

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FELIPE MAGALHÃES DE MIRANDA

**VIDAS SECAS NO CINEMA LITERÁRIO:**  
tradução coletiva em Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos

BRASÍLIA – DF  
2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FELIPE MAGALHÃES DE MIRANDA

**VIDAS SECAS NO CINEMA LITERÁRIO:  
tradução coletiva em Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA – DF  
2019

MM672v

Magalhães de Miranda, Felipe

Vidas secas no cinema literário: tradução coletiva em Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos / Felipe Magalhães de Miranda; orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior. -- Brasília, 2019.

93 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura comparada. 2. Tradução coletiva. 3. Cinema literário. 4. Graciliano Ramos. 5. Nelson Pereira dos Santos. I. Silva Junior, Augusto Rodrigues da, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

FELIPE MAGALHÃES DE MIRANDA

**VIDAS SECAS NO CINEMA LITERÁRIO:  
tradução coletiva em Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre aprovada em **19 de julho de 2019** pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)  
Orientador/Presidente da banca

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL) Membro I

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Rosa Pereira da Silva (IFB) Membro II

---

Prof. Dr. Lemuel da Cruz Gandara (IFG) Membro III

---

*Àquela que vem do mar, Marina,  
minha filha, meu reverso*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o fim desta etapa de crescimento não somente acadêmico, mas humano.

Àqueles que me regem e me guardam;

À minha amada esposa, Cris, sempre ao meu lado;

Ao meu orientador, professor Augusto, sem o qual não teria chegado até aqui;

Aos meus colegas Lemuel, Diego, Josina e Marcos Eustáquio, por sua gentileza em aceitarem minha presença junto ao grupo nas poucas, mas frutíferas oportunidades que eu tive;

À Ana Clara, que me mostrou o caminho das pedras;

E aos professores Marcos Fabrício e Itamar Rodrigues, por terem tido a bondade de pensarem comigo minhas poucas ideias.

Enfim, de todos os sentimentos que me envolvem nesta hora, o que mais me enche é o de extrema gratidão.

*Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.*

**O narrador**  
**(Vidas secas)**

*Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios.*

**Mikhail Bakhtin**  
**(Estética da criação verbal)**

**Resumo:** É inequívoco o diálogo entre literatura e cinema, contudo há a necessidade de se perfazer o caminho interpretativo de uma arte para outra, tomando como base o *excedente de visão* de cada uma dessas, além de sua *imagem externa* e de seu *inacabamento*, conceitos do teórico Mikhail Bakhtin, apresentados em a *Estética da criação verbal*, cujo pensamento norteia este trabalho. Torna-se necessário, assim, entender como se dá tal relação, em que a obra fílmica surge como tradução da obra literária; e o filme, por sua vez, reconstrói a base interpretativa por meio da qual o narrador do romance pôde adentrar o mundo interior das personagens e materializá-lo em palavras. Assim, tem-se como intuito estabelecer o viés estético que correlaciona o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e a obra homônima de Nelson Pereira dos Santos. Os *Vidas secas*, sob qualquer ótica, inevitavelmente redundarão enquanto um caminho (ou um roteiro) de transformação do mundo, de revolução (no sentido marxista), de quebra de estruturas hierárquicas até então estabelecidas, em que a razão sobrepõe a violência, a morte torna-se fecunda, a ascensão e a queda passam à horizontalização e à conseqüente consciência do mundo concreto em que o indivíduo se encontra. Além disso, por meio da teoria de Walter Benjamin, especialmente a de seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, será mostrado como outros veios estéticos ligam as obras em questão. O filósofo alemão contribuirá para que se mostre como elementos textuais no romance em estudo mantêm relação com o cinema. Tudo sob o prisma das teorias do *cinema literário* e da *tradução coletiva*, pensamento desenvolvido por Augusto Silva Junior e Lemuel Gandara, que analisam as relações dialógicas entre essas duas artes.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; Tradução coletiva; Cinema literário; Excedente de visão.

**Abstract:** The dialog between literature and cinema is unequivocal. There is, however, the necessity of treading the interpretative path from one art to the other, considering the surplus of vision, the external image, and the incompleteness concepts from Mikhail Bakhtin, presented in the *Theory of verbal communication*, which ideas guide the present work. Thus, it is necessary to understand how this relationship happens, in which the film work arises as the translation of the literary work; and the film, on the other hand, remakes the interpretative ground over which the romance narrator could get inside the inner world of the characters and reify them into words. Therefore, the present work aims to establish the aesthetic bias that correlates the romance *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, and the homonym film work by Nelson Pereira dos Santos. These artworks, under any point of view, are inevitably redound as a path (or script) of world transformation, of revolution (in a marxist meaning), of rupture with the established hierarchical structures. In this revolution, reason overlaps violence, death can be fruitful, rising and falling become horizontal movements, which leads to awareness of the concrete world where the individuals find themselves. Besides, through the theory of Walter Benjamin, especially his piece *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, it will be shown how other aesthetical perspectives connect the pieces at stake. The German philosopher will contribute for the establishment of the relationship between the textual elements in the romance and the film. All of it under the prism of the literary cinema and the collective translation, concepts developed by Augusto Silva Junior and Lemuel Gandara, who analyze the dialogical relationship between these two forms of art.

**Key-words:** Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; Collective translation; Literary cinema; Surplus of vision.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema movimentos em <i>Vidas secas</i> .....	6
Figura 2 - Cartaz do filme <i>O descobrimento do Brasil</i> , de Humberto Mauro .....	9
Figura 3 - Fabiano performa um papagaio (01:14:50) .....	16
Figura 4 - Glauber Rocha .....	22
Figura 5 - Cena do filme <i>Abril despedaçado</i> .....	29
Figura 6 - O menino observa à sua volta para tentar entender o termo “inferno” .....	37
Figura 7 - O que o menino enxerga (1:08:38/ 1:08:45/ 1:08:53/ 1:09:09) .....	38
Figura 8 - O menino olha para o alto e vê a catinga (1:09:19/ 1:09:22) .....	39
Figura 9 - O menino repensa seu ângulo de observação (1:09:19/ 1:09:22) .....	39
Figura 10 - Família iniciando a jornada no filme (03:52) .....	42
Figura 11 - Fabiano deseja matar o menino (11:15) .....	44
Figura 12 - Fabiano em primeiro plano (11:27) .....	47
Figura 13 - Veja que mole e quente é o pé da gente (50:26) .....	51
Figura 14 - Baleia sofria a carícia excessiva (01:09:57) .....	51
Figura 15 - Patrão manda soltar Fabiano (01:00:35) .....	58
Figura 16 - De Graciliano Ramos (00:25) .....	65
Figura 17 - Baleia caça um preá (00:16:32) .....	67
Figura 18 - Fabiano aboia um gado inexistente (11:44) .....	68
Figura 19 - Apanhar do governo não é desfeita (52:58) .....	76
Figura 20 - Fabiano ensina o caminho ao soldado (1:25:01) .....	77

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	6
1. UMA TRADUÇÃO DE GRACILIANO .....	9
1.1. A construção de um sertão cinêmico-literário .....	21
1.2. Da tradução coletiva e do cinema literário .....	28
1.3. Os <i>Vidas secas</i> : um caminho na horizontal .....	34
2. UM NARRADOR E SUA CÂMERA .....	42
2.1. <i>Vidas secas</i> : um romance editado.....	49
2.2. Da perspectiva materialista em <i>Vidas secas</i> .....	53
3. VIDAS SECAS: UM FILME ROMANESCO .....	64
3.1. O cineasta-contemplador Nelson Pereira dos Santos .....	72
4. A PALAVRA NO TEXTO: A PALAVRA NO FILME .....	75
REFERÊNCIAS.....	81

## INTRODUÇÃO

As teorias do *cinema literário* e da *tradução coletiva* visam respectivamente a pensar o cinema em diálogo com obras literárias e a forma como vários especialistas traduzem esses percursos, cada um em sua área (figurino, música, fotografia etc.), para se chegar ao todo fílmico. É por esse viés que será estabelecido o caminho dialógico entre os *Vidas secas*: o romance de Graciliano Ramos (1938) e o filme de Nelson Pereira dos Santos (1963).

No intuito de se entender os percursos e intercursos teóricos aqui propostos, tome-se o seguinte esquema:

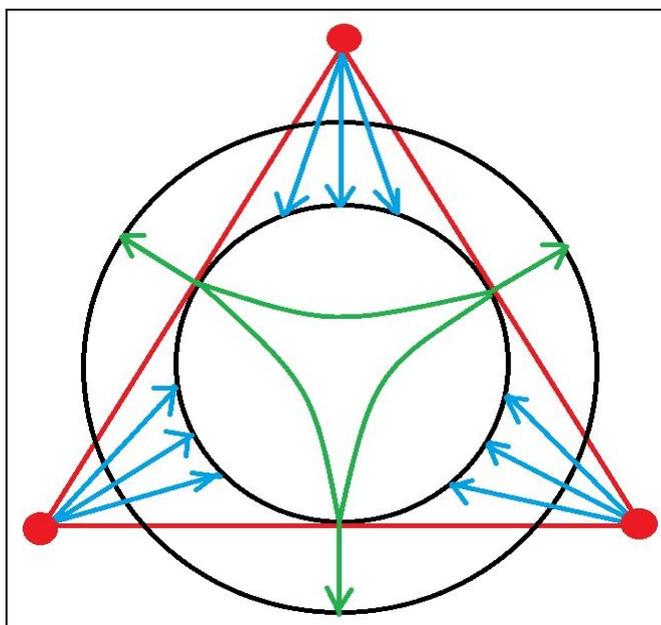


Figura 1 - Esquema movimentos em *Vidas secas*

Na imagem acima, o círculo interno representa o caminho trilhado pela família de retirantes que são as personagens dos *Vidas secas*. É importante frisar que esse ciclo, ao se fechar, não se repetirá para elas. Esse percurso significa o desabrochar, quando aqueles seres entendem que merecem mais. Porém há algo errado. Existe uma força invisível que lhes ceifa a dignidade. Ainda não podem lutar contra ela, apesar de perceberem que todos os males que lhes afligem têm um principal centro irradiador, o modo capitalista de produção.

No círculo externo, há um novo estágio de desenvolvimento humano, que é simbolizado na obra por seu Tomás da bolandeira. Como será demonstrado, ele ainda precisará se lançar no mundo e continuar sua andança, mesmo já dominando a linguagem e dormindo com dignidade em uma cama de couro (metas da família que ainda se encontra numa etapa aquém).

Nas pontas do triângulo, encontra-se o narrador, que tem visão privilegiada da vida das personagens e tem consciência dos dois estágios representados pelos círculos. As partes do círculo maior que ficaram fora do triângulo são aquilo que ele não pode ver enquanto fixa sua vista em um ponto específico, no caso, Fabiano e os seus, contudo sem deixar de sabê-las

Assim, há três movimentos nos *Vidas secas*: o circular, na horizontal, de tomada de consciência do espaço físico, o sertão, aquela que só será efetivada caso se passe pelo filtro da vivência de quem realmente conhece a lida da seca no interior do país. O movimento centrípeto, que leva leitor e espectador Brasil adentro, por um lado; por outro representa ainda o movimento que o narrador do romance faz até o âmago das personagens por meio da interpretação da *imagem externa* delas e de suas ações. E por último o movimento centrífugo, que é quando a paisagem sertaneja surge a partir do íntimo das próprias criaturas que vivem o seu drama; além do caminho que as leva do círculo interno para o externo, uma transição real e possível de caráter histórico e político. Nesse sentido, o diálogo proposto terá em cada um dos referidos movimentos um lastro teórico para se fazer a justa análise.

O movimento da câmera, do enquadramento em primeiro plano, com base no pensamento de Evaldo Coutinho, especialmente no que tange à sua obra *A imagem autônoma*, vai dar o tom por meio do qual se relacionará o olhar do narrador do romance com o olhar cinêmico. Isso a fim de perfazer a andança junto à família e demonstrar que a horizontalização do mundo (em que o inferno não está mais abaixo, mas no mesmo plano) é que vai direcionar a tomada de consciência para se avançar para um mundo mais justo. Será a obra *Cultura popular na Idade Média*, de Mikhail Bakhtin, a balizar essa percepção.

Por meio da interpretação do mundo exterior das personagens, de sua ação e de suas expressões, o narrador poderá adentrar o mundo interior delas. Esse movimento interpretativo se dará de forma centrípeta e terá como norte a obra *Estética da criação verbal*, também de Bakhtin. O movimento oposto também se

dará, pois o narrador, de volta a seu lugar, poderá enxergar o mundo tal qual elas o fazem.

O pensamento revolucionário de Marx vai permitir enxergar que aquelas personagens tentam compreender por que as situações pelas quais passam são tão injustas, para poderem, numa perspectiva materialista e real, transpor a um novo momento da civilização, o que se dará de dentro para fora, pois sua consciência será ampliada.

Desta forma, as teorias do cinema literário e da tradução coletiva – assim como os diversos profissionais na consecução fílmica dialogam para um objetivo em comum – unirão essas linhas teóricas e outras mais para a compreensão da vida por meio das artes. Emergirão, portanto, sentidos subsumidos nas tramas dos *Vidas secas* com base no que uma obra tem a dizer sobre a outra.

## 1. UMA TRADUÇÃO DE GRACILIANO

Um registro importante do pensamento de Graciliano Ramos sobre cinema merece destaque. Publicado no livro *Linhas tortas* (1962), pode, no mínimo, indicar que o autor se preocupava com as questões inerentes não só à sétima arte, mas ao seu desenvolvimento no Brasil. Trata-se do ensaio *Uma tradução de Pero Vaz* (1937), a respeito do filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro. Ele elogia a película pela acuidade, principalmente quando comparada ao que vinha sendo produzido no país. Conforme o próprio escritor: “tanta coisa chocha” (RAMOS, 1981d, p. 143). Ressalta a seriedade do trabalho, as suas excelentes cenas, o figurino, a trilha sonora com ótima música de Vila Lobos.



Figura 2 - Cartaz do filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro

Na sequência, no papel de crítico, com a consciência de um intelectual que compreende os processos de formação da cultura nacional e a sua problemática, mostra situações de inverossimilhança. Isso no momento em que os índios se encontram com o conquistador. A maneira como o filme traça a relação estabelecida entre eles coloca o português como uma criatura muito benevolente. Graciliano admite a possibilidade de isso ter acontecido dessa forma mesmo, mas somente no intuito de ludibriar o indígena. Enfim, após os elogios, mostra um problema estético

grave no filme. Em seguida, conclui: “E lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se deem ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena” (RAMOS, 1981d, p. 144).

O referido ensaio nos dá alguns elementos esclarecedores a respeito da relação do autor com o cinema. Um deles é a compreensão de que a transposição de um texto literário para as telas se trata de uma tradução. Além disso, ressalta as várias partes que compõem a confecção fílmica, ou seja, além de ser uma tradução, entende que ela é coletiva, feita por vários profissionais, como figurinista, sonoplasta, diretor etc. Como veremos à frente, essa teoria, a partir do literário e suas vertentes artísticas, começou a ser cunhada por Augusto Silva Junior e Lemuel Gandara a partir de 2013: “Porém, quando se relê a obra fílmica, apreendem-se vários elementos que compõem a narrativa, os quais, sem a devida coerência, prejudicariam a harmonia proposta pela equipe envolvida na produção” (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013).

Portanto, é extremamente relevante uma análise da obra desse autor que vise a enxergar sua relação com o cinema, especialmente quando este surge a partir da transposição de uma obra específica. Neste sentido “o cinema literário e a tradução coletiva nos permitem conjecturar que as palavras contribuíram para o nascimento do filme” (GANDARA, 2015, p. 11). Daí se conclui que tal abordagem sobre a obra de Humberto Mauro pode indicar que Graciliano não só tinha consciência dessa relação interartes, mas entendia que um novo sentido, uma resposta deveria ser dada à literatura quando da transposição em questão.

Assim, surge a motivação para se pensar a conexão entre a obra de Graciliano Ramos e o cinema, especialmente entre seu romance *Vidas secas* e o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos. Isso pensando-se em como, num movimento dialético, uma obra interpreta e ajuda a interpretar a outra:

Esse processo é uma das bases de nosso pensamento sobre a tradução coletiva. Compreendemos o filme advindo de um texto literário como tradução, essa, por sua vez, envolve várias recepções daquela obra organizadas durante o processo de produção cinematográfica. Nesse contexto, os envolvidos na criação dos elementos que levam às telas uma história surgida na literatura contribuem para o resultado final. Esse resultado é único em sua expressão (o filme pronto para exibição), mas fragmentado em seu

interior. Esse caráter revela uma coletividade de vozes que podem ser ouvidas à medida que se olha analiticamente para o filme (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013).

As obras analisadas a partir do pensamento do cinema literário fazem parte de dois momentos de ruptura em suas respectivas áreas: o romance *Vidas secas* encontra-se num período marcado pela cisão entre consciências literárias distintas, sabendo que a “compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade...” (BOSI, 2013, p. 410). Já o filme de Nelson Pereira dos Santos, tal como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, foram ponto alto do prestígio nacional e internacional do cinemanovismo. Carlos Diegues, em 1964, coloca:

*Deus e o diabo* (oficialmente) e *Vidas secas* (convidado do festival) estariam representando o Brasil num Cannes histórico. (...) Enquanto o filme de Glauber provocava um verdadeiro caso, o de Nelson papava uns três ou quatro prêmios, sob o protesto da crítica que exigia para *Vidas secas* a Palma de Ouro, dada naquele ano ao brilhante *Os guarda-chuvas de Cherbourg*, de Demy. Mesmo assim, o festival tinha sido suficientemente pródigo para transformar *Deus e o diabo* numa espécie de bandeira do jovem cinema mundial. *Vidas secas*, por seu lado, ficava com o papel não menos importante de revelação e injustiça anuais de Cannes. Abriram-se para o cinema brasileiro as portas da inteligência europeia (DIEGUES, 1988, p. 17).

O quadro teórico também influi na aproximação interartes especialmente no que tange ao cinema e à literatura, como quando Bakhtin propõe uma nova visão do homem de forma multifacetada, com base no *dialogismo* e na *responsabilidade*. Além do *inacabamento*, que será aplicado ao gênero romanesco e reside no fato de ele não poder “se enxergar” em toda sua completude, o que só é possível ao outro, no caso o cinema. Partindo deste para a interpretação da obra literária, é possível fazer as associações que dificilmente seriam concretizáveis de outra forma. Logo, com esse *excedente de visão* apreendido pelo cinema da literatura, surgem novos sentidos; por outro lado, o filme também terá o seu excedente, ao qual se pode chegar com a leitura do romance. O que há, portanto, é a possibilidade de se compreender e interpretar o filme tendo como premissa o romance e vice-versa, pois

eles dialogam. Victor Turner acrescenta ainda conceito fundamental para entender que o romance em questão pode enquadrar-se justamente no ponto de transição histórico-estético entre as duas artes aqui estudadas, qual seja, o de *liminaridade*, que aproximaria ainda mais as duas obras, como o *close* de uma câmera, facilitando o duplo movimento interpretativo.

