

Augusto Vasconcelos Neto

**Estética da ausência em *Vidas Secas* (BRA, 1963): linguagem, mídia e
cultura**

MARÍLIA

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Augusto Vasconcelos Neto

Estética da ausência em *Vidas Secas* (BRA, 1963): linguagem, mídia e cultura

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Mídia e Cultura da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

V331e

Vasconcelos Neto, Augusto

Estética da ausência em Vidas Secas ((BRA, 1963): linguagem, mídia e cultura./ Augusto Vasconcelos Neto -- Marília: UNIMAR, 2007. 210f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação, Mídia e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo, Universidade de Marília, Marília, 2007.

1. Cinema – Estética 2. Literatura 3. Adaptação 4. Semiótica I. Vasconcelos Neto, Augusto II. Estética da ausência em Vidas Secas (BRA, 1963): linguagem, mídia e cultura.

CDD – 791.4301

UNIMAR – UNIVERSIDADE DE MARÍLIA

NOTAS DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

AUGUSTO VASCONCELOS NETO

**TÍTULO: “ESTÉTICA DA AUSÊNCIA EM *VIDAS SECAS* (BRA, 1963):
LINGUAGEM, MÍDIA E CULTURA**

Data da Defesa:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Romildo Sant’Anna

Avaliação: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Álvaro Hatnher

Avaliação: _____ Assinatura: _____

Prof. Dra. Ana Maria Gottardi

Avaliação: _____ Assinatura: _____

Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

Graciliano Ramos em *Vidas Secas*

Dedico estas linhas a todos que assistiram ao filme *Vidas Secas* comigo, mais de uma vez: Vilson, Célia, Caio, Quel, Sinho e Tati.

Agradecimentos

Ao Professor Romildo Sant'Anna, pelo auxílio, orientação e importantes sugestões na elaboração desta pesquisa.

Aos meus pais pela acolhida.

Aos meus irmãos, principalmente o Caio, pelo companheirismo.

À Tatiana pelo carinho.

À Cássia e Luciana pela amizade.

VASCONCELOS NETO, Augusto. ***Estética da ausência em Vidas Secas (BRA, 1963): linguagem, mídia e cultura***. Marília, 2007, 200 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Área de Concentração em Mídia e Cultura: Ficção na Mídia) – Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília.

RESUMO:

Esse trabalho faz uma análise fílmica de *Vidas Secas* (BRA, 1963) de Néelson Pereira dos Santos. Situado entre os estudos de Mídia e Cultura, seu instrumental de análise aferiu como se deu o processo de produção e adaptação na tradução dos códigos verbais em não-verbais. Partindo da premissa de que houve uma correspondência de elementos, temas, figurações e soluções estruturais entre a obra cinematográfica e a literária, foi identificada uma equivalência de conteúdo temático e ideológico, além de semelhanças estruturais e formais. O estudo dividiu a análise em três partes, a saber, dos aspectos fílmicos, dos audiovisuais e dos proxêmicos. Utilizando um instrumental de análise semiótica de extração francesa, foram separados os elementos conjuntivos e disjuntivos entre filme e livro. A principal verificação teórica deu-se por meio das teorias do semiólogo francês Algirdas Julien Greimas, relido por Anna Maria Balogh e ampliado por Nícia Ribas D'Ávila. De Balogh extraiu-se a conclusão que entre filme e livro há elementos que garantem uma equivalência (temática e estilística), bem como elementos amplificadores (configurando ganho) e redutores (perfazendo a perda) durante o processo de adaptação. A teoria da figuratividade de D'Ávila ampliou a compreensão greimasiana sobre a imagem e suas relações inter-semióticas, auxiliando o estudo na análise dos elementos audiovisuais. Outros teóricos foram igualmente importantes como Eduardo Peñuela Cañizal e suas considerações sobre figuração e situação de relato, Antônio Cândido e o entendimento teórico da obra de Graciliano, Affonso Romano de Sant'Anna e a análise estrutural do livro *Vidas Secas*, Romildo Sant'Anna e as particularidades do viver sertanejo, bem como Helena Salem, biógrafa de Néelson Pereira dos Santos, Célia Aparecida Ferreira Tolentino e Mariarosaria Fabris a respeito do rural no cinema brasileiro.

PALAVRAS CHAVES: Néelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, adaptação, adaptação, transmutação, literatura, cinema, semiótica e estrutura. 1. Cinema – Estética 2. Literatura 3. Adaptação 4. Semiótica I.

VASCONCELOS NETO, Augusto. ***The aesthetics of absence in Vidas Secas (BRA, 1963): language, media and culture***. Marília, 2007, 200 p. Dissertation (Masters in Communication, Media and Culture. Concentration Area: Fiction in Media) – Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília.

ABSTRACT:

This study aims at performing an analysis of the film *Vidas Secas* (BRA, 1963) by Néelson Pereira dos Santos. Placed among studies of Media and Culture, its analysis focuses on the processes of production and adaptation in the translation of verbal codes into non-verbal codes. Based on the assumption that there was correspondence of elements, themes, figurations and structural solutions between the cinematographic and literary works, it was possible to identify an equivalence of thematic and ideological content, as well as structural and formal similarities. Its analysis is divided into three parts: filmic, audiovisual and proxemic aspects. By using tools of French semiotic analysis, conjunctive and disjunctive elements between the film and the book are separated. The main theoretical verification is based on theories written by the French semiologist Algirdas Julien Greimas, re-read by Anna Maria Balogh and expanded by Nícia Ribas D'Ávila. From Balogh it was possible to conclude that there is the presence of elements between film and book that guarantee equivalence (thematic and stylistic), as well as amplifying elements (characterizing gain) and reducing elements (characterizing loss) during the adaptation process. The theory of figurativity developed by D'Ávila amplified Greimas' understanding about image and its inter-semiotic relations, being helpful for the analysis of audio-visual elements. Other theorists were also important, such as Eduardo Peñuela Cañizal and his considerations about Figuration and *reporting situation*, Antônio Cândido and the theoretical understanding of Graciliano's work, Affonso Romano de Sant'Anna and the structural analysis of the book *Vidas Secas*, Romildo Sant'Anna and the country life particularities, as well as Helena Salem, who wrote the biography of Nelson Pereira dos Santos, Célia Aparecida Ferreira Tolentino and Mariarosaria Fabris as it comes to rural aspects in the Brazilian cinema.

KEY WORDS: Néelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, adaptation, adaptation, transmutation, literature, cinema, semiotics and structure. 1. Cinema – Aesthetics 2. Literature 3. Adaptation 4. Semiotics I.

Lista de figuras

(páginas)

Capítulo III

figura 1: <i>Cena de Vidas Secas - Data – 1940</i>	51
figura 2: <i>Cena de Vidas Secas - Data – 1941</i>	51
figura 3: <i>Cena de Vidas Secas - Data – 1942</i>	52

Capítulo IV

figura1: paródia e paráfrase.....	57
figura 2: Desvios.....	58
figura 3: similaridades e diferenças.....	59
figura 4: <i>Categorias didáticas de práticas de produção de texto</i>	60
figura 5: plano do conteúdo e da expressão.....	61
figura 6: elementos conjuntivos e disjuntivos.....	65
figura 7: transcrição, transposição e trans-codificação.....	69
figura 8: código, meio/canal e mensagem.....	70
figuras 09 à 20: seqüência de planos da morte da cachorra Baleia.....	71
figura 21: aspectos filmicos, sonoro/visual e gestual/proxêmico/mímico.....	72

Capítulo V

figura 1: a fotografia de luz estourada de <i>Vidas Secas</i>	75
Quadro 1: comparação entre a ordem dos capítulos e das seqüências de <i>Vidas Secas</i>	89

Capítulo VI

figura 1: Aviso de tela no início da exibição do filme.....	98
Tabela 1: Percurso gerativo do sentido na significação visual.....	102
figura 2: quadro das conjunções semióticas.....	106
figura 3: Quadro relacionando a hierarquia da análise visual do filme <i>Vidas Secas</i>	107
figura 4: esquema proposto por BALOGH (2005, p.86).....	108
figura 5: esquema proposto por SANT'ANNA (1990, p.136).....	108
figura 6: esquema proposto por SANT'ANNA (1990, p.139).....	109
figura 7: Fabiano e o Patrão à <i>contre-plongé</i>	110
figura 8: O Patrão e Fabiano à <i>plongé</i>	110
figura 9: Fabiano à <i>plongé</i>	110
figura 12: Soldado à <i>contre-plongé</i>	110
figura 13: Fabiano sobre o cavalo.....	110
figura 14: Fabiano e Sinhá Vitória.....	110
figura14-a a figura 14-f: seqüência do filme – Fabiano e Sinhá-Vitória.....	111
e 112	
figura 15: esquema utilizado por BALOGH (2005, p.117).....	117
figura 16: queda do MMV (1).....	117
figura 17: queda do MMV (2).....	117

figura 18: queda do MMV (3)	117
figura 19: Queda MMV (BALOGH, 2005, p.116)	117
figura 20 a 25: seqüência fílmica mostrando a movimentação do MMV.....	118
figura 26: esquema utilizado p/ BALOGH (2005, p.126) identificando a moviment. do MMV...	118
figuras 27: 1; 28: a; 29:2; 30:b; 31:3; 32:c : movimentação de cabeça do MMV.....	119
figura 33: esquema utilizado p/ BALOGH (2005, p.130) identificando a moviment. de cabeça do MMV..	120
figura 34: montagem com alguns planos da seqüência inicial e final.....	122
figura 35: esquema visual demonstrando trajetória circular - seqüências inicial e final.....	123
figura a: Esquema desmontado de um carro-de-bois.....	126
figura 36: transcrição musical do som das rodas do carro-de-bois.....	128
figura 37: transcrição musical das notas executadas pelo violino.....	128
quadro 1 até o quadro 18: planos cinematográficos da chegada de Fabiano à Cidade.....	130 e 131
fig. 38: represent. em perspectiva do cenário e da trajetória circular descrita pelo carro-de-bois.....	132
fig. 38-b: trajetória descrita pelo carro-de-bois e a tangente de Fabiano.....	133
fig.39:Sinhá Vitória.....	136
fig. 40: atriz Fernanda Montenegro em Auto da Compadecida(1999) de ARRAES.....	136
fig. 41: Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.....	136
fig. 42: plano fílmico de Vidas Secas – tocadores.....	136
fig. 43: iluminura medieval - CÓDICE E	136
fig. 44: detalhe de pintura de BRUEGHEL.....	136
fig. 45: plano fílmico de Vidas Secas – tocadores..(detalhe).....	137
fig. 46: detalhe de pintura de BRUEGHEL.....	137
figura b: <i>La Costurera</i> , de VELÁZQUEZ	138
figura c: Carmem Maura em <i>Pepi, Luci, Bom</i> , de Almodóvar.....	138
fig. 47: Plano de <i>Vidas Secas</i> , seqüência <i>Fuga</i>	142
fig. 48. <i>Os Retirantes</i> , de PORTINARI.....	142
fig. 49-a e 49-b: figura mostrando a extração dos <i>tracemas</i> (semas do traço) em ambas figuras.....	146
fig.d: <i>Harvest Sun</i> , de VAN GOGH.....	147
fig.I: <i>Red tree</i> , de MONDRIAN.....	149
fig.II: <i>Gray tree</i> , de MONDRIAN.....	149
fig.III: <i>Tree in flower</i> , de MONDRIAN.....	150
fig.IV: <i>Composition</i> , de MONDRIAN.....	150
fig.V : solo rachado.....	150
fig. 50-a e 50-b:figura mostrando a extração dos <i>angulemas</i> (semas dos ângulos) das figuras.....	151
fig. 51-a e 51-b: figura mostrando a extração dos <i>cromemas</i> (semas da cor/nuanças).....	152
fig. 52-a e 52-b: figura mostrando a extração dos <i>figuremas</i> (semas dos figuras) das figuras.....	153

fig. 53-a e 53-b: figura mostrando a extração dos <i>sincopemas</i> (síncopas) em ambas figuras.....	155
fig.54 e fig.55: plano de <i>Vidas Secas</i> – seqüência <i>Cadeia</i> – luminosidade.....	157
fig. 56. <i>São Pedro ajoelhado</i> , de REMBRANDT.....	157
fig. 57-a e fig.57-b: tracemas/pontuemas.....	160
Quadrado semiótico: contínuo/descontínuo/não-descontínuo/não-contínuo (D'ÁVILA, 2007-e).....	161
fig. 58-a e 58-b: extração dos <i>luminemas</i> (semas da cor, das nuances) da imagem.....	162
fig.59: <i>Emaus</i> de REMBRANDT.....	163
fig.60: Esquema de Floch para a manifestação da descontinuidade (FLOCH, 1995, p.88).....	165
fig.VI: cartaz do filme <i>Vidas Secas</i> , de Lygia PAPE.....	166
Capítulo VII	
fig. 1: ilustração relativa ao problema do repertório do destinatário.....	172
fig. 2: desenho representando a movimentação dos atores.....	174
fig. 3 a fig. 6: planos finais da cena final de <i>Vidas Secas</i>	174
fig. 7 e fig. 8: personagem <i>Fabiano</i>	175
fig. 9: <i>quadrado semiótico das timias e gestualidade</i>	176
Conclusão	
figura 1: Letreiro final de <i>Vidas Secas</i>	182

ÍNDICE

Resumo.....	vii
Lista de ilustrações.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo I.....	8
1. O Sertão pelas lentes de Nélson Pereira dos Santos.....	8
1.1. O percurso cinematográfico de Nélson Pereira dos Santos.....	9
1.1.1. Influências ideológicas e estéticas.....	9
1.1.2. A experiência com Graciliano Ramos.....	11
1.2. As filmagens de <i>Vidas Secas</i>	14
1.2.1. A primeira tentativa.....	14
1.2.2. A segunda tentativa.....	15
1.2.3. A Paráfrase do Filme.....	17
1.3. A repercussão do filme.....	21
1.3.1. Estréia e público.....	21
1.3.2. Premiações.....	23
1.3.3. Consagração.....	23
Capítulo II.....	25
2. <i>Vidas Secas</i> e o Cinema Novo.....	25
2.1. A cinematografia engajada da década de 60.....	26
2.2. O Cinema Novo.....	28
2.3. A estética da fome.....	31
Capítulo III.....	34
3. A estética da ausência.....	34
3.1. A linguagem.....	35
3.1.1. A linguagem como meio de interação social.....	35
3.1.2. Os limites da linguagem.....	37
3.1.3. A ausência da linguagem.....	38
3.2. O espaço.....	43
3.2.1. O não-lugar.....	43
3.3. As estéticas dismétricas.....	45
3.3.1. O domínio dos signos indiciais.....	46
3.3.2. A virtualização.....	47
3.3.3. A desmaterialização.....	49
Capítulo IV.....	53
4. A adaptação cinematográfica do romance <i>Vidas Secas</i>.....	53
4.1. Adaptação, o produto.....	54

4.2. Adaptação, o processo.....	55
4.2.1. A tradução inter-semiótica.....	56
4.2.2. Paródia e paráfrase.....	57
4.2.3. Elementos conjuntivos e disjuntivos.....	62
4.2.4. Tradução como poética sincrônica.....	67
Capítulo V.....	74
5. Análise dos aspectos filmicos de <i>Vidas Secas</i>.....	74
5.1. A fotografia de <i>Vidas Secas</i>	74
5.2. A montagem de <i>Vidas Secas</i>	76
5.3. A angulação, o enquadramento e os movimentos de câmera.....	78
5.4. A câmera na mão.....	79
5.5. A trans-codificação do modelo de permutabilidade e do discurso indireto livre.....	81
5.5.1. Os procedimentos.....	82
Capítulo VI.....	96
6. Análise Sonora e Visual do filme <i>Vidas Secas</i>.....	96
6.1. O imanentismo de <i>Vidas Secas</i>	98
6.2. Analogias entre o verbal e o não-verbal.....	100
6.3. A figura do círculo em <i>Vidas Secas</i>	113
6.4. O recurso sonoro em <i>Vidas Secas</i>	124
6.5. Correspondências visuais e <i>estética da ausência</i>	135
6.6. A luminosidade na fotografia de <i>Vidas Secas</i>	157
Capítulo VII.....	168
7. Análise dos aspectos proxêmicos, gestuais e mímicos de <i>Vidas Secas</i>.....	168
7.1. A proxêmica.....	171
7.2. A gestualidade, a cinésica e a mímica.....	175
7.3. Os cangaceiros.....	178
Conclusão.....	180
Bibliografia.....	184
Anexo.....	210
1. Filme <i>Vidas Secas</i> (BRA, 1963) – mídia: DVD.....	210

INTRODUÇÃO

Como de praxe, esta introdução foi escrita depois da dissertação redigida. A busca das palavras certas para colocar aqui, nos umbrais deste trabalho, permitiu-nos novas descobertas. Nada que nos fizesse re-elaborar radicalmente a pesquisa empreendida. O que descobrimos foi, sim, como uma agradável surpresa. Explicamos desde já. Nosso estudo empreendeu uma análise fílmica de *Vidas Secas* (BRA, 1963) de Néelson Pereira dos Santos. O filme é uma versão cinematográfica da obra literária homônima de Graciliano Ramos. A intenção foi descobrir como se deram seu processo de produção e adaptação e entender como opera a tradução dos códigos verbais em não verbais. Era necessário, portanto, que este texto de apresentação refizesse resumidamente o percurso empreendido e refletisse a satisfação de uma pesquisa extensa e prazerosa como o foi. Neste ínterim, entre o ponto final e estas linhas, percebemos que ainda havia fôlego para ler e assistir a *Vidas Secas* - filme e livro - inúmeras vezes mais. E aqui está a surpresa.

A resposta para esse sentimento, a essa altura do trabalho, quando se devia estar enfastiado de revirar à exaustão o objeto de estudo, encontramos-la no ensaio *Por que ler os clássicos*, de Ítalo Calvino. *Vidas Secas*, tanto o filme quanto o livro, podem ser considerados, respectivamente, obras clássicas da cinemateca e literatura nacionais. A vontade de reler obras assim é explicada de modo certo por Calvino que diz:

Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”. [...] Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los nas melhores condições para apreciá-los. (CALVINO, 1993, p.09 e 10).

Essa foi a nossa motivação ao realizar este estudo. De nossa parte, havia interesse por cinema desde a época do colégio quando vibrávamos com os filmes de

Hollywood ou quando, na faculdade, conhecemos os clássicos de cineclube. O *Vidas Secas*, de Néelson, vi uma vez quando a professora de literatura exibiu-o à turma do colegial. O livro, conhecia-o desde moleque, pois que minha mãe, essa professora do colégio, possuía uma estante com os romances mais conhecidos. Na época da escola, havia uma discussão nacional sobre a seca no nordeste e livros como *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa ou *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, bem como o de Graciliano, figuravam na lista de leituras exigidas pelos vestibulares. Como mamãe também era jornalista, esses livros que denunciavam os problemas sociais brasileiros eram suas paixões. Tornaram-se a nossa também. No entanto, somente de *Vidas Secas* havia um correspondente no cinema. Apesar disso, só agora, depois de mais de década, é que volto a apreciar o filme do passado. Retomei as obras prevendo que teria um *déjà-vu*, mas qual não foi a surpresa, tudo se apresentou curiosamente novo. Por esse motivo escrevi a análise apaixonadamente. Nota-se esse sentimento de descoberta pelo estudo todo, porém agora, ao elaborar esta introdução lembrei-me do texto revelador de Calvino:

Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura. [...] Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (CALVINO, 1993, p.11).

O livro de Graciliano é desse tipo e cremos que a obra de Néelson também, pois que elaborados em décadas diferentes do século passado, fazem-se atuais não só pelas suas estéticas senão pela ética também. A denúncia social de ambas as obras continua viva. Isso estimulou a nossa curiosidade em tentar identificar como o diretor Néelson Pereira dos Santos transmutou¹ essas preocupações ao filme. Esse não foi o aspecto mais complicado na adaptação de *Vidas Secas*. Néelson enfrentou outras dificuldades e desafios com relação a isso. Quando o cineasta foi indicado à Academia Brasileira de Letras em 2006, no discurso de posse, enquanto aguardava ocupar a cadeira de imortal, o orador revelou:

Quando resolveu adaptar o romance de Graciliano, disseram: “Você nunca será capaz de fazer a cena com a cadela Baleia porque não existe nela a

¹ Esse termo – derivado de *transmutação* - é usado por Roman Jakobson como sinônimo de adaptação.

consciência do ser humano. É a consciência de um cão. Como você vai transmitir o que Graciliano escreveu? E ele empresta, atribui um aspecto psicológico ao animal, à cadela Baleia. A cada momento que passa a participar da vida da família, ela tem o seu próprio universo, suas próprias visões, as quais o escritor descreve com grande precisão e sentimento”. Então Néelson conta: “Eu me senti obrigado a fazer o mesmo filme. E foi realmente um grande desafio. Desafio vencido, pois a presença de Baleia pode ser sentida até o clímax do filme – sua morte. Ela vive essa cena como se fosse um ser humano”. Néelson encontrou dificuldades para trabalhar, pois segue outra linha, na qual apenas os personagens tentam expressar seus sentimentos. Ele se preocupa com a linha de pensamento, não apenas com as relações humanas, amor, conflitos de interesses, conflitos sociais, conflitos morais, mas também no nível das idéias, como elas se relacionam e como elas entram em conflito com outras idéias. (DISCURSO DE RECEPÇÃO AO ACADÊMICO NÉLSON PEREIRA DOS SANTOS, on-line, 2007).

A tarefa de Néelson foi trabalhosa. *Vidas Secas* é um livro com algumas particularidades. Narrado em terceira pessoa, em que o narrador às vezes empresta sua voz às personagens, a obra conduz o leitor pelos meandros internos de seus protagonistas. Encaminha-os pelos seus desejos e sonhos, por aspectos oníricos e psicológicos dos personagens, pela entrelinha, pela contra-linha, fazendo ver o não-dito, pois que os fluxos de consciência dos personagens são tão intensos que movemo-nos em empatia por muitos deles. Alguns teóricos o consideram impressionista por transmitir sensações do clima do sertão, suas cores, sua luz. Outros o encaram como expressionista, pois que essas impressões transmitidas pelo livro são subjetivadas pelas distorções de visão ora do narrador, ora das personagens. O romance de Graciliano não é fácil de entender, pois que o conjunto da obra desse autor segue, segundo Antônio Cândido, uma cronologia de desenvolvimento em que a vertente ficcional vai sendo abandonada aos poucos em detrimento das recordações pessoais e das narrativas de memória (CÂNDIDO, 1966, p.15). Um correr de olhos pelos nomes das obras na cronologia de suas publicações (em vida) revelam isso: *Caetés* (1928), *São Bernardo* (1932), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Infância* (1945), *Insônia* (1947) e *Memórias do Cárcere* (1953). *Vidas Secas* figura na metade deste processo. A preocupação dos críticos que desconfiavam da capacidade do diretor em operar uma adaptação satisfatória tinha fundamento. A referência à cadela Baleia não é gratuita, pois a personagem foi

importante para que se compreendesse esta evolução nas obras de Graciliano. Cândido afirma:

Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Cada um destes 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. (CÂNDIDO, 1966, p.15).

Eduardo Peñuela Cañizal, assim como Cândido, chama a atenção para o espaço do sertão no romance e que às vezes se confunde com certo “espaço interno, noológico”. Revela que o livro transmite, muitas vezes, não uma realidade, mas uma “montagem realista – que deixa a impressão de ‘realismo’” (CAÑIZAL, 1978, p.41), porque os personagens, quando olham para o sertão e enxergam “manchas verdes” e “avermelhadas” isso não significa que tais coisas são reais. Às vezes são instrumentos metonímicos usados pelo narrador para conotar sensações vividas pelos protagonistas da história. Imagina-se a dificuldade de Néelson em operar uma adaptação que desse conta de todos estes aspectos. Isso sem contar a questão do uso da linguagem pelos personagens, pois que essa “é para eles um **ser tão** poderoso quanto a seca” (grifo nosso) (FELINTO In: RAMOS, 2003, p.136).

Nosso estudo desfila entre as soluções encontradas por Néelson para superar não apenas estas dificuldades superestruturais senão infra-estruturais também. Explicamos: O filme que propusemos analisar é um marco de estilo para o cinema nacional. Classificado como neo-realista de influência italiana, por causa da economia de suas soluções técnicas, sabe-se que tal característica estética é precedida pelos problemas de dificuldade financeira da equipe do cineasta. A preferência por soluções simples e rústicas nas filmagens não era capricho e, sim, necessidade. O filme de Néelson já era defasado tecnicamente quando surgiu, porque era muito pobre. No entanto a técnica não defasou suas qualidades, pois que a proficiência neste quesito não é imprescindível para se produzir arte. Foi exatamente isso que verificamos em

nosso estudo e é revelador se debruçar sobre o trabalho cuidadoso de Nélson Pereira dos Santos.

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

Para fins metodológicos, convém anotar que a análise em curso situa-se entre os estudos de Mídia e Cultura. Tem suas considerações iniciadas com uma pesquisa histórica sobre o filme *Vidas Secas*, sobre seu diretor Nélson Pereira dos Santos e o movimento estético do Cinema Novo. Teorizou-se e foi justificada a pertinência de uma *estética da ausência* como amálgama entre a obra literária e a cinematográfica. Analisamos em três partes seu processo de adaptação: a dos aspectos fílmicos, dos audiovisuais e dos proxêmicos.

Foram usadas considerações teóricas diversas. Sobre a análise do contexto histórico do filme, foram importantes os estudos de Célia Aparecida Ferreira Tolentino a respeito do rural no cinema brasileiro. Para a contextualização do trabalho de Nélson Pereira dos Santos, bem como dos dados biográficos do cineasta, foram importantes as obras de Helena Salem - sua biógrafa - e Mariarosaria Fabris. Sobre a análise dos processos de *transmutação* fílmica de obra literária, termo preferido à *adaptação* segundo Roman Jakobson, foram importantes as idéias desse teórico para designar o processo. O russo também denominou o procedimento de *tradução inter-semiótica*. As teorias do semiólogo francês Algirdas Julien Greimas sobre semiótica narrativa auxiliaram muito nosso trabalho. As considerações de Affonso Romano de Sant'Anna sobre a análise estrutural de romances brasileiros e suas formulações foram essenciais para entender o transporte do conjunto de similaridades do livro ao filme e, também, na identificação de seus desvios.

