

_____. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In: *História Questões & Debates*. Curitiba, Ed. UFPR, 20 (38): 11-42, janeiro a junho 2003.

_____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica*:

uma análise do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. São Paulo: 2001. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. "Uma história do cinema: movimentos, gêneros, diretores". In: TOZZI, Devanil (org.). *Caderno de cinema do professor*: dois. São Paulo: FDE, 2009.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press,

1969.

TYNIANOV, Iuri. "As bases do cinema". In: *A poética do cinema*. Leningrado: Moscovo,

1927.

VIVEIROS, Paulo. *A imagem do cinema: história, teoria e estética*. Lisboa: Edições

Universitárias Lusófonas, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema*

Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1984.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

_____. *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

5. Contexto histórico, social e cultural das obras estudadas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da*

cultura. Vol. 1, Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras” In: *A dialética da colonização*. São

Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia. das Letras. 2005.
- CERTEAU, Michel de. "A operação historiográfica." In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC. 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.
- HUISMAN, Denis. *A estética*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MORAES, Denis de. *O imaginário vigiado*. A imprensa comunista e a recepção do realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: UFRJ-ECO, 1993.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A questão agrária no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- SEGATTO, José Antonio. *Breve história do PCB*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1981.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

6. Graciliano Ramos: teoria, crítica e história

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. “Graciliano Ramos e a totalidade imaginada” In: *Cadernos da Católica*. Serie Letras, v.2, n.2. Brasília: mai. 1996.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro. 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. Ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988.

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos: coletânea*. Coleção Fortuna Crítica, v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARELLI, Fabiana Buitor. *Porões da memória*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Roberto Ventura. São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos” In: *Origens e Fins*. Rio de Janeiro:

Casa do Estudante do Brasil, 1943.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores no modo de narrar*. São

Paulo: Vozes, 1985.

GARBUGLIO, José Carlos *et alii*. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das *Vidas secas*”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 48ª

ed. Rio, São Paulo: Record, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, Série

Fundamentos, n.68, 7ª edição. São Paulo: Ática, 1990.

SCHMIDT, Augusto Frederico *et alii*. *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Alba,

1943.

SENNA, Homero. “Revisão do Modernismo” In: *República das Letras*. 20 Entrevistas com

Escritores. Rio de Janeiro: São José, 1957.

7. Nelson Pereira dos Santos: teoria, crítica e história

D’AVILA, Roberto. *Os cineastas: conversas com Roberto D’Avila*. Rio de Janeiro: Bom Texto,

2002.

DUARTE, B. J. “Vidas Secas” In: LABAKI, Almir (org.). *Cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

FABRIS, Mariarosaria. *Aculturação brasileira do neo-realismo: dois momentos*. Tese de Doutorado. Orientador: Ismail Xavier. São Paulo: ECA-USP, 1990.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1994.

GARDNIER, Ruy e CAETANO, Daniel. *Entrevista com Nelson Pereira dos Santos*.

Acesso: 17 abr 2010. Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: ECA-USP, 1985.

PAPA, Dolores (org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

RAMOS, Paulo Roberto. “Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema”.

Acesso: 22 set 2010. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142007000100026&script=sci_arttext

ROCHA, Glauber. “Santos dos Pereira Nelson” e “Vidas Secas”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

ROCHA, Glauber. "Uma estética da fome". Revista Civilização Brasileira, jul.1965.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, Marcos Antonio da. "Cenas de cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos". In: *Brasil, 1964/1968: a ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE, 2006.

8. Roteirização, adaptação e técnicas de escrita para cinema

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

BIGNELL, Jonathan (org.). *Writing and Cinema*. Essex: Longman, 1999.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. Série Leitura Crítica. São Paulo: Unimarco, 2006.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

FELDMAN, Simón. *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa, 2000.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro:

Objetiva, 2001.

NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

PIRRO, Ugo. *Per scrivere un film*. Milano: Rizzoli, 1988.

PUDOVKIN, Vsevolod I. *et alii. El guionista y su oficio*. San Antonio de los Baños: La

Escuela, 1987.

Vidas secas, do livro ao filme.

217

Estudo sobre o processo de adaptação.