E este *inacabamento*, que se materializa também na inconclusividade das personagens “como visão do mundo em formação e do homem em formação, razão por que não se pode dizer a última palavra sobre eles nem concluí-los” (BEZERRA, 2013, p. vi), está ligado, também, à capacidade ou não de uma obra de arte, em determinada época, de atender esteticamente às demandas históricas a serem configuradas artisticamente.

Em alguns momentos, os recursos aos quais um gênero artístico está limitado são insuficientes para trazer à tona o resultado pretendido, mas, mesmo assim, consegue antecipar algo que ainda está por vir e que apenas numa próxima etapa histórica poderá ser artisticamente consumado, o que acontece com literatura e cinema, na linha do pensamento de Walter Benjamin:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte (1994a, p. 190).

Logo, parte-se do princípio de que o cinema adveio de uma demanda histórica cujo papel não apenas responde a outros gêneros artísticos como realoca os elementos estéticos dessas outras artes para que estas também se “atualizem” diante das novas relações sociais e de consumo originadas pelos inúmeros avanços tecnológicos surgidos desde as Revoluções Industriais e que vão encontrar seu auge no desenvolvimento da fotografia e conseqüentemente na invenção do cinema na segunda metade do século XIX.

Tal fato torna-se latente quando Benjamin demonstra como o Dadaísmo trazia em seu bojo elementos que apenas poderiam ser ajustados esteticamente pelo cinema, em que ele afirma que essa vanguarda “tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (1994a, p. 191).

Não se trata aqui da simples influência de um gênero sobre outro, mas de como, antes mesmo do surgimento do próprio cinema, a literatura já trazia, por assim dizer, elementos daquele, que se consumariam de fato quando isso ocorresse:

Ao assistir a um filme, os espectadores, usualmente, se concentram no enredo. Enredados pela sala escura, pelo conjunto de pessoas que constituem a plateia – todos queremos saber “o fim da história”. Outros, mesmo na relação com o enredo, são guiados pela imagem e pelo som, transcendendo os sentidos diante daquele conjunto de trabalhos que permitiram chegar àquilo que chamamos de *cinema* (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2013).

Em análise restrita à produção de Nelson Pereira, verificam-se essas mesmas mediações, em que o cineasta consegue criar uma linguagem cinematográfica despida de ornamento e virtuosismo equivalente à austeridade verbal do romance de Graciliano. Imagem, verbo, silêncio são elementos que, no traduzir para o cinema, não evocam nenhum tipo de excesso. Afinal, o romance *Vidas secas* é obra que tratou, inclusive no plano estético, das condições materiais do homem: a terra, o alimento, a palavra; a câmera foi, então, ajustada para captar a paisagem nordestina onde se desenvolve a existência sem perspectivas do vaqueiro Fabiano e de sua família: em certo momento, somos introduzidos na caminhada dos retirantes, em meio à aridez da catinga, o que nos permite testemunhar “de perto” o drama da narrativa alagoana. O eficiente dialogismo – que não é somente a propriedade daquilo que dialoga, mas daquilo que torna possível o diálogo – entre as duas produções aqui confrontadas, determinado por uma “contínua transformação da pergunta em resposta e vice-versa” (SANTAELLA, 2006, p. 130), se deve talvez ao teor revolucionário do qual o filme e o romance se apossaram.

Seria contrassenso falar de Graciliano e do poderio revolucionário de sua obra sem situá-lo sob a égide do pensamento de Marx. Na base deste ideário tem-se que tudo se encontra em um constante processo de mudança. E a engrenagem principal, a que moverá a transformação vislumbrada pelo filósofo, são justamente as contradições de uma mesma sociedade que se materializam na luta de classes. Nesse contexto, tudo conflui para promover os interesses da classe dominante, qual seja, a burguesia, que detém os meios de produção. Do outro lado, estão aqueles

que vendem a sua mão de obra, contudo sem receber nem perto do valor integral daquilo que produzem, os proletários.

Em seu *Manifesto comunista*, Marx e Engels, ao criticarem o socialismo burguês, em que parte da burguesia procura remediar os males sociais com o fim de consolidar a sociedade burguesa, trazem que, no que tange à “transformação das condições da vida material, esse socialismo não compreende em absoluto a abolição das relações burguesas de produção – o que só é possível pela via revolucionária” (1999, p. 56).

No campo da narrativa em *Vidas secas*, essa revolução ainda subsiste de forma embrionária, pois trata de um momento em que se deve buscar compreender como a organização fulcrada no capital se dá. Por exemplo, quando Fabiano vai para a cadeia e lhe sovam com a lâmina de um facão, ele questiona: “Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber” (RAMOS, 1981f, p. 30). Ele não entende, mas busca isso. E a simples interrogação serve de gatilho para que a transformação se dê, no sentido marxista. A revolução que o livrará de sua situação retirante ainda não pode acontecer, apesar de já estar ali em caráter germinal. Nesse caso, a personagem Baleia, uma cachorra, surge como elemento que ajudará a interpretar os próprios homens:

Chegou-se (Baleia) a ela (sinha Vitória) em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinha Vitória não queria saber de elogios.

– Arreda!

Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada com sentimentos revolucionários (RAMOS, 1981f, p. 39).

O que Fabiano sentiu e não pôde racionalizar, após apanhar da polícia, também eram sentimentos revolucionários. Tanto a cachorra quanto as demais personagens trazem o ímpeto da transformação. Dessa forma, conclui-se que, em relação a Graciliano, “suas vertentes próprias, integradas na sua singularidade inconfundível, são: o aspecto extremamente clássico de sua expressão e aspecto extremamente revolucionário de sua mensagem” (ATHAYDE, 1981, p. 193-194), especialmente em *Vidas secas*.

Por outro lado, deve-se ter em mente o seguinte: o romance foi escrito quando a arte cinêmica havia, então, encontrado recursos técnicos para ser consumada. E

isso torna mais produtiva a análise do romance a partir de sua tradução fílmica, pois *Vidas secas* literatura encontra-se na *liminaridade* da transição entre os dois gêneros:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua (TURNER, 1974, p. 117).

E, na obra de Graciliano, a proximidade de sua estilística com a estética cinematográfica constitui-se, na verdade, como uma ambiguidade que situará seu texto, não por acaso, num lugar de iminente transformação. E, justamente por essa proximidade cronológica entre o romance em questão e sua tradução fílmica, os seus respectivos elementos internos poderão ser vistos *em primeiro plano*. Há características do romance e do cinema que se assemelham e favorecem, assim, para que tal diálogo ocorra. E o texto em análise, por sua condição liminar, potencializa ainda mais essa relação.

Tomando como ponto de partida essa proximidade entre os dois *Vidas secas*, surge no texto um narrador que se comporta de maneira similar a um cineasta direcionando a sua câmera. Por exemplo, no trecho “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande” (RAMOS, 1981f, p. 10), fica nítido que, além de acompanhar a família de perto, a voz que conta preocupa-se em dar a ver o ritmo da marcha e como ela se dá, em silêncio, um silêncio brutal eivado de seca e sol.

Ademais, elementos da própria fílmica, como a projeção em tela, com a devida cautela, podem ser enxergados no romance. Tal projeção pode ser vista como recurso estético no texto, pois as personagens reproduzem à sua frente imagens representativas daquilo que lhes foi tirado, ou que devem almejar, de maneira similar a como milhares de pessoas assistem todos os dias das cadeiras de cinema algo parecido, como ensina Walter Benjamin.

Interessante notar que, até quando os retirantes do romance possuem algo, o contexto é de desapropriação, não sentem que aquilo que podem alcançar realmente é deles: “Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula” (RAMOS, 1981f, p. 40-41).



**Figura 3 - Fabiano performa um papagaio (01:14:50)**

Sem contar que, para ir à cidade, ela precisara despojar-se deles, pois não serviam para a andança, o que remete, mais uma vez, à ideia de que o contexto no qual está inserida impede que possua realmente algo. Ao mesmo tempo, no episódio *A Feira*, os corpos mostram-se afeitos àquele mundo seco. Os discursos, nas relações humanas – o mesmo.

Noutro sentido, tomando como base a qualificação de Rubem Braga, que chamou *Vidas secas* de “romance desmontável”, poder-se-ia pensar em um “romance editado”, construído a partir da seleção de partes descontínuas, mas que, após a consumação da obra, formam um todo inteligível. Contudo a disposição de suas partes, conforme Antonio Candido explica, tem estrutura específica:

Benjamim Crémieux falou de romance em rosácea a propósito do *Temps Perdu*. Parece-me que *Vidas secas* pode, noutro sentido e com maior propriedade, classificar-se de igual modo, contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se disponham com ordenada simplicidade (2006, p. 64-65).

Isso por uma rosácea assemelhar-se a um círculo, pois os capítulos estão assim dispostos e não linearmente. A história inicia-se com uma andança e termina com ela, o que a fecha num movimento circular: “Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio” (CANDIDO, 2006, p. 67). Entretanto, essa afirmação de Candido ignora que a caminhada da família de retirantes tem um objetivo, o de transcender, de acordo com o ideal revolucionário de Marx:

Graciliano foi um apaixonado subversivo, contra as injustiças sociais e contra toda sorte de alienações no plano político econômico. Mas sempre manifestou essa sua inconformidade com o *Establishment* do modo aparentemente mais fagueiro, mais conciso, mais clássico. Por mais apaixonado que fosse a sua reação contra os males sociais que fixou em seus romances, nunca se deixou levar pela paixão verbalista, que tão permanentemente caracterizou os seus predecessores (ATHAYDE, 1981, p. 196).

A estilística de *Vidas secas*, desse modo, como já dito, permite que se aproximem o fazer romanesco do fazer fílmico. Não significa que o romance tentou ser cinema ou antecipá-lo, pois este já existia, mas é como se esse texto já carregasse o embrião do *excedente de visão* do filme que viria a ser produzido sob a direção de Nelson Pereira:

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 2006, p. 45).

Além de conter em germe a forma acabada do filme, vale frisar que esse *excedente de visão* pré-existe no romance é posto também como uma projeção, mostra um novo estágio a se alcançar do qual o cinema seria o gênero artístico mais representativo. E, quando foi dito que o romance traz elementos estéticos que se aproximam dos constituintes da sétima arte, isso ocorre no sentido apresentado

por Bakhtin, como se o romance tivesse se colocado no lugar do cinema e, de volta ao seu lugar, tentou ver o mundo por meio de seu sistema de valores. Disso se depreende não que o romance tenta mostrar o que seria visto no filme; na verdade ele apresenta uma interpretação do íntimo das personagens que seria feita com base naquilo que delas poderia ser visto e que só o filme poderia mostrar:

Se houvesse maior proporção entre episódios e monólogos, entre a vida exterior e a interior dos personagens, este problema da ficção teria sido resolvido de maneira perfeita. Porque, no mais, nenhuma inverossimilhança, nenhum defeito fundamental será encontrado em *Vidas secas*. Tudo o que o romancista, nos monólogos interiores, atribui a Fabiano, sua mulher e seus filhos, são pensamentos e reflexões à altura do que lhes poderia ter ocorrido realmente. Eles pensam, imaginam e sentem o que seriam pessoalmente capazes de pensar, imaginar e sentir. O romancista caiu numa inverossimilhança quanto à técnica de disposição dos monólogos, mas se salvou dessa falha no que diz respeito ao conteúdo deles (LINS, 1981, p. 152).

Pensando por meio do diálogo do romance com o filme, há uma possibilidade de interpretação da relação entre a vida exterior e a interior das personagens que vai além da que foi proposta por Álvaro Lins. Não há desproporção entre os mundos de dentro e de fora das personagens; mas é justamente a consciência desse lugar agreste em que vivem que garante a verossimilhança ao transmutar em palavras o âmago delas. O mundo material está, sim, no romance de Graciliano, mas assimilado interiormente. Além disso, ele sabia que não competia ao romance a visualização do sertão. Quis que seu leitor sentisse (e não visse) o que passa quem ali sobrevive.

Nas duas artes os fazedores buscam essa relação com o outro em seu plano fraturado. Há essa busca do identificar-se com o outro, de ver o mundo através de outros sistemas de valores. Mas esse outro é opressor, é explorador e a visão de cada personagem explode em excesso de sol. Esse deslocar, colocar-se no lugar do outro se torna algo difícil, violento, trágico.

Nesse sentido, é preciso se pensar em como essa assimilação se dá numa ex-colônia na América, território muitas vezes desconhecido e por isso mesmo sublimado. E esse espaço precisa ser enxergado, para que a compreensão do indivíduo e do mundo que o rodeia seja eficaz. No caso de *Vidas secas*, surge a

imagem do sertão, cruento e sem eufemismos, para que se possa compreender até onde vão os efeitos de um meio de produção do tipo exploratório e como ele se ramifica.

Para se compreender melhor isso, devem-se analisar algumas obras literárias que são capazes de criar e propagar concepções do sertão posteriormente apreendidas pelo cinema. *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, *O quinze*, de Raquel de Queiroz, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos figuram entre as mais expressivas. Ao representar o sertão e mostrá-lo às pessoas, esses romances oferecem-lhes um sentimento de pertencimento, mesmo que nunca tenham passado por tais experiências naquele lugar, assim como Raquel de Queiroz, em sua infância, não vivenciou diretamente as agruras da seca que assolou o sertão do Ceará. Contudo pôde sentir, por meio das diversas narrativas que lhe chegavam, a dor de quem passou pelo drama da calamidade climática.

Vale grifar que mesmo Nelson Pereira dos Santos fora surpreendido com a triste realidade sertaneja em suas viagens, o que o fez repudiar as ideias equivocadas que tinha antes. Quis, então, produzir um filme com essa temática para que outros também conhecessem a sua dureza. Na primeira tentativa de um roteiro, não alcançou a profundidade pretendida. Devido a isso, recorre aos clássicos da literatura que retratavam o sertão, momento em que reencontra *Vidas secas*:

Trabalhava para um produtor de documentários institucionais, o Isaac Rozemberg, juntamente com o Hélio Silva. Fizemos muitos documentários no Vale do São Francisco, especialmente no Nordeste. Em 1958, estávamos em Juazeiro da Bahia, quando acontecia a seca, conhecida como a “seca do Juscelino”. Filmamos as cenas de socorro aos flagelados, espetáculo cuja lembrança me comove até hoje. Ao presenciar a chegada daquela gente esquelética, principalmente as crianças, senti-me na obrigação de fazer um filme. Escrevi o primeiro roteiro, o segundo, tentei mais uma vez, mas só conseguia produzir matérias de foga, reportagens vazias de essência humana. Em todas as tentativas, consultava, entre outros livros, o *Vidas secas*. Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos (SANTOS, 2007, p. 330)

Paralelamente, outro grande marco da história do cinema nacional e que também aborda o sertão é o já mencionado *Deus e o diabo na terra do sol*, de

Glauber Rocha. Este, por sua vez, não é a transposição de uma obra literária, mas vale-se da literatura para contar a sua história:

com efeito, de Euclides da Cunha Glauber Rocha não só absorve certas aproximações temáticas como, por exemplo, a semelhança entre a figura tema do Beato Sebastião e de Antônio Conselheiro, a mesma vida dos adeptos de Sebastião e a comunidade do Conselheiro que, 'vivendo sob a preocupação doentia da outra vida, resumia o mundo na linha das serranias que a cingiam' (*Os Sertões*), como também o caráter romanceado da epopeia que se apresenta, ao mesmo tempo, como um estudo crítico. Assim como Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, Glauber Rocha tenta elaborar panoramas amplos, tenta estudar as origens sociais, místicas e políticas do cangaço e do beatismo no grande sertão baiano. Entretanto a narrativa de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* não é Euclidiana. Seu berço está em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (PONTES *apud* ALTMANN, 2010, p. 49).

Assim, *Deus e o diabo* possui estruturas emocionais baseadas em Guimarães Rosa e uma leitura crítica pautada por Euclides da Cunha, mais uma vez evidenciando-se a importância da literatura para o cinema nacional. Além disso:

a invenção de Riobaldo, narrador único no livro de Guimarães Rosa, permite um trabalho, na linguagem, que superpõe as perspectivas de jagunço e escritor, num embaralhamento possível de desatar, fazendo do texto o ponto de acumulação, de convergência, de transfiguração erudita – que trabalha na escala do universal – e do discurso enraizado – que trabalha na escala da experiência regional do sertão. (...) em *Deus e o diabo*, caminha-se na mesma direção na abordagem da experiência sertaneja, mas a mediação do cordel e seu diálogo com o espectador não têm o mesmo estatuto que a fala de Riobaldo. Na obra literária, a descontinuidade entre a comunicação escrita e oral pode trazer a clara indicação de que a 'fala' é invenção da escrita (de Guimarães Rosa), mas a afinidade de suas matérias (em ambas, é a língua que se atrapalha e se recria) não traz os mesmos problemas enfrentados pelo filme. Neste, a imagem e o som tentam se compatibilizar com o tom do cordel, e o resultado, se marca uma nítida superação da ficção regionalista, não chega, porém, a permitir o mesmo grau de identificação narrador-personagem alcançado no livro (XAVIER *apud* ALTMANN, 2010, p. 48-49).

Isso deixa claras as diferenças entre os dois gêneros artísticos no caso de *Grande sertão* e *Deus e o diabo*. A erudição da escrita do livro precisou ser

traduzida na simplicidade do cordel em sua forma oral para que houvesse a possibilidade de Glauber partir da ideia de sertão construída por Rosa.

Se, por um lado, de Euclides da Cunha o cineasta transpôs para o filme sua racionalidade, sua frieza descritiva e determinista do sertão; por outro buscará em Rosa a emocionalidade, do amor por Diadorim, do ódio por Hermógenes, da admiração por Joca Ramiro, da crença supersticiosa no cego Borromeu. Usou ambos os autores no sentido de atualizar uma consciência histórica:

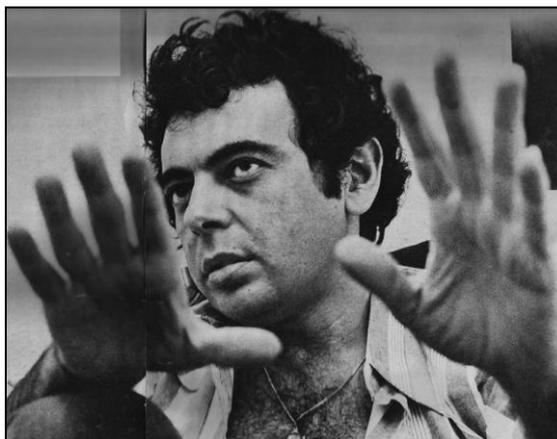
O artefato muda a forma como o ser humano enxerga a si e outro no mundo. A partir desse encontro entre máquina e sujeito, penetramos nos mistérios cinêmicos, visto que ele dá a ver em tela: lugares, planos, montagens, ângulos captados pela câmera e recebidos pelo olho e a audição. Recepções simultâneas em captações momentâneas que se expandem em cronotopos diferentes. Sua ânsia de transformação confere ao cinema um caráter reprodutível, conforme afirmado por Benjamin (2012), e a união de consciências distintas por meio de ausências e responsabilidades. O olho lança um olhar. A câmera lança um sentimento de olhar. Lente e olho se espelham (GANDARA, 2019, p. 26).