As interpretações de Greimas operadas pelos estudos de Anna Maria Balogh a respeito da transmutação fílmica bem como suas análises sobre a adaptação de *Vidas Secas* auxiliaram em muito na elaboração geral de grande parte de nosso

esquema de análise. Os estudos de Nícia Ribas D'Ávila sobre semiótica visual de extração francesa foram úteis na compreensão dos aspectos sonoros e visuais do filme. Por fim, a leitura de teóricos como Sergei Eisenstein, André Bazin, Christian Metz, Jacques Aumont, Noel Burch, Francis Vanoye e Ismail Xavier foram essenciais. A análise sobre a trans-codificação do verbal ao visual não estaria completa sem a leitura de Eduardo Peñuela Cañizal, Julio Plaza, Lúcia Santaella e Umberto Eco. Não poderia deixar de citar autores que lançaram luz sobre a definição de termos do meio rural e esclarecimentos de particularidades do viver sertanejo como Luís da Câmara Cascudo, Antônio Cândido, Darcy Ribeiro e Romildo Sant'Anna.

Este trabalho está dividido em sete partes. Na primeira, traçamos um percurso histórico sobre como Nelson Pereira dos Santos concebeu e cumpriu sua faina de produzir a adaptação do romance de Graciliano Ramos ao cinema. Na segunda parte, situou-se o filme *Vidas Secas* nas classificações estéticas da cinematografia política engajada dos anos 1960 e sua relação com o mais importante movimento do cinema nacional, o Cinema Novo. No terceiro, como introdução à análise de adaptação literária, propusemos a identificação de um substrato comum ao livro e ao filme denominado de *estética da ausência*. No quarto capítulo é exposta uma análise dos processos de adaptação cinematográfica. Extraímos esquemas de análise bi-planos – baseados em Jakobson e Greimas – e outros de análise tri-plana.

Ao proceder assim, conclui-se este estudo nos três capítulos subsequentes, identificando em cada um, no fílmico, no audiovisual e no proxêmico, elementos conjuntivos e disjuntivos da análise.

Não foi objetivo desse trabalho esgotar as possibilidades de análise. Sabe-se inclusive que existem outras mais completas e lúcidas. Nosso estudo é simples exercício acadêmico e, quiçá, poderá vir auxiliar pesquisas mais abrangentes. Côncios disso, cabe retomar o pensamento de Ítalo Calvino sobre a leitura de obras clássicas, nesse ponto:

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.
(CALVINO, 1993, p.12).

Nossa intenção nunca foi direcionar o foco a este trabalho, mas ao filme de Nelson Pereira dos Santos. Não queremos, como diz Calvino, esconder sob uma

cortina de fumaça aquilo que “um clássico tem a dizer” e figurarmos como intermediários que “pretendam saber mais do que ele” (IDEM). Outrossim, desejamos registrar nosso espanto ante a desconstrução de uma obra de tal monta - executada tão pobremente – porque revela a beleza das metáforas, das figurações e das representações advindas de algo tão terrível que é a luta pela sobrevivência. Sob certo acanhamento, confessa-se que não foram poucas as vezes que a película de Nélson nos levou às lágrimas. Transfigurados como que saídos de uma epifania, ansiamos apenas mostrar a outros o que vimos.

CAPÍTULO I

1. O Sertão pelas lentes de Nélon Pereira dos Santos

O cineasta Nélon Pereira dos Santos que trabalhava, em fins do ano de 1959, como copidesque no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, pede ao chefe uma licença do emprego e parte em viagem a Juazeiro, no sertão baiano, com a intenção de filmar *Vidas Secas* (SALEM, 1996). Junta sua equipe, tendo Luiz Paulino dos Santos como assistente de direção, Hélio Silva – que já havia trabalhado com ele em *Rio, 40 graus* - na direção da fotografia, Frank Justo Acker na produção e os atores Miguel Torres (que interpretaria o Fabiano), Jurema Pena (a Sinhá Vitória) e o próprio Paulino (como o Soldado Amarelo). Filmar *Vidas Secas* era um desejo antigo do cineasta. Leitor de Jorge Amado, José Lins do Rego, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, seu preferido, seria uma honra adaptar um clássico da literatura nacional. Nélon sempre foi muito preocupado com os problemas sociais brasileiros e talvez por isso tenha se filiado ao Partido Comunista. Mas, certamente, sua fonte maior de inspiração foi, antes, os italianos do pós-guerra como Rossellini e De Sica que Eisenstein, o cineasta da propaganda revolucionária russa e grande teórico do cinema. O próprio Nélon Pereira dos Santos considera que sua geração foi mais influenciada pelos diretores do movimento neo-realista italiano do que pelos soviéticos e estava profundamente preocupada com os temas brasileiros (TONETTO, on-line, 2007, p.56). Preocupavam-se em ler os autores, da literatura à sociologia, para entender o Brasil com suas mazelas e urgências. Graciliano Ramos não escapava a estes. Nélon estava perto de realizar o projeto de filmar o belo romance. Um problema, porém, atrapalhara os planos da equipe: choveu no sertão e a caatinga esverdeceu. O cenário propício para as filmagens se alterou, fazendo-os adiar o tão desejado projeto de levar às telas a obra literária. Entender como Nélon Pereira dos Santos trabalhou até decidir adaptar o livro ao cinema é primordial à compreensão dos objetivos a que este trabalho se propõe. Convém traçarmos então um pequeno

percurso trilhado pelo cineasta a fim de entender o que o levou ao sertão para filmar *Vidas Secas*.

1.1. O percurso cinematográfico de Nelson Pereira dos Santos:

1.1.1. Influências ideológicas e estéticas:

Nelson freqüentava cinema desde criancinha. O pai, Antônio Pereira dos Santos, levava a mulher e os quatro filhos às matinês dominicais do Cine Teatro Colombo, no bairro do Brás, em São Paulo. Alugava um camarote e a mãe, D. Angelina Binari dos Santos, levava o lanche. Assistiam a uma maratona de exhibições. Começava logo depois do almoço e ia até às sete da noite. “Eram dois longas, dois seriados, tipo *Tom Mix* ou *Tarzan*, uma comédia de curta-metragem, pelo menos um desenho animado e alguns *trailers* dos programas a seguir” (SANTOS apud RAMOS, on-line, 2007). Além do cinema, Santos leu muitos autores da geração de 1930 como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Para um nascido em 1928 como ele, estes foram seus mestres de cabeceira. A geração de 1922 do modernismo brasileiro era filha da aristocracia do café paulista, mas a de 1930 ligara-se ao recém fundado Partido Comunista Brasileiro (PCB). Muitos dos autores lidos pelo cineasta e fundador do Cinema Novo eram filiados e à época do colégio ele mesmo entra para a juventude comunista do PCB. Aí conheceu muitas pessoas e fez amigos.

Nelson Pereira dos Santos cursou faculdade de Direito, mas nunca exerceu a profissão. Queria cinema. Até trabalhou um tempo com o cunhado num escritório de advocacia, mas estava apenas esperando uma oportunidade para encontrar o rumo que julgava certo para sua vida. Essa oportunidade surgiu em 1949, alguns meses depois da cassação dos mandatos de deputados – entre eles um de seus autores preferidos, Jorge Amado - eleitos pelo PCB na constituinte de 1945 em São Paulo. Por essa época se realizou em Varsóvia, na Polônia, um festival da Juventude Comunista onde estariam reunidos intelectuais e artistas do mundo todo, entre eles alguns cineastas. Jorge Amado e Zélia Gattai, sua mulher, exilaram-se na França nesse período e também estavam no referido evento, ocorrido tempos depois do I

Congresso Mundial da Paz. Nélon consegue, junto com dois amigos, um dinheiro a duras penas. Vai à Polônia. Hospeda-se na casa do amigo e pintor Carlos Scliar. Nestes tempos, intelectuais de esquerda aglutinavam-se em Paris. Nélon conhece Henri Langlois, que dirigiu a Cinemateca Francesa e, por intermédio de Scliar, tomou contato com Rodolfo Nanni, formado pelo Institut Supérieur d'Étude Cinématographiques, com quem fez, anos mais tarde, sua primeira assistência de direção, em *O Saci* (1951). Participou ainda de intensos debates sobre cinema do pós-guerra, conheceu a obra de Vittorio De Sica, diretor de *Ladrão de Bicicleta* (1948), Roberto Rossellini de *Roma cidade aberta* (1945), representantes da estética neo-realista. Estes autores italianos contrariaram o mercado cinematográfico em seu país, inundado por produções hollywoodianas, e com poucos recursos de produção, fizeram filmes que mostravam, com um lirismo ímpar, os problemas sociais, a pobreza e a falta de recursos desse país vitimado pela guerra. Scliar, o amigo pintor, conhecia o documentarista holandês Joris Ivens e este, por sua vez, era amigo de Jorge Amado. Santos aproxima-se também dele e deixa-se influenciar por suas idéias, expostas em muitos dos jantares em casa de amigos.

Em 1950 Nélon Pereira dos Santos volta ao Brasil e faz sua primeira incursão no cinema com o documentário *Juventude* (1950), sobre a juventude operária paulista. *Vidas Secas*, o filme, nasce dessas experiências como documentarista, mas é com *Rio 40 graus* (1954) que Nélon se projeta. Com esse filme, adquire experiência em montar uma equipe, locar equipamentos, gerenciar conflitos entre produtores, atores e diretores e, ainda, captar recursos para suas produções. Grandes nomes do cinema nacional ainda estavam nascendo por essa época, de tal maneira que é mais fácil falar em “quem Nélon Pereira dos Santos influenciou” do que “por quem foi influenciado”. A censura do governo Vargas ainda barrava algumas produções e, mesmo para Santos, era difícil conhecer as obras dos colegas. Humberto Mauro, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), era um deles. Nélon o conheceu através de Hélio Silva, diretor de fotografia de *Rio, 40 graus* e do que teria sido a primeira versão de *Vidas Secas*. Santos iria tomar contato com a obra de Mauro muito tempo depois e, aliás, foi este mesmo quem emprestou uma câmera do INCE para que filmassem. Estava quebrada e Hélio Silva a consertou. Um amigo funcionário do Banco do Brasil organizou com Nélon o sistema de distribuição de cotas para angariar recursos para a filmagem. A equipe foi montada e instalada num apartamento bem simples na Praça da Cruz Vermelha, Rio

de Janeiro. Faziam parte da equipe Hélio Silva (diretor de fotografia), Roberto Santos (assistente de direção), Jece Valadão (ator e assistente de direção, assumindo o lugar de Roberto logo depois de este ter ficado doente), Olavo Mendonça (gerente de produção), Ronaldo Lucas Ribeiro (assistente de câmera), Guido Araújo (continuista) e Zé kéti (compositor desconhecido e compadre de Nélon). Idealistas ao extremo, produziram uma obra que mostrava outro lado da Cidade Maravilhosa. O filme conta a história de cinco garotos favelados, vendedores de amendoim e os percalços, preconceitos e injustiças pelos quais passam nos pontos turísticos mais importantes do Rio. Nélon esmera-se em delicadeza na abordagem de sentimentos humanos, no respeito pelo povo e consegue extrair beleza de uma realidade socialmente embrutecida. Este filme foi censurado pelo chefe da censura oficial do governo Vargas, o coronel Geraldo de Menezes Cortes. O Brasil passava por um momento crítico de sua história, pois o presidente Getúlio suicidara-se em 24 de agosto de 1954. Mesmo assim, o movimento que se seguiu, pedindo a liberação do filme foi grandioso. Intelectuais se mobilizaram em prol da exibição e houve grande repercussão nacional. Jorge Amado chegou afirmar que “a luta pelo filme passou a se confundir com o crescente agravamento da situação política do país” (SALEM, 1996, p.121). Quando finalmente foi liberado, Nélon e a equipe já tinham a maior e melhor divulgação que um filme poderia ter. Através desse filme, rodado com poucos recursos, Nélon convenceu uma geração inteira de que era possível fazer cinema no Brasil, apesar de tudo e de todos. Para que tenhamos uma idéia do que esta obra representou, Glauber Rocha, um dos mais importantes cineastas nacionais e de renome mundial, afirmou ser este filme - *Rio, 40 graus* - o grande precursor do movimento do Cinema Novo. Glauber ainda completaria: “Explodiu o primeiro filme revolucionário do Terceiro Mundo antes da Revolução Cubana” (ROCHA, 2004, p.394).

1.1.2. A experiência com Graciliano Ramos:

Toda essa experiência de Nélon Pereira dos Santos com *Rio, 40 graus* deu-lhe um estofo de coragem, ousadia, determinação, criatividade e fôlego para que levasse adiante o projeto de filmar *Vidas Secas*. As dificuldades enfrentadas na primeira tentativa de filmagem foram superadas de modo original, como veremos.

Mas, é sua experiência pessoal com Graciliano Ramos que o direcionou a realizar uma das transmutações fílmicas de obra literária mais fiel que conhecemos. Nélson engrandeceu sobremaneira a obra do seu mestre-escritor, a ponto de ser considerado o “Graciliano do cinema”.

Santos precisou passar por uma experiência ímpar para entender como deve ser uma adaptação literária para o cinema e o que se deve e o que não se deve preservar do texto de partida. Sabemos que Graciliano fazia parte do Partido Comunista, reforçando a convicção do diretor de que Ramos foi um dos autores mais sensíveis e preocupados não só com o conhecimento a respeito do Brasil, mas com a solução de seus problemas. Haja vista que Graciliano foi prefeito de Palmeira dos Índios, cidade do sertão de Alagoas, e conviveu de perto com problemas reais de um povo tão sofrido como os personagens de seus livros. A composição de suas histórias tinha na realidade dura, difícil e às vezes cruel sua fonte de inspiração. Graciliano provavelmente conviveu com muitos Fabianos e Sinhás Vitórias em seu cotidiano. Por esta razão suas narrativas eram calcadas na realidade. Nélson Pereira dos Santos sabia disso, mas experimentou uma afirmação contumaz do próprio escritor a esse respeito.

Em uma entrevista a Paulo Roberto RAMOS (on-line, 2007) há relato do acontecido. Nélson trabalhava como assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O Saci*, filmado no interior de São Paulo, em Rio Bonito, quando o diretor de fotografia Ruy Santos, que era amigo de Graciliano Ramos, pediu-lhe que fizesse uma adaptação para cinema de *São Bernardo*. Aceitou o pedido e empenhou-se no projeto, filmando de dia e escrevendo à noite. Nélson, porém, estacionou os trabalhos ao chegar no capítulo do suicídio de Madalena, personagem do romance. Ele não queria que ela morresse e propôs em seu lugar uma fuga da fazenda. Ruy Santos, temendo a reação de Graciliano, recomendou consultar o escritor antes de alterar o destino da personagem. Graciliano Ramos respondeu a Nélson Pereira dos Santos enviando-lhe uma carta em 1951. Sobre isso Nélson comenta:

A resposta veio fulminante e foi definitiva para mim em termos de adaptação. Na primeira parte da carta, Graciliano dizia que, se quisesse mudar o romance, que eu mesmo escrevesse uma história. Era tachativo: não admitia modificações naquilo que escrevera. A segunda parte da carta foi uma verdadeira lição, pois Graciliano abordava a questão do condicionamento histórico do personagem. Ele me dizia que, na época em que eu realizava o

filme, talvez convivesse com mulheres capazes de fugir de fazendas e de casamentos com Paulo Honório, mas que nos anos 30, no interior de Alagoas, Madalenas eram casadas com homens brutos, seu condicionamento social era diferente, e dificilmente pensariam em fugir. E Graciliano dizia mais: que não escrevera São Bernardo daquela forma por prazer literário, mas para reproduzir fielmente aquela realidade. Evidentemente um projeto tão romântico em relação à Madalena não poderia ir adiante. Mas valeu a lição. (Santos Apud SALEM, 1996, p.150).

Na entrevista a Paulo Roberto Ramos, Néelson complementa sua fala dizendo que Graciliano terminava a carta deixando claro que "se ele (Paulo Honório) não escrevesse o livro, eu não escreveria o meu e você não pensaria em fazer um filme" (IBIDEM, on-line, 2007) - foi assim que Graciliano concluiu o seu aviso ao jovem roteirista, chamando-lhe a atenção para algo crucial em suas obras: a fidelidade ao real. Sabemos que a clássica definição aristotélica de obra de arte considera-a uma imitação do real, mas Graciliano falou a Néelson de coisa mais profunda: a autenticidade. O escritor não excluía o processo criativo e inventivo de cada artista, mas alertava-o para o fato de que uma narrativa é tão mais convincente quanto maior for sua verossimilhança.

Néelson abandona o projeto de filmar *São Bernardo*, mas a lição não seria esquecida, pois é com ela em mente que escreve, em 1958, o roteiro de *Vidas Secas* (SALEM, 1996, p.150). Certamente que o cineasta não abriu mão de sua inventividade criativa ao rodar o filme, pois que apresentou modificações sim, como veremos, mesmo tendo sido fidelíssimo a Graciliano. Veremos que mesmo as modificações introduzidas pelo diretor foram necessárias para manter, em outros níveis, essa almejada fidelidade ao romance. Abordaremos os processos de adaptação literária para o cinema em um capítulo à parte. Por ora faz-se necessário construir um rápido panorama das tentativas de filmagens e os percalços relativos à produção da obra cinematográfica em estudo.

1.2. As filmagens de *Vidas Secas*:

1.2.1. A primeira tentativa:

A idéia de filmar *Vidas Secas* surgiu quando Nélson produzia documentários institucionais com Issac Rozemberg e Hélio Silva no Nordeste, especialmente Vale do São Francisco. Em 1958 estavam em Juazeiro, na Bahia, quando acontecia a famosa “seca do Juscelino”. Nélson conta que as reportagens saíam sem vida e faltava-lhes um conteúdo mais humano e lírico por detrás daquelas cenas de sofrimento. Foi quando se lembrou do romance de Graciliano Ramos. Considerou que o roteiro para os documentários já estava todo pronto no livro. Percebeu na mesma hora que seu trabalho não poderia ser apenas um documentário e resolveu adaptar o romance (RAMOS, on-line, 2007).

A primeira tentativa de filmagem de *Vidas Secas* deu-se, como antecipamos, no final do ano de 1959. Nélson rumou, juntamente com sua equipe, ao sertão da Bahia. Um imprevisto curioso acontece – chove no sertão – e toda a paisagem da caatinga se modifica. Ao invés de uma seca havia arbustos verdes e rios correndo. Seria difícil manter a equipe até a próxima seca, mesmo com o apoio que Luís Paulino dos Santos conseguira do governador baiano Juracy Magalhães, que disponibilizara hospedagem, comida e transporte. Choveu desde o primeiro dia de filmagem e, depois, nos dias seguintes. O rio São Francisco transbordou inundando algumas cidades. Em Juazeiro houve enchente e a equipe ajudou a população a fugir do aguaceiro. Hélio Silva, diretor de fotografia, filma inclusive algumas cenas para o *Jornal da Tela* de Salvador. Nélson até que tentou realizar algumas filmagens, mas Luís Paulino conta que “quando não chovia, eram dias nublados, aquele tom de chumbo, nenhuma luminosidade, impossível filmar” (SALEM, 1996, p.152). A criatividade de Nélson Pereira dos Santos e sua presença de espírito supera todas as dificuldades e decide filmar outro filme, inventado por ele ali mesmo, na hora. Sai desta experiência *Mandacaru Vermelho* (BRA, 1961), uma história de amor ingênua, meio faroeste, em que o próprio Nélson faz o papel de mocinho. Ao terminar as filmagens, a equipe volta ao Rio de Janeiro e Nélson ainda dirige outro filme, *Boca de ouro* (BRA, 1962).

A experiência malograda da primeira tentativa de filmagem deu bons frutos a Nélson. O jovem diretor toma contato com a artista plástica Lygia Pape, que faz os letreiros de *Mandacaru Vermelho* e, posteriormente, elabora o conhecido cartaz de divulgação de *Vidas Secas*. Sua sensibilidade estética ajuda o filme de Nélson num dos estágios mais difíceis de uma obra cinematográfica nacional: o de distribuição. Lygia era membro do grupo neoconcretista, do qual faziam parte Amílcar de Castro, Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar. O cineasta dirá que esse contato com Lygia “foi importantíssimo e o influenciou muito em termos plásticos de imagem” (IDEM, 1996, p.156) e ela, por sua vez, disse que “o cinema do Nélson tinha uma grande afinidade com o tipo de trabalho que [fazia] no grupo, assim, despojado: com poucos elementos, conseguir a maior possibilidade de expressão” (IBIDEM, 1996, p.156 e 157). Ao dirigir *Boca de ouro* o cineasta toma contato com Hebert Richers, homem que será o importante produtor de *Vidas Secas*. Pode-se afirmar, ainda, que o tempo entre a primeira e a segunda tentativa de filmagem de *Vidas Secas* proporcionou uma maturação do roteiro, do argumento, uma refacção da equipe e novas locações, para o mais interior do sertão, aliás, para próximo mesmo das terras de Graciliano Ramos.

1.2.2. A segunda tentativa:

Por uma confluência de interesses entre Nélson Pereira dos Santos, Herbert Richers e Luís Carlos Barreto, *Vidas Secas* é produzido e filmado. Para Nélson era um sonho antigo; para Richers, ex-cinegrafista da companhia Atlântida, seria uma oportunidade de apostar no Cinema Novo em detrimento das chanchadas costumeiras; para Barreto, intermediado por Glauber Rocha, seria uma oportunidade de trabalhar com o “mestre Nélson”. Richers foi produtor do filme junto com Danilo Trelles e o próprio Luís Carlos Barreto, também diretor de fotografia, ao lado de José Rosa. A montagem ficou a cargo de Rafael Justo Valverde; Geraldo José, o técnico de som e a distribuição do filme ficou ao encargo da Sino Filmes.

O local das filmagens foi alterado de Juazeiro, na Bahia, para Palmeira dos Índios, no sertão de Alagoas, local onde Graciliano Ramos foi prefeito e região das terras da família. Clovis Ramos, filho de Graciliano, emprestou a fazenda da família para as filmagens. Até nisso o filme se esmerou. Não seria difícil conseguir uma

luminosidade fotográfica e um efeito estético muito semelhante às metáforas visuais e às situações figurativas do romance. O lugar também era propício para que se encontrassem tipos físicos parecidos com os descritos no romance de Graciliano. Aliás, essa era a intenção de Nélson, pois que os cineastas do neo-realismo propunham que se usassem pessoas comuns, do próprio local, ao invés de atores profissionais. Tal solução aproximaria, segundo teóricos, a interpretação do ator ao real, tornando-a mais convincente e ganhando em verossimilhança. Foi exatamente isso que foi feito. O cineasta escolheu o ator Jofre Soares, que interpretou o fazendeiro no filme, entre os tipos do local. Jofre havia sido vaqueiro, além de marinho aposentado, artista de circo e vendedor. Foi descoberto pelo próprio Nélson e tornou-se um dos mais talentosos atores nacionais. Nélson o encarregou de escolher o elenco. Jofre não o decepcionou. Encontrou os dois meninos, Gilvam e Genivaldo, numa apresentação de embolada. Viu os dois meninos cantando, o mais novo de cinco e o mais velho de sete anos, e não teve dúvidas: seriam os dois filhos de Fabiano e Sinhá Vitória. Nélson escolheu Maria Ribeiro para interpretar Sinhá Vitória entre os funcionários de um laboratório fotográfico e Miguel Torres, que seria o Fabiano, desde a primeira tentativa de filmagem. Acontece, porém que o ator desistiu na última hora de fazer *Vidas Secas*. Havia sido escalado para atuar em *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Este filme, juntamente com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha perfaz, com *Vidas Secas* (1963), a trilogia essencial da primeira fase do Cinema Novo, a que trata de temas rurais. Nélson pensou então em escolher um vaqueiro da região para interpretar o personagem, mas tinha pressa e, como não encontrou ninguém, acabou aceitando a sugestão de Herbert Richers de trabalhar com Átila Iório. SALEM (1996, p.174 a 178) revela que os atritos entre Átila e Nélson eram freqüentes. O ator não sabia montar, reclamava do calor, de dores nos pés, fazendo o diretor usar dublê para filmar de longe. Átila destratava Maria Ribeiro e, uma vez, avançou em Nélson com a espingarda, sendo contido por Barreto. Nunca mais voltaria a trabalhar com o diretor. Helena Salem, entrevistando o diretor de produção do filme, Raimundo Higino afirma que a boa montagem no filme não deixa transparecer nenhum desses problemas.

Por fim, a cachorrinha Baleia foi comprada numa feira próxima a Palmeira dos Índios por mil cruzeiros. Chamava-se Piaba (nome de um peixe pequeno da região). Mostrou-se uma ótima “atriz” nas cenas iniciais quando acompanhava a família e

quando teve de simular a própria morte na cena em que leva um tiro de Fabiano. Com o elenco completo e sol incandescente, o filme foi rodado.

1.2.3. A Paráfrase do Filme:

O filme começa com um aviso escrito na tela, elaborado por Fernando Sabino. Segundo Nélson Pereira dos Santos isto foi feito para driblar os problemas com a censura (SALEM, 1996, p.183). O texto dizia que o filme não era “apenas uma transposição fiel de uma obra imortal da literatura brasileira” e, sim, “um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”.

Após isso, um som irritante de carro-de-bois é ouvido. O som insistente acompanha a entrada da família em cena. Os personagens, ao longe, aproximam-se pelo canto direito da tela. Enquanto isso as legendas, posicionadas abaixo da linha do horizonte, vão informando a ficha técnica da obra. A câmera enquadra um monturo de terra junto com um garrancho de árvore, típica da caatinga. Numa panorâmica, a imagem segue a família de retirantes. Agora próximos, os “planos longos de uma marcha lenta e cansada imprimem [...] dramaticidade angustiante” (TOLENTINO, 2001, p.154) à cena em que caminham sobre o leito seco do rio. O areião dificulta o andar. Sinhá Vitória reclama dizendo que estão andando faz tempo e que por ali nunca que vão chegar a seu destino. Fabiano retruca que ela é teimosa e só sabe reclamar. Não sabiam ao certo para onde iam. Estavam escapando da seca e do séqüito de miséria que a acompanha. Fazem uma parada à sombra de um arbusto. Sentam em círculo, descarregam as trouxas e Sinhá Vitória desce o baú de folhas de lata. A família alimenta-se com um punhado de farinha. Todos comem da mesma cuia. A cachorra senta e espera. O papagaio de estimação gralha sobre o baú. Num gesto rápido, Sinhá Vitória o apanha, destronca-lhe o pescoço, depena-o enquanto Fabiano prepara uma pequena fogueira, antecipando as intenções da mulher que se justifica: “Num servia pra nada mesmo, nem sabia fala...”. Depois de comer, levantam-se e continuam a marcha. O Menino Mais Velho titubeia, cansado de andar e de carregar a trouxa de roupa, olha para cima mirando o sol, tem uma vertigem, roda e cai. A cachorra Baleia avisa a família, com um latido, que caminha à frente. Fabiano volta e ordena que o pequeno levante. A criança chora, esgotada. O pai,

cansado e impaciente, bate-lhe com a espingarda dizendo: “Levanta, condenado do diabo!”. Sinhá Vitória sobe um morrete e avista um pouso ao longe, denunciado por urubus voando em círculos. Ela olha para Fabiano e chama-o. O pai pega o filho no colo e acompanha a mulher.

A família chega a uma fazenda abandonada, margeando-a pela cerca de varas. Acomodam-se sob um juazeiro enquanto Fabiano vai até a casa verificar se há alguém. Volta informando à família que estava vazia. Baleia avista um preá e corre a pegá-lo. Volta com o bichinho na boca para alegria de Sinhá Vitória que lhe toma a presa e lambe o focinho da cadela, agradecendo-lhe. Fabiano sorri. Estão felizes. Sentado ao lado da mulher, ele avista umas nuvens de chuva e mostra-as a ela dizendo que vai chover. Ela exclama: “Deus queira e a Virgem Santíssima tomém”. No interior da casa escondem-se da chuva. Ajeitam-se ao pé do fogão-à-lenha. Sinhá Vitória inicia um diálogo confuso sobre o destino de seu Tomás e Fabiano responde-lhe desordenado. De manhã, chega o dono da fazenda e vai logo pedindo que Fabiano “junte seus picuá e vá-se embora”. Fabiano diz que é bom vaqueiro, que está acostumado com o trabalho, tentando convencer o dono. Este pergunta então qual é sua paga. O vaqueiro responde que ficará com um bezerro de cada quatro que nascer. O patrão gosta da proposta vantajosa e fala: “Na quarteação tá bom. Pode ficar”.

O Menino Mais Novo sobe a cerca para espiar o trabalho do pai. A câmera acompanha o olhar do pequeno, que procura Fabiano em sua montaria. Vê o pai domando a égua alazã encantado com a visão. A câmera mostra os olhinhos brilhantes do pequeno ao olhar o pai. Fabiano entra no curral, desce da cela e amarra o cavalo. Sai pela porteira, esperado pelo filho que acompanha-lhe os passos, titubeando do mesmo jeito, feito macaco, com andar de matuto marrento.

As cenas que se seguem são de trabalho. Fabiano mostra sua competência no manejo do pasto e das crias. Monta, adestra, laça, recolhe e ferra. O patrão recombina o preço montado a cavalo enquanto Fabiano segura, abaixado, um bezerro. O valor é menor ainda. O vaqueiro tenta retrucar, mas nada pode fazer. Fabiano vai à cidade acertar com o patrão. Chega na vila de carona num carro-de-bois. A câmera o acompanha numa panorâmica. O carro descreve um semi-círculo e pára quase em frente à casa do fazendeiro. Fabiano desce, entra na casa e espera o chamado do patrão. Vai até a cozinha e é recebido por ele. Ao receber o dinheiro, percebe que há menos que o combinado no bolo de notas. Reclama, mas o patrão

afirma que a diferença encontrada é dos juros. Fabiano retruca, mas é ameaçado com a perda do emprego. Resigna-se e vai-se embora. Na cidade tenta vender um porco. O fiscal da prefeitura vê e cobra-lhe a guia do imposto. Não sabia que a prefeitura tinha parte de suas posses. O Soldado Amarelo vê tudo e intimida Fabiano quando este responde ao fiscal indagando: “Levo o porco para a casa e dou pra família comer. Posso comer a carne... posso ou não posso?”. Bravos, Fiscal e Soldado o enxotam dali.

De casa, a família sai para festejos na cidade. Desacostumados com os sapatos, os tiram e vão descalços. A câmera focaliza tudo. Na vila, recolocam o sapato e vão à igreja. Sinhá Vitória fica nas rezas com os dois meninos e Fabiano vai dar uma volta. Baleia também sai a perambular pelo povoado, pelas pernas do povo. O vaqueiro entra na bodega de Seu Inácio para tomar um trago. Reclama que tem água misturada à cachaça e sai. Na porta é visto pelo Soldado Amarelo que o chama para jogar uma partida de “trinta-e-um” lá dentro. Fabiano não quer ir e tenta argumentar - “Isto é, vamo e não vamo. É conforme” – mas é arrastado para a roda de jogo. Joga um tanto, mas ao perceber novas derrotas se aproximando, levanta e sai. O Soldado vai a seu encalço sentindo a desfeita do vaqueiro. Fabiano reclama, recebe um pisão no pé e empurra o Soldado. O polícia apita chamando os colegas de plantão. Fabiano é preso. A família sai da igreja preocupada. Fabiano e Baleia estão sumidos. Assentam na escadaria e esperam.

Na cadeia, despem o torso do paisano e ordenam que faça lombo e batem-lhe com o couro da bainha do facão. Depois da sova, atiram-no numa cela. Fabiano reclama, xinga e grita de dor, mas mandam-no calar a boca. Lá dentro há um outro prisioneiro. A noite cai. Fabiano geme, tem febres, mas o companheiro de cela permanece calmo. Uma cantoria é ouvida. São os festejos de uma festa de bumba-meu-boi. As cenas se alteram entre a cadeia, os festejos e a família aos pés da igreja. O outro prisioneiro cuida das feridas de Fabiano e faz uma fogueira para se aquecer do frio da noite. De manhã, um grupo de cangaceiros entra na cidade. Passam ao largo da igreja e são avistados por Sinhá Vitória e os meninos que se encolhem assustados. O chefe do bando manda chamar o padre. Diz ao vigário que veio buscar o afilhado na cadeia. É o outro prisioneiro junto ao vaqueiro. O pároco bate à casa do fazendeiro - patrão de Fabiano - e este ao prefeito. Rapidamente entram na delegacia. Ao abrir a cela o patrão vê Fabiano e, surpreso pergunta: “Qui é que tá

fazendo aqui, Fabiano?”. O soldado, temendo, apressa-se em responder: “Nada não, tava se curando”, como se o vaqueiro tivesse se restabelecendo de uma bebedeira.

Fabiano e a família vão-se embora com os cangaceiros. O companheiro de cela oferece seu cavalo e sua arma. Fabiano monta e é filmado de cima para baixo, como um herói, numa rara cena de enlevo do personagem. Recebe um convite para acompanhar o bando. Titubeia, olha a família, pensa, mas decide não aceitá-lo ao ouvir um mugido de boi perdido na caatinga.

Em casa, Fabiano se restabelece das feridas. Sinhá Terta, benzedeira, faz uma reza para lhe curar a espinhela. Numa das incompreensíveis frases da velha, o Menino Mais Velho ouve a palavra “inferno”. Curioso, guarda-a consigo. Curado, Fabiano sai à procura do “boi maiado” perdido na caatinga. Embrenha-se na galhada com facão em punho. Numa das veredas, ao afastar as ramas secas, encontra o Soldado Amarelo perdido. Levanta o facão e ameaça-o. A câmera focaliza ora Fabiano, ora o Soldado. Fabiano encurrala-o. O mugido do boi perdido chama-lhe a atenção. Fabiano titubeia mais uma vez, pondera e acaba por concluir que “governo é governo” deixando o Soldado escapar. Até lhe informa o caminho para sair da caatinga e encontrar a estrada no final da vereda.

Mais tarde, em casa, o Menino Mais Velho achega-se à mãe perguntando o significado da palavra “inferno”. A mãe responde que “é um lugar ruim demais”. “Ruim demais como?” – indaga o menino. Como Sinhá Vitória fica calada, o menino vai perguntar ao pai. Fabiano nem se esquiva. Volta para a mãe e insiste: “Como é?”. “O quê?” – pergunta a mãe. “O inferno” – fala a criança. “É um lugar pra onde vão os condenado, cheio de fogueira, ispeto quente...”. A criança, acostumada com a concretude da vida seca e miserável, não entende e questiona: “A senhora já foi lá, já viu?”. A mãe irrita-se e aplica-lhe um cocorote. “Capeta, insolente, ora já se viu”. Chorando, o menino corre para o terreiro e assenta-se sob um juazeiro. Repete a palavra “inferno” inúmeras vezes como se tentasse capturar seu significado oculto. Olha para os lados, talvez tentando fazer relações com as poucas informações passadas pela mãe. A câmera acompanha: “lugá ruim...”, “ondi é qui teim ispetu quenti...”, “inferno”. Logo depois a câmera está em Sinhá Vitória, que reclama da vida e do marido que perdeu o dinheiro para a cama de couro no jogo com o Soldado e em cachaça. Fabiano aborrece-se e solta um desabafo - “Mas custou menos que o sapato de verniz. Sapato caro pra quê? Pra andar qui nem papagaio?” - e imita-lhe o andar engraçado.

Sinhá Vitória vê as aves das arribações e prevê, temerosa, uma nova seca. Diz que as aves de rapina bebem toda a água dos açudes e poças, matando os animais de sede para depois comê-los. Fabiano acha o raciocínio interessante e sai com a espingarda para matar todas as aves. Vê que isto é impossível e desiste. Sinhá Vitória o convence a abandonar a fazenda. Pede que mate o boi laranja e salgue a carne para a viagem. Fabiano faz tudo conforme disse a mulher, mas na hora da saída, um problema: Baleia está doente. Fabiano decide matá-la. Sinhá Vitória e os meninos se escondem enquanto Fabiano carrega a espingarda. Vai atrás da cachorra e acerta-lhe um tiro. Os meninos choram. Baleia grita, esperneia, corre para baixo da roda do carro-de-bois e vai fechando os olhinhos devagar, sonhando com um mundo cheio de preás. Agora sim, saem de viagem, em fuga da seca.

Os dois meninos à frente, Fabiano e Sinhá Vitória imediatamente atrás. Caminham fazendo planos e destruindo-os ao mesmo tempo. A mulher é mais otimista, já Fabiano está cansado. Conjecturam ir para o Sul, estudar os meninos, ter uma vida digna. Caminham para o horizonte, seco e indistinguível do céu. Saem da tela, pelo canto esquerdo e vão sumindo ao longe, bem miudinhos. Miudinhos.

1.3. A repercussão do filme:

1.3.1. Estréia e público:

Vidas Secas não teve muito público. Alguns afirmaram que foi devido ao boicote que o cinema norte-americano impunha às produções nacionais e outros diziam que era por causa do gosto do brasileiro por chanchadas leves. Como seja, o filme ganhou prêmios nacionais e internacionais, foi aplaudido pela crítica, ganhou status de obra-prima, virou clássico de cineclubes na França e foi celebrado por gerações de estudantes. *Vidas Secas* foi, mais recentemente, o principal pivô para a indicação e escolha de Nelson Pereira dos Santos, em 2006, como novo membro da Academia Brasileira de Letras.

Luis Carlos Barreto afirmou, segundo SALEM (1996, p.184) que o filme tinha fôlego para ficar mais de seis semanas em cartaz, mas só ficou duas. Estreou em agosto de 1963, num das melhores circuitos da cidade, o Metro, de propriedade da

empresa Metro Goldwyn Mayer. Foram realizadas sessões fechadas para intelectuais e artistas. Havia críticas a favor e contra em vários jornais e periódicos do Rio e São Paulo. Hebert Richers afirmou que o filme não foi um sucesso junto ao público e que “só se pagou porque recebeu um prêmio do Lacerda (Carlos Lacerda, governador do Rio de Janeiro), que era governador do estado e se entusiasmou com o filme” (IDEM, 1996, p.185). *Vidas Secas* custou 18 milhões de cruzeiros – cerca de 60 mil dólares – e o prêmio foi de 20 milhões de cruzeiros (IBIDEM).

Críticos como José Carlos Oliveira do *Jornal do Brasil*, o jornalista e economista José Pinheiro Neto e Ely Azeredo o aplaudiram. Disseram que provou ser Nélson um autêntico cineasta, comparável aos mais importantes do mundo, que a fotografia era excelente, que houve, com relação ao romance, “respeito sem servidão” (SALEM, 1996, p.187). Houve até alguns que, inspirados na mensagem de *Vidas Secas*, afirmaram ser a reforma agrária coisa urgente no Brasil. Outros críticos não foram tão favoráveis. Muniz Viana, do *Correio da Manhã*, afirmou ser o filme uma mera transcrição, que Nélson foi honesto com Graciliano, mas sem imaginação. Completou dizendo ser a obra um tributo e não uma transfiguração. Carlos Heitor Cony, colunista do mesmo jornal, disse que não conseguiu assistir o filme até o fim afirmando não tê-lo suportado. O jornal francês *France-Soir* acusou os produtores do filme, através do jornalista Jean Dutour, de terem assassinado de verdade a cachorra Baleia durante as filmagens. Segundo ele, nenhum animal interpretaria a própria morte daquele modo, sendo obra portanto dos realizadores que, em busca do melhor efeito estético, deram cabo ao animalzinho.

Exageros à parte, *Vidas Secas* ganhou o prêmio do Estado da Guanabara de Carlos Lacerda, governador do Rio, isso logo depois do golpe militar. Foi escolhido para representar o Brasil em Cannes em 1964, com Nélson Pereira dos Santos indicado à Palma de Ouro, e aclamado por muitos outros críticos de cinema. Na *Resenha de Cinema* de Gênova, Itália, foi considerado o “Melhor Filme” em 1965. É o único filme brasileiro a ser indicado pelo *British Film Institute* como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca.

1.3.2. Premiações:

Vidas Secas foi premiado no XVII Festival de Cinema de Cannes e foi indicado a outros pela Europa, inclusive na Rússia.

O prêmio em Cannes foi importante, pois lhe deu projeção mundial. O Itamarati escolheu *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, para representar o Brasil, mas a própria direção do festival, que já conhecia o filme do Néelson, convidou *Vidas Secas* também. Os dois filmes foram premiados. Néelson foi à Moscou participar de outra premiação, mas o filme *Oito e meio* (1963) de Federico Fellini sai vencedor.

Néelson até já esperava. Previa inclusive que o filme *Vidas Secas*, mesmo com dois prêmios importantes, um nacional e outro internacional, não fosse lhe render muitos lucros. Continuava a vida dura, com três filhos e mulher para sustentar, mas não esmoreceu. Carlos Lacerda prometeu ajudá-lo na produção da obra, *Memórias do cárcere* (1984), também adaptado da obra de Graciliano Ramos. Néelson até começa o filme, mas não esperava que, para terminá-lo, tivesse de aguardar mais vinte e um anos de obscurantismo. É que o regime militar instaurara severa censura e as produções nacionais sofreram duro revés. *Vidas Secas*, lançado e premiado imediatamente antes e depois do golpe, escapara das sanções.

1.3.3. Consagração:

O episódio com a cachorrinha Baleia em Cannes, ao invés de se tornar um problema para o diretor e os produtores do filme, acabou transformado em motivo a mais para a boa recepção do filme na França e Europa.

Luis Carlos Barreto foi quem adotou a cachorra depois das filmagens. Quando as vozes de protesto de jornalistas e da Associação Protetora dos Animais da França acusaram a produção de ter matado a cachorra, mandaram buscá-la no Rio de Janeiro e a embarcaram num avião rumo à Cannes. Lá chegando, foi recebida como estrela. Era carregada do hotel para os restaurantes e eventos junto com Néelson e Barreto. Fotógrafos se aglomeravam à entrada do festival para fotografá-la. Baleia causou tumulto e *frison*. Infelizmente, conta-nos SALEM, “Baleia morreu dez anos depois, na casa de Barreto, após ingerir veneno de rato” (1996, p.190).

Jean-Claude Bernardet afirmou ser *Vidas Secas*, “o mais alto grau de abstração atingido entre nós pelo cinema” (BERNARDET, 1978, p.72). O poder de concisão e as soluções simples são características dos sábios e por eles foi pautado o trabalho de Nélon. A *estética da ausência* que queremos identificar aqui é desta natureza redutora. Quando Nélon expressa seu minimalismo não o faz para economizar recursos ou minimizar a tragédia humana e sim, torná-la universal. SALEM afirma:

O distribuidor dos filmes de Nélon Pereira dos Santos nos Estados Unidos, Dan Talbott, da New Yorker Films, é conclusivo: “Filmes como *Vidas Secas* são universais. Poderia ser sobre a Índia ou a China, ou uma parte pobre dos Estados Unidos. É como uma história bíblica, é uma obra-prima” (SALEM, 1996, p.192).

Com *Vidas Secas* aclamado universal, Nélon é escolhido, em 2006, para ocupar a cadeira de número 7, cujo patrono é Castro Alves, na Academia Brasileira de Letras. Torna-se imortal, portanto. Sua obra recebeu a maior consagração nacional. Acreditamos que para Nélon, que ainda produz e preocupa-se com os problemas do Brasil – haja vista seu filme mais recente *Brasília 18 graus* (BRA, 2006) em que aborda a corrupção – o mais triste ainda continua sendo nossas intermináveis mazelas. Graciliano Ramos publicou *Vidas Secas* em 1938, Nélon lançou *Vidas Secas* em 1963, mas a “dramática realidade social [...] e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar” ainda subsiste, desgraçadamente consagrada.

CAPÍTULO II

2. *Vidas Secas* e o Cinema Novo

Contrariando o comumente aceito em livros e revistas, Nélson Pereira dos Santos afirma: “Quando fiz *Vidas Secas* ainda não existia Cinema Novo” (RAMOS, on-line, 2007). Assim Nélson responde à pergunta feita por Paulo Roberto Ramos sobre a aproximação do filme com o movimento do cinema nacional. Muitos estudiosos classificam a obra de Nélson como cinemanovista, mas o próprio Glauber Rocha - fundador e teorizador do movimento - situa *Vidas Secas* como obra antecipadora e de transição.

Rio, 40 graus (BRA, 1954) já era considerado por Glauber como pincelamos no capítulo anterior, precursor do Cinema Novo. Algumas enciclopédias dão a década de 1960 como início do movimento (LAROUSSE, 1988, p.210). Em *A Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004) define o movimento modernista nas artes como “a renovação de um projeto ideológico sob o signo da construção da identidade nacional”. Para ele o movimento iniciou-se com a geração de 1922 e a Semana de Arte Moderna, foi continuado pela geração de 1930, prosseguido pela de 1945. Sua primeira manifestação dá-se, portanto, na literatura e nas artes plásticas. A partir da geração de 1960 o cinema é eleito seu veículo de expressão. Neste ponto, há uma demarcação apontando para a mudança na forma de manifestação deste projeto estético-ideológico. Glauber conclui então que o filme *Vidas Secas* é o marco desta passagem.

Nosso trabalho não almeja classificar o filme em um movimento específico. A análise das influências estéticas de Nélson Pereira dos Santos e do contexto político nacional revelam algumas diretrizes neste sentido. Sabe-se que qualquer crítico ou estudioso tende a rotular um objeto de análise por zelo metodológico. Não abdicamos disto, todavia contextualizamos o filme antes de isolá-lo. A análise de sua gênese e influência – necessária a qualquer obra artística e essencial nas de transição de períodos estéticos - iluminará o estudo de suas particularidades internas. Por isso nos

debruçaremos agora na identificação das origens do Cinema Novo e suas características principais limitando-nos, porém, ao um campo específico que revele o papel do cineasta Nélson Pereira dos Santos nesse movimento, especialmente com sua obra *Vidas Secas*.

2.1. A cinematografia engajada da década de 60

Desde os primeiros cineastas revolucionários russos, como Eisenstein, o cinema transita em terreno ideológico-político. Não só os movimentos de esquerda usaram a sétima arte como veículo de divulgação de suas idéias. Mesmo os nazistas alemães, pelas lentes de Leni Riefenstahl, propagaram seus conceitos ultra-direitistas. No Brasil, os cineastas engajados da década de 60 transitavam à esquerda. As produções seguiam diretrizes de dois movimentos principais nesse campo: as do Centro Popular de Cultura (CPC), ligadas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e as do Cinema Novo. O primeiro tinha o monopólio exegético dos textos de Karl Marx e organizava as várias expressões culturais, entre elas o cinema, para uma educação de ação político-pedagógica (TOLENTINO, 2001, p.136 e 137). O segundo era formado por cineastas, também ligados a partidos de esquerda, porém mais livres em suas manifestações estéticas. Nélson Pereira dos Santos e sua obra no período fogem à classificação em ambos, mas pode-se dizer que foi influenciada pelo primeiro e influenciou o segundo.

Os Centros Populares de Cultura (CPCs) e os estudantes congregados à União Nacional dos Estudantes (UNE) foram influenciados pelo pensamento marxista. Preocupavam-se com a política interna e externa do país, com o imperialismo, os problemas do proletariado urbano, a própria urbanização ou a falta dela nos grandes centros e a reforma agrária. A nós nos interessa esta última preocupação, pois entre outras questões, esta é uma das abordagens implícitas em *Vidas Secas*. Acontece, porém que os cepecistas (jovens congregados ao CPC) idealizavam um engajamento e contaminavam-se por um profundo romantismo rural. Segundo a autora de *O rural no cinema brasileiro*, Célia Aparecida Ferreira TOLENTINO (2001), esses jovens empunhavam a bandeira antiimperialista de esquerda e exercitavam uma forma clássica de romantismo anti-capitalista. Acontece, porém que o rural brasileiro não era dominado pela lógica capitalista para ser combatido por uma esquerda contrária a

ela. Mesmo as análises sociais elaboradas pelo PCB concluíam que o nosso campo, e principalmente o sertão nordestino apresentava-se como pré-capitalista e feudal. Nosso capitalismo nos meios rurais deve ser entendido como uma ausência de capitalismo. Haja vista que no filme *Vidas Secas* Fabiano não combina sua paga em dinheiro com o patrão, mas em espécie, aceitando receber a quarta parte dos bezerros nascidos. O fazendeiro, por uma prática coronelista, que lembra os acordos medievais entre senhores feudais e servos, concede o direito de ficarem ali na fazenda como se fosse um favor e não um contrato de trabalho segundo as leis do capital. TOLENTINO explica que:

[...] a atividade de perambulação pelos pastos livres atrás do gado e a inclusão da montaria, [...] trazia em si, desde a Idade Média [...] um caráter de distinção. Por outro lado, o sistema de pagamento em espécie, sendo a quarta parte dos bezerros nascidos, sugeria a esses homens a possibilidade de tornarem-se donos de gado e terras. [...] Fabiano é herdeiro desses homens pobres livres do sertão nordestino, na sua versão mais recente. [...] Agregado à fazenda é como se tivesse sido acudido [...] É importante lembrar que a presença do favor disfarça o conflito de interesses da relação de classes [...] As diferenças sociais não são gritantes. No latifúndio do sertão, a relação entre vaqueiro e o patrão tem caráter mais distenso, admitindo o parentesco e o compadrio. [...] insere-se nessa relação de trabalho a chamada relação de lealdade, cuja quebra adquire caráter de traição pessoal, resultando freqüentemente em perseguição e morte (TOLENTINO, 2001, p.150 a 152).

Fabiano não entende, por exemplo, a cobrança de juros feita pelo patrão, pois esta, mesmo que correta dentro de uma ordem capitalista comum, é estranha ao mundo semi-feudal do sertanejo, ganhando ares de usura. Os cepecistas cometiam muitos equívocos ao aplicar as ideologias de esquerda em suas produções cinematográficas. Ao tentar enxergar a realidade pelos filtros ideológicos esqueciam que talvez estes mesmos, ao invés de intermediar a compreensão do real, acabavam por tapá-la. Nélon Pereira dos Santos, mesmo filiado ao PCB, agia independente de muitas decisões do CPC. Quando preparava-se para filmar *Rio, 40 graus* ainda na fase de captação de recursos e apoio, o “Partido Comunista opôs-se à iniciativa de Nélon, rotulada de ‘aventureirismo’” (SALEM, 1996, p.100). O filme era denunciante da condição social de meninos favelados e com temática claramente socialista, mas

mesmo assim o PCB não apoiou o projeto de Nélson. Dizia ser esteticista demais e pouco instrutivo. Mesmo assim os CPCs preocupavam-se com o estudo e a transformação da ordem vigente através da cultura. Antes de serem fechados pelo golpe militar de 1964, o CPC e a UNE produziram dois filmes: *Cinco vezes favela* (1961), filme brasileiro em quatro episódios de Carlos Diegues, Miguel Borges, Marcos Farias, Leon Hirszman e um curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, esse não terminado senão vinte anos depois, em 1984 (TOLENTINO, 2001, p.138).

O Cinema Novo encarava a representação social engajada da arte de modo diferente. Mesmo mantendo semelhanças na abordagem social, os cinemanovistas não utilizavam em suas manifestações um didatismo maçante como o dos cepecistas. Convém debruçarmos agora sobre as características estéticas deste movimento, pois elas nos servirão de suporte à análise do processo de transmutação fílmica de obra literária e à identificação daquilo que denominamos *estética da ausência*.