Logo, a transposição de um gênero para outro não significa tão somente que uma obra específica deu origem a um filme de mesmo nome ou coisa do tipo, nem que deva haver uma fidelidade estrita ao texto. Pois é vária a capacidade de a sétima arte responder a outras artes e à literatura mais especificamente. Personagens literárias (como o Antônio Conselheiro) podem ser a base de outras personagens cinematográficas (como o Beato Sebastião). Várias obras literárias podem dar origem a outras histórias no cinema que tomaram aquelas apenas como influência ou inspiração. Mas quando Nelson Pereira dos Santos concluiu a leitura do livro de Graciliano, disse que o filme estava pronto, do que se pode inferir que o cineasta percebeu a posição histórica do romance e sua conseqüente proximidade com o cinema.

### **1.1. A construção de um sertão cinêmico-literário**

Com Glauber e Nelson, o processo de universalização do sertão iniciado na literatura atingiu seu apogeu. Principiar da literatura – tendo consciência do desenvolvimento dela, em seus diversos estágios, no contexto de um país como o

Brasil – permitiu que o sertão mostrado para o mundo não resultasse em algo idealizado ou irreal, estereotipado. Por isso o resultado estético foi tão eficaz, por trazer uma realidade não só plausível, mas conectada com os (sub)centros do país que, por sua vez, estão sob o jugo de uma política intramar com raízes no Velho Mundo.



**Figura 4 - Glauber Rocha**

Cabe notar que o caráter revolucionário das obras objeto deste trabalho, não por acaso, retratam o sertão como espaço igualmente rebelde, “esse desmedido e monstruoso anfiteatro”. Nas palavras de Glauber Rocha, falando de seu filme e fazendo referência a *Vidas secas*:

*Deus e o diabo* é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente de Fabiano, uma liberação do camponês do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos (XAVIER *apud* TOLENTINO, 2001, p. 173).

Essa necessidade inconsciente de Fabiano corrobora, mesmo que de forma latente, a anunciação do entendimento da relação entre sua condição e o que acontece além-mar, sempre por intermédio das capitais: “a obra de Graciliano Ramos, em nossa literatura moderna, está perfeitamente imbuída dessa brasilidade de tipo integrativo” (ATHAYDE, 1981, p. 193). Não só: seria inócuo somente compreender uma situação e manter-se na inércia. Por isso ele, ao seu modo,

rebela-se. Nesse girar da roda da fortuna (da bolandeira no caso dessa personagem), suas experiências foram frustrantes, como quando não ficou calado ao ser pisado pelo soldado-amarelo e por isso acabara preso e estropiado; ou tentou reagir às contas injustas do patrão e foi obrigado a voltar atrás e se desculpar:

Logo, a literatura e o cinema (a arte de maneira geral), no caso do Brasil, não poderiam deixar de figurar o sertão. Esse lugar-ideia em que a necessidade de mudança é mais urgente. Por ser onde as injustiças e desumanidades acontecerão de modo cruel e violento, o sertão, em livro, vira palavra, vira uma possibilidade de voz. Voz política e poética como o quer a geopoesia: “Os processo culturais brasileiros sempre se deram em deslocamentos” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 55).

Adiante, ao dar prosseguimento à análise do romance de Graciliano, será demonstrado como essa violência aparece esteticamente e como Nelson se vale disso para conduzir a história de Graciliano agora através do “olho do dragão”, da objetiva cinêmica:

Em *Eztetyka da fome*, de 1965, Glauber Rocha afirma que “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária” [...] (2004, p. 66). A violência é a única maneira de conscientizar o colonizador das mazelas que ele ajudou a construir [...]. Através da sua enformação cinêmica visualizamos a extensão das atrocidades causadas por ele. Enformar a fome, é dar a ver e sentir a violência para que ela provoque debates e reflexões. O Cinema Novo, nesse sentido, é a arena em que a violência é escancarada, externalizada, em múltiplas frentes que vão da desnutrição dos corpos às carniças abandonadas à beira dos caminhos com urubus e moscas a devorá-las (GANDARA, 2019, p. 79)

Glauber Rocha deixa o entendimento de que *Vidas secas*, não por acaso, cairia nas graças do Cinema Novo, justamente pela forma como a violência ali está presente e é lastro das relações sociais. Gandara, por sua vez, demonstra que o cinema, ao enformar a violência, contribui para a tomada de consciência que levará a uma transformação efetiva da sociedade.

E neste sertão, moldado pelos dois gêneros artísticos, a ideia da violência muitas vezes redundará como fio condutor das tramas vivenciadas longe das cidades litorâneas onde as elites se encontram. Normalmente, nos lugares em que a lei não é cumprida, com a presença ou não do governo, a figura do cangaceiro, do jagunço, surgirá como ponto irradiador de uma força desmedida, contra quem

ninguém se rebela, por causa do medo da morte; a quem os senhores recebem com prazer e cheios de cuidados em suas fazendas.

Em alguns momentos da história, foram considerados heróis por muitos sertanejos, porque “o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas, o que torna o jagunço um tipo especial de homem violento e, por um lado, o afasta do bandido” (CANDIDO, 2004, p. 112).

*Vidas secas* não fará diferente no tocante a nortear sua narrativa por meio da violência, que chegará à família de retirantes de diversas formas. Por exemplo, o soldado amarelo, que prende e maltrata Fabiano injustamente. Contudo, obra revolucionária que é, especialmente no que concerne ao desenvolvimento da consciência, colocará o vaqueiro diante de uma situação em que poderia se vingar do polícia, mas opta por deixá-lo ir. Não revida violência com violência. O menino mais velho sofre com os “cascudos” dados pelos pais, mas age como se isso fosse o normal. A seca conduz esses retirantes pela catinga e tenciona a morte deles, que por muito pouco não se deu. Baleia leva um tiro e morre por ser a única alternativa, como se dos males o melhor fosse se optar pelo menor. Mas, ainda assim, é importante que se deixe claro que:

Não é o sertão o culpado; *Vidas secas* é o seu romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista. O culpado é – superficialmente visto numa primeira aproximação – a cidade. O herói de Graciliano Ramos é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo em movimento (CARPEAUX, 1981, p. 246).

E nessa obra a cidade aparece para os retirantes como próximo passo. Mas é realmente possível se verificar em todo romance como é ela, de forma fantasmagórica, que lhes tange. Todas as aspirações, sonhos, medos vêm de lá. E desgraçadamente precisam chegar a esse lugar, onde passarão por inúmeras desumanidades até um dia poderem de fato se inserir:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e

civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos (RAMOS, 1981f, p. 126).

O romance de Graciliano será, portanto, um dos momentos mais singulares da representação literária do sertão e também por isso manterá uma relação com o Cinema Novo no que se refere especialmente a questões políticas. E não só isso, pois não há se compreender *Vidas secas* sem se compreender o sertão:

Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Mas conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior. Cada um desses desgraçados, na atrofiação da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas (CANDIDO, 2006, p. 122).

Além de corroborar o vínculo entre homem e terra, Candido traz outro elemento que será de grande valia para o entendimento do romance, o movimento centrípeto que ocorre na obra. De um lado, o romancista faz que o leitor se achegue ao interior do país, mas com um objetivo bem determinado: “Graciliano Ramos é um autor, um criador que se dá, em cada obra, em todas as suas ‘possibilidades’ para melhor procurar testemunhar sobre o homem, isto é: para melhor encontrar o homem” (FARIA, 1981, p. 273)

Uma vez lá, esse mesmo leitor encontrará um narrador que o levará a perscrutar o mundo interior das personagens. Mas esse ajustar o mundo à visão, como coloca Candido, se dá sempre a partir da materialidade da marca geográfica, com a geopoética, que deve ser pensada de duas formas para um acabamento estético eficaz, ou seja, o sertão como parte da *imagem externa* das personagens; e o sertão como elas o vivenciam de seu lugar único no mundo, pois esse mesmo sertão, cingido pela silhueta das personagens que o narrador, alheio, pode ver, não é o mesmo que elas, em seu lugar único no mundo, o podem: “A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem” (LINS, 1981, p. 130).

Num retrospecto, repensando a forma como se deram as primeiras aparições do sertão na literatura brasileira e o que motivou essas leituras, chega-se ao Romantismo, especialmente à obra José de Alencar e Visconde de Taunay. Num movimento de imersão pelo Brasil (a compreensão do interior do Brasil também é um movimento centrípeto), tinham o intuito de mostrar, por meio da literatura, um lugar alheio às pessoas que viviam nas metrópoles litorâneas. Seu objetivo era suscitar discussões acerca dos problemas nacionais de forma a considerar o país como um todo, pois não incluir o seu interior nos debates significaria apenas problematizar parte da questão.

A diferença entre ambos, Alencar e Taunay, reside na experienciação do ambiente retratado, que, em Alencar, é fruto de suas leituras e imaginação, soando, inadvertidamente, como paisagem exuberante. Já em Taunay, não que tenha se desagrilhoado das amarras idealizantes do período, mas pôde traçar, por meio da pena, um cenário mais próximo da realidade, por ter vivenciado empiricamente esse lugar a ser resgatado, não havendo, mesmo assim,

motivos para classificá-lo fora do Romantismo. A sua obra continua o relativo sincretismo deste, tanto no rumo urbano quanto no regional. O que se pode dizer é que os romances do fim – e dentre eles *Inocência* – representam um final mais ponderado, beneficiando da experiência anterior de Alencar e do conhecimento do romance europeu pós-romântico (CANDIDO, 2006, p. 630).

Sempre notava tudo em suas andanças pelo sertão, e não se concentrou apenas no ambiente, mas também nos indivíduos frutos de lá, “portanto não apenas os quadros naturais e os costumes, mas várias das pessoas que viu foram reproduzidas com uma fidelidade que dá valor documentário à sua ficção” (CANDIDO, 2006, p. 625), o que nos permite concluir que, pela primeira vez na história da literatura brasileira, o sertão surge como ele hoje é concebido.

Não se pode esquecer quem primeiro mirou para regiões até então desconhecidas do grande público. Franklin Távora percebeu a necessidade de resgatar por meio da literatura o caráter regional do Brasil. Também ultrapassa Alencar no sentido de consciência desse lugar a ser problematizado em suas obras. E a principal censura que dirige a ele “é a de não conhecer o cenário geográfico dos

seus livros, ou conhecê-lo mal” (CANDIDO, 2006, p. 616). Porém, em termos estéticos, falha na maioria das vezes:

A sua obra-prima é contudo uma novela, *Casamento no arrabalde* (1869), cujo singelo encanto já fora destacado por José Veríssimo como traço de realismo e, segundo Lúcia Miguel-Pereira, é o único dos seus livros que subsiste. É, não há dúvida, uma ilhota de elegância e equilíbrio entre os demais escritos, e pena foi que Távora houvesse perdido a fórmula dessa narrativa, que reputava de menor importância que as outras. Talvez por não debater tese alguma, nem depender da elaboração requerida pelos romances históricos, pôde beneficiar de um momento feliz de inspiração, tratando com harmonia uma despreziosa visão dos costumes pernambucanos (CANDIDO, 2006, p. 620).

Numa outra ponta, já tendo passado o *Vidas secas*, surge a visão muitas vezes metafísica de um sertão apalavrado pelo seu habitante mais categórico, o jagunço, na letra erudita de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, peça base, como já descrito, da obra-prima de Glauber Rocha. Essa ótica do mundo sertanejo culmina na assertiva de Antonio Candido de que “Se o ‘sertão é o mundo’, (...) não é menos certo que o jagunço somos nós” (2004, p. 115). Isso no sentido de que, em inúmeras situações, são indissociáveis o bem e o mal lastradores do agir individual, por exemplo, quando Riobaldo, por meio da violência, da força, vai em busca de satisfazer a vingança de Diadorim, o que, no termo, ainda resta como ato benevolente.

Mas será na substância tangível dessa obra que os demais brasileiros poderão se aperceber do sertão, mesmo estando geograficamente distante dele. A ideia é constituinte de nossa realidade, de nossos movimentos migratórios, para onde vão e de onde vêm pessoas e objetos e ideias:

Recaindo no documento, observemos que o livro de Guimarães Rosa é meticulosamente plantado na realidade física, histórica e social do norte de Minas, que ele revelou à sensibilidade do leitor brasileiro como nova província, antes não elevada à categoria de objeto estético. Hoje, o mundo do São Francisco mineiro, dos campos gerais, dos chapadões e várzeas, existe na sensibilidade de todos e mostra a unidade do sertão brasileiro, irmanando a fisionomia social de zonas que imaginávamos separadas (CANDIDO, 2004, p. 122).

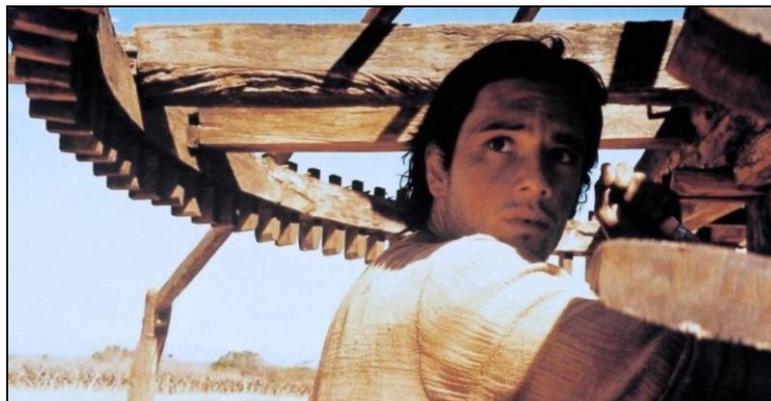
Sendo assim, a assunção do sertão como elemento estético ocorreu com o intuito de mostrar que o mundo continua na alteridade. A partir de Rosa, pode-se perceber que não apenas os sertões são um só, mas que a cidade e o interior do país estão mais ligados do que se imagina. Tudo que ocorre em *Vidas secas*, por exemplo, pode ser encarado como uma ramificação do que sucede na capital e essa ruptura faz que as personagens não vejam claramente a causa de sua condição. Atribuem-na simplesmente à seca. Porém, como já dito, dá-se nesse romance o princípio da tomada de consciência delas acerca de sua espoliação.

## **1.2. Da tradução coletiva e do cinema literário**

Isso posto, antes de tudo, é importante que se defina que os filmes produzidos em resposta à literatura serão enquadrados no que se concebe como cinema literário, que passa pelo processo de tradução coletiva, “noção teórica em que todos os envolvidos na transposição de um texto literário para a forma de filme têm voz criadora no resultado final” (GANDARA e SILVA JR., 2016, p. 276).

Exemplo extremamente claro de como esse processo se dá é a reiluminação do romance *Abril despedaçado* (1978), de Ismail Kadaré, para as telas. O texto literário conta a história de duas famílias que, geração após geração, realimentavam um ciclo de violência e vendeta (vingança). Havia todo um ritual para que sempre um dos homens de uma das famílias, alternadamente, tentasse matar um da outra:

O cinema, enquanto arte audiovisual propõe um diálogo próximo à literatura, o que pode ser comprovado pelas inúmeras obras literárias que foram “impressas” em celuloide. Tendo-se em vista essa relação interartes instaurada na recepção da obra literária e na resposta criativa de leitores que transitam na sétima arte e, por isso mesmo, criam filmes autônomos em um processo dialógico que se torna basilar para a tradução coletiva, este artigo se concentra na análise da transposição para o cinema do romance *Abril despedaçado*, escrito pelo albanês Ismail Kadaré e lançado em 1978 (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2014).



**Figura 5 - Cena do filme *Abril despedaçado***

Na tradução, ocorreram algumas modificações, fruto da interpretação dos vários envolvidos na obra fílmica. Por exemplo, no texto, a personagem que mais nutre o ideal de vendeta entre as famílias foi traduzida como uma ideia e representada no filme pela bolandeira que gira, mas não sai do lugar:

A certa altura do filme, os bois que movem a bolandeira, tão acostumados com aquela rotina de trabalho, movimentam a engrenagem sem que ninguém os comande, como se estivessem alheios ao mundo e centrados apenas naquele ofício árduo que quase matara um boi naquele mesmo dia. A figura da bolandeira é tão icônica no filme que cabe a ela a função de abertura da obra, momento em que são apresentados os créditos iniciais e a função das personagens no negócio familiar. A máquina que produz o doce é, na devida proporção, a mesma que ajuda a produzir o amargo, considerando que ela é movimentada para garantir a sobrevivência e a propriedade (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015, p. 361)

Tendo em mente essas nuances da tradução coletiva, é interessante que se veja o seguinte: dentre as várias diferenças entre o romance e o filme (inclusive a temporal: 23 anos), uma se destaca: a presença de uma personagem que mudará o desfecho da trama, um “minino” sem nome (como os meninos de *Vidas secas*) apelidado de Pacu. Será ele a morrer no lugar do irmão jurado de morte, mas apenas no filme, pois no texto ele não existiria (objetivamente). Em que medida esse garoto pode ser situado como elemento interpretativo? São várias as passagens que indicam a consciência dele em relação ao mundo a sua volta. Por exemplo, no tocante à vendeta entre as famílias. “Minino” questiona o pai quando este dizia para o filho mais velho que chegara a hora do acerto. Pacu é repreendido com um tapa

por tal atrevimento. Então, ele, mesmo não constando do texto, surge no filme como resposta a demandas históricas entremeadas na narrativa, uma resposta similar à de Fabiano deixando o soldado amarelo seguir, qual seja, a que quer pôr fim ao ciclo de violência que faz perder tantas vidas irracionalmente.

E a relação dialética entre literatura e cinema torna possível essa interpretação mais abrangente, pois, assim como não se pode separar o sertão do resto do mundo, não se pode isolar e analisar cada gênero artístico como se os demais inexistissem. Interpretar a literatura a partir do cinema, assim, instrumentaliza o estudo e permite enxergar aquilo que não seria possível com a mesma eficácia caso se olhasse diretamente para o texto.

Tendo isso em mente, deve-se destacar que cada segmento do cinema (roteiro, figurino, trilha sonora etc.) cabe a um especialista, que fará a sua interpretação particular, que se somará às demais no resultado final da obra, pois:

Na tradução coletiva, as imagens também são coletivas, por isso cada tradutor desempenha um papel fundamental, pois a imagem final está atravessada por várias leituras enformadas em inúmeras facetas da construção estética cinematográfica (GANDARA, 2015, p. 66).

Dessa maneira, assim como no Barroco “todas as artes – literatura, música, pintura, escultura, arquitetura (...) – servem para realizar o mundo dramático” (CARPEAUX, 2012, p. 57), não se pode deixar passar despercebido como o cinema consegue convergir para si toda uma série de gêneros artísticos, sendo o gênero que melhor se ajusta à era da reprodutibilidade técnica no que tange à possibilidade de representar a realidade em um todo acabado (editado). Seria a ideia de perfectibilidade inconcebível pelos gregos devido à abissal diferença de recursos tecnológicos existentes num e noutro tempo.