2.2. O Cinema Novo

O Cinema Novo foi um movimento estético do cinema nacional que guarda ligações profundas com outras cinematografias da modernidade. No Brasil, o cineasta Glauber Rocha foi seu expoente máximo e ícone principal. Suas características formais lembram as do cinema europeu do pós-guerra. No entanto seu estilo possui particularidades nacionais que o tornam ímpar. Muitos o consideram como o melhor momento do cinema nacional. Nélson Pereira dos Santos, se não é fundador ou patrono do movimento, embora tenha sido convidado para encabeçá-lo oficialmente e sempre respondido com a recusa, é tomado como guru pelos seus principais representantes. O filme *Vidas Secas* é classificado por muitos estudiosos do período como pertencente à primeira fase do Cinema Novo, cujas particularidades veremos a seguir.

Assim como as artes plásticas, e demais formas artísticas, o cinema também possui estilos e escolas estéticas. Desde os seus primórdios, quando ainda era pautada pela não-continuidade de suas obras, dos filmes dos primeiros tempos, com um só plano e uma só tomada até as vanguardas como o cinema impressionista, o cinema dadaísta e surrealista e o expressionista alemão, a sétima arte vem fazendo

escola. Os cinemas da modernidade têm sua origem no período após a segunda guerra com o neo-realismo italiano. Nos anos 1950, com a evolução das técnicas cinematográficas de imagem e som, como o filme de 16 milímetros e o gravador, surgem soluções formais diversificadas. Com a possibilidade de colocar a câmera na mão e nos ombros, conduzindo-a com facilidade devido ao tamanho menor, os cineastas criam a noção de autor ou autoria, ou seja, o gênio criador que sintetiza a toda a idéia de obra de arte, mesmo que ela seja intrinsecamente coletiva (COUTINHO, on-line, 2007). Os exemplos são muitos como Bergman, Fellini, Truffaut e outros. As narrativas neste estilo são mais frouxas, menos orgânicas, onde há momentos de vazio, lacunas e questões não resolvidas, além de finais abertos e ambíguos. Analisaremos estas características mais detidamente quando nos debruçarmos, mais adiante, nos estudos sobre os aspectos fílmicos de *Vidas Secas*, limitando-nos a este. Guardam relações com o neo-realismo a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* inglês e o Cinema Novo brasileiro.

No Brasil o Cinema Novo caracterizou-se por conceber um projeto cuja ordem era sepultar a chanchada e os projetos megalomaniacos que visavam a produzir filmes à moda de *Hollywood*. Esta idéia também existia na Itália, que opunha *Hollywood* ao estilo neo-realista, denominando o primeiro de *fábrica de sonhos* e o segundo de *fábrica de realidade*. Propunha-se um cinema artesanal, fora dos esquemas dos produtos de consumo de massa, do cinema industrial. Glauber Rocha resumia a atuação do cineasta cinemanovista na frase “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Nelson Pereira dos Santos acreditava tanto nessa idéia que muitas vezes filmava sem roteiro; elaborava-o na memória e saía a captar imagens. É certo que existia uma postura ideológica de esquerda por trás destas atitudes, como já dissemos, mas havia também um posicionamento crítico com relação à própria arte brasileira. Os cineastas mais famosos do período são o próprio Nelson – anterior ao próprio movimento – Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Luís Sérgio Person, Paulo César Saraceni, Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade. Como acreditavam serem os herdeiros do movimento modernista das gerações de 22, 30 e 45, os cineastas do período partiam da proposta de Mário e Oswald de Andrade, a de que nossa cultura não é pura e que pela idéia da *antropofagia* poderíamos conciliar tradição européia herdada com a cultura nacional renovada. Uniam respeito aos mestres do passado e a noção de patrimônio ao reconhecimento do Barroco como a superação de modelos pré-estabelecidos

(COUTINHO, on-line, 2007). Além de ratificar nossa miscigenação, o Barroco exaltado pelos cinemanovistas provou ser no Brasil, segundo Haroldo de Campos, a arte da contra-conquista, pois além de ser uma manifestação que escapou aos controles dos cânones europeus, ainda serviu de contexto cultural para os padres jesuítas que se posicionaram contra os ditames colonizadores - a exemplo do Padre Antônio Vieira - ou como afronta ao neoclassicismo da única corte européia que se trasladou para a América, tornando a antiga colônia, sede do império. O Cinema Novo guardava todas estas inquietações e não por menos é respeitado mundialmente. Com a proposta de trabalhar tanto no nível da representação quanto do representado, unindo estética e ideologia, assim se constrói nosso jeito mais autêntico de fazer cinema. Valorizando a “idéia de popular” fora do folclore e do exotismo, fora também do futebol e do samba, por serem alienadores, pode-se afirmar, como nos diz TOLENTINO:

Sem dúvida, se não fizemos uma grande sociologia, literatura, artes plásticas ou música nos primeiros anos da década de 1960, fizemos um grande cinema (TOLENTINO, 2001, p.136).

O Cinema Novo pode ser dividido em três fases. A primeira delas vai de 1960 a 1964, até o golpe militar, e é chamada de fase nacionalista-crítica (LEITE, 2005, p.98) por causa das temáticas do nacional e do popular, em que o ambiente rural é o cenário predominante. Essa classificação inclui *Vidas Secas* como pertencente à primeira fase. Há filmes antecessores abordando a mesma temática e que, em algumas enciclopédias, são incluídos nessa classificação como os documentários *Arraial do Cabo* (1959) de Mário Carneiro e *Arruanda* (1960) de Luis Noronha. Há três filmes dessa época que ainda são considerados a trilogia básica do Cinema Novo, todos eles com temática rural e sertaneja: *Vidas Secas* (1963), de Néelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. A origem dessa primeira fase se confunde com o que se denominou de *Ciclo do Cangaço*. Acontece, porém, que esse último é uma fase mais abrangente, pois que se inicia com o filme *O cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, passando pelo documentário *O País de São Saruê* (1958) de Wladimir Carvalho, “revelando um filão que desembocaria em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha” (LAROUSSE, 1988, p.210). Há alguns outros filmes produzidos nesta fase como O

assalto ao trem pagador (1962), de Roberto Farias e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, vencedor da Palma de Ouro em Cannes (LAROUSSE, 1988, p.210). A segunda fase vai de 1964 a 1968 (COUTINHO, on-line, 2007), até o decreto do Ato Institucional no. 5 (AI-5) - que restringia ainda mais as liberdades individuais e de manifestação durante o regime militar – e caracterizou-se por produções cujo enfoque era o cenário urbano. Sua fonte de inspiração é o filme *Rio, zona norte* (1957) de Nélon Pereira dos Santos. Entre os filmes dessa fase destacam-se *São Paulo S/A* (1965) de Luís Sérgio Person e *A grande cidade* (1966) de Cacá Diegues. A terceira fase, ocorrida entre os anos de 1968 até 1970 é caracterizada por uma profunda auto-crítica, por cinematografias excessivas, herméticas e exageradas. Há muita metáfora e metamorfizações neste período. Os cinemanovistas tentavam traduzir as “perplexidades e as ambigüidades nacionais” (LEITE, 2005, p.102). Os filmes mais representativos do período são *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Azyllo muito louco* (1972) de Nélon Pereira dos Santos.

Esta última fase do Cinema Novo foi chamada de “estética do silêncio” (COUTINHO, on-line, 2007) por Cacá Diegues por usar uma forma de expressão que não dizia as coisas claramente, por medo da censura, mas por meio de uma linguagem alegórica, fabulesca e fantasiosa.

A primeira fase deste movimento, por sua vez, foi denominada de “estética da fome” pelo próprio Glauber Rocha. Por ser a primeira formulação do que pretendia ser o Cinema Novo é a idéia mais elaborada e mais incisiva do movimento ao revelar a necessidade de buscar um estilo apropriado ao Brasil real. *Vidas Secas* de Nélon Pereira dos Santos auxiliou Glauber na confecção deste manifesto estético da fome e foi sua interpretação e síntese mais correta.

2.3. A estética da fome

Originalmente *A Estética da Fome* foi um documento datado de 1965, elaborado pelo cineasta Glauber Rocha e apresentado durante as discussões da Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova, cujo tema aquele ano era “O

paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo”. Nesse documento Glauber afronta o espectador europeu de uma maneira constrangedora e corajosa. Diz que, na maioria das vezes, interessam-se pelo cinema da América Latina por “pura nostalgia do primitivismo” (ROCHA, on-line, 2007).

Glauber começa atacando as artes no Brasil, dizendo que é produzido muita mentira elaborada como se fosse verdade, exotismos formais e vulgarização dos problemas sociais. Ataca os cineastas das chanchadas acusando-os de não se terem despertado do ideal estético adolescente, primoroso em seu anarquismo pornográfico. Ataca o sectarismo e a sistematização nas artes. Sua maior contribuição é a elaboração da idéia de que a fome é a nossa expressão estética mais original. Diz que nossa criatividade deve brotar daí e que temos que mostrá-la, por mais indigesta que seja aos olhos dos outros. Ataca os “filmes alegres, de gente rica, cômicos, rápidos, sem mensagens e de objetivos puramente industriais” (IDEM). Chama estes filmes de “digestivos”, em oposição à fatalidade da fome. Apresenta o Cinema Novo como agressivo, pois crê ser a violência a “mais nobre manifestação cultural da fome”, e que às vezes é “delirante” pois é difícil ter pensamentos lúcidos quando se está “debilitado pela fome” (IBIDEM). Assim afirma Glauber:

A fome latina [...] não é somente um sistema alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] De *Arruanda a Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras [...] Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo [...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens e de objetivos puramente industriais. [...] Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto [...] a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência [...] o comportamento exato do faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? [...] (ROCHA, on-line, 2007).

A “estética da fome” é a conceituação apropriada para *Vidas Secas* e revela uma lucidez nunca antes vista no cinema nacional. Glauber Rocha exaltava a obra de Nélson Pereira dos Santos por perceber tudo isso antecipadamente. Por isso considerava o cineasta o verdadeiro pai de todas estas transformações profundas e viscerais pelas quais passou o cinema nacional. SALEM, citando Cacá Diegues formula assim a admiração que os cinemanovistas tinham por Nélson:

Ao longo dos anos, um mito foi se desenvolvendo: Nélson, pai do Cinema Novo. Verdade? “Acho que ele nunca paternalizou a gente. Eu mesmo cansei de levar ‘esporros’ do Nélson, delicados, mas ‘esporros’. Era um irmão mais velho, um mestre da família, não um pai.” Diegues lembra [...] “A Gente tinha cineastas preferidos no exterior, o Glauber adorava o Einsenstein, o Paulo César Saraceni o Rossellini, o Walter Lima Jr. o John Ford. Mas o ídolo, realmente, era o Nélson”. (SALEM, 1996, p.200).

Nélson está localizado entre o didatismo engajado do CPC e as inovações estéticas do Cinema Novo. Não se limita a nenhum deles. Antes, é influenciado por ambos, transcende a eles, modifica-os e influencia os dois. Às vezes se opôs aos cepecistas e cinemanovistas sem nunca contradizê-los ou apadrinhá-los por definitivo. Com *Vidas Secas* cremos que Nélson realiza-se como grande artista nacional. Não só por produzir uma das melhores adaptações de obra literária nacional, revelando uma sintonia de propósito com Graciliano Ramos. Sintonia essa aliás, política e ideológica, além de um respeito profundo com o romance e uma solução estética primorosa e orgulhosa por não privar-se disto que Glauber denominou de pensar pela fome, como que em prol dos que, debilitados, não podem pensar, por estarem com fome.

CAPÍTULO III

3. A estética da ausência

A *estética da ausência* é um exercício de ampliação de entendimento da *estética da fome* de Glauber Rocha. Não que esta última precise de complementos ou acréscimos, aliás, nem é nossa intenção retocar tal documento. O que apresentamos agora é uma percepção pessoal sobre nosso objeto de análise – o filme *Vidas Secas* – que por nos fazer sentir uma sensação que nos incomodou durante as várias assistências que fizemos a ele e, sendo incômoda, tornou-se impossível não externá-la. Como não seria de bom tom fazê-lo de maneira puramente confessional, buscamos teorizá-la.

Fizemos aproximações às teorias que, de certo modo, lançavam luz sobre o problema da *linguagem* em Fabiano, sobre a concepção do espaço denominado *sertão* e sobre as idéias estéticas que dessem conta de explicar essa incômoda sensação de falta, vazio, silêncio e *secura* na representação de seres humanos mais que despossuídos. Em nosso trabalho, a decomposição analítica do tema, bem como do contexto, da escola estética e do próprio filme revelaram termos, palavras, atos e representações que nos remetiam à idéia de simplificação, redução, destituição, alienação, apagamento, desqualificação, esvaziamento, desvio, fuga, silêncio e solidão. Isso sem contar a mais terrível delas: a morte.

Para entender isto e introduzirmos as bases de nossa análise sobre o processo de adaptação cinematográfica e o filme propriamente dito, antecipamos nossas percepções aqui nesta formulação. A princípio, partindo de primárias sensações subjetivas sobre o objeto, buscamos objetivá-las. Isto não quer dizer que não consideramos louvável essa emoção primeira. Quisemos apenas esclarecê-la, pois que aparecerá em nossa apreciação subsequente. Portanto, tomamos emprestado da filosofia da linguagem o conceito de *ato de fala* de John Austin, dos *limites da linguagem* em Wittgenstein e de seu *apagamento* em Antonin Artaud. Aproximamo-

nos da formulação do *não-lugar* de Marc Augê e das estéticas dismétricas, que são aquelas que versam sobre a desmaterialização e a virtualização.

3.1. A linguagem

3.1.1. A linguagem como meio de interação social

No romance *Vidas Secas* está patente que Fabiano ressentia-se por não saber falar direito. Os fluxos de pensamento do personagem indicam isso. Já no filme, Fabiano simplesmente não fala, ou fala pouco. Analisamos esse fato pela teoria dos atos de fala de John Austin. Este filósofo britânico concebeu que a fala é performática e que ao proferirmos uma sentença fazemos mais que apenas falar. Quando somos bem sucedidos em dizer alguma coisa realizamos três atos: um ato locucionário, um ato ilocucionário e um ato perlocucionário (COSTA, 2002, p.46 e 47). Essas formulações podem nos parecer dispensáveis, mas quando assistimos Fabiano tropeçando na fala, incapaz de proferir uma sentença, às vezes por falta de jeito com as palavras, outras por medo, compreendemos-lhe o silêncio.

Um ato locucionário refere-se à ação de dizer alguma coisa ou proferir uma sentença com sentido. O filme *Vidas Secas* contradiz essa informação, mas abona-a derradeiramente. Na cena em que uma benzedeira – chamada no romance de Sinhá Terta – cura a espinhela de Fabiano, a velha resmunga:

São de tudo que lhe causa, carne triada, osso rendido, três vezes salve;
São de tudo que lhe causa, carne triada, osso rendido, três vezes salve;
São de tudo que lhe causa, carne triada, osso rendido, três vezes salve;
Pro inferno! Pro inferno! Pro inferno! (SANTOS, 1963).

Sabemos tratar-se de uma benzeção, mas essa sentença não tem o mesmo sentido de um diálogo, ordem, pedido ou ofensa. Porém, seus efeitos serão sentidos mais adiante como veremos. Para isso pode-se decompor a ação de dizer coisas com sentido em outros três atos: um fonético, pois a emissão de palavra produz som, um fático, pois esta palavra pertence ao vocabulário de quem fala e quem ouve e um

rético, pois a mesma palavra tem um significado, um sentido. Um ato ilocucionário refere-se à ação que realizamos ao dizer alguma coisa. Podemos falar algo de vários modos, pois quando fazemos uma ameaça verbal a alguém, além de falar, estamos ameaçando. Por último, o ato perlocucionário diz respeito aos efeitos que causamos nas outras pessoas ao dizermos algo. Na cena anteriormente citada, o Menino Mais Velho acompanha atentamente a fala da benzedeira especialmente as três últimas proclamações: “Pro inferno! Pro inferno! Pro inferno!”. O efeito que isso causa no pequeno é considerável, pois que o garoto, em cena subsequente, buscará entender o significado do termo “inferno”. Sinhá Terta é uma sertaneja que provavelmente tinha problemas com a linguagem como qualquer pessoa simples e pobre da região. O romance conta que Fabiano a admirava, pois ela sabia lidar com as palavras. No entanto suas proclamações são benzimentos e simpatias apenas. Nada tão elaborado que ele não conseguisse dizer também. Essas palavras não querem dizer nada e nem precisam, pois somente seus efeitos são o que importam. As falas de cura por benzeção são mais ilocucionárias e perlocucionárias que locucionárias, pois reclamam a performance certa para dizê-las de modo que impressionem seus ouvintes, mesmo que não façam sentido. No filme, a câmera foca o olhar vidrado do Menino Mais Velho e os ouvidos atentos na quase incompreensível voz decrépita da velha. Outra personagem, Sinhá Vitória, até compreendia um pouco dos sentidos abstratos das coisas, pois que faz as contas da casa, somando valores por correspondência direta com sementes e pedrinhas. Fabiano e os meninos são os únicos que não conseguem uma performance satisfatória em nenhum dos níveis citados.

Fabiano enfrenta dilemas por não operar bem em nenhum destes atos de fala. O filme apresenta esta dificuldade por meio das imagens e por uma ausência de diálogos. A maior parte das cenas da película é silenciosa, pois as palavras estão ausentes. Já o romance mostra-nos assim o problema:

Levantou-se, foi até a porta de uma bodega, com vontade de beber cachaça. Como havia muitas pessoas encostadas no balcão, recuou. Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões. Perigoso era entrar na bodega. (RAMOS, 1976, p.104).

Para Austin a linguagem é um meio de interação social. Como Fabiano não domina os termos, pois muitas vezes não lhes conhece o sentido e nem o tom de voz para melhor dizê-los nas diferentes situações, ausenta-se do contato com o povo. Em meio aos animais, na caatinga, sem ter com quem conversar, as palavras ausentam-se dele também.

3.1.2. Os limites da linguagem

Quando Fabiano silencia no filme *Vidas Secas*, transposição da falta de jeito com as palavras, revelado pelo romance, remetemo-nos às teorias do filósofo alemão Ludwig Wittgenstein.

Para Wittgenstein “a linguagem seria aquilo que presentifica os elementos do mundo” (ALENCAR, 2007, p.48). A linguagem descreve o mundo. É ela que nomeia, dá sentido, de tal maneira que por ela o mundo vem a nós. Se algo nos é desconhecido também não tem nome. Segundo o filósofo, as palavras permitem que o mundo adquira significado. Por isso sintetizou sua teoria na famosa frase: “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”. Wittgenstein acreditava que as imagens, assim como as palavras, descrevem o mundo. Essa é a teoria pictórica da linguagem. No entanto o mundo não é feito apenas de descrições, mas também de perguntas e afirmações. Uma imagem não pergunta nem afirma nada, a não ser que, como a linguagem, ela fizer parte de uma ordem ou uma espécie de jogo com regras. A teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein lembra isso na medida em que se agrupam imagens de maneira dialética. Se as coligarmos em imagem-A, imagem-B e imagem-C, cada qual revelando uma parte do processo de compreensão da seqüência - tese, antítese e síntese - temos uma afirmação. Sabemos ser primeiro assim com a linguagem. Wittgenstein chama a isso de jogo de linguagem e afirma não ser possível apreender o significado das coisas sem participar deste jogo. Não o jogamos sozinho e sim com os outros. Portanto, os sentidos das coisas só são conhecidos numa dada comunidade. O sentido das coisas é social.

Em *Vidas Secas*, o romance, extraímos um segmento que demonstra de maneira tocante o que estivemos expondo. Vejamos:

A opinião dos meninos assemelhava-se à dela [Baleia]. Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam pasmados. Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos. Comunicavam baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam. Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Seria que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. (RAMOS, 1976, p.87 e 88).

Vendo a dificuldade destes pequenos é que entendemos por qual motivo que Wittgenstein afirmava categórico: “Os limites do meu mundo são os limites da minha linguagem”. E o mundo de Fabiano e dos seus meninos era o sertão, mais especificamente a caatinga, longe da cidade. Não é a toa que seu maior desejo é dominar as palavras. Acredita que se soubesse usá-las seu mundo seria alargado, os limites alterados e a sina, penosa, seria outra.

3.1.3. A ausência da linguagem

Antonin Artaud, teatrólogo, queria um teatro que não fosse texto. Artaud recusava-se a significar dizendo que as palavras não são nossas, são palavras roubadas de outro contexto, de outros usos. As palavras são sopradas como um “ponto” no palco quando o ator esquece o texto. Artaud não queria isso. Para ele o significado é dispensável, pois o significante tem autonomia. Efetua-se aqui um descarnar da representação. Artaud chama isso de “crueldade”. Por esse motivo seu teatro não quer a imitação e pretende mostrar a vida naquilo que ela tem de irrepresentável (MARCONDES FILHO, 2004, p.246 e 247). Durante seu trabalho

como dramaturgo, buscou uma linguagem que pudesse exprimir verdades secretas. Artaud recusava uma espécie de psicodramaturgia, pois achava que em cena o inconsciente não representa nenhum papel próprio. O teatrólogo chegou a ficar internado em algumas instituições psiquiátricas o que não deixa de ser um dado interessante, principalmente depois que começou a criar fonemas não-semantizados que lembram as glossolalias dos fiéis religiosos em transe e que não significam nada objetivamente. Podemos supor que as reações dos personagens do filme e, antes, do romance, estão no mesmo nível que o teatro de Artaud: no não-código, tradicional.

O fato de a linguagem verbal ser pouco eficiente no filme *Vidas Secas* revela o nível degradante a que estão presos os personagens. O romance é cheio de exemplos. Muitas vezes Fabiano conversa por sons guturais e que não fazem sentido algum, a não ser pela entonação ou pela gestualidade. Tal atitude nos fez lembrar da formulação do não-código e da “palavra soprada” ou “roubada” de Antonin Artaud. Explicaremos isto introduzindo uma citação de Ciro Marcondes Filho, teórico da comunicação, onde sintetiza o desejo de Artaud de acabar e destruir as palavras. Esta citação também confirma o que dissemos sobre o personagem Fabiano. Vejamos o que diz MARCONDES FILHO:

Os signos, assim, guardam uma memória de outros contextos, contextos em que foram engendrados e dos quais estão carregados. E assim é a palavra, inspirada a partir de outra voz, “lendo [como diz Artaud] ela mesma, um texto mais velho que o poema de meu corpo, que o teatro de meu gesto” [...] As palavras, diz ele, são *roubadas*, não pertencem a mim, são apenas repetidas. Por isso Artaud acredita que a revolução comece pela destruição da palavra. (MARCONDES FILHO, 2004, p.236).

Vidas Secas, o romance, nos confirma isso com a atitude de Fabiano quando, por achar bonitas as palavras que escuta, emprega-as a esmo, mesmo sem entender-lhes o significado. Vejamos o exemplo:

Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que eram inúteis e talvez perigosas (RAMOS, 1976, p.21).

Quando Fabiano não consegue articular as palavras roubadas, silencia. Quando não silencia, grui, esbraveja, produz sons sem sentido. Artaud também fala

sobre isso. As glossalalias ou palavras incompreensíveis criadas pelo teatrólogo não são propriedade apenas dos loucos ou dos religiosos em transe, mas supomos que os despossuídos, na descarnação da miséria e exauridos, também as produzem. Vejamos mais alguns exemplos do romance:

Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. [...] Não era propriamente uma conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 1976, p.10, 66 e 67).

A história de Fabiano e Sinhá Vitória é uma denúncia social e não só. Ganha ares estéticos quando sai do papel, do livro e encarna-se na representação do ator e da sonorização do filme. Neste ponto o filme é mais intrigante. Como inexiste o recurso narrativo verbal, toda dificuldade dos personagens, antes ditas, agora são mostradas. O teatrólogo desnudou a diferença entre dizer e mostrar em muitos dos seus escritos, mas principalmente em suas apresentações. Cláudio Willer revela que:

A loucura de Artaud consistiu em ele ter sido um personagem de si mesmo, identificando obra e vida. Inspirado em seus textos, praticou-os na vida real, como no famoso episódio, relatado por Anais Nin, da palestra (*O Teatro e a peste*, de *O teatro e seu duplo*), em que declarou que não iria falar da peste, porém mostrá-la, encarnando o empestado, sofrendo, contorcendo-se até cair no chão, de forma tão chocante que esvaziou o auditório. (WILLER, online, 2006).

Quando Artaud começa a criar fonemas não-semantizados em suas peças de teatro, operando um casamento entre loucura e criação, lembra-nos as conclusões de Glauber Rocha, principalmente suas afirmações referentes ao delírio da fome. Representá-la por imagens fortes como a que vemos em *Vidas Secas*, se fazendo compreender pelo horror, não é “estranho surrealismo tropical”. Antes, é manifestação lúcida, pois que não recusa enxergar a realidade. Diz Glauber:

[...] se ele [o estrangeiro] nos compreende, então não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. [...] já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. (ROCHA, on-line, 2007).

Nélson Pereira dos Santos, em seu filme, não trabalhou apenas com a economia de falas. Os silêncios no filme são imensos. Não há trilha, mas há ruídos. Paulo Roberto Ramos, em entrevista com o cineasta, pergunta sobre o uso do som no filme como elemento estrutural da narrativa. Nélson responde:

Em *Vidas Secas* procurei trabalhar com os sons descritos no livro: **vento na caatinga, chuva, animais** e o carro de bois. Na hora de montar o filme, percebi que não tinha música. Quando o produtor perguntou se já havia escolhido a orquestra para executar a famosa "música de fundo", respondi: "Veja bem se combina orquestra com essa paisagem". Outra coisa que aprendi quando tentei fazer o filme pela primeira vez foi ouvir o som do sertão - isso para desfazer a associação de baião com sertão, estabelecida pelos muitos filmes de cangaço realizados a partir de *O cangaceiro*. Música no sertão, naquele tempo (final dos anos 1950) acontecia quando, por exemplo, estourava no céu um rojão: "Hoje tem festa na casa de Seu Quinzinho" - e aí começava a rolar um som, mas era aquele minimalismo da música sertaneja: uma rabeca e uma percussão bem simples - era tão pouco que tomava conta. Por isso, hesitava em escolher a música para *Vidas secas*. Lembrei então daquela gravação do carro de boi e pedi ao técnico: "Põe no final do filme e no começo". Foi resolvido o assunto, abri e fechei o filme com o som do carro de boi, uma grande **combinação de ruídos musicais**. [grifo nosso] (RAMOS, on-line, 2007)

Nélson sabia que o sertão tem mais ruídos do que música. Sobre o som do carro-de-bois falaremos mais adiante. Para nós importa as palavras grifadas na resposta do cineasta. Por triste que seja, encontramos no texto do romance uma descrição do contato que o Menino Mais Velho tem com as palavras. Como que confirmando Artaud e reproduzindo a ligação do personagem com o espaço do sertão, lemos em Graciliano Ramos:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, **imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga**, roçando-se. [grifo nosso] (RAMOS, 1976, p.62).

Faltam palavras, sobram alguns ruídos. No filme, quando não há silêncio, uma interrupção gutural dos personagens tira-nos a opressora sensação de vacuidade. Concluimos esta parte confirmando o que diz Antonin Artaud. Parece que as palavras atrapalham Fabiano. A culpa não é do personagem, mas sim - como diz Glauber Rocha - da “tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista” que “ensina o ofício sem ensinar o alfabeto” (ROCHA, on-line, 2007). Fabiano acredita que se soubesse manejar as palavras sua vida seria diferente. Vemos no romance:

Sinhá Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava tão bem quanto as pessoas da cidade. Se soubesse falar como Sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. [...] Muito bom uma criatura ser assim, ter recurso para se defender. Ele não tinha. Se tivesse, não viveria naquele estado. (RAMOS, 1976, p.103 e 104).

Acreditamos que o problema de Fabiano seja muito mais profundo. Se a solução para as ausências, faltas e lacunas em sua vida fossem resolvidas apenas com a remediação de sua fala, linguagem ou instrução, terminaríamos nosso capítulo por aqui, mas não é assim. Fabiano está preso ao mundo do sertão. Neste espaço, as leis de convivência, os acordos, as configurações e as relações entre as pessoas dão-se de modo singular. TOLENTINO explica que:

Ainda que Fabiano fosse letrado, o vaqueiro não teria muito a reivindicar uma vez que [...] a lei também se criou, na forma do direito costumeiro, pelos sertões do Brasil. Nestes casos, vigora o poder político e social do proprietário, sem a intermediação das formas de lei oficial que eram elitistas porque imitavam o pensamento culto importado, e ‘irreais’ porque distanciadas da vida prática (TOLENTINO, 2001, p.156 e 157).

Os problemas dos personagens de *Vidas Secas* estão relacionados à sua geografia, ao espaço em que vivem, o sertão. As relações de servidão, as migrações populacionais, a transitoriedade inaugurada pela seca e a solidão configuram o que

se pode chamar de *não-lugar*. Por isso afirmamos que, além da linguagem, a estética da ausência manifesta-se nos problemas da espacialidade, considerados no tópico a seguir.

3.2. O espaço

3.2.1. O não-lugar

O sertão é o não-lugar. Segundo Flávia Reith (REITH, 1995, p.270 e 271) o não-lugar opõe-se à idéia de lugar antropológico. Ambos são manifestações da modernidade, em particular da pós-modernidade, pois que esta faz aparecer o primeiro, atual e recente e, ainda, ressalta o segundo que, mesmo mais antigo, é diferenciado pelo contraponto da novidade do primeiro. Os não-lugares são típicos em espaços urbanos. Surgem junto com os problemas da concentração urbana e das migrações populacionais. Convém fazer uma diferenciação entre não-lugar e lugar antropológico para que o significado brote desta oposição.

O lugar antropológico associa-se à idéia de totalidade. REITH diz ser o espaço de encontro com o nativo (IDEM, 1995, p.270). Nele os nativos vivem, residem, trabalham e celebram sua existência. É a região escolhida pelos ancestrais e que subsiste pela idéia de sagrado. Espaço onde os descendentes do ancestral primordial habitam e defendem. Seus moradores observam-no com inteligibilidade e guardam com o ele um sentimento de identidade, relação e historicidade. Néilson deixa isso claro no filme ao introduzir alguns planos de filmagem de uma apresentação folclórica na seqüência *Cadeia*. O sertão nordestino é para nós brasileiros uma geografia carregada de simbolismos muito maior que qualquer zona de mata ou o mar. Acontece, porém, que a pobreza e a miséria excluem muitos nordestinos de uma vida digna, em que festejos e comemorações são experimentados em plenitude. Nas cenas desta seqüência, Fabiano está preso, longe da cerimônia e, sua família, aguarda-o aos pés da igrejinha, ausentes da festa. Preocupados com o marido e pai, não recebem nem mesmo um consolo de autoridade religiosa. A situação limite que a seca impõe aos flagelados transforma o espaço antropológico do sertão em não-lugar. No momento em que seus habitantes começam a perder os vínculos históricos

com o lugar nativo, é porque as esperanças se foram. O sertão figura apenas como um lugar de passagem e não mais como região de pouso, identificação e morada.

O não-lugar por sua vez é não-relacional, não-identitário e não-histórico. Faz parte do mundo do provisório, do efêmero e de tudo aquilo que está comprometido com o transitório e com a solidão. Marc Augê identifica-os nos aeroportos, nas vias expressas, nas salas de espera, nos centros comerciais, nas estações de metrô, nos campos de refugiados, nos supermercados, enfim, onde circulam pessoas e bens (AUGÊ, 1994). O teórico diz ser os lugares do excesso factual, da superabundância espacial e da individualização das referências. Augê identifica nos não-lugares alguns comportamentos como o “desvio do olhar”. Tal atitude caracteriza-se por uma desqualificação do lugar, um esvaziamento do conteúdo. Os espaços são encarados como lugares funcionais onde a pessoa será bem sucedida se passar despercebida. Deverá chegar ao fim sem ser identificada. Tudo correrá bem se algumas regras, impostas por uma entidade mais ou menos abstrata forem seguidas como “não tirar fotografia”, “não fumar”, “não ultrapassar a velocidade máxima permitida”, “fila única”, e outras.

Analisando ambas definições somos levados a concluir que o sertão aproxima-se mais da idéia de lugar antropológico. O não-lugar parece-nos existir no interior das preocupações de grandes centros urbanos industrializados e desenvolvidos. No entanto, Marc Augê afirma que no lugar antropológico há mais espaço para acontecer a vida. Se tomarmos a definição de *sertão* em Câmara Cascudo veremos que esse espaço, chamado de “interior” por João de Barros, Fernão Mendes Pinto, Padre Antônio Vieira e pelo escrivão Pero Vaz de Caminha, está relacionado a uma idéia quase mítica (CASCUDO, 1993, p.710). Sua fauna e flora existem em outras partes do globo, mas em nada se assemelham a ele. Nosso sertão é uma região ligada ao ciclo do gado e de manifestação permanente de costumes e tradições antigas. Acontece, porém que o sertão de *Vidas Secas* é cruel e liga-se às concepções de solidão, desespero e esquecimento. Em uma narrativa cíclica como em *Vidas Secas* onde o início encontra-se numa mudança e o término numa fuga, somos obrigados a aplicar as formulações de Augê ao sertão também. Os não-lugares, nas palavras do próprio teórico, são como “buracos negros”, pois “sugam a vida”.

Reportando-nos às influências cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos vimos que um dos princípios estéticos do neo-realismo italiano foi justamente a preocupação com filmagens em ambiente natural. Os motivos para isso são vários,

entre eles, elevar a paisagem à condição de protagonista. Assim ocorre com *Vidas Secas*. Os cineastas do período não queriam esconder periferias, becos e locais públicos espontâneos. Estes espaços eram encarados como locais autênticos. As filmagens nestes ambientes transmitiriam emoção e celebrariam a vida natural de seus moradores. No filme de Néelson a paisagem não conserva associações tão positivas como queriam os neo-realistas italianos. Lugar antropológico é lugar de vida. No presente estudo, concluímos que definitivamente não é esse o caso do nosso sertão.

3.3. As estéticas dismétricas

Chamamos de estéticas dismétricas tudo aquilo que provoca no objeto artístico, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, manifestações que transcorrem entre os conceitos de desmaterialização, dessemantização, esvaziamento, desconstrução, desreferencialização e virtualização. Tais definições são características da chamada condição pós-moderna. Jair Ferreira dos Santos a define nestes termos:

Ora, a condição pós-moderna é precisamente a dificuldade de sentir e representar o mundo onde se vive. A sensação é de irreabilidade, com vazio e confusão. Só se fala em desencanto, desordem, descrença e deserto. É como se a lógica e a imaginação humana falhassem em representar a realidade, e alguma coisa estivesse se esvaziando, zerando. (SANTOS, 1986, p.108).

Não cremos que Néelson Pereira dos Santos tenha problemas em representar a realidade. Agora, não estamos a analisar a representação, mas o representado. O protagonista desta parte do estudo – aquilo que está sendo representado - é o mesmo das cenas escaldantes de *Vidas Secas*: o sertão. As vivências dos personagens neste meio interessam do mesmo modo ao nosso enfoque. Vamos a ele.

3.3.1. O domínio dos signos indiciais

Marc Augê revela que os lugares antropológicos são espaços de “reconhecimento dos signos familiares”. Isso permite que seu habitante reconheça e comungue as coisas em sua totalidade. Em *Vidas Secas* não ocorre isso. Mesmo opondo cidade e campo, já que seu enredo – tanto o do livro quanto o do filme (aliás, mais o do filme) – pode ser sintetizado no percurso campo→cidade→campo, a cidadela considerada não é um grande centro, mas uma simples vila. Ela é quase um prolongamento do campo, sem deixar de ser sertão, já que é, do mesmo modo, “interior”. Como revela Câmara Cascudo, é “interior” de uma região, de um estado federativo. A cidade em questão também faz parte disto – desse algo maior – denominado sertão. Nesse local, a falta e a privação são uma constante. Podemos dizer então que os espaços por onde perambulam Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos são dominados por signos indiciais.

A definição que Lúcia Santaella nos dá de signo indicial ou índice ajudará a entender o que queremos dizer:

Rastros, pegadas resíduos, remanescências são todos índice de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido. [...] o índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra. [...] Porém, não é em razão dessas qualidades que o índice funciona como signo, mas porque nele o mais proeminente é o seu caráter físico-existencial, apontando para uma outra coisa (seu objeto) de que ele é parte, (SANTAELLA, 1983, p.67).

Um garrancho de árvore sem ser árvore de fato, pegadas de animais no areião sem os animais, o leito seco do rio sem o rio de verdade, carcaças de animais espalhadas, de bichos que já foram, os urubus voando em círculo, o cheiro da morte revelando-a por perto, o arremedo de palavra sem ser palavra de fato, tudo isso, são signos indiciais. O filme possui - muito por causa do cenário e da fotografia - uma quantidade enorme de continuidades dizimadas ou descontinuidades fragmentárias. Pareceu-nos um cenário onde abundam pedaços de coisas. A tal *estética da ausência* que notamos aí é explicada por estas percepções. Recusando o desvario

analítico, nossas formulações não pretendem ser complicadas. Um exemplo simples do que dissemos são as roupas rotas e remendadas de Fabiano. Tal figurino imprime na tela algo como um *puzzle* sincrético, como um quebra cabeça de trapos ou uma *bricolage* de panos velhos. Como se as roupas revelassem sentimentos e identidades, TOLENTINO dirá algo interessante a respeito, retomando a questão da linguagem:

O filme respeitará essa ausência de verbo, valorizando a imposição da vida na sua concretude, já que as palavras representariam abstrações desnecessárias. A vida de Fabiano e família, constituída de identidades rarefeitas, que mal chegam a comportar uma própria, só pode dispor do discurso imediato, da significação imediata da concretude da vida. (TOLENTINO, 2001, p.155 e 154).

As identidades rarefeitas dos personagens, sem comportar a inteireza da existência, indica um viver em frangalhos. Revelam-se num ambiente onde parece não haver vida e sim pedaços de vida. Algumas palavras do livro confirmam isto:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. [...] penetrou num cercadinho de plantas mortas [...] um bosque de catingueiras murchas [...] onde avultavam as ossadas [...]. (RAMOS, 1976, p.13).

Conclui-se que os índices ou signos indiciais, suportes de uma percepção que realça o sentimento de falta e incompletude, são necessários à narrativa de *Vidas Secas*. Sem eles não haveria como corroborar outra característica da estética da ausência: a *virtualização*.

3.3.2. A virtualização

O termo *virtualização* usado por nós aqui foi extraído das teorias da narrativa, especialmente dos modos de existência semiótica do sujeito, de Algirdas Julien

Greimas e da semiótica das paixões de Greimas e Fontanille. Sua teorização, no entanto é antiga e pode ser encontrada na filosofia de Aristóteles quando este “definia dois modos de existência do homem, a saber: Potência e Ato” (D’AVILA, 2007-b, p.5).

Na potência localizam-se as vontades e no ato a ação em busca da realização destas vontades. Greimas chamou o estado de potência, quando as vontades ainda não foram satisfeitas, de *virtual*. O teórico reformula a divisão inicial de Aristóteles reagrupando o processo em três etapas: o virtual, o atual e o realizado. Na semiótica das paixões há uma ampliação, para quatro estágios: o virtual, o potencial, o atual e o realizante. De qualquer maneira nos restringiremos à primeira etapa: a do virtual.

A virtualização refere-se ao estágio em que o sujeito da narrativa encontra-se longe de realizar suas vontades, ou de conseguir alguma coisa que muito almeja. Em *Vidas Secas*, Fabiano quer dominar a linguagem e Sinhá Vitória quer uma cama de couro. Nenhum destes objetivos é conseguido por eles. No filme, Sinhá Vitória até se move em direção a seu objeto de desejo, faz planos de economia, mas não consegue atingi-lo. Fabiano encontra-se sempre distante da aquisição da linguagem, pois nada o faz conseguir seu propósito que, convenhamos, dadas as condições, é muito mais penoso que o da mulher. Sinhá Vitória, no romance, chega muitas vezes a delirar em sua busca pelo objeto de desejo. Talvez seja incapacidade de administrar tamanho sentimento de frustração ou vertigem causada pelo sol abrasador ou ainda, como assevera Glauber Rocha em *Estética da fome*, por pensamentos não lúcidos e delirantes de fome. Vejamos:

Preparou-se para cuspir novamente. Por uma extravagante associação, relacionou este ato com a lembrança da cama. [...] Outra vez Sinhá Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo. (RAMOS, 1976, p.44 e 47).

Conclui-se, portanto, que a história de *Vidas Secas* é repleta de desejos não concretizados, vontades não satisfeitas e sonhos não realizados. Tal quadro de coisas aumenta, no espectador, um sentimento de angústia e revolta, quando não de tristeza, em ver tanta injustiça e miséria. Uma cama de couro não é um objeto valioso. Sinhá Vitória queria apenas ter dinheiro para comprar o couro. Substituiria as varas da antiga cama e aproveitaria-lhe a estrutura. Mas nem isso consegue. Seu desejo é tão profundo que sonha e faz associações mentais com a cama a toda hora, muitas

vezes extravagantes. A linguagem que Fabiano almeja conseguir é a de Seu Tomás da Bolandeira, um pequeno comerciante sertanejo ou quem sabe um pequeno dono de terras, mas quando vê seu propósito distante, quase inatingível, revela que se conseguisse falar como Sinhá Terta, a velha benzedeira, já estava bom. Os desejos dos personagens permanecem sempre no campo do virtual, em estado de potência, e nunca atualizados, realizados. Os objetos de desejo estão sempre ausentes. Concluimos que a história dessa família é recheada de frustrações que potencializam o sentimento de ausência que estamos a sublinhar.

3.3.3. A desmaterialização

A denúncia social que o filme *Vidas Secas* realiza é iconoclasta. Seu substrato ideológico pode ser considerado de esquerda, mas Nélson Pereira dos Santos, por estar em sintonia com as transformações do esquerdismo mundial na década de 60 e também, por sua autonomia criativa, conseguiu produzir uma obra de denúncia social universalista e, em muitos pontos, abstrata. Os movimentos de liberação de costumes dos anos 60 e a violência dos acontecimentos políticos de 1968 pareciam subversivos e extremos tanto aos movimentos de direita quanto aos de esquerda. Tendia-se a uma visão conservadora de mundo em ambos seguimentos políticos. No entanto, esta mesma década viu aparecer uma crise no materialismo histórico. Este termo é usado para designar uma representação materialista da história, segundo a qual os processos de transformação social se dão através do conflito de classes sociais. Esta idéia sofreu um revés na década em questão, pois as transformações do período indicavam um declínio do pensamento autoritário, um enaltecimento da iconoclastia², da autenticidade das diversas manifestações, da descentralização do poder e da valorização do caráter metafórico das lutas e reivindicações.

Nélson foi considerado por muitos como o amálgama do Cinema Novo, como o elemento que deu coerência a este movimento justamente por suas posturas políticas

²A iconoclastia deve ser entendida aqui como quebra de tabus políticos e sociais que, por serem instâncias de algo maior como a cultura, acabaram por atingir outros campos culturais como o estético que, assim como o político recusava o excesso e tendia ao minimalismo.

equilibradas. Era um batalhador, mas não se exasperava como muitos de seus colegas (SALEM, 1996). TOLENTINO explica que:

Ismail Xavier, em seu estudo sobre Glauber Rocha e a proposta de uma “estética da fome” para o cinema do Terceiro Mundo, observa que, ao se apropriarem das idéias de Frantz Fanon e suas propostas de libertação da situação colonial argelina, os cinemanovistas, mas sobretudo Glauber, chegavam a esquecer o caráter metafórico do que chamavam de luta cultural e acabavam raciocinando como se houvesse um movimento no Brasil em pleno curso, uma aliança real entre intelectual e povo-nação, às vésperas da libertação nacional, tal qual a luta pela independência da Argélia. (TOLENTINO, 2001, p.140 e 141).

Nélson não utiliza muitas metáforas em seu filme, mas universaliza-o. Faz isso não por acreditar num movimento mundial, numa era de pré-libertação da ditadura do capital, numa antecipação de um suposto governo socialista, mas porque vê o sertão como um rincão perdido entre os mais importantes conflitos da época. Em sintonia com as transformações da década de 60, o cineasta faz uma crítica descentralizadora. É comum pensar o mundo em antes e depois das duas grandes guerras. Nélson subverte isso, datando o filme com eventos importantes e que em nada se relacionam com o tempo ou o espaço do sertão. Em entrevista a Paulo Roberto Ramos, Nélson explica:

As datas. Explico: o livro é de 1938, e eu coloquei as datas da época da guerra: 1940, 1941, 1942. Escolhi os anos que lembram os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado a fim de realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta. (RAMOS, on-line, 2007).

A crise da imagem, da representação e do discurso são muito bem administradas por Nélson Pereira dos Santos. O filme data de 1963 e, mesmo depois do golpe militar, não sofreu sanções. A questão da reforma agrária, implícita no filme, se perde em meio ao drama universal da família de Fabiano. Vejamos as imagens a seguir:



figura 1: *Cena de Vidas Secas - Data – 1940*

FONTE: SANTOS



figura 2: *Cena de Vidas Secas - Data – 1941*

FONTE: SANTOS



figura 3: *Cena de Vidas Secas - Data – 1942*

FONTE: SANTOS

Como pudemos notar, este tópico distancia-se do enfoque no representado para inseri-lo novamente sobre a representação. Aproximar-nos-emos de uma análise que divisará este foco. Uma outra característica da desmaterialização é a questão da interpretação, denominada também de tradução, reescritura, transmutação ou transposição. Analisar o que se perde e o que é acrescentado nestes processos é de suma importância para entender como se dá a migração de uma obra de arte de um meio de expressão a outro. É o que acontece com *Vidas Secas* e iremos analisar tal procedimento em nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

4. A adaptação cinematográfica do romance *Vidas Secas*

Há uma *estética da ausência* em Maurice Blanchot (BLANCHOT, 2006) que serve adequadamente como introdução a este estudo sobre adaptação fílmica. O conceito era denominado exatamente assim por seus críticos: “estética da ausência”. Este autor, que escrevia narrativas e reflexões ensaísticas, morreu recluso. Não se deixava fotografar, nem dava entrevistas. Queria que as pessoas esquecessem o seu rosto e lembrassem unicamente de sua obra. Acreditava que o poder não está com o escritor e, sim, com o que ele escreve. Concebia que o escrito tem existência independente de quem escreveu. Suas idéias se aproximavam em muito dos conceitos de “vazio ativo” em Antonin Artaud, da idéia de “obra aberta” de Umberto Eco e dos ensaios de Roland Barthes sobre a “morte do autor”. Para Blanchot uma obra artística deve ser autônoma. Nosso estudo se vale desta idéia para introduzir as questões pertinentes à adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*.

Anna Maria Balogh considera a autonomia uma qualidade antecessora e necessária a qualquer filme adaptado. Afirma:

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução ‘servil’ ou meramente ilustrativa. (BALOGH, 2005, p.53).

Antes de iniciarmos nossa análise sobre a adaptação gostaríamos de afirmar que pouco importa as diferenças e as modificações que o filme *Vidas Secas* operou no romance, pois este foi consagrado antes como obra de arte completa, com força vital própria e autônoma. Randal Johnson diz que “um filme – baseado ou não em uma obra literária – tem que ser julgado antes de tudo como um filme, e não como uma adaptação” (JOHNSON, 1982, p.2). cremos que nosso objeto de análise passou

por este crivo e livre está para ser analisado como tradução fílmica de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

Quando hoje se fala em adaptação comete-se um equívoco. Não é erro grave, apenas leve confusão. O público brasileiro, familiarizado com as adaptações da literatura nacional ao cinema e à televisão, reconhece facilmente o sentido desta palavra. Sabe tratar-se de algo baseado em livro de escritor famoso. Assis Brasil dirá que são antigas as relações entre literatura e cinema e que o último, mais atual, resgata algo primordial em nossa cultura: a narrativa oral (BRASIL, 1967, p.11 e 12). Mais fácil é para o espectador assistir do que ler a história. Não se cobra deste que entenda os meandros do *processo* de adaptação ou do *produto* dela. Aos estudiosos cabe o estudo aprofundado, mas aproveitamos o ensejo para dizer que muitas vezes se confundem as duas coisas. Explica-se: dizemos “adaptação” para designar tanto o filme (*produto*) como o modo como foi feito filme (*processo*).

Nossa análise começa por esta diferenciação e o enfoque será justamente os processos pertinentes ao caminho trilhado do romance ao filme.

4.1. Adaptação, o produto

O Brasil produz um número considerável de versões cinematográficas e televisivas para os ícones de sua profícua literatura. Celebradas como sagração de uma obra, fruto às vezes de um sonho - como é o caso de *Vidas Secas* - e outras de puro mercantilismo de mídia, o certo é que, de um modo ou de outro, nascem da efervescência cultural tipicamente brasileira. Mas nem tudo é alegria neste assunto: as adaptações também são fontes de intrigas entre profissionais da área.

Adaptações de obra literária para o cinema e a televisão costumam ser berço de hostilidade entre escritores, cineastas, diretores e críticos. Marcus Rey, autor do livro *O roteirista profissional*, afirma que é quase impossível o aplauso unânime neste assunto (REY, 1989). Outras vezes o filme adaptado de livro é visto de modo equivocado. Osmar Lins diz que escritores, diretores e o público tendem a enxergar a adaptação cinematográfica como uma espécie de premiação da obra literária. Vêem-na como uma consagração do livro. O escritor sente-se prestigiado e o diretor do filme age como um concessor de prêmio (LINS, 1977). Nada disso é sustentável e não é sempre que uma adaptação é feliz em seu intento. Argumenta-se que estes

filmes possuem algo de socializador e democrático já que grande parte dos brasileiros lê muito pouco, mas assiste muita televisão e vão ao cinema de vez em quando. Depois da invenção do videocassete e do aparelho de DVD o acesso aos filmes foi grandemente facilitado. Acredita-se que muitas pessoas tomam contato com grandes obras literárias através destes meios, ainda mais hoje, em que a pirataria e a falsificação, mesmo que criminosos, acabam por socializar a posse de diversos produtos culturais.

Podemos concluir que, no entanto, a democratização não significa qualidade (MORIN, 1981). Muitos destes produtos contêm equívocos e incongruências. Alguns são muito bem produzidos e não se questiona a qualidade de sua produção. O problema é a maneira como foi adaptado. Critica-se o modo como foi conduzido, pois o erro não está no produto e sim no processo de sua adaptação. Este será o enfoque do nosso próximo tópico.

4.2. Adaptação, o processo

O traço mais polêmico com relação ao processo de adaptação cinematográfica de obra literária é o sentido de perda. Análises tentam descobrir o quê do livro não foi transposto para o filme, e os críticos desferem seus golpes contra aquilo que julgam ser infidelidade ou corruptela de um clássico. Dizem que o que sobra do livro num filme é somente o que não é literatura, ou seja, o esqueleto de seu enredo ou o próprio pretexto. Não cremos ser apenas esta a questão.

Concordamos que se a referência a um “esqueleto” significar que talvez o problema seja estrutural, deveríamos então considerar a decomposição de seus elementos constitutivos, assim como fazemos com a linguagem escrita. Antônio Adami confirma a sentença ao afirmar que “adaptar é atualizar em outra linguagem” (ADAMI, 2000, p.73). Doc Comparato completa afirmando que o processo de transcrição³ altera o suporte lingüístico para contar a história. Há uma mudança de suporte físico. Sinais e símbolos gráficos são transformados em conglomerados de imagens e sons captados e transmitidos eletrônica e eletromecanicamente.