Tendo isso em vista, qual seria a interseção da literatura e do cinema? Tomando-se a relação existente no Barroco entre o teatro e as outras artes, seria pertinente se pensar que isso se dá de forma dialógica, de maneira similar a como, no Brasil, “em situação de performance o Padre (Antonio Vieira) dialogava com os eventos de seu tempo” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 2.241), pois, de forma vocalizada,

transbordava dos limites do seu corpo, recaindo em um sermão teatralizado, em um ato performático, em:

uma espécie de fronteira que permite vislumbrar as mais diversas representações e linguagens. As marcas do sujeito e do seu outro estão impressas no espaço público, palco de possibilidades e de novas formas para se pensar a literatura e a história cultural (SILVA JUNIOR, 2011, p. 15).

Quando Antonio Vieira emprega sua voz para alcançar seu público, essa encenação, esse balé, numa missa carnalizante, se desprende de forma corporificada, não permanecendo adstrita à sua localização, pois “a voz desaloja o homem de seu corpo” (ZUMTHOR, 2016, p. 81), e seus sermões surtem efeito sobre seus catequéticos ouvintes, que percebem a própria voz que apenas partiu de outro.

Logo, fica evidente que “no Brasil tivemos espetáculos teatrais e performáticos desde o princípio” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 15), em que “o discurso popular, na pena letrada, aproxima literatura e performance cultural, revelando unidade no fragmento, sentidos ideológicos numa sociedade em formação” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 15).

E essa performance ressurgirá no cinema, séculos mais tarde, talvez como reação à frieza da escrita, dando força ao que de performático resta limitado no texto, atribuindo um rosto a personagens antes apenas imaginadas, e estas, agora de carne e osso, fascinam espectadores nas telas de forma diversa da literatura.:

Citaria como significativa a esse respeito a invasão de nosso universo cultural, há uns trinta anos, por formas de arte das quais o *rock* me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é essa a questão) do canto na música *rock*, o que testemunhamos aqui é uma irresistível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico. Desse contexto, formas novas de leitura vão necessariamente se desprender (ZUMTHOR, 2014, p. 69).

Logo, a passagem da literatura para o cinema, ou no mínimo a ânsia de se fazê-lo, é uma manifestação acima de tudo do corpo. Mas desgraçadamente esse mesmo corpo não está presente como no teatro:

Essa ausência, aparente, do ator e também dos outros criadores, no instante em que assistimos a um filme, nos leva à sensação de acompanhar o que já ocorreu: a encenação para a captação. Os envolvidos estão distantes da projeção que acontece na superfície da tela, “órgão artificial de cognição” (BUCK-MORSS, 2009, p. 13), e nesse distanciamento, a tradução coletiva encontra um dos seus *limens*: a impressão de verdade que não dura mais que uma exibição. Ou seja, a ausência é uma presença dos envolvidos, a cognição por eles desenvolvida é uma forma tolerável para o corpo (GANDARA, 2019, p. 26).

É uma revolução do corpo, da sua vida performática, uma forma de busca por quando o homem não era reificado, valendo-se justamente, conforme ensina Walter Benjamin, do gênero artístico mais atrelado a esse processo de coisificação. Na tradução coletiva, o ator está “desligado” do espectador, mas sabe que haverá um outro para vê-lo. O ator encena para máquinas, para uma equipe que enforma o filme. O resultado final enseja todo o processo produtivo, mas a produção é toda ela “invisível” ao espectador.

Nesse sentido, para a compreensão da conexão cinêmico-literária, é necessário apontar a tentativa de Glauber Rocha, com a obra *A idade da terra*, de fazer um filme que não fosse literário. Mesmo que nesse processo o texto literário surja em várias passagens, como a citação literal do canto I de *Os Lusíadas*, de Camões, uma referência à peça *Júlio César*, de Shakespeare, além de inúmeras outras referências à *Bíblia*:

não se pode dizer que se trata de uma adaptação de textos escritos para a linguagem audiovisual. No filme, Glauber Rocha apropria-se dessas obras, lendo-as à sua maneira e utilizando-as para servir ao seu objetivo: (...) ‘em matéria de linguagem cinematográfica, montagem, estrutura, foi tudo refeito, subvertido, reestruturado. É um estilo barroco, reconstrutivista, coisa muito nova (...), afirmou (LEE, 2010, p. 22-23).

Então o autor trabalha no intuito de apoderar-se de inúmeros textos e ressignificá-los. E, dessa maneira, tentou realizar um “novo cinema” que, para ele, era, acima de tudo, “antiliterário e metateatral”, “na medida em que questiona a metáfora da vida como teatro e rompe com a ilusão dramática e a representação do real” (LEE, 2010, p. 23).

A partir da noção de *cronotopo*, pressuposto bakhtiniano que enfatiza a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (BAKHTIN *apud* GANDARA, 2019 p. 23), pode-se enxergar a relação entre cinema e literatura enquanto processos históricos cuja ruptura é apenas aparente. Isso significa que o cinema seria algo totalmente diverso do que se tem hoje caso a humanidade não tivesse vivido a literatura, algo praticamente inconcebível. Tomando-se a forma por meio da qual Glauber concebeu seu longa *A Idade da terra*, é possível se pensar que, independentemente da sua excentricidade e proposta, o cinema trará em seu bojo a literatura:

Se o objeto específico do gênero romanesco é o falante e sua palavra – com pretensão à significação social e à difusão enquanto linguagem especial do heterodiscurso –, o problema central da estilística romanesca pode ser formulado como problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem (BAKHTIN, 2017, p. 129).

E é exatamente nesse aspecto imagético da linguagem que, mesmo Glauber operando no intuito contrário, encontramos uma aproximação entre as duas artes, já que seu filme passa a organizar o discurso numa espécie de estilística cinematográfica, em que emoldurará outros textos que ali, realocados, sofrem uma transformação de sentido, há um “intercâmbio estético”:

Nessa arena, os embates são promovidos pelas relações dialógicas, intercâmbios estéticos e traduções coletivas. A primeira reside nas citações, nas referências às obras e na incorporação dos léxicos literários e cinêmicos, nas respectivas áreas, enquanto a segunda situa-se no contato e nos meios de assimilação dos mecanismos e instrumentos estéticos (GANDARA, 2019, p. 34).

Assim, mesmo com a pretensão de alijar o cinema do literário, redundará outra vez neste, pois, inconscientemente, recairá na forma de compor romanesca, “pois o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’” (BAKHTIN, 2017, p. 29). O heterodiscurso glauberiano em *A idade da terra*, assim, aproxima-se da forma como o discurso também é

organizado no romance, e isso reforça ainda mais a relação intrínseca entre os dois gêneros.

Ao aproximar o *Vidas secas* romance (gênero cuja conexão histórica é o desenvolvimento da burguesia) do cinema (este por sua vez associa-se à era da reprodutibilidade técnica e ao auge do capitalismo), o escritor quer direcionar a consecução do filme, agindo, assim, como um proto-diretor. Por isso, o estudo dos elementos cinêmicos no romance permitirá que se compreenda melhor a relação entre esses dois gêneros e o quão intimamente ligados eles estão.

### **1.3. Os *Vidas secas*: um caminho na horizontal**

Como já apontado, o romance de Graciliano Ramos reverbera intimamente no cinemanovismo, no tocante a configurar um sertão literário nos meios editoriais e urbanos. A discussão sobre o nacional, trazida ao longo do século XIX, ganhava novas formas no século XX. De modo dialético e consciente, o sertão fazia que suscitasse problemáticas alheias ao capital.

Neste sentido, torna-se evidente a sobrevida daquilo que de cinêmico permeia o romance, pois este precisou colocar-se no lugar daquele e, de volta a sua origem, a partir do sistema de valores apreendido nesse deslocamento, pôde complementar os sentidos do *excedente de visão* da obra fílmica. Se a possibilidade de se aperceber do que apenas ao outro era dado enxergar adveio com a ascensão do cinema, devido à mobilidade da câmera, foi com o romance que se pôde perscrutar aquilo que seria visualizado nas telas:

Eis as valorações: prática, utópica, lúdica e crítica. A prática corresponde à objetividade do objeto em análise, ela se opõe à utópica, que é esse objeto idealizado. Tem-se então a valoração crítica, que equivale aos aspectos não existenciais do objeto, os quais são agregados a ele para dar valor. Por fim, a lúdica aponta para uma visão do objeto como acessório (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2018).

Assim, a visão do narrador de Graciliano carrega as marcas dessa percepção contempladora. Em diversos momentos da trama, é possível notar um movimento análogo ao de uma objetiva (por exemplo, com as personagens, que, em vários

momentos, são colocadas em primeiro plano) em que as vertentes prática e utópica se articulam e os movimentos lúdicos e críticos movem as forças discursivas:

Tudo que o romancista, nos monólogos interiores, atribui a Fabiano, sua mulher e seus filhos, são pensamentos e reflexões à altura do que lhes poderia ter ocorrido realmente. Eles pensam, imaginam e sentem o que seriam pessoalmente capazes de pensar, imaginar e sentir (LINS, 1981, p. 152).

Na mesma linha, “o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor” (BAKHTIN, 2003, p. 23). Eis a relação entre os dois *Vidas secas*; Nelson Pereira apercebeu-se desse excedente presente no livro, de um filme que nem sequer nascera, e, de maneira eficaz, deu cabo a sua obra.

No romance, tem-se:

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os pais antes de se dirigir a eles. Animara-se a interrogar sinhá Vitória porque ela estava bem-disposta. Explicou isto à cachorrinha com abundância de gritos e gestos (RAMOS, 1981f, p. 65).

Tudo que foi dito pelo narrador nessa passagem foi compreendido a partir da análise da *imagem exterior* do menino mais velho. Toda essa conjectura acerca do que lhe estava afligindo por conta da descoberta da palavra “inferno” foi construída levando em conta não só o momento da reflexão, mas todas as situações que o levaram até ali e tudo que o rodeava: “Àquela hora as estrelas estavam apagadas” (RAMOS, 1981f, p. 65). Pois não é possível que se interprete o sertanejo ignorando o seu mundo, mas “o seu mundo, contudo, permanece. Encantado, nós o reconhecemos: o sertão” (LINS, 1981, p. 195).

Quando o menino mais velho tenta entender o que é “inferno”, por um lado, cria uma expectativa positiva sobre seu significado, mas, por outro, frustra-se ao

descobrir que é um lugar ruim. Ao mesmo tempo, o narrador explora uma palavra e a leva ao constructo geral de uma realidade, de uma obra, de um romance. No filme, essa palavra também tem força – uma vez que na fatura fílmica as vozes dos personagens são tão escassas. Tal palavra infernal remete ao princípio de verticalidade que a própria obra tenta romper. Não por acaso ela aparece tão incongruente: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim” (RAMOS, 1981f, p. 60). Mas o que isso mostra é que não havia, para aqueles viventes, essa perspectiva de profundidade suscitada pela expressão. Viviam em condições tão difíceis que só importava o que fariam para sobreviver. Para onde iriam após a morte, não interessava. Nesse sentido,

A cultura popular organiza à sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prenhe e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um futuro melhor, novo, saído do passado agonizante. Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte do antigo (BAKHTIN, 2008, p. 346-347).

A concepção de inferno que surge para o menino é alheia à sua realidade e por isso ele não a compreende nos moldes da idade média, de baixo ou para baixo, mas a situa no plano em que se encontra. No filme, enquanto reflete sobre, o espaço a sua volta surge e dá nova conotação à palavra, como se o sertão e seus sentidos fossem lhe esclarecer sobre a verdade das coisas.

Nelson Pereira investiu um tempo relevante para mostrar o menino em primeiro plano, com sua expressividade. Seria, portanto, contraproducente ignorar tal sequência. Após olhar ao seu redor, por vários ângulos diferentes, pôde ver espaços que juntos o levarão a uma conclusão acerca de sua ânsia:



**Figura 6 - O menino observa à sua volta para tentar entender o termo “inferno”  
(1:08:34/ 1:08:42/ 1:08:48/ 1:09:06)**

Nessa série de imagens, o menino mais velho repete várias vezes as expressões “inferno”, “lugar ruim” e “espeto quente”, em que nitidamente reflete sobre essa nova ideia que para ele não faz sentido. Busca assimilá-la, assim, a partir do seu lugar no mundo, quando observa os elementos constituintes de sua realidade, como a casa, o gado, a serra, o pasto. Importante frisar a presença, não por acaso, de Baleia, em seu colo, como se esta, representativa de uma nova consciência, lhe desse a medida de seu pensamento. Pensando no narrador, que no romance o estaria observando agora, surge no filme o acabamento pictural que teria lhe dado matéria para sua interpretação do mundo interior dessa personagem. Além disso, tendo esse aspecto em mente, percebe-se a preocupação de Nelson Pereira de forjar a base interpretativa sobre a qual o narrador se debruçou para alcançar as conjeturas da família de *Vidas secas*.

Desse modo, o filme ensina que, para se contemplar o outro, é preciso considerar – além de sua *imagem externa*, com seu *excedente de visão* – aquilo que

o outro também apreende do mundo a sua volta, do seu contexto, e, no caso da história estudada aqui, o seu lugar, o sertão:



Figura 7 - O que o menino enxerga (1:08:38/ 1:08:45/ 1:08:53/ 1:09:09)

Assim, temos na primeira série de imagens o menino e o seu lugar de contemplação; na segunda, respectivamente, o que viu em cada lance de olhar. Em seguida, vai olhar para cima, e o que verá não será o mesmo céu que une todos os seres, mas um céu específico, recortado pela vegetação seca do sertão:



**Figura 8 - O menino olha para o alto e vê a catinga (1:09:19/ 1:09:22)**

Tal cena o aproximará do entendimento de sua verdadeira condição, pois buscou o alto, mas, mesmo assim, a vegetação seca o lançou novamente a terra. Então, o que virá a seguir mostrará a verdadeira compreensão do termo “inferno” de acordo com o seu lugar histórico e o de sua família de retirantes:



**Figura 9 - O menino repensa seu ângulo de observação (1:09:19/ 1:09:22)**

O menino, deitado no chão, vê a casa como se esta estivesse na vertical, mas ela está na verdade na horizontal, do que se pode concluir que a noção de verticalidade de tempos antigos agora foi substituída. Não há alto nem baixo, apenas frente e trás. Não há céu nem inferno, ou talvez ambos estivessem agora no mesmo lugar. O inferno estava sendo vivido diariamente em sua luta; agora seria preciso alcançar o céu também na terra: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás” (RAMOS, 1981f, p. 91). E, retomando a fala de Bakhtin, será a cultura do povo a

reverter a situação do menino, “opondo à estéril eternidade a morte prenhe”. Por isso é preciso que se reveja a relação com o mundo, pois só assim as relações de poder estabelecidas podem ser rompidas.

A visão pautada na vertical tinha como objetivo tolher o indivíduo malnascido de uma ascensão. Trazia o conformismo, por isso, na Idade Média:

o movimento horizontal não tinha nenhuma importância, não mudava em nada a situação de valor do objeto, o seu verdadeiro destino, era compreendido como caminhar sem sair do lugar, um movimento insensato num círculo sem saída (BAKHTIN, 2008, p. 351).

Após os inúmeros acontecimentos históricos que se desencadearam, como a Revolução Francesa, paralelamente à emancipação do indivíduo, deu-se a mudança no senso do caminho na horizontal. Isso porque a partir do momento em que ele passou a poder entender seu verdadeiro lugar no mundo e suas possibilidades, tornou-se imperativo, para que se estabelecesse, que conhecesse também o mundo ao seu redor.

Assim, em *Vidas secas*, ao final desse ciclo de andanças, e ao início de um novo, há, sim, uma progressão, em que o ser sai de uma redoma viciosa e passa a brigar com mais força pelo seu quinhão. Talvez, nessa nova etapa, seja possível à sinha Vitória ver os meninos estudando e dormir numa cama de gente.

Verifica-se, desse modo, que, sem o suporte do filme para interpretar o romance, além da teoria de Bakhtin, não seria possível sair de antigas assertivas:

A projeção agora é vertical. O que importa não é a seca em sua possibilidade descritiva, mas a consequência no coração das criaturas. Para o romancista, não será rigorosamente um tema. Pretexto regional, em verdade, que mostrará, dentro do cenário, a miserável condição social do sertanejo (ADONIAS FILHO, 1981, p. 174).

Assim como pensar que *Vidas secas* é um círculo sem saída, ignorar sua poderosa horizontalidade é um equívoco. Só o legítimo conhecimento do sertão, qual seja, aquele assimilado por quem realmente vive o seu drama, poderia instrumentalizar o homem subjugado pelo poderio do capital, para que pudesse lutar

pelo seu verdadeiro lugar no mundo, em que não mais seria apenas força de trabalho. Então, como assimilar esse sertão através do filtro do sertanejo?

Em suma, é possível se definir o romance em questão como a interpretação do exterior das personagens para compreendê-las interiormente. E, com sua tradução fílmica, surgirá a possibilidade de situar-se no lugar do narrador a partir do qual pôde contemplá-las e, com base em suas ações e expressões, compreendê-las. É nesse sentido que se deve pensar, como já dito, o *inacabamento* da obra literária, pois, a partir do seu *excedente de visão* (que nesse caso complementa a *imagem externa* do romance) será configurado o *Vidas secas* filme.

Organicamente, é a questão da linguagem que vai aproximar dialogicamente os dois gêneros artísticos, pois ela será a grande preocupação de Graciliano, consciencioso de sua escrita e do caminho de sua obra como um todo, além da problemática da eficácia estética. Nelson Pereira também colocará a mesma problemática em primeiro plano. Nas telas, o cineasta esgarçará o tempo romanesco em que momentos da narrativa são traduzidos em silêncios que obrigam o espectador a buscar sentidos nas ações muitas vezes cruas das personagens:

Nelson Pereira faz uma leitura que tinha o jogo temporal em cena como um critério muito importante. Isso torna o filme lento. Este problema é uma coisa que o público reclama no Cinema Novo. Você tem o problema da duração dos planos, do ritmo das caminhadas, que o diretor faz questão de explorar enfaticamente logo de início no filme (XAVIER *apud* AVANCINI; PENNA, 2012, p. 85).

Além do narrador, há outros dois pontos de intersecção entre o romance e o filme, que são, um, a projeção feita nas salas de cinema e a projeção que as personagens experimentam ao projetarem seus desejos e anseios, como a possibilidade de os meninos irem à escola. Nos dois casos, mantêm relação com o avanço da civilização. Isso ocorre no sentido de que a figuração de um dado estágio histórico de desenvolvimento humano é apreendida como perspectiva de superação das desigualdades e injustiças sociais.

Dois, a própria tradução, porquanto o filme, no caso específico de *Vidas secas*, é uma reiluminação da obra literária que a responderá. O narrador de Graciliano interpretará suas personagens e trará para o campo ostensivo do romance suas angústias e anseios.

## 2. UM NARRADOR E SUA CÂMERA

A história inicia-se com a descrição da paisagem, e o narrador, que de alguma forma caminha junto à família de retirantes que vai retratar, observa o cenário, mas sem foco, pois os juazeiros aqui aparecem apenas como duas manchas verdes contrastando com o vermelho do sol. Logo à frente, ossos de animais aparecem também como manchas que salpicam um vermelho indeciso.