³ A palavra *transcrição*, bem como outras de sentido aproximado como transcriação, transcodificação e transmutação refere-se ao processo de adaptação.

Roman Jakobson alargará o sentido de adaptação propondo outra expressão: tradução inter-semiótica (JAKOBSON, 1970, p.65). Começaremos a delinear o caminho da análise destes processos por esta definição.

4.2.1. A tradução inter-semiótica

Jakobson, em seu livro *Lingüística e Comunicação*, no capítulo intitulado “Aspectos lingüísticos da tradução”, distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: quando ele é traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Diz Jakobson:

Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A **tradução intralingual** ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A **tradução interlingual** ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A **tradução inter-semiótica** ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais. [grifo nosso] (JAKOBSON, 1970, p.64 e 64).

Estes termos utilizados por Jakobson são preferidos à palavra *adaptação*, pois não permitem que se faça confusão entre *produto* e *processo*. Este último é claramente definido por transmutação de signos verbais em não-verbais. Necessário é, agora, aprofundar-se em outras subdivisões desta definição para que o caminho analítico sobre o filme adaptado *Vidas Secas* possa ficar mais claro. Sabe-se que nestes processos estão implícitas questões complexas e polêmicas como autoria, audiência, participação e recepção. Somente isso já seria suficiente para superar, como dissemos, o conflito entre escritores e adaptadores. Iñigo Marzábal, autor do livro *Cine y literatura: de la apropiación del diálogo*, propõe a idéia de adaptação como filiação. Marzábal a denomina de “investigação das origens” ou a considera como “possibilidade de encarar a adaptação como diálogo entre textos” (MARZÁBAL, 2000, p.347).

4.2.2. Paródia e paráfrase

O diálogo entre textos pode ser abordado de dois modos: através da paródia ou pela paráfrase (SANT'ANNA, 2004). A literatura é farta de intertextualidades. É muito comum uma obra dialogar com outra e esta relação entre textos pode ser ampliada para o campo intersemiótico, como vimos anteriormente.

Affonso Romano de Sant'Anna afirma que um texto é parafrásico quando opera uma continuidade ou uma repetição do texto original. Como estamos a falar sobre adaptação cinematográfica, a paráfrase seria uma “reafirmação, em outras palavras, diferentes do mesmo sentido de uma obra escrita” (SANT'ANNA, 2004, p.17). O termo associa-se à idéia de imitação e cópia. Já a paródia definiu-se como algo oposto à paráfrase e seu sentido seria o de inversão, corrupção e perversão do texto original. Não se deve associar à paródia um sentido negativo, mesmo porque é por meio dela que o artista inova e rompe padrões. A paródia tem um sentido de humor e, por isso, muitas vezes relaciona-se à experiência parodística, a catarse. Sant'Anna diz não ser sempre assim. Quando a paródia se resguarda de seus componentes cômicos e satíricos, pode-se classificá-la de estilização. Esta última seria algo entre a paráfrase e a própria paródia. O modelo proposto por Sant'Anna é apresentado assim:

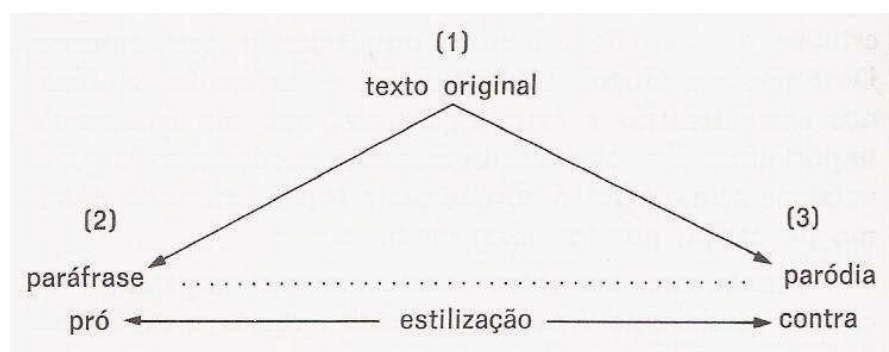


figura1: paródia e paráfrase

FONTE: (SANT'ANNA, 2004, p.36).

A paródia opera, então, uma alteração maior no texto de partida – ou texto original – que a paráfrase. A primeira coloca-se ao lado do novo e do diferente e a segunda do idêntico e do semelhante. Sant'Anna dirá que a paródia inaugura um novo paradigma enquanto a paráfrase oculta-se atrás de velhos paradigmas. Diz Sant'Anna:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*.

Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. (SANT'ANNA, 2004, p.28).

Essa relação entre textos pode dar-se não pela idéia de derivação, mas de desvio. Em analogia ao texto original, a paráfrase seria uma espécie de desvio mínimo, a estilização um desvio tolerável e a paródia um desvio total. Essa é outra conclusão de Sant'Anna que assim a representa:

paráfrase (desvio mínimo)	estilização (desvio tolerável)	paródia (desvio total)
------------------------------	-----------------------------------	---------------------------

figura 2: Desvios

FONTE: (SANT'ANNA, 2004, p.41).

Essa hierarquia dos desvios pauta-se pelo grau de afastamento do texto original, por meio das diferenças operadas em cada um deles. Affonso Romano de Sant'Anna introduz ainda o conceito de “apropriação” que consiste em desvincular um texto ou objeto de seus “sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura” (SANT'ANNA, 2004, p.46). Sant'Anna compara a técnica de apropriação com os processos artísticos da arte *ready-made*, ou dadaísta, em que o artista extraía objetos do cotidiano e os re-apresentava, descontextualizados. Tal processo configura-se, então, como uma espécie de “radicalização da paródia”, chegando a constituir-se em muitos casos como uma “dessacralização” ou “desrespeito à obra do outro” (IDEM). Este teórico reagrupa então estas quatro definições – paráfrase, paródia, estilização e apropriação – duas a duas, segundo os conjuntos das semelhanças ou diferenças ao texto original:

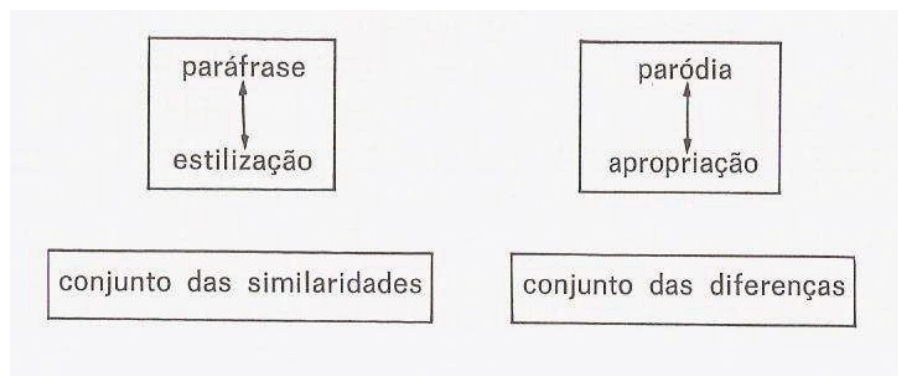


figura 3: similaridades e diferenças

FONTE: (SANT'ANNA, 2004, p.47).

Sant'Anna faz ainda uma comparação entre a idéia de representação contida nestes processos e a de re-apresentação no desenvolvimento da criança (SANT'ANNA, 2004, p.31). O teórico diz que assim como uma criança vai desenvolvendo aos poucos sua visão de mundo e a autonomia de seus discursos, também tem dificuldade em se reconhecer no espelho e em separar sua imagem da do mundo dos pais. Mesmo com a fala é assim. Toma emprestadas as falas dos pais até desenvolver sua própria e, daí, seus próprios pensamentos e idéias diferenciadas deles. É como se a criança fizesse, em seu desenvolvimento mental rumo à autonomia, o caminho paráfrase→ estilização→ paródia→ apropriação. Vemos um reflexo desta idéia na elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), documento contendo estudos e diretrizes para a educação de crianças e jovens brasileiros. Não queremos ampliar demais a discussão e nem nos distanciar do tema. Esta consideração será útil na elaboração de um esquema de interpretação de nosso objeto de estudo. Diz o texto do PCN, com relação à prática de produção de textos orais e escritos:

Atividades de **transcrição** exigem do aluno que as realiza atenção para garantir a fidelidade do registro e o domínio das convenções gráficas da escrita. O que dizer e como dizer já estão determinados pelo texto original.

Atividades que envolvam **reproduções, paráfrases e resumos** permitem que o aluno fique, em parte, liberado da tarefa de pensar sobre o que escrever, pois o plano do conteúdo já está definido pelo texto modelo. A atividade oferece possibilidades de tratar de aspectos coesivos da língua, de aspectos do plano da expressão – como dizer.

As práticas de **decalque** funcionam quase como modelos lacunados: as questões formais já estão em parte definidas pelo caráter altamente convencionalizado dos gêneros, como nos requerimentos ou cartas

comerciais. Em suas aplicações mais criativas – **paródias** – preservam boa parte da estrutura formal do texto modelo, permitindo que o aluno se concentre no que tem a dizer.

Nas atividades de produção que envolvem **autoria** ou **criação**, a tarefa do sujeito torna-se mais complexa, porque precisa articular ambos os planos: do conteúdo – o que dizer – e o da expressão – como dizer. [grifo nosso] (PCN, 1998, p.76).

Estas definições estão sintetizadas no quadro abaixo, extraído do mesmo documento:

CATEGORIAS DIDÁTICAS DE PRÁTICAS DE PRODUÇÃO DE TEXTO	PLANO DO CONTEÚDO (o que dizer)	PLANO DA FORMA/EXPRESSÃO (como dizer)
Transcrição		
Reprodução		a criança trabalha aqui
Decalque	a criança trabalha aqui	
Autoria	a criança trabalha aqui	a criança trabalha aqui

fig. 4: Categorias didáticas de práticas de produção de texto. FONTE: PCN, 1998, p.76

Este quadro e estas considerações presentes no PCN são úteis por introduzirem na discussão sobre paráfrase e paródia outros dois conceitos: o de plano de conteúdo e de plano de expressão. Estas duas formulações fazem parte do cabedal teórico do universo semiótico bi-plano, extraídos das considerações de *significado* e *significante* de Ferdinand Saussure e dos acréscimos de Louis Hjelmslev, formulador final da dicotomia *plano de expressão X plano de conteúdo*. Anna Maria Balogh também estudou os processos de transmutação fílmica de obra literária e pauta-se por esta dicotomia para estabelecer seu esquema de análise. Por hora é possível formular um esquema analítico que una todos estes conceitos discutidos até aqui. Vejamos:

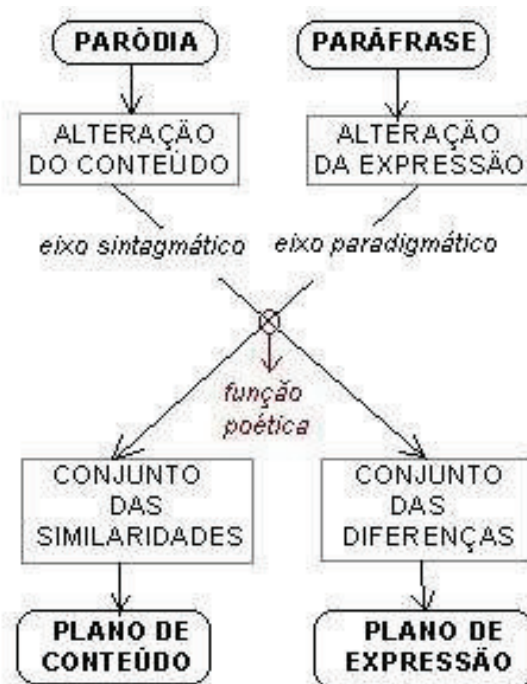


figura 5: plano do conteúdo e da expressão

Pela figura acima, derivada das comparações entre os esquemas de Sant’Anna e o quadro do PCN, podemos concluir que a paráfrase altera o plano da forma ou expressão e a paródia o plano de conteúdo. Por extensão afirmamos que a paráfrase conserva o plano do conteúdo e a paródia mantém o plano da expressão intocado. Por verificarmos que processo parafrásico opera um desvio mínimo no texto original, localizamo-lo no conjunto das similaridades. As relações de semelhança, como se sabe, dão-se por meio do eixo paradigmático. Um paradigma agrupa sob seu domínio as relações por analogia. Como Sant’Anna afirma que a paráfrase oculta-se atrás de velhos paradigmas e preserva grande parte do texto de partida, garantindo uma transmutação fiel e análoga, localizamo-la no eixo paradigmático. O oposto acontece com a paródia e, por isso, situamo-la sob o eixo sintagmático. No entanto, como toda obra artística não existe sem as ambivalências paradigmáticas e sintagmática, cruzamos os eixos, como vê-se no esquema. Jakobson define que toda obra artística, estando sob o domínio da função poética da linguagem, opera - como a própria noção de poeticidade confirma – uma projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático.

Concluimos, portanto, que o filme *Vidas Secas*, por operar uma adaptação considerada pela crítica como sendo muito fiel ao texto de Graciliano Ramos, aproxima-se mais da idéia de paráfrase que paródia. A elaboração do esquema

analítico acima não nos deixa esquecer, no entanto, que uma obra de arte lida com ambivalências entre sintagma e paradigma e que de alguma forma o filme de Nélson Pereira dos Santos operou *desvios* em alguns momentos. Não consideramos estes desvios como parodísticos. As inovações do diretor de *Vidas Secas* devem ser analisadas sobre outra conceituação teórica. Denominam-se tais *desvios* de *elementos de disjunção*. Para tal, os estudos de Anna Maria Balogh sobre os *elementos conjuntivos* e *disjuntivos* do filme ajudarão nesta análise.

4.2.3. Elementos conjuntivos e disjuntivos

A identificação de *elementos conjuntivos* e *disjuntivos* numa análise fílmica de obra adaptada faz parte de um estudo efetuado por Anna Maria Balogh, abordando especificamente o caso *Vidas Secas* (BALOGH, [s.d.]; BALOGH, 1975 e BALOGH, 2005). Balogh afirma que o problema da tradução inter-semiótica é o mesmo de qualquer outra tradução: o significante. A teórica diz que, como o significante encontra-se atrelado, segundo Hjelmslev, ao plano da expressão, então é aí que o estudioso dos processos de transmutação fílmica deveria trabalhar. Diz-se “deveria”, pois Balogh segue afirmando que, por causa dos estudos operados por Jean-Marie Floch⁴ sobre o semi-simbolismo⁵, e este, como o próprio nome já diz, não é uma relação completa entre signos plenos (verbais), senão entre signos verbais e não-verbais, daí, semi-simbólico. Poderíamos até chamar de semi-verbais. Deste modo, Balogh faz uma análise do plano da expressão (ou significante), utilizando para isso o plano de conteúdo. É nítida a preferência de Balogh por um instrumental semiótico de extração francesa (Saussure – Hjelmslev – Greimas), configurando assim um método bi-plano de análise, ou seja, além de definir elementos de conjunção e disjunção, aborda-os segundo seus planos de conteúdo e de expressão.

A teórica afirma ainda que se o processo de produção de uma obra adaptada faz o caminho do livro ao filme, passando pelo roteiro (LIVRO → ROTEIRO → FILME), então a análise deveria operar o caminho oposto, indo do filme ao livro

⁴ Teórico aluno de Greimas que se dedicou ao estudo das semióticas visuais por meio do semi-simbolismo.

⁵ O semi-simbolismo é um método de estudo usado por Jean-Marie Floch para estudar as semióticas visuais. Este método consiste em operar uma articulação entre o plano de expressão e o plano do conteúdo. Isto significa dizer que ele articula as formas plásticas com as formas semânticas e seus respectivos conteúdos visuais e verbais.

(FILME→ROTEIRO→LIVRO). Em nosso caso ressaltamos que este intermediário – o roteiro – não existiu por completo. Os motivos disto são vários. Acreditamos que Nélson Pereira dos Santos considerava que o livro de Graciliano Ramos já era uma espécie de roteiro e que, por uma questão estética intrínseca ao próprio Cinema Novo, tomava por lei a diretriz “uma câmera da mão e uma idéia na cabeça”. Salem cita uma entrevista com Nélson, que afirma:

Não tenho uma norma, um método de trabalho que repito a cada filme. *Vidas Secas* tinha tempo determinado, uma cronologia estabelecida – dois verões, dois anos, portanto, uma ação bem definida. (...) o livro é tão rico de imagens os detalhes são tão surpreendentes que já é uma espécie de roteiro. Tem até mesmo a posição da câmera. “Fabiano agachou, pegou a cuia... bebe... olhou e viu os beijos secos de Sinhá Vitória”. O plano está feito – a câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo para cima, focaliza Sinhá Vitória. (SALEM, 1996, p.182).

Em uma troca de correspondências por correio eletrônico com o diretor, Nélson confirma o que disse acima respondendo à solicitação sobre como encontrar o roteiro do filme *Vidas Secas* deste modo:

Prezado,
Infelizmente não poderei atendê-lo, pois não tenho nenhuma cópia do roteiro original, que a bem da verdade, nunca existiu. Trabalhei diretamente com o livro e algumas anotações esparsas, que desapareceram com o tempo.
Obrigado pelo interesse.
Um Abraço,
Nélson Pereira dos Santos. (referência on-line⁶).

Estas constatações demonstram que o filme parafraseia o livro de modo tão próximo que a transmutação deu-se, como vemos, diretamente das páginas de Graciliano para as lentes de Nélson. Os elementos conjuntivos perfazem neste livro um domínio tal que o próprio Nélson, convicto de seu trabalho primoroso, deixa patente nas legendas de abertura a informação: “*Vidas Secas*, de Graciliano Ramos”. Esta análise considera a obra filmica como sendo *Vidas Secas*, de Nélson Pereira

⁶ Não foi possível reproduzir aqui o endereço on-line da informação, pois além de muito extenso, de nada adiantaria uma consulta ao mesmo, já que o acesso depende de senha pessoal. No entanto, como forma de garantir seu caráter veridicatório, o mesmo foi salvo em *print-screen* e disponibilizado no formato de imagem ao final, na bibliografia.

dos Santos. O diretor, porém, com humildade epistemológica, denuncia sua sintonia conjuntiva com o escritor.

Segundo Greimas, a palavra *conjunção* pode ter três significados diferentes. Em gramática tradicional serve para designar “uma classe de morfemas” que estabelecem uma “relação de conjunção entre diferentes unidades do plano sintagmático” (GREIMAS; COURTÉS, 1979?, p.75). Ao relacionar a palavra ao conceito de estrutura elementar – “uma relação entre dois termos” – seu significado pode ser entendido como “combinação” ou “oposição”. Daí a contraposição entre *conjunção* e *disjunção*, que segundo o teórico pode ser melhor entendida pela categoria “identidade/alteridade” (IDEM, 1979?, p.76). Em semiótica narrativa, campo de interesse deste estudo, usa-se o nome “conjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (juntamente com a disjunção) da categoria de **junção**, que se apresenta, no plano sintagmático, como função (= relação entre sujeito e objeto) constitutiva dos enunciados de estado)” [grifo do autor] (IBIDEM). Em outras palavras os termos referem-se aos estados em que o sujeito encontra-se *junto a* ou *de posse de* seu objeto de valor (conjunção) ou *distante a* e *destituído de* seu objeto de valor (disjunção). Ambos termos serão úteis em nossa análise. Balogh porém amplia-lhes o sentido, pois não os aplica apenas à análise da enunciação, ou seja, o processo narrativo, senão também em relação ao enunciatário - o próprio filme e seus elaboradores - e sua relação com o romance. Para isso usa as definições anteriores atreladas às denominações de *elementos conjuntivos* e *elementos disjuntivos*. Para ela, *conjuntivo* se refere ao reconhecimento das semelhanças entre livro e filme e, *disjuntivo*, aponta as diferenças, os acréscimos e os decréscimos de sentido na relativização de conteúdos (BALOGH, 1982, p.131).

Anna Maria Balogh crê que o filme preserva muito do livro, trans-codificando do verbal ao não-verbal boa parte de seu conteúdo. Esta característica é denominada equivalência. Sabe-se, no entanto, que também existem ganhos e perdas neste processo. Não se deixou de falar destes aspectos. Para tal, Balogh subdivide o termo *disjuntivo* em *disjuntivo-redutor* (perdas) e *disjuntivo-amplificador* (ganhos). O esquema de análise do processo de adaptação configura-se, segundo a teórica, deste modo:

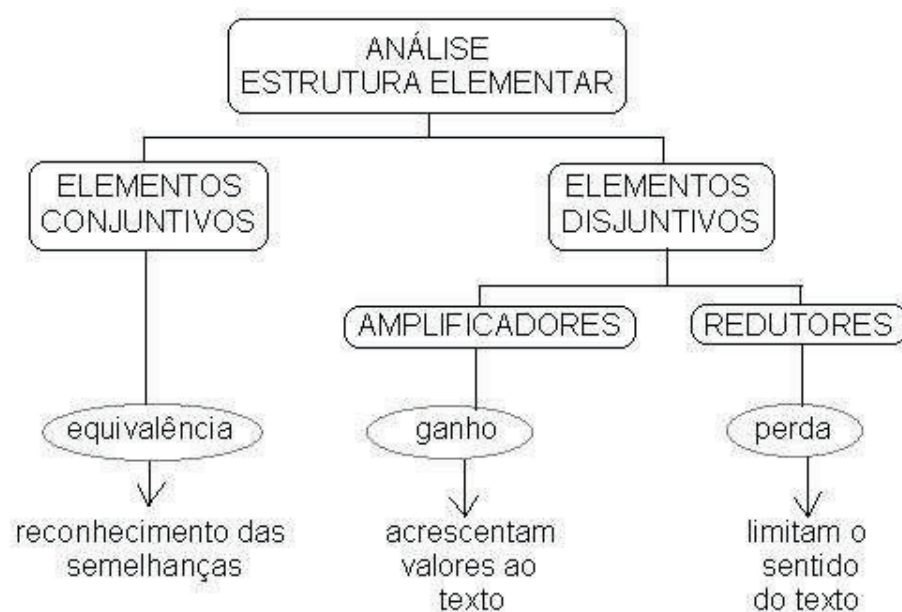


figura 6: elementos conjuntivos e disjuntivos

Balogh lista, como um dos elementos conjuntivos, a manutenção do tema (isotopia) dominante no romance, que é a oposição vida x morte, conservada mesmo no nome semelhante das duas obras: *Vidas Secas*. A equivalência não pára por aí. A conservação da característica de narrativa de virtualização (fato da família de retirantes nunca conseguir realizar seus sonhos); a manutenção de conteúdos e procedimentos estilísticos paralelos entre Nélson Pereira dos Santos e Graciliano Ramos – os sujeitos enunciantes – dada principalmente pelo fato de possuírem uma mesma postura ideológica⁷; a equivalência da narrativa em 3ª. pessoa que ora assume a visão dos personagens marginalizados (discurso indireto livre⁸) com a utilização da câmera subjetiva, na mão, de quando em quando. A lista não termina por aqui. Apontou-se os mais sobressalentes, mas oportunamente serão desenvolvidos estes e analisados outros no decorrer de nossa exposição.

Como elementos disjuntivos, dá-se o exemplo da alteração sintática da narrativa. No próximo capítulo veremos isso mais amiúde, mas por ora adiantamos que Nélson mudou a posição das seqüências fílmicas correspondentes aos capítulos do livro, como forma de garantir a fluidez e a linearidade da fábula. Sabemos que o

⁷ Isto talvez se deva pelo motivo de ambos, escritor e cineasta, serem filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e não só: há nos dois uma profunda preocupação com os problemas sociais brasileiros, fazendo com que, movidos por um sentimento de justiça, tomem o partido dos personagens vítimas de exploração em suas estórias.

⁸ O discurso indireto livre “é um registro de fala ou de pensamento de personagem, que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas do personagem mas também a mediação do narrador” (GANCHO, 1993, p.39).

romance de Graciliano é composto de capítulos fora de uma seqüência linear, mas para Néelson Pereira dos Santos seria complicado transportar essa característica do romance para as telas sem comprometer a compreensão e o tempo de exibição do filme. O filme acrescenta valores e significados ao texto do romance através de elementos disjuntivos amplificadores que expandem alguns temas, significados e metáforas, como será o caso das direcionalidades, das oposições figurativas, da figura circular, da presença de cangaceiros na obra fílmica e outros. Há também uma relativização de conteúdos no filme que não foram transmutados: a cor e as referências cromáticas do romance, inclusive as relações que elas suscitam, como o caso dos juazeiros, as oposições verde-vermelho, a bissemia (duplo significado) e a simbologia das cores, não foram adaptadas pelo fato do filme ser preto e branco (p&b). Os nomes dos personagens – a exceção de Fabiano – não foram transpostos também. Outra perda identificada aí é uma característica do próprio cinema: a dificuldade em transmutar o tempo e a facilidade em transpor o espaço (BALOGH, s.d., p.118). Balogh afirma:

Talvez o cinema tenha maiores limitações para a transmissão de elementos de caráter virtual, noológico, freqüentes alternâncias entre temporalidades diversas, etc.; a obra literária, por sua vez, exige uma descrição mais detalhada de atores, espacialidade, implicando numa modalização mais abundante e extensa e assim por diante (BALOGH, 1982, p.135).

O romance, a língua, dispõe de meios mais elaborados de jogar com os diferentes tempos verbais. Essa diversidade das possibilidades de manifestação do tempo faz com que o romance nos ofereça com maior riqueza de detalhes e poesia a morte de Baleia, por exemplo, as esperanças e sonhos dos membros da família em “Mudança”, as razões da revolta de Fabiano em “Cadeia” [...] O cinema, por sua vez joga com o espaço e condensa através dele vários significados que se expandem no romance (a condensação de todos os episódios relativos ao espaço cidade num só e dentro desta condensação a alternância igreja/festa/cadeia unida à função metalingüística. (BALOGH, s.d., p.118).