**Figura 10 - Família iniciando a jornada no filme (03:52)**

Em seguida, vem ao primeiro plano da descrição a parca materialidade que envolve as personagens: “o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia junto ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro” (RAMOS, 1981f, p. 10). E será ela, essa substância rija, seca, pesada para o corpo cansado, gasta pela andança, que vai ser ajustada para dar forma à história. E isso reforça mais uma vez a ideia de um narrador não onisciente, que capta o outro e o reproduz plasticamente para que os demais também possam conhecê-lo:

Note-se que, abandonando a técnica dos livros anteriores, Graciliano abandona aqui a narrativa na primeira pessoa e suprime o diálogo. A rusticidade dos personagens tornava impossível a primeira técnica; a segunda viria trazer uma ruptura do admirável ritmo narrativo que adotou, e solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior. Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a perspectiva recíproca, referida acima, que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele (CANDIDO, 2006, p. 65-66).

*Vidas secas* é, portanto, o romance do mundo interior previsto, que fará fluir a verdadeira consciência do mundo exterior.

O narrador está próximo, quase se mistura aos sertanejos, e pode ouvir claramente quando o pai se zanga com o filho: “Anda, excomungado” (RAMOS, 1981f, p. 10). O menino mais novo continua caído no chão, por não conseguir mais andar, e o narrador chega à conclusão de que Fabiano queria matá-lo. Com base nesse ocorrido, deve-se pensar como o narrador poderia saber, mesmo não podendo ler pensamentos das personagens, sobre esse sentimento que invadiu Fabiano sem que este o externalizasse. O narrador tem a linguagem. Sabe que é parte de um livro, embora tão próximo da vida.

Para que isso fosse possível, o narrador deve ter observado detalhes da expressividade do pai que lhe indicassem um estado íntimo, até os trejeitos de toda a família e os modos de comunicar isso em palavra. Por exemplo, o pai poderia ter se retorcido, ainda mordido os beiços e cerrado os punhos, para que, assim, fosse possível ao narrador fazer tal afirmação, levando em consideração, também, ao se fazer tal análise, que se trata de um homem bruto. Ele tem sentimentos limitados, que normalmente redundam em violência, porque o mundo agreste em que vive o tornaria também agreste:

aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento do seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa (BAKHTIN, 2003, p. 24).

E esse seria o trabalho interpretativo, tradutivo, do narrador em relação às personagens. Por meio da contemplação destas, de seus gestos, suas expressões, pôde prever seu mundo interior; contudo a sua imagem, a materialidade sobre a qual se coloca a visão, esta adveio apenas com a tradução fílmica.



**Figura 11 - Fabiano deseja matar o menino (11:15)**

Inobstante a importância dos sentimentos desses retirantes a serem compreendidos pelo narrador, o elemento externo (sertão), amalgamado à fisionomia delas, é imprescindível para um acabamento do outro realizado de forma eficaz. Na Figura 2, as árvores mortas e secas, o chão batido e duro, o sol escaldante e indiferente são também ferramentas para o contemplador alcançar o mundo deles. E não só isso: antes de alcançar suas sensações e ideias, não há ir do narrador para as personagens diretamente, mas sim partindo do contexto em que estão inseridas. O movimento centrípeto não se inicia na pele, mas no mundo delas. Daí o narrador em *Vidas secas* observa, contempla aqueles vivos por meio de suas expressividades externas, aproximando-se deles com tal precisão fotográfica, que estabelece empaticamente a sua relação com eles. Essa é a base do processo estético nesse romance.

E, se “O mundo da ação é o mundo do futuro interior previsto” (BAKHTIN, 2003, p. 42), é factível definir essa obra como assimilação externa do âmago das personagens por meio de sua performance num dado lugar. Ao se observar sua sofrida vida diária, suas reações, seus abruptos, seus momentos de pesar, aí, sim, se torna possível dar o primeiro passo para se conhecer o outro, pois “os fragmentos da minha expressividade externa só estão incorporados a mim mediante os vivenciamentos interiores que lhes correspondem” (BAKHTIN, 2003, p. 39). Todas as propriedades da arte realocam a ação para outro plano, atribuindo-lhe outro valor, em que o sentido e a finalidade da ação se tornam essenciais ao seu acontecimento.

Graciliano busca colocar seus vivos de forma a dar condições de seu narrador aperceber-se dessa finalidade da ação. Mas como prever a intenção de

uma ação para a qual não houve, em regra, uma verbalização interna, pois a palavra, para suas personagens, é precária tanto interna quanto externamente? Ele encontrará tal sentido na origem quase que fisiológica dos pensamentos de suas personagens. Por isso a constante associação delas com animais e sua extrema brutalidade, pois a ação que surge apenas da vontade e não do raciocínio aproxima-se do que se concebe por instinto. Por isso também o narrador, por processo similar, pôde traduzir os sentimentos (humanizados) da cachorra Baleia.

Após Fabiano ter se contido e passado a carregar o menino mais velho, sua esposa, sinha Vitória, com um grunhido, aprova a decisão do marido e, nesse momento, “designou os juazeiros invisíveis” (RAMOS, 1981f, p. 10): mas seriam eles invisíveis para a família, ou apenas para o observador que mirava a mãe e por isso não poderia ver, ao mesmo tempo, também as árvores?

Caso os juazeiros não estejam à vista de sinha Vitória na cena descrita acima, das duas, uma: ou ela estaria indicando um lugar por que já passaram, pois só assim poderia, sem vê-los, saber de sua existência; ou literalmente estariam andando em círculos, ou melhor, em espiral, e por este motivo os juazeiros apareceriam para a família de tempos em tempos e em seguida sumiriam.

Sem descartar essas possibilidades – em que a segunda aparece de forma bastante pertinente no que se refere à análise da obra como um todo, e numa outra discussão seria de grande valor –, seguir-se-á a interpretação de que os juazeiros estavam visíveis para os retirantes, contudo nem sempre para o narrador, e, quando este não enxerga essas manchas verdes, é porque seu olhar, nesse momento, enquadra outra coisa.

Para ajudar a se pensar essa relação, serão evocados outros elementos da *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin. Para isso, é importante que se pense no problema não no sentido do que foi visto em si, mas no sentido de que a forma de ver determinou o que foi visto.

Partindo da ideia de que:

quando observo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a

cabeça, o rosto, e sua expressão –, **o mundo atrás dele**, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (2003, p. 21, grifo meu).

Graciliano Ramos, ao compor suas personagens, tem consciência dessas limitações da visão. Na sua escrita evidenciam-se, então, nuances que denotam uma preocupação, também, com o que o narrador, da sua posição em relação ao fato descrito, pode ou não perceber, o que amplia as possibilidades dialógicas.

Voltando à discussão sobre sinha Vitória, a de que o narrador a enxerga em primeiro plano e, por isso, por essa proximidade, não pôde ver para onde ela aponta, no caso, os juazeiros, pode-se inferir que ele, mesmo tendo consciência deles, naquele momento lhe era impossível dar a importância devida à personagem sem pôr de lado os pés de árvore. Graciliano não precisaria ter essa preocupação em deixar nítido quem via o que, mas pontuar isso dessa forma não deve ser encarado como acaso, tratando-se desse autor.

O narrador, na sequência, afirma que “as manchas dos juazeiros tornaram a aparecer” (RAMOS, 1981f, p. 12), e não que os viventes voltaram a enxergá-las, pois eles já as podiam ver. Assim é possível se concluir que, na verdade, reapareceram no campo de visão dele. E isso ganha força ao passar-se para os parágrafos seguintes do romance, quando Fabiano “avistou um canto de cerca” (RAMOS, 1981f, p. 12); ou o menino mais velho, “quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois” (RAMOS, 1981f, p. 12). Isso evidencia que o narrador se refere ao que está no campo de visão das personagens especificamente.

Aliás, esse recurso é inerente à arte cinematográfica, como explica Evaldo Coutinho:

Em sua modalidade formal, o cinema revelou, em sua qualidade de arte da visão, um paradoxo que, entretanto, se mostrava um recurso peculiar da cinematografia, qual fosse o de não apresentar determinada cena, e sim aquelas que tornavam possível a assimilação da existência desta, exata, oportuna, ali subentendida no cenário. De modo que a câmera, aplicada em produzir a visualização de presenças, se empregava em escondê-las, evitando expô-las e conseguindo-o subtendidamente (1996, p. 203).

Assim, a imagem oculta torna-se presente por meio de arranjos cenográficos preexistentes ao seu invisível enquadramento e possui o mesmo grau de comparecimento que elementos apresentados pela clareza da câmera. No entanto, esse recurso pode acontecer no centro da cena, sem mudança de tomada visual, e a imagem subentendida a si vincula um significado distinto daquele que não se alcançaria com sua presença; a figura não observável confere àquelas que lhes esclarecem a existência o poder de torná-la presente. Em última análise, a imagem se envolve em dois sentidos, um que afirma a própria presença, estanque no ato de se deixar enxergar, outra que prepara algo apreensível, mas que não se mostra.

Então, de forma análoga ao processo cinematográfico, Graciliano trabalha não somente com cenas subsumidas, mas com elementos estéticos latentes, imiscuídos entre a palavra do narrador e a palavra das personagens, entre a projeção de um pensamento, de um ideal, e a atual situação, entre o discurso de ordem e o discurso revolucionário, enfim, a técnica fílmica é recurso imprescindível para se entender as rupturas em *Vidas secas*.



**Figura 12 - Fabiano em primeiro plano (11:27)**

Quão nítidas são as expressões de Fabiano: seu cenho franzido, seus olhos apertados. E essas impressões só puderam ser vistas graças à proximidade da câmera. No caso do romance, à proximidade do narrador. Logo, esses enquadramentos em primeiro plano denotam a compreensão por parte de Nelson Pereira de que ao narrador de Graciliano só foi possível inferir o mundo interior daquelas personagens devido à observação do que só poderia ser visto de muito perto.

Voltando a Bakhtin, erige a seguinte questão: aquilo que se tem da personagem, o que é dado ao leitor visualizar e que excede ao que ela poderia conceber de si mesma por não poder se ver de fora está adstrito à visão do narrador, que, por sua vez, também é limitada. Logo, necessita que outro veja sua história de fora do romance para que este seja compreendido plenamente. E não só isso: esse narrador, em muitos momentos, é excluído do que a personagem, por sua vez, pode enxergar, e, assim, é possível se pensar, no âmbito do cinema literário, dialeticamente, não apenas num *excedente de visão* que compõe a personagem – como o mundo atrás dela –, mas numa *carestia de visão*, isso numa obra em que tudo falta, inclusive a palavra: “desse excedente de visão é correlativa uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê” (BAKHTIN, 2003, p. 22).

Dito isso, observe-se o seguinte:

A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração; tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa e sim de *acabamento* (BAKHTIN, 2006, p. 25).

Desse modo, dá-se a transposição do plano do sofrimento interior, apreendido por meio da contemplação do gestual e da atitude das personagens, para o plano puramente estético.

Após o movimento centrípeto do narrador em relação às personagens, ao voltar ao seu lugar, partindo da consciência sofredora delas, todas as situações injustas que causam sofrimento à família de retirantes são imiscuídas, por meio de sua expressividade, ao *excedente de visão* deles, o que lhes dá acabamento; todavia, em última instância, o sofrimento advindo do ato enformador ainda subsistirá, pois não é possível dar acabamento a ele de forma conclusiva. Caso isso fosse intentado, resultaria num outro desse mesmo ato. Logo o ato enformador em si seria um elemento extraestético, constituindo assim parte do *excedente de visão* do romance como um todo.

## 2.1. *Vidas secas*: um romance editado

Mas por que esse narrador precisou encarar tal realidade dessa forma? Se as personagens pudessem vê-lo, o sertão, os mandacarus e o chão rachado fariam parte do acabamento a ele inerente? O ator pode ver a câmera, e, regra geral, não olha para ela. Ele não a ignora, pelo contrário, pois atua sempre em função de agir como se ela não existisse. Da mesma forma ela termina sendo o referencial. Em *Vidas secas*, as personagens não vêm o narrador, porém a sua proximidade enformadora é também uma das forças invisíveis que balizam o agir delas e resulta, por fim, num ato de violência:

Abraçou a cachorrinha com uma violência que a descontentou. Não gostava de ser apertada, preferia saltar e espojar-se. Farejando a panela, franzia as ventas e reprovava os modos estranhos do amigo. Um osso grande subia e descia no caldo. Esta imagem consoladora não a deixava.

O menino continuava a abraçá-la. E Baleia encolhia-se para não magoá-lo, sofria a carícia excessiva. O cheiro dele era bom, mas estava misturado com emanções que vinham da cozinha. Havia ali um osso. Um osso graúdo, cheio de tutano e com alguma carne (GRACILIANO, 1981f, p. 61-62).

Baleia precisa aceitar a violência vinda do amigo como as personagens de Graciliano em *Vidas secas* precisam aceitar a objetificação estética vinda dele. A passagem do romance coaduna com o que ensina Bakhtin: “a frágil finitude, o acabamento do outro, sua existência-aqui-e-agora são apreendidos por mim e parecem enformar-se com um abraço” (2003, p. 38). Mas, em *Vidas secas*, enformar uma personagem redundará em violência. Pois a tentativa de dar acabamento ao outro também estará sob a mesma égide da estrutura coletiva que explora o trabalho. Regra geral, não há apreender o outro sem, de alguma forma, reforçar sua condição reificada:

A condição do autor não é outra. Os limites da imaginação são tomados como problema da vida e também da arte. Só assumindo os limites é possível ir além deles. O autor também vive no mundo reificado e a sua atividade como escritor também se dá nesse mundo (BASTOS, 2008, p. 140).

O menino mais velho queria acariciar a cachorrinha, mas a fustigava. De maneira análoga, como poderia Graciliano representar suas personagens sem, ao mesmo tempo, intentar contra a liberdade delas, assim como o menino mais velho não pôde abraçar Baleia sem prendê-la? Isso resulta num grande conflito, a inevitabilidade de uma agressão enformadora, mas aquele grupo “sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências” (RAMOS, 1981f, p. 33).

Logo seria difícil configurar plasticamente aqueles viventes sem que o próprio ato estético não reproduzisse a mesma violência que, na verdade, deveria ser desmistificada e denunciada. Na linha do pensamento de Hermenegildo Bastos, trata-se de uma arte de um mundo reificado. E como tal, inevitavelmente termina por trabalhar em função da manutenção desse mesmo mundo. Porém, apesar de Baleia estar num processo doloroso, sabia que “o cheiro dele era bom”, que era um mal necessário. E esse mal lhe dava uma perspectiva de satisfação, de fartura, simbolizada na passagem pelo “osso graúdo, cheio de tutano”: “o leitor pode vislumbrar o mundo da liberdade nos pequenos sonhos daqueles pequenos seres. Os sonhos são modestos, mas por eles o leitor pode ver um mundo outro” (BASTOS, 2008, p. 139).

Ao longo de todo o romance, o leitor se depara com uma série de violências com as quais essas pessoas lidam. Mas o trecho em que o menino mais velho abraça a cadela mostra que o autor tem consciência de que a arte inserida num mundo desigual acabará por reproduzir essa mesma desigualdade. E ele não se omite em acentuar o caráter subjugador também de sua prática artística como mais uma das tristes situações por que suas personagens passam:

O que se chamaria de “a liberdade de criar” é problematizado em *Vidas secas*, como de resto em toda obra literária. Mas aqui o é assumidamente, como um acinte (no sentido da expressão latina: *a scinte, a sciente*, o que é praticado de caso pensado, com o fim de provocar). Liberdade de produzir, liberdade de dispor das técnicas de produção. Mas quem pode dispor sem constrangimentos (econômicos antes de tudo, políticos em seguida) das técnicas de produção? (BASTOS, 2008, p. 141).

Por esse motivo Nelson Pereira dos Santos ateu-se à problemática da violência, porquanto também entendia não só o questionamento de Graciliano a

respeito da arte, mas também que, ao traduzir o romance para o cinema, a reificação daqueles viventes poderia alcançar um grau de alienação ainda mais agudo, justamente pelas novas relações de poder que a possibilidade cinêmica suscita. Mesmo assim, fez questão de mostrar, com uma proximidade aterradora, as várias situações de subjugação vividas na obra, como o soldado amarelo pisando o pé de Fabiano:



**Figura 13 - Veja que mole e quente é o pé da gente (50:26)**

Assim como, da mesma forma, não por acaso, o diretor viu-se obrigado a enformar o carinho que Baleia recebia, mas que a desconcertava, por essa passagem tratar do próprio ato estético em si:



**Figura 14 - Baleia sofria a carícia excessiva (01:09:57)**

Assim, fica nítido que o grande problema vai além da capacidade estética da arte, extrapola o seu poderio. Por mais que o intelectual tente abraçar, incluir, dar voz ao outro fustigado pelo modo de vida utilitarista, ainda irá recair na mesma violência, pois ela é sistêmica.

A respeito do *Vidas secas* romance:

A obra representa os impasses da revolução brasileira. Um desses impasses é a relação entre o intelectual (o autor e seu narrador) e o povo (o personagem). *Vidas secas* está longe do paternalismo de classe. Se falta a Fabiano poder de representar, para que inventar uma obra em que ele representasse? Aí teríamos outro tipo de representação, aquela à qual escapa o país real, ou que se construiria como uma forma do intelectualmente correto (BASTOS, 2006, p. 94).

Graciliano, consciencioso dos limites da sua arte, e da possibilidade de ela voltar-se contra seus próprios princípios, dando mais força a quem quer combater, contudo, sabe o que está fazendo. Vale-se dos meios de produção capitalista para dar cabo à sua obra, mas isso sem se dar por satisfeito. Seria preciso buscar um esquema muito bem articulado para burlar o discurso dominante, o discurso do opressor:

Roges Bastide diz que a composição em Graciliano Ramos se faz por decomposição. A visão, diz ele, é sempre analítica. Deveríamos acrescentar que, se isso é assim, é porque a reificação invade o trabalho poético. O que temos são partes do corpo, ou da alma, ou do espaço, ou do tempo. Só depois essas partes se conjugam na visão do narrador e do leitor. Suprema coragem de um escritor, a de assumir a condição da arte numa sociedade reificada (BASTOS, 2008, p. 137).

Assim, *Vidas secas* romance novamente aproxima sua constituição do modo de acabamento cinêmico – a edição. Pois é isso que vai acrescentar às intermitências narrativas um potencial semântico que fugirá do controle do então discurso hegemônico capitalista, valendo-se justamente do *modus* de produção desse período histórico. Da mesma forma como o empregado não tem mais a compreensão do resultado final do seu trabalho, pois a ele é dado conhecer apenas uma parcela desse processo, “a obra internaliza o espanto do menino mais velho, a

sensação de impotência e ridículo do menino mais novo, a agonia e o delírio de Baleia” (BASTOS, 2008, p. 141), além da revolta de Fabiano e do inconformismo de sinha Vitória. Cada personagem, sem que tenha consciência disso, cumpre seu papel na divisão social do trabalho artístico cuja junção (edição) fará surgir sentidos desagrilhoados da força do capital. O autor de *vidas secas* usa a própria estrutura que explora o trabalho e reduz o indivíduo ao grau mais intenso de coisificação para tecer um discurso que não reproduzisse, na fatura estética, o ideário de subjugação do ser.