Este aspecto da espacialidade será analisado juntamente com as características proxêmicas (de proximidade, de disposição de atores e objetos no espaço e de cenário) no filme. Preocupada em definir os próximos capítulos e a pertinência de suas considerações, esta análise não se limitou apenas ao uso de um

instrumental analítico bi-plano, apoiado na semiótica francesa de Saussure, Hjelmslev e Greimas (plano de conteúdo x plano de expressão ou conjunção x disjunção) ou nos estudos de Sant'Anna sobre a oposição paráfrase x paródia. Adotou-se ainda, para maior eficácia do estudo, uma abordagem complementar que, unida a estas que estivemos expondo, fosse alcançado o objetivo de desconstruir e reconstruir um procedimento tão complexo quanto é este de transmutação fílmica.

Usaremos, portanto, como complemento de nossa análise, uma outra divisão metodológica, agora tripla. Para tal dispomos das conclusões de Júlio Plaza sobre tradução intersemiótica. Plaza utiliza uma abordagem sígnica baseada na visão tricotômica de Charles Sanders Peirce.

4.2.4. Tradução como poética sincrônica

A poética sincrônica trata de uma atitude criativa do tradutor de se apoderar do passado e dialogar com outros tempos, carregando sua atividade com uma dimensão histórica. Sincronicidade pode ser traduzida por simultaneidade também. Refere-se à ação ou algo que se realiza ao mesmo tempo. Seu sentido pode ser expandido pela idéia de coisas que ocorrem em tempos diferentes, mas em sintonia. Cremos ser o que acontece com ambos *Vidas Secas*, o de Graciliano Ramos e o de Nélon Pereira dos Santos.

É possível estabelecer uma relação, entre o livro e o filme, carregada de historicidade e correspondências. E essas acontecem no *devenir dos signos*. É Charles Sanders Peirce quem elabora esse conceito, em que um signo torna-se signo de outro signo e assim por diante. Há como se fosse uma evolução. Como exemplo, em relação ao objeto, Peirce estabelece o *ícone* como signo primeiro, o *índice* como segundo e o *símbolo* como terceiro. Para ele, o caminho se perfaz das qualidades e semelhanças visuais para as convenções. Cremos que isso ocorre com *Vidas Secas*. Eduardo Peñuela Cañizal revela:

No filme *Vidas Secas*, de Nélon Pereira dos Santos, há na concatenação dos planos que encerram a seqüência da chegada da família à fazenda, a união de *close* sobre a boca-preá da cachorra Baleia com a *panorâmica* de

uma nuvem preta. É possível observar nessa junção de planos em que se representa, numa primeira instância, algo concreto de fácil identificação, a mensagem de uma representação segunda. Ao soldar duas imagens da representação analógica, a montagem, no caso, deixa em evidência o primeiro ideogramático estudado e posto em prática por Eisenstein: o arranjo da *figura de um boca* unida a *figura de um pássaro* é uma representação segunda em que se manifestam significados que veiculam as imagens em sua primeira representação. No exemplo de Eisenstein, o conteúdo, como se sabe, é canto; mas, no caso de *Vidas Secas*, o conteúdo que boca-preá-nuvem produz é um quando esses elementos são vistos pelas personagens e outro, talvez muito diferente, quando eles são considerados do ponto de vista imposto pela narração. (CAÑIZAL, 1978, p.21).

Cañizal encara o filme sob uma ótica icônica aqui. Estabelece analogias entre os objetos visuais e o plano de conteúdo do discurso fílmico, seja ele dos personagens ou do narrador. Aplicando as idéias semióticas de Peirce, Júlio Plaza amplia o conceito de tradução inter-semiótica. Explica que há uma *tradução icônica*, uma *indicial* e outra *simbólica*. Diz que a *tradução icônica* conserva uma semelhança de estrutura e seu sentido dá-se sob a forma de qualidades e aparências. Esta tradução aumenta a taxa de informação estética, mantém com o original similaridades materiais e qualidade de aparência, suscitando sensações análogas entre ambas obras original e adaptada.

A *tradução indicial* pauta-se pelo contato ou presença de vestígios do original na tradução. Ela promove uma re-significação daquilo que referencia. Sua relação, como as “pistas” de uma investigação, dá-se ponto a ponto. É mantido uma certa contigüidade com o original, o que Plaza chama de “deslocamento metonímico” (PLAZA, 2003, p.65). Como age como um correlato do original, liga-se a ele por uma relação de causa e efeito e vale-se das diferenças entre os meios para se expressar.

A *tradução simbólica* busca uma contigüidade de referências convencionais, sejam metáforas e símbolos, apontando para as mesmas coisas que o original, agora por meio de outro código. Acontece dentro de um conjunto pré-estabelecido de código e repertório, operando uma certa re-conexão de referências.

A tradução simbólica é, portanto, uma *trans-codificação*. A tradução icônica é uma *transcrição* e a tradução indicial apresenta-se como uma *transposição*. Aqui definimos os termos confusos que muitas vezes povoam as análises sobre

adaptação. Essas denominações são usadas, muitas vezes como sinônimos, mas tal coisa não se dá deste modo. Vejamos as conclusões expostas no esquema abaixo:



figura 7: transcrição, transposição e trans-codificação

O filme *Vidas Secas* oferece vários exemplos de trans-codificação. Antônio Cândido isola, do romance, até mesmo características que guardam profunda ligação com o código cinematográfico, como podemos perceber no fragmento a seguir:

Mais do que os outros, este livro é uma história, contada diretamente. A alma dos personagens, perquerida com amor e sugerida com desatavio, é apenas a **câmera lenta** do mesmo brilho que lhes vai nos olhos. [grifo nosso] (CÂNDIDO apud CAÑIZAL, 1978, p.22).

Cañizal complementa a referência às convenções fílmicas afirmando que o autor “relaciona a alma das personagens com o efeito imagético produzido pela técnica da câmera lenta” (IDEM). Nossa análise considerará o filme de Nélon também sob seus códigos específicos. A fim de aclarar essas considerações, far-se-á uma analogia com processo clássico de comunicação, exposto no esquema abaixo:

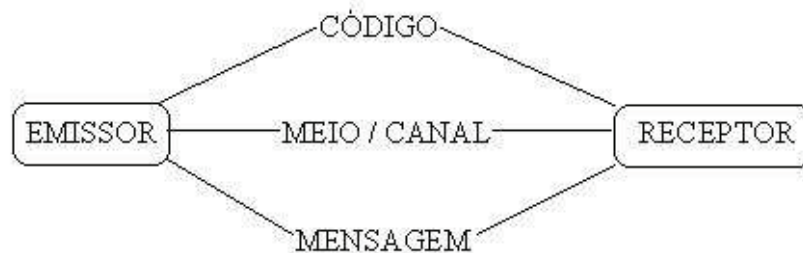


figura 8: código, meio/canal e mensagem

A *trans-codificação* irá trabalhar com o código e, portanto, denominar-se-á assim o processo de adaptação durante a análise dos aspectos filmicos, pois entende-se tratar do campo de domínio das convenções (código) cinematográficas, como a montagem, a fotografia, o enquadramento, os movimentos de câmera e a sonorização. A *transcrição* atua no campo do meio ou canal e será usada como sinônimo de adaptação quando estivermos analisando os aspectos sonoros e visuais do filme *Vidas Secas*. A *transposição* será o termo que utilizaremos ao falar sobre a adaptação ao nível da mensagem, durante a análise dos aspectos gestuais, mímicos e proxêmicos do filme. Um exemplo deste tipo de tradução – a transposição – pode ser encontrado nos planos da cena da morte de Baleia no filme. O diretor de fotografia do filme, Luis Carlos Barreto, conta que:

[...] na famosa cena de sua morte – da mais forte e belas do filme – a bichinha comportou-se à altura. Continua Barreto: “Filmamos num fim de dia. Já tínhamos feito maquilagem de tiro na coxa dela, amarrado a Baleia com um fiozinho de náilon imperceptível, e tínhamos rodado já também a cena do tiro. Agora, ela precisava ‘apagar’. Lá no Nordeste, pelas cinco e meia, já é noite. Então, botou-se ela assim debaixo de uma árvore, daquela que resistem à seca, câmera armada e tudo (Nélson de novo na câmera), e esperamos. Era ver se, à medida em que o sol baixasse, ela dormia. Silêncio total, nem som de mosca voando. Fomos rodando um pouquinho, Baleia ameaçava não dormir, fomos rodando coisas, o que queríamos, em diferentes fases pra ela ir ‘apagando’. E, lá pelas tantas, quando o sol estava caindo mesmo, quer dizer, a luz acabando, que tinha de ser uma coisa muito sincronizada, aí ela dormiu, dormiu mesmo e caiu pro lado. Foi uma morte tão perfeita!”. (SALEM, 1996, p.177).

A transposição pode ser visualizada na seqüência de planos a seguir:



fig. 09: a morte de Baleia

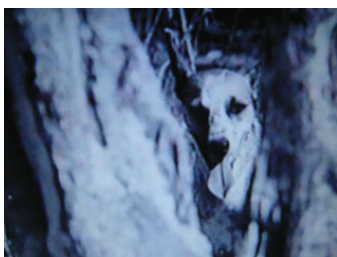


fig. 10



fig. 11



fig. 12

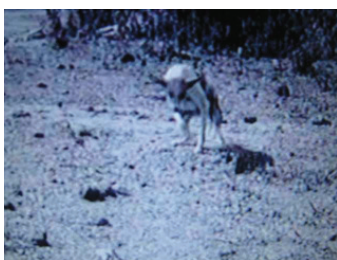


fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18



fig. 19



fig. 20

A morte da cachorra Baleia era um desafio para Nélson Pereira dos Santos. Descrita com muita humanidade pelo romance, sua transposição ao filme não lhe subtraiu essa característica primorosa. A transposição, bem como a transcrição e a trans-codificação relacionam-se intimamente com a análise do filme em seus aspectos filmicos, audiovisuais e proxêmicos. Cada um desses é pertinente a um dos elementos clássicos dos processo comunicacional, a saber, o código, o meio/canal e a mensagem. Para facilitar a visualização do que se propõe, apresenta-se o gráfico na seqüência:

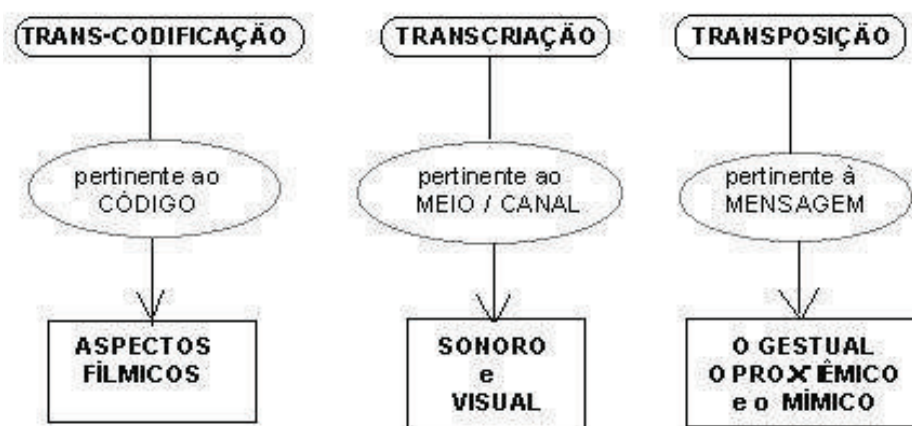


figura 21: aspectos fílmicos, sonoro/visual e gestual/proxêmico/mímico

Estas subdivisões e classificações definem os próximos capítulos da abordagem desta análise. Todas estas teorizações serão úteis para desconstruirmos o filme com ciência e metodologia. Acredita-se que o desmonte de *Vidas Secas*, o filme, acrescentará em muito ao estudo e à interpretação de outras obras cinematográficas, adaptadas ou não, pois que além de uma metodologia de análise de adaptações, foi usado também critérios de análise fílmica geral. Entendemos que nosso estudo não se limita a estes processos, senão também, ao entendimento temático do conteúdo do filme *Vidas Secas*. Suas questões subjetivas, ideológicas e filosóficas, muito mais que o enredo, nos interessam de igual modo. Se assim não fosse, não estaríamos, também, em busca da identificação da chamada *estética da ausência*, bem como sua devida trans-codificação, transcrição e transposição.

Não estamos lidando apenas com um filme, clássico do cinema nacional, ou com uma obra prima da literatura. Estamos desmontando os procedimentos, as angústias, os sonhos e as ideologias de dois titãs da arte nacional. *Vidas Secas* – e agora não importa se livro ou filme – é uma obra tão coletivamente trabalhada, apropriada e relida que se transformou em muito além do que “fruto de nossa mais sincera expressão”, como diz Glauber Rocha. É obra de arte de apropriação coletiva, refacção coletiva, de problemática coletiva e atual e, ainda, por esse mesmo motivo, fruto de uma vergonha nacional: a fome. Desmembrá-la, entendê-la, ora por meandros eruditos, ora por um viés secamente metodológico e ora por opinião pessoal - carregada de subjetivismos e sentimentos - é imprescindível.

No caso de *Vidas Secas*, entendemos que o livro é signo de uma dura realidade social brasileira e que pelo processo de semiose torna-se objeto de

adaptação de um filme, este agora signo do romance. Esta análise, ao tomar o filme como seu objeto de estudo torna-se também mais uma peça dentre as muitas deste processo derivatório. Concluímos, daí, que este procedimento do devir dos signos é carregado de historicidade. cremos haver aqui uma crítica histórica bastante pertinente. Em todos os produtos desta semiose uma coisa só não se alterou: a nossa realidade social. Entender o filme e esmerar-se em sua análise, por mais acadêmico que este ato se configure, é trazer à tona alguma coisa mal resolvida nesta história. Este trabalho não se presta a resolvê-la, obviamente, porém, a desconstrução de uma obra de tal monta nos espanta porque vemos a beleza das metáforas, das figurações e das representações brotar de algo tão terrível que é a luta por sobrevivência. Transfigurados como que saídos de uma epifania, queremos apenas mostrar a outros o que vimos.

CAPÍTULO V

5. Análise dos aspectos filmicos de *Vidas Secas*

Esta análise dos aspectos filmicos corresponderá à exposição dos códigos clássicos relativos ao cinema. Sabemos que uma análise visual e gestual dos atores também possui sua significação própria, mas aqui se quer apenas demonstrar como a narrativa fílmica trans-codifica, em seus procedimentos, características da obra original escrita. Foi oportunamente mostrado neste trabalho que relações o diretor Nélson Pereira dos Santos possuía com o escritor Graciliano Ramos e de que modo o primeiro moveu-se a adaptar o romance *Vidas Secas* para o filme. Iremos verificar como o audiovisual atualiza os procedimentos verbais e identificar seus elementos conjuntivos e disjuntivos.

5.1. A fotografia de *Vidas Secas*

Os elementos filmicos mais importantes de *Vidas Secas*, filme, é sua montagem, o uso da câmera de mão e a fotografia. O uso destes recursos no filme tem características peculiares.

O filme teve dois diretores de fotografia: Luís Carlos Barreto e José Rosas. O primeiro era fotógrafo vindo do meio jornalístico e conheceu Nélson por intermédio de Glauber Rocha; o segundo era fotógrafo cinematográfico experiente, havia trabalhado em companhias cinematográficas da época como a Atlântida e foi escalado para o filme por intermédio de Herbert Richers. Ambos serão de grande utilidade, mas a inovação estava com o segundo. Salem relata que:

O tipo de fotografia que Nélson buscava era totalmente outro, muito mais próximo do estilo desenvolvido na Europa por Cartier-Bresson – ou seja, sem filtros, o mínimo de iluminação, o mais natural possível, dando “o diafragma

pela luz do rosto, de modo que tudo que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga (SALEM, 1996, p. 172).

Barreto tinha ligações com a escola da “lente nua”, cujo principal representante era José Medeiros, fotógrafo de *O Cruzeiro*. José Rosas, de outra linha, era mais profissional de cinema e foi de grande auxílio para solucionar problemas relativos à luz no filme. Salem afirma:

Além de Luis Carlos, também deveria fotografar o filme José Rosas, que trabalhava com o produtor Herbert Richers. Rosas, ao contrário, era um fotógrafo de tipo tradicional – dos filtros e rebatedores. Portanto, duas linhas completamente divergentes: apenas com as filmagens já iniciadas que seriam definidos os rumos da fotografia de *Vidas Secas*. (SALEM, 1996, p. 172).

A imagem a seguir dá a verdadeira dimensão da escolha que os realizadores do filme fizeram. A luz, que chega por trás de Fabiano, parece estar pegando fogo. A sensação, presente no romance, de que o calor da caatinga não é acolhedor e sim mortal, é transmutada por este recurso. Vejamos:



figura 1: a fotografia de luz estourada de *Vidas Secas* FONTE: SANTOS

A fotografia de *Vidas Secas* não é importante somente para os aspectos fílmicos senão para os visuais, abordados no próximo capítulo.

5.2. A montagem de *Vidas Secas*

Um dos pais do desenvolvimento do cinema, Sergei Eisenstein (1875-1948), considerava a montagem o elemento mais importante do cinema. Chamavam de *montagem-rei*, pois era ela quem mandava na narrativa fílmica. Eisenstein extraiu seu conceito de montagem de muitas fontes: da estética formalista-construtivista da arte russa dos anos 1920, do pensamento dialético de Hegel e Marx⁹ e das teorias psicológicas da década de 1920, mais especificamente de Lev Vygotsky e do francês Jean Piaget (ANDREW, 2002, p.55). Para os neo-realistas, as teorias de Eisenstein falseavam a realidade. Obras como *Vidas Secas* foram construídas sobre outras convenções que não especificamente as do cineasta russo. Será explicado agora, pelo contraponto das duas conceituações, quais procedimentos predominaram em nosso objeto de análise.

Aproximam-se as formulações de Eisenstein sobre a montagem das idéias psicológicas de Jean Piaget por vários motivos. Entre eles podemos citar o *egocentrismo* (a), pois assim como as crianças não diferenciam suas representações delas mesmas, do mesmo modo, “o espectador adota as imagens da tela como se elas corporificassem sua experiência cognitiva” (IDEM, p.56); outro destes motivos é o *símbolo do toque primário* (b) que demonstra a descoberta da predominância dos signos icônicos nas organizações mentais da criança, como abrir a boca para facilitar o aprendizado de como abrir uma caixa; o mais importante delas é o *raciocínio de montagem* (c) em que foi descoberto a inclinação que as crianças têm de mensurar o sentido das coisas examinado apenas os estágios terminais de um evento, como encher dois recipientes com água, um mais largo e baixo e outro muito fino e alto, donde o último, de menor volume, é considerado como contendo mais água por causa efeito visual que sua altura provoca; Eisenstein descobriu que poderia usar destas conclusões para montar suas cenas; por último, o *discurso interior* (d), que se refere ao fato de as crianças organizarem seus conhecimentos por imagens justapostas e reorganizá-las, toda vez que um dado novo é inserido. Para Eisenstein isso demonstra que a montagem, se rearranjada, pode fazer com que um filme se transforme em outro (IBIDEM).

⁹ Hegel e Marx faziam parte do círculo cultural de Eisenstein e partilhavam das mesmas ideologias.

Os neo-realistas não mais acreditavam na função narrativa da montagem e por isso se opunham às idéias de Eisenstein e outros cineastas russos. Havia um choque de tendências. Se para os pioneiros russos a montagem era dominante, primordial, para os neo-realistas italianos ela ocupava um lugar secundário (TONETTO, 2007). O mais importante para todos os cineastas que adotaram a estética italiana do pós-guerra era a coleta de imagens e a construção das cenas. *Vidas Secas*, o filme, foi influenciado por essas idéias e amoldou-se às diretrizes dessa escola. Os neo-realistas reduziram o número de planos também. Enquanto um filme de Hollywood ou do construtivismo russo possuía uns 700 planos mais ou menos, as películas deste movimento não tinham mais que 400 ou 450 planos. As idéias de Sergei Eisenstein, que se baseavam em cortes sucessivos nos planos da montagem e definiam o ritmo e o movimento do filme, já não interessam à linguagem neo-realista.

Os motivos desta recusa explicam-se pela busca obsessiva por *verossimilhança*. O cinema da escola neo-realista encarava como dever, reproduzir o mundo real em sua continuidade física e factual. Eisenstein preferia filmar os fragmentos estáticos de um evento e depois dar-lhes energia com a montagem. Poderia mostrar as pernas de uma mulher no plano A, as mãos de outra no plano B e o rosto de uma terceira no plano C, levando o espectador a concluir que se trata da filmagem de apenas uma mulher, mostrada em seus detalhes. Este cineasta era fascinado pelo poder que o cinema tinha de apresentar as coisas deste modo. “Essa foi uma das razões pelas quais ele tanto se opôs ao plano geral, estilo cinematográfico que necessariamente focaliza o desdobramento de um evento” (ANDREW, 2002, p.56). O neo-realismo preferia mostrar os planos de uma seqüência trabalhando com a profundidade de campo. Isso significava elaborar uma seqüência sem cortes. Tal procedimento não era novo. Orson Welles, diretor de *Cidadão Kane* (EUA, 1940), usou da profundidade de campo logo na cenas iniciais do filme. A mãe e o tio do garoto estão conversando no interior da casa e a câmera se move em direção ao garoto, que está brincando com o trenó *Rosebud* lá fora, mudando o plano sem interromper a seqüência. André Bazin, outro teórico do cinema, se opunha às idéias de Eisenstein e defendia a técnica de profundidade de campo. As seqüências construídas por este método de montagem eram longas e duravam até cinco minutos. Queria-se com isso evitar a fragmentação do real.

Os neo-realistas tinham pavor ao falseamento da realidade. Como buscavam a verossimilhança, acreditavam que os muitos cortes tinham um efeito manipulador do

real e alienava o espectador. Há influência de certa postura ideológica aqui, mas convém ressaltar que cineastas neo-realistas como Rossellini e Antonioni, eram documentaristas também e o procedimento típico ao documentário foi levado à narrativa ficcional também. Até a fotografia tinha papel secundário aqui. Em *Vidas Secas*, usaram-na sem filtro e o efeito foi magnífico, mas em muitos filmes do período o não-uso dos filtros não pretendia efeito algum.

Vidas Secas é filmado, nas cenas iniciais, em longas seqüências. A câmera acompanha o andar moroso da família pelo areião do leito seco do rio. O ritmo do filme é lento no início e no final, nas seqüências *Mudança* e *Fuga*. Parece claro que este efeito é proposital, visto que, aliado ao som do carro-de-bois, Nélson Pereira dos Santos quis imprimir um efeito perturbador, de impossibilidade de ação e dificuldade de mudança na dura realidade dos retirantes (BALOGH, 1982, p.124).

5.3. A angulação, o enquadramento e os movimentos de câmera

Conforme foi adiantado, o neo-realismo preferia os planos gerais para que se perceba o desdobramento de um evento sem a fragmentação do real em vários planos médios ou próximos. *Vidas Secas* tem nos planos gerais sua angulação inicial e na panorâmica o movimento de câmera auxiliar.

Balogh dirá que tais características imprimem certa horizontalidade ao filme. O objetivo seria transmitir um sentimento de imensidão da caatinga, infinitude e vacuidade (IDEM). Deste modo é trans-codificado ao filme o mesmo sentimento experimentado de quem inicia a leitura do romance. Quando se fez as primeiras assistências ao filme essa era a inexplicável sensação incômoda. Grandes angulares e grandes planos predominam no espaço filmado da caatinga. À medida que a família se aproxima da fazenda os planos vão passando a planos americanos ou médios e o ritmo da filmagem acelera-se, os cortes ficam mais rápidos. Passa-se de uma narratividade épica para a dramática. Diz Balogh:

Nas seqüências relativas à cidade e à fazenda ocorre uma mudança no ritmo que será mais rápido (sobretudo na cidade), a angulação de câmera mais variável, e o enquadramento privilegiará os planos mais próximos ao objeto filmado (BALOGH, 1982, p.124).

Balogh conclui que esse modo de filmar a família de retirantes, enquadrá-los e movimentar a câmera, traduz na tela o que ela chama de *modificantes lexemáticos*. Esses são uma espécie de modificação sofrida pelo signo ao ser trans-codificado de uma linguagem a outra, assumindo outra forma de manifestação. Em nosso caso a trans-codificação dá-se do verbal ao não-verbal. A angulação e o enquadramento traduzem o que lemos no romance sobre Fabiano, a mulher e os meninos, que se encontravam na caatinga “miudinhos, perdidos no deserto queimado” (RAMOS, 1976, p.14). De que outro modo a linguagem cinematográfica poderia trans-codificar a percepção de que estes personagens eram “miudinhos” e estavam “perdidos no espaço”?

Há outra trans-codificação operada pelo filme relativo ao movimento de câmera. O neo-realismo italiano e sua expressão no Brasil, o Cinema Novo, utilizaram em muito do recurso de *câmera na mão*, importante instrumento de trans-codificação em *Vidas Secas*.

5.4. A câmera na mão

O recurso da câmera na mão foi importante ao neo-realismo italiano e ao Cinema novo por vários motivos. Entre eles está a valorização do autor. Neste movimento o papel do autor-diretor é fundamental, pois ele é o gênio criador que sintetiza a obra de arte, mesmo que esta seja intrinsecamente coletiva (TONETTO, 2007). A câmera na mão, subjetivando a narração, é uma espécie de assinatura do diretor.

Seu recurso maior é simular com perfeição o deslocamento do ator e imprimir realidade à tela em momentos de ação. Talvez o mais importante seja a característica peculiar deste recurso que é imprimir subjetivismo à cena, pois que quando é usado, geralmente se quer reproduzir o ponto-de-vista de um personagem. A câmera assumiria o ponto-de-vista de um deles e o espectador seria levado a identificar-se, nos segundos ou minutos de duração destes planos assim filmados, com o modo como o personagem enxerga o mundo.