## **2.2. Da perspectiva materialista em *Vidas secas***

Graciliano, ao figurar seu romance, traz sua lucidez acerca do desenrolar da história mesmo olhando-a internamente, situado no âmago de sua erupção. Compreendia que o distanciamento entre o ser e o mundo estava adstrito às relações de poder fulcradas no controle dos meios de produção. E partia sempre do mundo material para chegar ao humano:

Um mundo romanesco, o do Sr. Graciliano Ramos, que nunca se afasta da dimensão naturalística. Representa, ele, o estranho fenômeno de um romancista introspectivo, interiorista, analítico, sem que leve em conta no homem outra condição que não seja a materialística. Um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida. E o materialismo dos personagens é que os leva logicamente ao relativismo moral (LINS, 1981, p. 133).

Ele entendia que a causa dos grandes sofrimentos derivava da forma como a grande maioria era tolhida do acesso ao fruto do seu próprio labor, de como faltava o mínimo para a simples sobrevivência e tudo isso era impingido da forma mais violenta o possível, sem que restasse alternativa (além da morte) que não fosse a luta, a revolta. Era necessária a transformação do mundo, a ruptura na maneira como as coisas se davam até então. Por esse motivo, a base de sua perspectiva histórica é materialista:

Podemos dizer que o materialismo histórico tem por objetivo os modos de produção que surgiram e que surgirão na história. Estuda

sua estrutura, sua constituição e as formas de transição que permitem a passagem de um modo de produção para outro (ALTHUSSER, 1979, p. 34).

Dois elementos se destacam na fala do filósofo francês que contribuem para se pensar *Vidas secas* a partir do materialismo histórico: primeiro, os meios de produção, pois é o trabalho exercido pelas personagens e as relações estabelecidas por meio dele que vão situar a narrativa em determinada etapa de desenvolvimento da sociedade em que:

Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos (...). Os lances de sua vida são corolários do meio físico e da organização social a ele ajustada. Para eles a existência é de fato uma sequência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditório, cuja unidade só existe para o demiurgo que os animou (CANDIDO, 2006, p. 67).

E, segundo, o romancista detalha isso de forma a não minimizar esse estágio nem facilitar as coisas no sentido de simplificar a transposição histórica que se desenrola, mas o contrário. E o entendimento de que as engrenagens da história se põem a mover só pode ser alcançado ao se perscrutar as camadas mais profundas do texto. Isso pode ser percebido ao se observar a compleição cíclica da obra de Graciliano: os personagens estão sempre em condição retirante.

Traçando-se um paralelo, a fim de ilustrar a relação do indivíduo com o mundo material, tem-se, por exemplo, a obra *É isto um homem*, do Primo Levi, narrativa autobiográfica do tempo que o autor passou nos campos de concentração nazistas, e deixa a lição de que do indivíduo desprovido de toda a sua materialidade, seus pertences, seus objetos pessoais, aquilo em que ele poderia se refletir e se enxergar e desta forma aperceber-se de sua presença física no mundo, não sobra muita coisa, pois ele é reduzido, senão exterminado antes mesmo das câmaras de gás. Nisso se percebe a relação íntima do ser com o mundo físico, concreto. Assim, esse reconhecimento do ser na materialidade que o rodeia traz outra vez o pensamento de Walter Benjamin acerca da relação do indivíduo com o cinema, ou seja, com a câmera, enfim, com a máquina. Tomando como base o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é possível se inferir que o cinema é o gênero que responde a uma demanda histórica cujo cerne é o ápice do capitalismo. E esse

teórico é um dos que vão, pormenorizadamente, analisar as nuances dessa relação da sétima arte com o período referido:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (1994a, p. 167).

Como base de seu pensamento, erige a relação entre as diversas artes e o período histórico em que se desenvolveram. Do que disse, pode-se notar como se deu a passagem do manual para o industrial e como a percepção, com o desenvolvimento dos meios de produção, foi modificada. O ponto máximo dessa transformação pode ser percebido na arte com o surgimento do cinema.

Mas o gênero artístico representativo de um estágio anterior, qual seja, aquele em que a burguesia se encontrava em processo de organização e estabelecimento será outro: “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1994b, p. 202).

O espelhamento do ser em elementos concretos mantém relação com exatamente aquilo que o cinema faz, porém este reproduz nas telas de forma novamente imagética. Em *Vidas secas*, Sinha Vitória não tem uma cama como a de seu Tomás da bolandeira, mas isso aparece repetidas vezes como uma projeção: ela não a possui, mas se agarra a essa ideia para sobreviver: “Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas” (RAMOS, 1982, p. 40). Da mesma forma, incontáveis espectadores se prostram nas cadeiras do cinema para assistirem à projeção da materialidade que lhes foi tirada ou proibida, mas que, sem ela, sem esta projeção, não continuariam suas andanças, e isso lhes aviva a vontade de buscar aquilo que deveriam ter por direito:

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas

fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do próprio triunfo (BENJAMIN, 1994a, p. 179).

O cinema, por mais intrínseco que seja a um estágio avançado de desenvolvimento dos meios de produção, enquanto possibilidade artística, vai trazer a inconformidade. As pessoas, por maior que seja a sua alienação, vão às salas escuras de reprodução para se lembrarem de sua humanidade. Walter Benjamin ensina também que, "com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora" (1994a, p. 180), ou seja, homens e mulheres assistem todos os dias à sua própria desdita, ao seu sofrimento se transformar em arte. Enformar o drama do indivíduo reificado abre caminhos para que ele possa tomar consciência da sua condição e, dessa forma, almejar por uma mudança.

Essa aplicação criadora do sofrimento humano, por sua vez, também acentua as relações de poder vigentes. *Vidas secas* filme traduziu para elementos picturais o romance. Ao se apropriar dos elementos constituintes do *excedente de visão* do livro, a sua tradução fílmica repetirá o mesmo processo e, em seu respectivo excedente, também restará um outro do mesmo ato, como já dito, mais uma violência.

Disso é possível se pensar que o procedimento estético não resolverá uma situação problemática real, pois não há isso acontecer no plano literário ou cinêmico sendo que, na realidade, no mundo pragmático, isso não se deu; pois, do contrário, não passaria de uma superação imaginária de um problema real.

Contudo, *Vidas secas* ensina que esse ciclo a que as pessoas foram submetidas não se repete do mesmo jeito a cada vez, e chegará o momento em que os indivíduos adquirirão esclarecimento suficiente para interromper o mover da roda da fortuna, a única e legítima forma de se tentar acabar com o sofrimento coletivo advindo das relações sociais sob a égide do capitalismo.

E, nessa obra de Graciliano, a ânsia de as personagens poderem se enxergar novamente através de uma pretensa materialidade (a cama, por exemplo) é o que vai dar movimento à narrativa; mesmo que inalcançável, faz que aquela família siga,

pois “precisava chegar, não sabia onde” (RAMOS, 1981f, p. 10). Então, a projeção, no sentido de refletir-se em algo, ganha aqui um sentido ontológico. Graciliano permite às suas personagens refletirem o que possuem dentro, porque o que está fora, isso o narrador pode observar. Aqui se pode notar outro movimento na obra, de dentro para fora, ou seja, centrífugo.

Entretanto, a materialidade (os objetos que se podem encontrar junto às personagens) não serve para o espelhamento proposto. Não possui um caráter particular – logo elas não se reconhecem neles. Antes estas as alijam de sua humanidade, por serem ferramentas e utensílios que servem ou para um trabalho – como cuidar da fazenda alheia – ou para uma ação – como caminhar sem rumo – das quais não têm consciência da totalidade.

Logo:

A ação sobre as coisas, sobre o universo material, implica submissão a um objeto exterior, aceitação de uma lei estranha ao indivíduo. Ela não é exigida por Deus, nada acrescenta à sua glória e não aumenta nossa própria dignidade. Pode dizer-se, ao contrário, que a prejudica e a avilta. O trabalho manual e mecânico visa a um fim exterior ao homem e pretende conseguir a perfeição de uma obra distinta dele (HOLANDA, 2005, p. 38).

Ao homem cabe cumprir uma lei que não compreende, mas intui de forma fragmentária, em que foi preciso se despir de sua própria humanidade, e é justamente no cinema que essa relação alcançará sua representação estética mais eficaz, pois o próprio fazer fílmico em si está atrelado à ideia de reificação do homem, por um lado; por outro, tenta desconstruí-la e põe na pauta a discussão sobre os processos que o levaram a este estado extremo de coisificação.

É esse o fio condutor de *Vidas secas*, a experiência de um indivíduo com um trabalho cuja completude ele não compreende, mas percebe. Entende, no mínimo, que ser explorado lhe garante uma morada numa fazenda que não é sua. E, assim, segue uma vida de expropriação, na qual o dono da venda lhe paga menos do que o acordado pelo fruto do seu labor. Ou o governo, sem nenhum critério, tenta haver um quinhão da cria que cevou, das “partes de porco” que cuidou.

Entretanto merece destaque o patrão de Fabiano. É nítida a relação entre ele e Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934), também romance de Graciliano. É o patrão,

mais do que qualquer outra força, com quem aquela família vai precisar aprender a lidar. Ela aprendeu a contornar a seca, aprendeu a lidar com o governo, mas não pôde se insurgir contra o capital. Pois há um contrato, mesmo que verbal, ao qual foi obrigada a se submeter.

Ao se entender o herói de *São Bernardo*, compreende-se também o padrão de *Vidas secas*: “Paulo Honório é, ali, o dínamo que gera energia e arrebata tudo, provocando uma completa e incessante modificação nas relações globais daquele mundo” (LAFETÁ, 1981, p. 202).

Para interpretar o que fora posto, surge no filme situação que não está explicitamente no livro, o fato de que o padrão mandava inclusive na polícia:



Figura 15 - Padrão manda soltar Fabiano (01:00:35)

O padrão é tirado às pressas do conforto de sua casa para libertar integrante de um bando de jagunços, e lá encontra Fabiano e manda soltá-lo. Fica nítida, no filme, a hierarquia das forças contra as quais ele precisaria lutar. Octávio de Faria, comparando os heróis de *São Bernardo* e de *Angústia* (1936), outro romance de Graciliano, diz sobre aquele que “é nesse ponto que o Luís da Silva de *Angústia* mais se opõe ao Paulo Honório de *S. Bernardo*. Aqui o cálculo frio, gelado, desde a conquista material da fazenda dos Padilha até o casamento com Madalena” (1981, p. 273).

O padrão não terá piedade em impingir “os juro” na paga de Fabiano. Não hesitará em expulsá-lo com sua família caso não aceite os seus desmandos. No final do romance, a seca surge como opção mais razoável. O verdadeiro embate contra o Capital só aparece enquanto projeção, enquanto perspectiva. O que importa agora é

compreender o que se passa; compreender o Brasil esquecido do interior. Por isso, a materialidade e os objetos que envolvem a família de retirantes precisam ser problematizados: “Do traço do vaqueiro no couro salta a alpercata. Mas esse trabalho traz em si suas limitações: sendo produção de um artefato para a luta pela sobrevivência, é também forma de submissão às condições impostas” (BASTOS, 2008, p. 140).

Graciliano organiza todos esses elementos externos às suas personagens na ânsia de, por meio da interação delas com eles, compreender seu mundo interior. Não por acaso Luciano de Samósata, em seu texto *O sonho ou vida de Luciano* (2012, p. 27-33), distingue o trabalho do escultor, manual, mesmo este sendo considerado arte, do trabalho do filósofo, ligado à cultura, mental. Pois o resultado do primeiro sempre é algo alheio ao ser. E esse conflito entre o íntimo e o exterior não chega aos tempos atuais de forma resolvida, tendo passado por diversos processos mentais ao longo da história do homem, como no Renascimento, em que o senso de individualismo começa a se configurar, a exemplo da literatura, especialmente com a obra de François Rabelais. Ou, então, na ascensão do individualismo (XVIII-XIX), quando a alma humana, o mundo interior, idealizado, ganha corpo e se confronta contundentemente com o mundo exterior. Num ato contínuo, hoje podemos ver novamente essa polarização na obra de Graciliano, que fará todo um trabalho de trazer à tona esse universo íntimo, num movimento centrífugo muito bem marcado.

Além disso, quando o autor alcança o imaginário na criação e no diálogo (no sentido dialógico) das personagens, ele o faz por meio daquilo que lhes falta, por isso pode interpretar o que pensam e dar voz aos seus sonhos. Como no negativo de um filme, a vida desses sertanejos é colocada em perspectiva. Logo, necessita-se de ver o avesso dessa obra para que se possa compreendê-la. O pouco que foi dito serve na verdade para emoldurar e organizar sentidos colocados em inúmeras camadas, quer dizer, o que o autor faz com sua escassa narrativa é estilizar um sentido em potencial que torna necessário uma verdadeira arqueologia da palavra para que se faça uma análise justa, que, mais uma vez, aponta para o cinema. Assim como o narrador precisa selecionar o que mostrar, o que enquadrar com seu olhar, Graciliano usa seu discurso para fechar, tal uma objetiva faria, um recorte específico de um conteúdo o qual devemos sempre relacionar com aquilo que falta.

O mais importante em *Vidas secas*, portanto, não é o que foi “enquadrado”, mas o que ficou de fora.

E, para se fazer a amarração entre a projeção da câmera, a interpretação do mundo interior das personagens em sua ação e a compreensão de um estágio histórico e seu desfecho, tome-se o conceito marxista de perspectiva apresentado por Georg Lukács:

Em primeiro lugar: uma coisa é determinada como perspectiva na medida em que ainda não é existente. Se existisse, não seria perspectiva para o mundo que representamos.

Em segundo lugar: essa perspectiva, contudo, não é uma mera utopia, um mero sonho subjetivo, mas sim a consequência necessária de uma evolução social objetiva, que se manifesta objetivamente, no plano literário, através do desenvolvimento de uma série de personagens agindo em determinadas situações.

Em terceiro lugar: ela é objetiva, mas não fatalista. Se o fosse, não seria uma perspectiva. É perspectiva na medida em que ainda não é realidade; ela é antes uma tendência a realizar nos fatos, mediante as ações e os pensamentos de homens determinados, esta realidade: uma grande tendência social que se realiza por caminhos intrincados, talvez de um modo muito diferente do que aqueles que imaginamos (1968, p. 278).

Na primeira parte da definição do teórico, é imprescindível que se delimite um fator, qual seja, o de que essa existência a que se refere é uma existência material. Assim, a perspectiva que os espectadores têm nas sessões de cinema, como já dito, é puramente imagética, ou seja, veem e desejam um gado inexistente, mas que poderia ser real. Da mesma forma se dá com as personagens de *Vidas secas* ao idealizarem uma pretensa felicidade simbolizada por elementos concretos. É a partir dessa perspectiva que o narrador vai traduzir o mundo interior delas, materializando seus sonhos, como os dos meninos. Sonhos de fartura, mas ainda atrelados aos processos capitalistas, pois esses sonhos, sabiam, só se dariam por meio do trabalho: “Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos, entretidos no barreiro, sujos de lama, **fabricando bois de barros**, que sacavam ao sol, sob o pé de turco, e não encontrou motivos para repreendê-los” (RAMOS, 1981f, p. 40, grifo meu).

Já na seguinte, dá ferramentas para se pensar aquilo que é projetado como meta, como objetivo a ser alcançado para que haja a transição para um novo estágio

histórico. A cama tão sonhada por sinha Vitória funciona como um símbolo desse novo momento em que as pessoas não precisarão mais dormir numa cama de varas, em que se saberá o nome de todas as coisas em volta, em que soldados amarelos não pisarão mais no pé de homens que só querem descansar:

É o segredo do final feliz de *Vidas secas*: o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque 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. Enquanto João Valério termina sua história na melancolia de um destino que é mais estreito que os seus sonhos; enquanto Paulo Honório mergulha no desespero de um homem que vê a sua vida esfaçalhada; enquanto Luís da Silva precipita-se num abismo de salvação impossível, Fabiano estava contente e pouco a pouco sentia esboçar-se à sua frente uma vida nova (MARTINS, 1981, p. 234).

Na última, infere-se que essa realidade está a uma distância alcançável e isso justamente por ser uma nova etapa na vida de uma classe social. Essa dignidade de ver os filhos gordos e estudando ainda não será o apogeu da sociedade idealizada por Graciliano, mas é preciso dar um passo por vez. A materialidade é o termômetro que sinaliza esse progresso: “O problema de Graciliano Ramos, como de muitos romancistas, é que os seus livros são proposições de uma vida possível” (CANDIDO 2006, p. 74), contudo ainda não realizável.

Desse modo, *Vidas secas* é um romance tão bem pensado artisticamente, que tudo aquilo que não serve de matéria estética é descartado por Graciliano. Por exemplo, o fato de haver referências muito sutis ao intercuro sexual, algo próximo de um amor, nesse texto. Isso devido ao fato de o elemento sexual ser hostil à plasticidade:

O enfoque sexual do corpo do outro é inteiramente singular e, por si só, incapaz de desenvolver energias plástico-picturiais formadoras, ou seja, é incapaz de criar o corpo como elemento artístico externo, acabado, plenamente definido e autossuficiente (BAKHTIN, 2006, p. 48).

O romancista não irá gastar energia naquilo que destoaria de seu intento, o de configurar sempre a partir de fora, do mundo material, físico e concreto.

No romance, alternam-se conformismo e revolta. Esses contraditórios têm papel importante na movimentação das engrenagens da narrativa, além de representativos do referido estágio histórico que a obra configura e do qual quer transcender: “Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 1981f, p. 24). Por mais que tivesse consciência de sua condição, muitas vezes não via modo de mudar aquela realidade. Quando tentava se insurgir, questionar, era um atropelo linguístico, social, simbólico:

Animou-se e interrogou o bodegueiro:

– Por que é que vossemecê bota água em tudo?

Seu Inácio fingiu não ouvir. E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar (RAMOS, 1981f, p. 26).

Além disso, torna-se imperativo, a partir da obra, pensar qual seria o próximo estágio almejado, como já dito, não a meta final, mas a próxima etapa do processo. Surge então a figura do seu Tomás da bolandeira, com cuja cama sinha Vitória sonhava. Além desse aspecto colocado há pouco, cabe pensar na bolandeira em si. Espécie de moinho tracionado por animais, ela movimenta-se em círculos como o próprio romance em questão. Mas “que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?” (RAMOS, 1981f, p. 14):

O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira. Pobre de seu Tomás. Um homem tão direito sumir-se como cambembe, andar por este mundo de trouxa nas costas. Seu Tomás era pessoa de consideração e votava. Quem diria? (RAMOS, 1981f, p. 26-27)

Além de possuir uma condição de vida mais digna que a dos demais, sabia articular a linguagem, adquirira a capacidade de organizar suas ideias e expressá-las corretamente. Contudo, isso, além do direito ao voto, de participar, mesmo que na teoria, das decisões coletivas, não impediu que ele, assim como Fabiano e sua

família, fosse lançado outra vez no mundo. Assim, pode-se inferir que, mesmo para seu Tomás, a andança ainda não terminou. É preciso se fechar mais um ciclo para que se alcance o seguinte e, dessa maneira, quem sabe, a civilização possa viver de forma mais equânime e justa: é preciso, ainda, mover a bolandeira. Neste sentido, temos Fabiano e sua família em um plano; seu Tomás, em outro. Ambos representam um estágio específico de desenvolvimento da sociedade. Ambos cumprem um roteiro.

### 3. VIDAS SECAS: UM FILME ROMANESCO

Nelson Pereira dos Santos mantém íntima relação com o modernismo. A sua pegada ideológica, o material que viria a figurar em seus filmes trabalharia em consonância com esse ideário que tinha como objetivo repensar a nação de forma mais pragmática, sem idealismos, por mais cruenta que soasse tal análise:

Analisando a filmografia de Nelson Pereira dos Santos, principalmente seus primeiros filmes, é notável que o conteúdo é caracterizado por uma herança modernista desdobrada da literatura, visto que os filmes deste cineasta são caudatários de ideias que marcaram esse período, como, por exemplo: o surgimento de novas narrativas, de novos discursos, cujos objetos de reflexão eram a nação, os aspectos nacionais, de denúncia social, além de evidenciar expressões culturais do povo e da cultura popular (PIMENTEL, 2018, p. 35).

E é notória a ligação desse cineasta com a literatura, o que fica posto terminantemente na transcrição de entrevista que se segue:

A minha relação é com a literatura brasileira, desde o primeiro romance lá. O gaúcho lá? O primeiro romance brasileiro? Poxa, eu vou lembrar... É um romance realista (trata-se do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, do qual se lembrou em outro momento da entrevista). Depois, há toda a literatura dos anos 1930, em que o grande exemplo é o Graciliano Ramos. Então, eu sou muito mais filiado à literatura em conteúdo que ao cinema – cinema italiano. É um erro! As pessoas discutindo e escrevendo a respeito do cinema, como se o cinema só fosse ligado ao cinema (SANTOS, *apud* PIMENTEL, 2018, p. 40).

Em confluência com a perspectiva do cinema literário e da tradução coletiva, Nelson Pereira dos Santos produz o filme *Vidas secas* a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos. Interessante que, na abertura do filme, abaixo do título, vem apenas o dizer "De Graciliano Ramos", e não baseado ou inspirado etc. Isso mostra o desejo do cineasta de ater-se o máximo possível à obra escrita, construindo, desta forma, uma tradução coletiva da produção romanesca com excepcional consciência com relação ao dialogismo interartes.



**Figura 16 - De Graciliano Ramos (00:25)**

A transposição da literatura para o cinema caracteriza-se como interpretação norteadora do projeto cinematográfico. Por esse motivo, o ângulo a se observar a película é o de perceber como Nelson Pereira ressignificou os elementos textuais, trazidos às telas.

O primeiro som que se pode ouvir quando se inicia a reprodução lembra o atrito de algo, resultando em um barulho estridente, incômodo, o que causa certo desconforto, e por que não dizer, angústia. Pode-se concluir, assim, que o sonoplasta viu a necessidade de ocupar esse recorte temporal com um ruído por ter visto a necessidade de valorizar o silêncio entre as poucas falas das personagens que viriam na sequência, quando estas já puderem ser enxergadas de fato, o que ainda não ocorreu conclusivamente. Mas não poderia também ser uma música, uma canção sobre o homem sertanejo que de alguma forma destoasse da proposta original do livro. E, tão logo a família se aproxima da câmera, cessa o som e o telespectador é lançado nos silêncios da trama. Tudo isso num tempo estendido com cenário e caminhada – representando a condição de retirante.

No desenrolar do enredo, é ressaltado o grunhido despropositado do papagaio, até que sinha Vitória, tal qual sua atitude fosse esperada e sem que nenhum vivente sequer pestanejasse, pega a ave e a estrangula, justificando em seguida com uma frase que é importantíssima para a interpretação da obra: "Também não servia para nada; nem sabia falar" (SANTOS, 05:21), quando é suscitada a ideia não só do utilitarismo, mas deste associado à linguagem. Assim, a partir da seleção de elementos do romance feita por Nelson Pereira para a consecução do filme, torna-se possível pensar em qual foi a sua leitura da narrativa, ou seja, com a referida fala,

nota-se que, para o diretor, Graciliano tentou trabalhar como a linguagem é elemento imprescindível para a consolidação do pensamento mercantilista burguês – que está atrelado ao processo fabril e à exploração da mão de obra alheia –, a fim de mostrar como a compreensão dos mecanismos que norteiam a comunicação é imprescindível para que se aperceba da sua organização e consequente desconstrução.

Após terem devorado o papagaio, retomam a andança. O menino mais novo cede, deixando-se cair no chão seco do sertão, no que a Baleia chama a atenção do pai com um latido. Este por sua vez grita o menino, que se ergue novamente. Essa situação denota que o animal de estimação tem relevância na história e mantém-se associado a uma espécie de mentalidade do grupo, um elemento de consciência ou de busca desta, fator que será retomado ainda algumas vezes:

Baleia é um *locus* de onde vêm muitas falas e silêncios, onde se encontram e também se chocam vários sujeitos de enunciação. É a figuração dos derrotados, mas transmite universalidade. Uma consciência ao mesmo tempo individual e coletiva vive o mundo de opressão, mas também o sonho de liberdade. O sonho termina em delírio porque não há lugar para ele, só pode ser realizado pela transformação do mundo, mas encontra lugar numa escrita da radicalidade (BASTOS, 2008, p. 137).

No filme, a ação de Baleia tem importância simbólica. Em certos momentos, ao enquadrá-la, de forma mais fotográfica que cinêmica, é que Nelson traduz todo um discurso presente no livro:

Apesar de nunca escutarmos os pensamentos de Baleia (como fazemos no romance), ela é de fato a única personagem no filme cujo “discurso” é representado de modo consciente, na forma de uma sincronia entre ação e som; seus latidos são reconhecidos e recebem a atenção da família como se fossem palavras (SADLER *apud* AVANCINI, PENNA, 2014, p. 87).

Daí o ponto de vista de que a cachorra teria papel central na trama no sentido de ser o caminho de uma conscientização a respeito da existência num mundo injusto, mas passível de conserto. Essa sincronicidade entre ação e som presente no filme quando da aparição da personagem denota a corroboração de tal premissa.

Sua morte é mais que uma cena triste. É o entendimento de que aquele estágio fora concluído e outras aspirações devem tomar o seu lugar. Pois não basta alcançar um conforto e um entendimento mínimo na vida. As forças obscuras contra as quais a família de Fabiano luta vão se reorganizar caso perceba que corre perigo. Os donos dos meios de produção não se intimidarão em deixar as máscaras cair e passarão a uma violência explícita e sem medida, desproporcional e gratuita para manterem o *status quo*. Assim, a morte de Baleia significaria também o completo alijamento do homem em relação à natureza. Agora, ruma à cidade, atingiriam o grau mais agudo de coisificação do ser.



**Figura 17 - Baleia caça um preá (00:16:32)**

Sinha Vitória pragueja dizendo que não vale a pena continuar a seguir, pois nunca iriam terminar a caminhada, o que mostra que ela sempre teve ciência de que sua jornada não teria fim, contudo resiste à ideia de que chegariam de fato a inúmeros lugares e que, mesmo sendo de passagem, num sentimento constante de partida, é isso que importa nesse processo.

Se, para Nelson Pereira, *Vidas secas* ensina, tal qual uma cartilha, o caminho da revolta, da libertação do oprimido no que concerne à experiência linguística, serão esses os elementos estéticos que terão prioridade em sua produção cinematográfica. Devido a no romance isso não estar posto gratuitamente por Graciliano, coube ao cineasta ter a sensibilidade de percebê-lo no livro e ressignificá-lo nas telas. Não que o filme se limite a isso, absolutamente; o diretor apenas trouxe essa camada para o campo ostensivo da película, e este gênero ajustou-se perfeitamente a essa proposta:

Próximos à natureza, mas ao mesmo tempo dela afastados por uma relação de trabalho alienado, os personagens de *Vidas secas* parecem ser símbolos do ser social em seu processo de evolução histórica. É nesse sentido que se pode dizer que a natureza é a questão aí: natureza e trabalho (BASTOS, 2008, p. 139).

Desta maneira, o Fabiano do filme é uma personagem que, de alguma forma, entendeu que as palavras são a chave, entretanto não faz ideia de como usá-las não para sobreviver apenas, pois nesse momento, já na fazenda, tal anseio acalmou-se. Mas, para erigir-se enquanto alguém que quer o seu lugar no mundo e que terá condições de resguardar tal posição, o trabalho parece ser o único caminho.

A opressão necessita da ignorância do oprimido para perdurar, por isso o vaqueiro apegar-se à figura de seu Tomás da bolandeira, para ele exemplo de dignidade. Ele não conseguirá sozinho consumir seu objetivo, e é aí que entra o escritor, cuja lição Nelson compreendeu bem.

Na sequência do filme, Fabiano avista a sede de uma fazenda abandonada e começa a aboiar, instintivamente, um gado inexistente, assim como o papagaio também fazia. Faz-se oportuno notar que esse é o seu trabalho, e que, de forma autômata, está pronto para executá-lo. Mal se encontra em seu lugar de labuta, passa a cumprir um roteiro pré-estabelecido:



**Figura 18 - Fabiano aboia um gado inexistente (11:44)**

Aqui se encerra a primeira parte da jornada, com a chegada à fazenda onde passarão um tempo até que precisem novamente se movimentar. Até este ponto, há de se considerar o seguinte: primeiro, existe uma relação entre a trajetória na

horizontal e o tempo do romance, a sua conexão com a história. Segundo, esse mesmo tempo direcionará a obra romanesca para as telas e Graciliano, contemporâneo de si mesmo, consegue aperceber-se desse desenrolar e ajusta sua obra para tanto.

O tempo histórico do romance permite que o indivíduo, consolidado, participe ativamente das importantes mudanças da sociedade, pois, diferentemente do que ocorria na Idade Média, em que o movimento essencial era o de queda ou ascensão, na era da reprodutibilidade técnica o importante é a horizontalidade – mesmo que cíclica, como no caso de *Vidas secas* –, momento, enfim, de uma possível transformação – tradução coletiva – em película:

A tradução do literário para o cinema exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante a concepção da obra. É necessário perceber que todos os envolvidos em uma tradução coletiva de uma obra literária reverberam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura de/do som, a interpretação é uma leitura corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face. Sendo assim, o filme é o resultado de diversas leituras e vozes que nasceram de um contato íntimo com a obra literária e foram montadas (mais um processo) tendo em vista um resultado homogêneo para a plateia (mais uma etapa) (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2014).

Assim, não importa o que restará da família de retirantes ao final de sua jornada, mas sim o aprendizado, a tomada de consciência, o legado deixado para aqueles que seguem a marcha atrás, no intuito de uma real revolução do mundo. Cinema e literatura resignificam:

A tradução coletiva da obra literária para o cinema é uma concatenação das várias recepções dela em uma obra única. Não se deve perder de vista que cada recepção é fruto de um sujeito único e que faz parte de um discurso em um determinado tempo e espaço. No caso do cinema, também se deve considerar a função do sujeito no processo. Nesse sentido, podemos pensar, em perspectiva bakhtiniana, principalmente no processo prosa/tela, que esta arte é uma arena por natureza (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2014).

Nessa perspectiva, a horizontalidade configurada no romance mantém íntima relação com a transformação do mundo, com a passagem de um para outro estágio, que só chegará ao seu apogeu no cinema, pois “o movimento da câmera é um dispositivo tremendamente reforçador da tendência à expansão” (BOMFIM, 2011, p. 15) além de que “na criação literária não há (e, aliás, é impossível) um acabamento puramente pictorial da imagem externa no qual ela esteja entrelaçada com outros elementos do homem integral” (BAKHITIN, 2003, p. 32). Por mais que Graciliano tenha feito algo similar – como na cena já tratada em que sinha Vitória aponta os juazeiros, mas o narrador não os pode enxergar –, esse recurso só se consumará com a sétima arte: “Ao lado disso, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (BOMFIM, 2011, p. 15). Esse mundo não visto, no caso, o sertão, já existia; a diferença é que agora se tem consciência dele. Tal habilidade de imiscuir o não visto ao que está perante os olhos, assim, é marca cinêmica, mas o romance *Vidas secas*, por ser uma obra liminar, por estar na transição entre dois gêneros representativos de dois momentos históricos, também ensinará que existe um mundo além daquele que deparamos, em que se somam o *excedente de visão* do sertanejo apreendido pelo narrador ao que aquele pode, por sua vez, enxergar. E esse movimento dialético, só ele pode dar a medida sensata da representação do outro, do indivíduo que habita onde até então as câmeras não mostravam.

Ressalte-se, ainda, que o homem se relaciona com o espaço a sua volta de forma materialista. O desenvolvimento da consciência de si só pode ocorrer à medida que ele se reconhece no mundo a sua volta, em que ele deixa suas marcas; o conhecimento do mundo foi aquilo que abriu as portas para o autoconhecimento do ser, e essa ânsia de abarcar o espaço para além das fronteiras do eu terá o romance como realização artística mais ajustada. Contudo essa ânsia, como já posto, não será ainda satisfeita, pois o inacabamento do gênero prosaico mais categórico está longe de ser uma limitação estética, mas uma consciência da parte que lhe cabe neste latifúndio. E é por isso que

todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, senão eles seriam *hors d'oeuvre* (um engaste externo); entretanto, essa

relação, em seu princípio estético, não é dada de dentro da consciência vital da personagem. O corpo exterior e a alma igualmente exterior do homem são o centro da disposição espacial e da assimilação axiológica dos objetos externos representados na obra. Todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma) (BAKHTIN, 2003, p. 89-90).

Logo a observação exterior do homem e dos elementos que o compõem e que a ele estão intimamente ligados é simplesmente o cerne da confecção fílmica. E Graciliano, ao compor um romance em terceira pessoa cujo narrador está presente e observa, mesmo que de muito próximo, mas sempre de fora, suas personagens (o que ele descreve do íntimo delas é dado a partir do que ele interpreta ao observá-las) entendia que sua obra se encontrava na liminaridade da transição entre forma romanesca e forma cinêmica:

Todas essas dimensões dialógicas da obra nos ajudam a pensar no cinema literário brasileiro por uma lente mais ampla e plural que ultrapassa a noção de adaptação de textos literários nacionais para o cinema. Distante disso, vislumbramos o entrecruzamento dinâmico entre os criadores desses universos artísticos. Dessa forma, o escritor participa da criação do roteiro, o livro não é espaço único e acabado da narrativa, a qual se desdobra no filme e também retorna à lauda literária na forma de roteiro. Visto assim, o cinema literário brasileiro, que é uma ideia *in progress* em nossas pesquisas, se torna um lugar dialógico para a experimentação e a renovação da arte nacional. É com base nele que pensamos, também, a tradução coletiva fundamentada por Silva Jr. e Gandara, noção teórica em que todos os envolvidos na transposição de um texto literário para a forma de filme têm voz criadora no resultado final (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2016).

Além do mais, essa necessidade de entendimento do espaço tangível quer ir além disso, quer compreender o outro em sua interioridade. A questão mais importante aqui seria perceber que a chave para adentrar o mundo pessoal, a alma do ser alheio, é justamente a análise daquilo que chega cá fora, ou seja, é possível se pensar numa espécie de transbordamento do ser por meio do qual se pode sabê-lo, ou, no mínimo, se ter uma ideia mais razoável sobre.

Assim, *Vidas secas*, desde o romance até o filme, se apresenta como a compreensão do espaço em que se encontram as personagens. Desde o primeiro,

essa amplitude é perceptível, reiluminando os resultados finais – em papel, em película.

### 3.1. O cineasta-contemplador Nelson Pereira dos Santos

Um elemento importante destaca-se na confecção do romance de Graciliano Ramos: o fato de ele ter sido a sua primeira e única obra feita em terceira pessoa, da qual o narrador não é personagem. Esse ponto não só facilitaria o trabalho tradutivo de Nelson Pereira, mas lhe daria o caminho para que ele o fizesse. E esse veio outra vez faz ponte entre a arte cinematográfica, em essência, com o que se desenrola no texto de Graciliano.

Então o diretor e todos os outros leitores que compõem o processo reiluminam para o cinema um texto cujo narrador traduz o outro para si e também para os demais:

Essa questão é essencial para compreendermos e aproximarmos ainda mais o que vimos pensando até aqui. Quando um texto é traduzido para outro idioma, o tradutor deve considerar todos os aportes que a língua de chegada tem para receber as nuances da língua de partida. Nesse sentido, particularidades da cultura base, aspectos formais e estéticos, bem como as marcas da língua viva devem ser renovadas para que, ao final, o resultado estético, que é a própria tradução, se aproxime do discurso a que responde. Muito próximo disso está a tradução coletiva de uma obra literária para o cinema, pois deve haver os mesmos procedimentos, só que com vistas a serem trabalhados com elementos distintos da língua. A coletividade tem que dar forma cinematográfica ao literário – que, por sua vez, também se transforma ao entrar em contato com a reverberação fílmica.

Editores, produtores e tradutores fazem parte de um grande ciclo comercial da arte no âmbito da indústria cultural na era da reprodutibilidade técnica, para ficarmos com Walter Benjamin (2010), em que o intercurso entre as artes torna o próprio mercado duplicado, visto que elas se amalgamam e fazem do próprio produto final mais uma extensão publicística – o filme vende o livro, o livro é difundido pelo filme (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015).

Quer dizer, a relação que se trava dentro da obra é projetada para fora dela. Por isso o narrador deve ocupar uma posição firme fora da história e do mundo que a rodeia e usar todos os elementos transgredientes à *imagem externa* das personagens em sua consecução com o fito fazer a melhor análise dela. Da mesma

maneira, o cinema, ao interpretar a literatura, resgata uma série de sentidos não apreensíveis de dentro. E somente o olhar da objetiva pode dar a enxergar tal *excedente de visão*.

Além disso, a grande tarefa de Nelson Pereira foi o de traduzir um silêncio e uma ausência literários para um silêncio e uma ausência cinêmicos. Contudo é preciso, a partir da inexpressividade verbal das personagens, pensar, dialeticamente, na perda de voz de um narrador que é histórico, o que atingiu seu ponto alto com as grandes guerras:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1996, p. 198).

Neste sentido, temos a violência como princípio do silêncio que aflige o indivíduo de maneira geral e ela encontra na guerra seu apogeu, em que surge despida de máscaras, se mostra crua e suas justificativas restringem-se à sua causa como um todo e absorvem os inúmeros homicídios como um mal necessário. Mas esses momentos são drásticos e intermitentes. Na maior parte do tempo, nos "períodos de paz", o homem vive tolhido por uma violência sorrateira que não necessariamente lhe atravessará a derme, e é disso que trata *Vidas secas*.

Então, o narrador, ao se colocar entre as lacunas discursivas do romance e tentar compreender aqueles sertanejos, travava uma luta com as barreiras que impedem também a autoconsciência, pois sua arte de narrar se desvencilhou do processo artesanal e ajustou-se coercitivamente à divisão do trabalho fabril e repetitivo:

Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido

concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Compreender isso possibilita e relaciona novamente elementos que até então pareciam alheios um ao outro, quais sejam, o trabalho, a violência e o silêncio:

No âmbito tanto da literatura quanto do cinema, autores criadores, leitores e espectadores frequentam inúmeros outros de variadas formas. A violência é percebida através dos atos dos personagens (os heróis), da palavra dirigida a eles e como seus universos são dispostos seja por meio das palavras ou da composição do plano fílmico (GANDARA, 2019, p. 56).

Assim, nas palavras e na composição está marcado o compasso da violência que vai organizar de forma constitutiva as obras em análise. Ao perder-se a noção de completude do trabalho, o que se deu e se perpetua por meio da violência, obtém-se enquanto resultado a fragmentação linguística tão bem representada em Fabiano, tornando-o, novamente em um ciclo, incapaz de questionar essa opressão a ele impingida.

#### 4. A PALAVRA NO TEXTO: A PALAVRA NO FILME

Retomando a narrativa, ao longo de todo o texto, é evidente a dificuldade de Fabiano em expressar-se por meio da palavra, valendo-se de fragmentos catados aqui e ali, resultando num arrazoado desconexo e descontextualizado: “Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme” (1981f, p. 27). E isso torna clara a tentativa frustrada de a personagem Fabiano dar vazão ao que vivencia por dentro.

Assim, tenta-se estabelecer um caminho crítico:

Entendendo que as formas literárias, sobretudo aquelas com elementos polifônicos e ligadas aos gêneros precursores carnavalizados, também passaram a funcionar como ferramentas práticas de criação literária e de percepção crítica-teórica do pensador russo, isto significa dizer que as três grandes peculiaridades bakhtinianas, a saber, dialogismo, polifonia e inacabamento, correspondentes ao longo da história literária, enformaram a sua maneira de pensar o literário e o cultural. Tudo isso articulado a partir do que entendemos como o método bakhtiniano de crítica polifônica, provocador do diálogo entre os elementos estético e ético em uma mesma dinâmica interpretativa e capaz de observar o literário e o cultural no mesmo horizonte de observação (SILVA JUNIOR; MAGALHÃES, 2015).

Daquilo que Augusto Silva Junior e Ana Medeiros definem como crítica polifônica, no âmbito de uma “Poética da criação verbal” (2015), tentamos mostrar que a luta encetada por *Vidas Secas* são lutas contra o alijamento. Por meio do discurso, por meio da câmera, a arte tenta ligar-se aos demais indivíduos dos quais a divisão social do trabalho a separou.

Tentar expressar-se por meio da palavra é tentar conectar-se com o próximo, pois “as peculiaridades da palavra do herói sempre aspiram a certa significação social, a certa fusão social, são linguagens potenciais” (BAKHTIN, 2017, p. 124). Assim, quando se diz que Graciliano dá voz às suas personagens, vai muito além de apenas fazer o trabalho de intérprete e colocar um possível discurso na boca delas, muito além de somente lhes permitir reclamarem de sua condição ou expressarem sua indignação com as injustiças da vida; o que há em *Vidas secas* é a cruel luta do ser contra forças invisíveis que lhe ceifam sua essência mais preciosa, aquilo que os

torna humanos. Contudo, em meio àquilo que sua alma deseja, de forma fantasmagórica, vem o eco da palavra de ordem que lhe colocara naquela condição, a voz que tenta impedir que revertam sua situação: “– ‘Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita” (RAMOS, 1981f, p. 33):



**Figura 19 - Apanhar do governo não é desfeita (52:58)**

Não há melindre da parte de Nelson em expor tal violência. Essa violência que engolfa as personagens ao longo da trama, seja por parte dos convivas, seja por parte do meio em que vivem, é indício de que algo está errado. Fabiano poderia revoltar-se, partir para a agressão, mas sua luta não se dará nesse plano, pois é preciso haver a transformação das relações sociais em seu âmago, e estas são organizadas por meio da violência:

Na esfera da literatura brasileira, de forma geral, a violência também é delegada a um segundo plano para a exaltação de características mais positivas. Concordamos com Ginzburg que “uma percepção crítica de nosso passado histórico violento permite perceber que a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou acidental; ela tem uma função propriamente constitutiva” (2012, p. 241) (GANDARA, 2019, p. 56).

Logo, para que haja uma luta em que a resposta não redunde mais no uso da força, é preciso parar, pensar, deixar que o soldado amarelo se vá. Impune? Ele é apenas mais uma vítima da mesma organização coletiva que oprime Fabiano e sua família.



Figura 20 - Fabiano ensina o caminho ao soldado (1:25:01)

Essa violência surge na cena acima na forma de silêncio. O silêncio que diz que se pudesse, mataria os soldados amarelos. Talvez, com o conhecimento da narrativa de Graciliano Ramos, os espectadores saibam de antemão que Fabiano não o fará conforme pensou em momento de raiva. Mas no filme não é isso que importa. Ao assistir à obra, a mulher e o homem da cidade querem a vingança agora não contra a máquina, como ensinou Walter Benjamin. Querem a morte do soldado amarelo, por pensarem de forma fragmentária. E as pessoas que se deparam com tal cena preenchem o silêncio da película com o próprio ódio, por não saberem a quem odiar. E Fabiano ensina que a luta não deve concentrar suas forças ali, que o inimigo é outro.

A teoria que coloca no mesmo balaio a palavra e a sobrevivência se erige na leitura da obra *Infância* (1945), também de Graciliano. Em uma narrativa de caráter autobiográfico, ele conta de forma cruenta e seca como foi sua passagem pela primeira fase da vida: contudo, essa história é balizada pela experiência no que tange à aquisição da escrita, que se dera coercitiva e violentamente, em que a escola figurava muitas vezes como uma prisão, o pior lugar do mundo, e os diversos professores, na maioria pessoas medíocres, inspiravam-lhe desconfiança:

Se *Infância* me parece ser o livro mais importante de Graciliano Ramos – não o melhor, que certamente é *Angústia* – é que só vejo um caminho seguro para a compreensão do fenômeno literário chamado Graciliano Ramos, a criação levando ao criador e o criador levando à criança, ao menino que existiu nele e nunca morreu inteiramente. Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo.

Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, sua revolta é a do menino (FARIA, 1981, p. 263).

No capítulo *Leitura*, o pai Ihe afirma que aqueles que dominam a escrita possuem prestígio e poder: “Meu pai tentou avivar-me a curiosidade valorizando com energia as linhas mal impressas, falhadas, antipáticas. Afirmou que as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis” (1981c, p. 104). Percebe-se que desde cedo Ihe é estampado o modo como a palavra e o poder caminham juntos e que, se, por um lado, a dominação se dá por ela, somente com ela será possível a queda das forças que oprimem o sujeito.

E, neste romance sobre sua infância, fica evidente que não houve opção para Graciliano no que diz respeito a esquivar-se do caminho das letras, pois essas se Ihe impunham de forma tirânica: “Meu pai asseverou que as letras eram realmente batizadas daquele jeito. No dia seguinte surgiram outras, depois outras – e iniciou-se a escravidão imposta arditamente” (1981c, p. 105). Não aceitara de todo passivamente tal imposição. Era uma luta à qual haveria de sucumbir e que o levaria a ser o grande escritor que se tornou, como se a literatura o houvesse escolhido, sem a possibilidade de uma negativa: “Quis insurgir-me contra o disparate, mas os sortilégios da tipografia começavam a dominar-me” (1981c, p. 130).

De volta a *Vidas secas*, aparece novamente a palavra, essa mesma palavra como balizadora e em torno da qual se organiza o pensamento desse autor, cuja consciência da linguagem e de suas diversas articulações está no cerne da busca por um mundo mais justo. Fabiano, ainda na cadeia, sabia que o que Ihe ocorrera possuía motivos distintos dos motivos aparentes. Quem dera pudesse falar sobre o que se passava, mas não podia; por isso, nessa inquietude, pensava mais uma vez na figura de seu Tomás da bolandeira.

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de sinha Vitória, deitar-se na cama de varas. Porque vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com outros (RAMOS, 1981f, p. 34).

Por que, então, seria o romance o lugar propício de embate contra a utilização da linguagem com a finalidade de cercear o outro e dominá-lo? Para responder a essa questão, é importante que sejam bem definidos dois conceitos bakhtinianos, quais sejam, o de discurso autoritário e de discurso de autoridade. Conforme ensina o professor Paulo Bezerra, o primeiro é ligado a uma autoridade externa, vem numa corrente de pensamento estabelecida e hegemônica, e determina cabalmente a relação ideológica do indivíduo com o mundo e o seu comportamento. Além disso, mantém relação com o gênero épico e apresenta-se como um discurso consolidado no passado; sua linguagem é irrepresentável, não é passível de estilização e só pode ser transmitida.

Já o segundo é o oposto do primeiro, pois trata-se de um discurso presente, mais próximo, quer dominar pela persuasão, quer a assimilação passiva e depende do instrumental interpretativo de cada leitor em específico. O discurso autoritário é apenas do outro; o discurso de autoridade é em parte do outro e em parte do leitor, ou seja, permite certa responsabilidade, é dialógico.

Assim, pode-se concluir que, na estilística do autor de *Vidas secas*, há um diálogo, e Graciliano dá uma resposta a esse discurso de autoridade, numa luta pela formação ideológica, que consiste exatamente no confronto entre essas duas formas de discurso então definidas em conformidade com Bakhtin.

E, assim, há a aproximação com um discurso pernicioso que reduz o homem ao nível mais baixo de aviltamento. Por isso, cabe ao escritor imiscuir-se por entre as diversas palavras de ordem, que tentam determinar uma postura moral e ética, como a do Barão de Macaúbas, do mencionado romance *Infância*, e reagir a ela. O mais difícil disso tudo não é conseguir rebelar-se contra uma linguagem que oprime, mas valer-se dessa mesma linguagem sem reforçar nem reproduzir o discurso que almeja desdesignificar. Esse seria talvez também um dos motivos por que Graciliano limita ao mínimo o uso do discurso em *Vidas secas*, para que, assim, a palavra de ordem, quando surgisse, viesse de forma fragmentária e desconexa, restringindo dessa forma a sua força.

Fica nítido na obra que os pedaços de discurso colhidos aqui e ali por Fabiano não têm força emancipatória, como quando questiona o patrão sobre o pagamento e precisa ceder à vontade dele, que está resguardado pelo capital. Ao vaqueiro resta apenas aquiescer e desculpar-se, após ilusoriamente ter se rebelado, como se isso

fosse não apenas esperado, mas induzido; como se, em certa medida, a revolta fosse salutar para a preservação do *modus operandi* em voga, desde que também seja controlada e minada enquanto for inofensiva. Logo, poder falar não significa uma liberdade conquistada, pois esta trabalhará adstrita a um campo de controle que a impedirá de contestar o poder então consolidado.

Desta forma, Graciliano toma consciência da força dominadora da linguagem de modo a ensinar o caminho da liberdade, anulando o veio coercitivo inerente ao discurso; de forma análoga a como o patrão se apropria da força de trabalho de seus empregados, o narrador em *Vidas secas* vale-se da linguagem de Fabiano, truncada, fragmentária, desconexa, para ressignificar o discurso do patrão que o assola.

## REFERÊNCIAS

### Teoria e crítica

ADONIAS FILHO. Posfácio: Volta a Graciliano Ramos. In. RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ALTHUSSER, Louis de. Materialismo histórico e materialismo dialético. In: ALTHUSSER, L.; BADIOU, A. *Materialismo histórico e materialismo dialético*. São Paulo: Global, 1979.

ATHAYDE, Tristão de. Posfácio: Os Ramos de Graciliano. In. RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AVANCINI, Atílio; PENNA, Juliana. Antologia da crítica cinematográfica em Vidas secas. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, Piauí, v. 3, n. 2, p. 81-90, dez. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. Formação e representação. *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, Brasília, ano 15, n. 21, p. 91-112, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1963.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BOMFIM, Júlio César Borges. *Vidas secas, do livro ao filme: Estudo sobre o processo de adaptação*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Ouro sobre azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 10ª ed., Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Ouro sobre azul, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Ouro sobre azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

\_\_\_\_\_. *A Personagem do Romance*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COUTINHO, Laura Maria. O Olhar cinematográfico. In: CUNHA, Renato (Org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Rio Grande do Sul: Universidade do Rio Grande do Sul.

FARIA, Octavio de. Posfácio: Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

GANDARA, Lemuel da Cruz. *Cinema literário e violência: intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

\_\_\_\_\_. Cinema literário goiano e ensino: teoria e prática da tradução coletiva In: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães; LEITE, Karine Rios de Oliveira; SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. Renato Russo e Arnaldo Antunes no cinema literário brasileiro:música, poesia e tradução coletiva. In: *Anais da VII Semana de Educação, Ciência e Tecnologia do IFG Formosa*. Formosa, 2017a.

\_\_\_\_\_. Só a antropofagia nos une: manifesto, eztetyka e dogma no cinema literário brasileiro In: CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Vivoverso encena: ensaios sobre literatura contemporânea*. Brasília: Ed. Brasília, 2017b.

\_\_\_\_\_. Tradução coletiva nas águas de Ofélia: o encontro cinêmico entre Shakespeare e Petra Costa In: BISERRA, Willian Alves. *Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança* São Paulo: Pontes, 2017c.

\_\_\_\_\_. *Jane Austen no Cinema Literário: Tradução Coletiva e Dialogismo no Grande Tempo das Artes*. 2015a. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília.

\_\_\_\_\_. O cinema literário de Chico Buarque: Tradução coletiva nos tempos da ditadura militar no Brasil In: CYNTRÃO, Sylvia (org.). *Chico Buarque, sinal aberto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015b.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de ficção*. São Paulo, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. Posfácio: O mundo à revelia. In. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

LINS, Álvaro. Posfácio: Valores e misérias das Vidas secas. In. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (orgs.). *Intersecções: cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Letras, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Martins. Posfácio: Graciliano Ramos: o cristo e o grande inquisidor. In. RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

PIMENTEL, Artur Guimarães Dias. *Nação como escritura na filmografia de Nelson Pereira dos Santos e na cultura popular brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília.

SADLER, Darlene. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papyrus, 2012.

SAMOSATA, Luciano de. *Luciano [I]*. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Os conceitos anticartesianos do Self em Pierce e Bakhtin*. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/viewFile/13589/10097>> Acessado em 15 de dezembro de 2018.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 59, p. 323-352, jan/abr. 2007.

SILVA JR., Augusto Rodrigues. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência*, nº 163, novembro, 2014.

\_\_\_\_\_. Dialógica da colonização: cultura e performance nas letras e nas vozes de Anchieta e Vieira (B5). *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* (Online), v. 8, p. 7-20, 2011.

\_\_\_\_\_. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. Uma bala para Bené: “Cidade de Deus”, tradução coletiva e violência urbana no cinema literário brasileiro. *Cenários*, v. 2, nº 6. Porto Alegre, julho-dezembro, 2018a.

\_\_\_\_\_. Antropofagia ruminante: A gastronomia visual de Estômago no cinema literário. *Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia, 2018b.

\_\_\_\_\_. Artes cinêmicas e artes cênicas em García Lorca: noiva vestida de sangue In: LABORDE, Elga (org.). *Lorca Total*. São Paulo: Pontes, 2017.

\_\_\_\_\_. O invasor no cinema literário brasileiro: tradução coletiva e rap no Pós-Retomada. In: *XII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2016, Salvador. XII ENECULT - Edição 2016, 2016. v. 1. p. 1-11.

\_\_\_\_\_. Cinema de poesia e cinema literário: Dialogismo no grande tempo das artes a partir de Febre do rato In: *Anais do II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: Poesia, Filosofia e Imaginário*. Uberlândia, 2015a.

\_\_\_\_\_. Estética da violência urbana: traduções coletivas no cinema literário brasileiro pós-retomada. *Anais do V Encontro Tricórdiano de Linguística e Literatura*. Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, 21 a 23 de outubro de 2015b.

\_\_\_\_\_. O cinema literário em tempos de golpe: canção e tradução coletiva nos Saltimbancos Trapalhões In: BUENO, André; SKREPETZ, Inês (orgs.). *Oftalmologias literárias latinoamericanas: olhares, ensaios, apontamentos*. União da Vitória: Edições O Guari, 2015c.

\_\_\_\_\_. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada*: traduções coletivas no cinema literário. *Letras & Letras*, nº. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015d.

\_\_\_\_\_. Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen. *Anuário de Literatura*, nº. 20. Florianópolis, julho-dezembro, 2015e.

\_\_\_\_\_. *A tradução coletiva de Abril despedaçado no âmbito do cinema literário brasileiro Pós-Retomada*. O Guari (União da Vitória), v. 1, p. 1-15, 2015f.

\_\_\_\_\_. O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva In: *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e em Cultura Visual*. Goiânia, 2014a.

\_\_\_\_\_. Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário. *Temática*. v. 10, nº 2. João Pessoa, julho-dezembro, 2014b.

\_\_\_\_\_. Bakhtin e Cinema: Tradução coletiva e Dialogismo em *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen In: *II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS. VIDA, CULTURA, ALTERIDADE*. [Encontro Bakhtiniano com a Vida e as Esferas Culturais. EEBA/2013 Caderno 3]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013a.

\_\_\_\_\_. Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da tradução coletiva (B3). *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL*, v. 5, p. 153-166, 2013b.

\_\_\_\_\_. O cinema dialógico de Xavier Dolan In: *Anais do VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação*. Rio de Janeiro, 2013c.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz; ALMEIDA FILHO, Eclair Antoni. *Ensaio sobre a tradução coletiva: Presos pelo estômago, livres pelo filme*. In: SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura: espaço fronteiriço*. Chicago: Clock-Book, 2017.

SILVA JR., Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. *À esquerda do pai e o retorno do filho prodígio no cinema literário de Lavoura Arcaica*. Guavira Letras. nº 26. Três Lagoas, janeiro-abril, 2018.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães O Catolicismo carnalizado de Santo Antônio na pena dialógica de Padre Antônio Vieira. In: *27º Congresso Internacional da SOTER, 2014*, Belo Horizonte. Anais do Congresso Internacional da SOTER - 27º Congresso Internacional da Soter – Espiritualidades e Dinâmicas Sociais: Memória – Prospectivas. Belo Horizonte: SOTER, 2014. v. 1. p. 2238-2247.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Obras literárias

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1981a.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1981b.

\_\_\_\_\_. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1981c.

\_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1981d.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1981e.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1981f.

\_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1981g.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Horizonte, 2001.

## Obras fílmicas

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil, 2001. 105 minutos.

A IDADE DA TERRA. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1980. 140 minutos.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 125 minutos.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL. Direção: Humberto Mauro. Brasil, 1937. 60 minutos.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 115 minutos.