A não-utilização do tripé dava mais liberdade ao diretor e permitia acesso fácil a lugares e pessoas comuns do dia-a-dia. A câmera na mão é uma espécie de

humanização dos procedimentos fílmicos. É como se a câmera olhasse o mundo em homologia ao nosso olhar do dia-a-dia. O Cinema Novo pregava que era possível fazer um cinema sem muitos recursos, que poderíamos sonhar com um cinema nacional, brasileiro, de país pobre de terceiro mundo. Esses teóricos diziam que não se deveria ter vergonha de mostrar a realidade e nem de filmar conforme nossa realidade econômica nos permitia. Deste modo, a postura de segurar a câmera na mão era uma necessidade no início, mas foi chamada de ideológica num segundo momento e acabou por transformar-se em postura estética finalmente.

A discussão sobre a câmera de mão poderia estar inserida em qualquer um dos próximos capítulos, o sonoro e visual, o proxêmico e o gestual, além do fílmico. Se considerarmos, como expusemos no capítulo anterior, que o fílmico trata da transcodificação, o sonoro e o visual da transcrição e o proxêmico e o gestual da transposição e que cada um deles aborda um dos pontos específicos da comunicação, a saber, respectivamente: o código, o meio/canal e a mensagem, então este procedimento sintetiza todos os outros. Explica-se: Marshall McLuhan definia que o “meio é a mensagem”, pois acreditava que a invenção de um novo instrumento de comunicação (meio) tinha o poder de alterar a visão de mundo das pessoas (mensagem). Umberto Eco diz que McLuhan confundia “meio, código e canal” (ECO, 1976, p.78), mas para nosso estudo sobre a câmera na mão esta confusão é legítima, pois que além de ser um *código* cinematográfico, é o *meio* que opera a captação da imagem e é também a *mensagem* já que este procedimento, carregado de ideologia e subjetividades – tanto do enunciador do discurso fílmico quanto do enunciado – transporta conteúdos importantes para o entendimento da adaptação. Em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos a câmera de mão será importante na adaptação do *discurso indireto livre*¹⁰, característica narrativa muito importante presente na obra de Graciliano Ramos.

¹⁰ O discurso indireto livre “é um registro de fala ou de pensamento de personagem, que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas do personagem mas também a mediação do narrador” (GANCHO, 1993, p.39).

5.5. A trans-codificação do modelo de permutabilidade e do discurso indireto livre

No capítulo anterior foi antecipado que Nélon Pereira dos Santos tinha consciência de que a câmera era o verdadeiro “narrador” do filme e que, às vezes, quando se tornava subjetiva, ou seja, era movimentada na mão, inserindo o ponto de vista de um dos personagens, substituiria no filme uma característica central do livro que é o seu tipo peculiar de narração. Convém agora analisar como foi trans-codificado o *discurso indireto livre*, característica original do livro, e como o filme adaptou o enredo literário de uma obra cujo *modelo de permutabilidade* dificultaria a linearidade narrativa da trama cinematográfica. Tal modelo, definido por Affonso Romano de SANT’ANNA (1990, pp 139 a 144) como uma das características desta obra literária onde os capítulos podem ser lidos de forma independente e permutada, sem alteração do entendimento geral. O *discurso indireto livre* é um recurso narrativo muito utilizado quando o autor quer registrar a fala e o pensamento de um personagem junto à mediação do narrador.

Nossa proposta é a de que, para manter-se fiel à idéia original de Graciliano Ramos, a de que o sertão, de tão seco acaba afetando até mesmo a linguagem do sertanejo, tornando-a seca também, Santos adapta ao filme estas particularidades do livro, utilizando variados recursos cinematográficos como veremos a seguir. Uma das principais características do romance *Vidas Secas*, inclusive a que fizeram dele uma obra importante, é o *discurso indireto livre*. Alguns estudiosos dizem que, se não fosse por isto, o romance não teria importância tão destacada. Seria imprescindível, portanto, que Nélon Pereira dos Santos adaptasse esta realidade estética ao cinema. Cremos que a análise mais acurada do filme a revelará nos ângulos de filmagem, nos movimentos de câmera e nas locuções sonoplásticas.

A ordem cronológica dos capítulos do livro de Graciliano foi modificada nas seqüências fílmicas de Nélon Pereira dos Santos. Nossa análise tentará compreender os motivos que levaram o cineasta a tal mudança. Nélon processa, como já antecipamos, uma alteração na sintaxe narrativa da estória. A hipótese é a de que o cinema, como linguagem artística diversa da literatura, necessita, mesmo em adaptações, de correções em prol de um *status cinematográfico*. O cinema possui obviamente um encadeamento rítmico diverso do texto literário. Acreditamos que

Santos tenha modificado essa *estrutura seqüencial* para conseguir esse *ritmo* e dar uma linearidade maior à trama.

A imagem e o som são mais rapidamente percebidos que as descrições e metáforas verbais e, teoricamente, confeririam à trama um encadeamento mais veloz. O ritmo de leitura varia de um leitor para o outro, mas numa obra cinematográfica o ritmo de exibição tem seu tempo fixado. Aliás, essa é uma característica inerente ao cinema. Sua ficha técnica traz a definição de sua duração, fixada em minutos. As adaptações fílmicas de obras literárias são geralmente acusadas de infidelidade por resumir ou reelaborar certas passagens da matriz escrita. Acreditamos não ser assim, pois o cinema é uma obra em outro meio de comunicação. A esse respeito, Coutinho escreve:

O princípio de fidelidade à obra de literatura, o respeito à sua integridade, haveria de receber sérias transgressões, primeiramente em virtude daquela faculdade de revelação direta, do poder de resumo ainda mais requintado pelo emprego do subentendimento. Os requisitos do cinema, quando atendidos, afirmam a autonomia da nova arte, e à medida que se alimentava da literatura, sacrificava-a segundo as conveniências da sucessão de imagens; tendo havido sempre, apesar das similitudes, um assíduo desajustamento entre o mister do romancista, do contista, do reconstituídor histórico e o do cineasta, que põe em aparência direta as imagens que antes residiam em seu pensamento (COUTINHO, 1972, p. 132).

Esse “poder de resumo ainda mais requintado pelo emprego do subentendimento” (IDEM, 1972, p.132) de que fala Coutinho entendemos ser um dos princípios utilizados por Nélson Pereira dos Santos ao compor sua obra.

5.5.1. Os procedimentos

Como antecipamos, identificaremos agora como o filme de Santos opera a transmutação de algumas características do romance *Vidas Secas* para o filme entre elas, o discurso indireto livre e o enredo fragmentado e não linear.

Sabemos que o discurso indireto livre é uma característica marcante do romance. Geralmente usado para transcrever pensamentos, mantém as expressões

peculiares do personagem, acompanhado por correspondente pontuação de interrogação ou exclamação. Nele não se apresenta o uso de “que” e “se”, “típicos do discurso indireto”, nem “verbo de elocução” (GANCHO, 1993, p.39). Como exemplo, citamos o próprio romance:

[...] Ouviu o falatório desconexo do bêbado, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede.

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então meteu-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitava um casco da fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? [...] (RAMOS, 1976, p.38).

É com este recurso que Graciliano Ramos consegue dar voz às personagens que, de tão miseráveis e excluídos sócio-economicamente, não conseguem fazer uso sintático-semântico da própria língua. Cintra explica que:

Graciliano Ramos opta por um narrador que empresta a voz à sua personagem, mas não a visão. Esse narrador é dotado de onisciência suficiente para penetrar a interioridade de Fabiano, assim como de qualquer membro da família, inclusive a cachorra Baleia. Com isso, tem o instrumento para traduzir com a fidelidade possível o mundo ou a realidade como dramatizados na consciência do outro. É a focalização interna que adere ao olhar da personagem [...] Aqui está a chave de Graciliano Ramos para vencer o desafio técnico. O discurso indireto livre se oferece como instrumental perfeito, pois, permite fundir as duas vozes, do narrador e do personagem, numa aparente unidade discursiva. (CINTRA, 1993, p. 94).

O aspecto imagético de um filme acrescenta à enunciação do romance – texto de partida – uma nova carga de sentido, pois permite mais um partícipe no processo de penetração da interioridade do personagem: o *espectador*. Do mesmo modo em que se é possível entender que o subjetivismo do *discurso indireto livre* não funde as visões de mundo do narrador e personagem, assim acontece com o espectador.

Como receptor ele entende que se torna – mesmo que momentaneamente – participante das dores do personagem. No filme *Vidas Secas*, por exemplo, são numerosos os momentos em que o foco da câmera substitui o olhar do personagem. Poderíamos parodiar, então, uma reflexão da teórica Lúcia SANTAELLA (2003, p.p.203 e 204) e dizer que por um momento enxerga-se como vê o personagem graças à “telepresença” da câmera e seus movimentos. AGUIAR e SILVA (2002, p.p.86-89) fala-nos que um texto narrativo possui vários tipos de destinatários, leitores e receptores, sejam eles extratextuais, intratextuais, pretendido, visado, ideal, modelístico, empírico ou implícito. Talvez quem sabe, remedando também este teórico, não poderíamos falar num *leitor imersivo* ou num *destinatário intertextual*? Essas considerações tornam-se relevantes, pois acredita-se que o *discurso indireto livre* do romance *Vidas Secas* foi transposto ao filme por meio de três soluções técnicas: o uso da câmera subjetiva, as filmagens por *câmera na mão*, *steady-cam* e as locuções em *off* sem articulação vocal.

Explicamos: a *câmera subjetiva* é um *ângulo de filmagem* do ponto de vista de um dos personagens. No filme, quando se quer um efeito desses com o Menino Mais Novo ou a cachorra Baleia, por exemplo, a câmera é fixada à altura deles e olha para onde olham esses personagens. Isto proporciona um contato direto com o espectador, pois é como se o inserisse no meio da trama. É um recurso que transporta a emoção de um dos personagens para o público. Outro recurso é o chamado *steady-cam* ou *câmera na mão*. Muito utilizada em subjetivas, imita o deslocamento de uma pessoa em cena. Na seqüência *Mudança*, Nelson Pereira dos Santos usou deste recurso, ora subjetivando o andar de Fabiano, ora o de qualquer outro membro da família. É característica a cena da queda do Menino Mais Velho, onde a câmera “olha” para o céu e o chão, gira e cai, imitando-lhe a vertigem ocasionada pelo sol escaldante. O último recurso identificado é a locução em *off* sem articulação vocal. Este é um procedimento muito comum em *flash-backs*, usado para narrar “fluxos de consciência” mas, aqui, em *Vidas Secas*, foi utilizado com modificações. O personagem é filmado, ouvimos sua voz, porém não vemos sua articulação vocal. É isso o que acontece nas seqüências em que o Menino Mais Velho tenta entender a palavra “inferno” e com Sinhá Vitória quando reclama, ao pé do fogão, da vida que leva. O que poderia parecer um erro no tempo de gravação ou na sincronidade do som/imagem é, na verdade, um recurso filmico que transpõe à

tela uma característica marcante do romance: a inarticulação lingüística, a ausência da linguagem ou a “secura” da fala dos personagens.

O romance *Vidas Secas* apresenta, também, uma descontinuidade narrativa em seu enredo que, de maneira nenhuma, inviabiliza sua apreciação e leitura. Sabemos que o autor quis reforçar a triste sina cíclica a que o sertanejo do semi-árido está preso. Para isso cria capítulos fechados em si mesmos, em cujas pequenas tramas nunca se resolve definitivamente o problema da seca e da miséria. É obra-prima principalmente por esse motivo. Cintra diz que:

O objeto de focalização é o meio rural nordestino, onde a seca parece ocupar o papel de principal vilã. Só que o romance não é pródigo em termos de enredo propriamente. A odisséia cíclica dos retirantes não é apresentada nos detalhes de ações sucessivas que, capítulo a capítulo, prendam o leitor na teia da curiosidade pelo “e depois?” (CINTRA, 1993, p. 91).

De posse disto, nosso objetivo também é questionar como o filme articula isso. Uma obra cinematográfica é “lida” de modo diverso da literatura. Num filme existe o que chamamos de *sincronicidade apreciação-leitura*. O expectador o vê de uma só vez. Não descartamos uma segunda assistência, bem como pausas e avançamentos, mas tais características particulares da modalidade *vídeo* – comum às operações em vídeo-cassete, aparelhos de DVD e similares – não são pertinentes ao modo como o filme é exibido nas salas de cinema. Vemos o filme com tempo programado em minutos, conforme foi editado, do início ao fim da trama. Com um livro isto não acontece. Podemos ler e parar a hora que bem entendermos, processar o que lemos, voltar, ler de novo. Antigamente isso só era possível no cinema com a moviola. Hoje fazemos avançamentos e recuos com o vídeo-cassete e o DVD, mas o espectador comum, que vai ao cinema assistir ao filme uma única vez, sem atitude de pesquisador, não operará pausas ou similares. Por isso dizemos que o cinema é uma obra de arte *hiper-executável*: sua exibição ou execução é, de praxe, sincrônica à apreciação do espectador-receptor porque dá-se de uma só vez.. Muito mais que o teatro, pois não requer a presença física dos atores e suportes de produção. Sendo assim, reafirmamos que sua apreciação é sincrônica à “leitura”. Isso acarreta outra particularidade: tempo de exibição programado. Sem isso o cinema tornaria cansativa a assistência. Deste modo, a sincronicidade, a hiper-execução e a exibição

programada requerem uma linearidade e um encadeamento narrativo mais pontuado, pois que a história será contada com tempo pré-delimitado. O problema é que a obra literária em análise, como vimos, não possui um desenvolvimento linear de sua trama.

O conteúdo narrativo desses capítulos intermediários não é, como se poderia esperar, uma sequência linear e casual de acontecimentos apontando para um clímax. A temporalidade cronológica não tem lugar (CINTRA, 1993, p. 91).

Mesmo assim, o filme opera uma transmutação muito cuidadosa – poderíamos dizer quase parafrásica - em que a busca por essa linearidade não perverteu a grandeza literária original. Para melhor explicar isso dissemos que a transposição fílmica da obra literária *Vidas Secas* feita pelo diretor de cinema Nélson Pereira dos Santos é um bom exemplo de *parafrase*. Considerou-se anteriormente nesta análise que Afonso Romano de Sant’Anna define este termo, *para-phrasis* (do grego), como “continuidade ou repetição de uma sentença” (SANT’ANNA, 2004, pág.17). Desta conceituação depende a apreciação do filme *Vidas Secas*, não tanto pela fidelidade à obra literária (já que entendemos que uma adaptação cinematográfica é *outra obra*, pois utiliza-se de *outras linguagens* que não só a verbal) mas, sobretudo por uma certa transcrição, um certo rearranjo com que o trabalho cuidadoso de Nélson Pereira dos Santos tratou esse processo.

Segundo Afonso Romano de Sant’Anna o romance *Vidas Secas* é uma “novela desmontável” (SANT’ANNA, 1990, pg.145). Essa definição é aceita por vários críticos literários. Sant’Anna afirma:

Antônio Cândido diz que “a sua escritura de pequenos quadros justapostos lembra certos trípticos medievais, em que a vida de um bem-aventurado ou dos fastos de um herói se organizam em unidade bastante livre”. A seguir chama *Vidas Secas* de *tríptico* ou *rosácea*, uma vez que o fim do livro mais que indicar um fim sugere um começo como foi o próprio começo da estória, calcada na fórmula do eterno retorno (SANT’ANNA, 1990, p. 145).

SANT’ANNA segue em sua análise afirmando que a crítica considera esta obra literária acrônica e a-histórica. Muitos teóricos consideram *Vidas Secas* um romance onde falta a *trama* e suas características tradicionais como o *clímax* e o *anticlímax*. É sabido que o próprio Graciliano Ramos escreveu a história em partes e as publicou

em jornais da época. Começou pelo nono capítulo (*Baleia*) e depois preparou o quarto (*Sinhá Vitória*), o terceiro (*Cadeia*) seguindo assim, alheio à ordem cronológica, até o final. Isso certamente foi considerado por Nélson Pereira dos Santos em sua obra cinematográfica. A inventividade do cineasta foi reorganizar em seu filme e, à sua maneira, essa permutabilidade do romance.

A fidelidade à obra literária não foi arranhada pelas intervenções de Nelson Pereira dos Santos. O próprio cineasta previne isto nos letreiros iniciais. Um filme, como vimos, é uma obra artística com linguagem diversa da literatura e, por esse motivo, pode ser fiel em outros níveis de representação. Seguir a cronologia dos capítulos do romance não significa que o filme foi mais ou menos fiel ao livro. A fidelidade de uma adaptação fílmica depende do conjunto total de sua estética, pois é uma obra de arte em outro meio. A trilha sonora, a fotografia, os planos e ângulos de câmera usados por Nélson Pereira dos Santos também servem para recriar a obra de Graciliano Ramos e não somente o roteiro. Ater-se apenas à ordem dos acontecimentos como conta o roteiro é menosprezar a importância de outras características desta obra do Cinema Novo brasileiro. Entretanto, nesta análise, nosso enfoque será as seqüências, as cenas e os planos criados por Santos para recontar esta história. Veremos que Nélson Pereira respeitou o material que tinha em mãos, pois *Vidas Secas*, o filme, conseguiu mais linearidade que o romance. Sua montagem permitiu um encadeamento mais coeso. Nélson Pereira dos Santos acrescenta muitos elementos ao romance, mas é como se não o fizesse, pois a impressão que se tem é que Graciliano Ramos já havia disponibilizado todos os elementos necessários. Só precisaria permutá-los. É o que faz o cineasta. Sobre isso diz Randal JOHNSON em seu artigo:

Vidas Secas foi publicado originalmente como uma série de contos relativamente autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o meio e a continuidade dos personagens. Se, como muitos críticos sugerem, o romance é desmontável, então o filme “desmonta” seu material básico em uma narrativa coerente e até mais linear (JOHNSON, 2003, p. 46).

A ordem dos capítulos do livro não é seguida pelas seqüências do filme. Santos reagrupa-os de modo que a história ganhe um status cinematográfico e um encadeamento mais satisfatório ao espectador. O leitor de Graciliano Ramos entende o que se passa com Fabiano e sua família porque a obra contém *motivos recorrentes*

(SANT'ANNA, 1990, pp.146 e 147). Esses motivos aparecem em quase todos os capítulos e repetem-se numa espécie de *dramaticidade fria*, pois que não avança na estória e faz a narrativa girar em círculos, reforçando a sina de miséria da família de Fabiano, presos ao *eterno retorno* da seca. Affonso Romano de SANT'ANNA lista-os a recorrência de motivos, entre eles, o *Soldado Amarelo*, a *cama de Sinhá Vitória*, *Seu Tomás da bolandeira*, a *paisagem seca*, a *luta com a linguagem* de Fabiano e outros. Isso garante uma coerência à obra literária que a produção cinematográfica teria de conseguir por outras vias. A saída foi trabalhar com o *modelo de permutabilidade* (SANT'ANNA, 1990, pp. 139 a 144). Tal modelo, como já ventilamos anteriormente, foi definido por Affonso Romano de SANT'ANNA (1990, pp 139 a 144) como uma das características desta obra literária onde os capítulos podem ser lidos de forma independente e permutada, sem alteração do entendimento geral. Aqui está a criatividade de Nélson Pereira dos Santos: inventar uma solução sobre um “mote” deixado pelo próprio Graciliano Ramos. Para entendermos o trabalho de Santos vejamos como o filme permuta e reagrupa as seqüências / capítulos.

As seqüências do filme correspondem aos capítulos do livro. Alguns deles, como vimos, tiveram a ordem cronológica alterada. Diz Johnson:

Por exemplo, o filme agrupa alguns capítulos que no romance estão separados. Os acontecimentos dos capítulos 3 (“Cadeia”) e 8 (“Festa”), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* no capítulo 10 (“Contas”), em que Fabiano se lembra das dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o Soldado Amarelo (capítulo 11) ocorre antes da morte da Baleia (capítulo 9). O diretor também adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na seqüência da cadeia (JOHNSON, 2003, p. 46).

Notamos que alguns capítulos foram adiantados e outros atrasados. Apenas três deles permaneceram inalterados como *Mudança* (1º.), *Fuga* (13º.) e *O Soldado Amarelo* (11º.). Os capítulos *Inverno* (7º.), *O Menino Mais Novo* (5º.), *Contas* (10º.), *Festa* (8º.) e *O mundo coberto de penas* (12º.) foram antecipados. Já *Cadeia* (3º.), *Fabiano* (2º.), *O Menino Mais Velho* (6º.), *Sinhá Vitória* (4º.) e *Baleia* (9º.) foram atrasados. Para compreendermos melhor essas alterações vejamos um quadro

comparativo entre a ordem dos capítulos da obra de Graciliano Ramos e as seqüências filmicas de Nelson Pereira dos Santos:

Capítulo	<i>Vidas Secas</i> de Graciliano Ramos	<i>Vidas Secas</i> de Nelson Pereira dos Santos
I	Mudança	Mudança
II	Fabiano	Inverno
III	Cadeia	O Menino Mais Novo
IV	Sinhá Vitória	Contas
V	O Menino Mais Novo	Festa
VI	O Menino Mais Velho	Cadeia
VII	Inverno	Fabiano
VIII	Festa	O Menino Mais Velho
IX	Baleia	Sinhá Vitória
X	Contas	O mundo coberto de penas
XI	O Soldado Amarelo	O Soldado Amarelo
XII	O mundo coberto de penas	Baleia
XIII	Fuga	Fuga

Quadro 1.

Os Capítulos *Mudança* e *Fuga* - respectivamente o primeiro e o último - permanecem inalterados, pois era essencial manter no filme o mesmo argumento sócio-político do livro: o sertanejo escravizado pelo círculo vicioso da seca e da miséria. Há uma razão estética para isso também. O grande tema do romance é a luta de Fabiano e Sinhá Vitória - e até certo ponto do Menino Mais Velho - para escapar da degradação e da zoomorfização. Para isso os personagens sabem que lhes falta a *linguagem*. Essa ausência de linguagem exhibe a dificuldade com que tentam escapar de seus destinos. Os *motivos recorrentes* (SANT'ANNA, 1990) são parte dessa razão estética. Pautando-se sobre o mesmo princípio, poderíamos supor

que o primeiro e o último capítulo foram preservados para garantir o argumento do *eterno retorno* que, como os *motivos recorrentes*, prendem os personagens à suas sinas.

O capítulo *Inverno* foi antecipado para suceder o primeiro, *Mudança*, criando uma interessante seqüência à instalação de Fabiano e sua família na fazenda abandonada. A invernada com a chuva trouxe alento ao clima seco e introduziu o personagem do fazendeiro, explorador porém miserável, que volta á fazenda apenas quando as condições de exploração são novamente restauradas com a chuva ocasional. O romance não diz como Fabiano teve contato com o fazendeiro / patrão pela primeira vez e a seqüência *Inverno* cria essa oportunidade, pois logo a seguir o filme continua com *O Menino Mais Novo* e *Contas*. É neste último que Fabiano combina sua paga com o patrão. O filme não teria a mesma inteligibilidade se não fosse esse rearranjo. Logo após a invernada trazida pela chuva a seqüência *O Menino Mais Novo* funciona como uma espécie de renascimento da esperança de um futuro longe da seca e da miséria. Porém a cena em que o Menino Mais Novo imita o modo de andar do pai revela a admiração que sente por Fabiano mas, também, sua falta de perspectiva. É no capítulo *Contas* que Fabiano tem contato com as autoridades da cidade, incluindo o Soldado Amarelo. Essa seqüência introduz esse último personagem que é o principal protagonista da prisão de Fabiano na seqüência *Cadeia*. No romance esse episódio é o terceiro capítulo. Nelson Pereira dos Santos posterga as cenas da prisão de Fabiano, pois achou melhor introduzir a problemática da exclusão social de maneira mais completa e utilizar a seqüência *Cadeia* como *clímax* deste processo.

No romance o capítulo *Festa* é o oitavo e está entre *Inverno* e *Baleia*. Nélson Pereira aproveita a seqüência *Festa* para introduzir *Cadeia*. Com isso aproveita-se melhor o tempo de gravação e racionaliza-se a montagem. Santos não poderia fazer como Graciliano Ramos no romance. Seria muito demorado, cinematograficamente falando, “contar” treze histórias ou elaborar treze seqüências permutáveis e semi-independentes. O cineasta deveria contar a história com menos seccionamento e mais fluidez e homogeneidade. Teria de encadear os eventos de tal modo que uma seqüência remetesse à outra, e assim por diante.

Nelson Pereira dos Santos provavelmente quis reunir seqüências que encadeassem o seguinte ritmo de desenvolvimento da trama: *família fugindo da seca* – *família chegando a uma fazenda abandonada* – *uma invernada de chuva cai*

amenizando a seca – chegada do fazendeiro explorador - fazendeiro combinando um salário de miséria com o pai de família – família analfabeta enrolando-se ao fazer as contas de sua paga – família encalacrando-se na miséria e exclusão – com um pouco de vintém no bolso, a família vai a uma festa popular – mas a família é excluída até mesmo de uma festa popular – o chefe e pai de família é preso injustamente – o pai de família apanha injustamente – sem saber o que fazer, a família espera, abandonada à porta de uma igreja – família sentindo ausência de conforto e justiça até mesmo às portas de uma igreja – o pai de família é solto, não pelas autoridades, mas por justiceiros – o pai de família tem a oportunidade de se vingar, mas falta nem tanto coragem mas força – de volta à casa, família vê a aproximação da seca nas agourentas revoadas das aves de rapina – a família entristece ao ter de sacrificar um animal de estimação, praticamente um membro da família, antes de partir de novo em fuga da seca.

Está garantida assim a linearidade da trama. A seqüência *Cadeia*, como se nota, é o *clímax* do filme. Está situada na metade da trama onde, pouco antes, parecia ao telespectador que a vida de Fabiano não tinha como piorar. O que se segue depois dela são os capítulos mais desalentadores: *O Menino Mais Velho* e sua luta com as palavras, especialmente com o sugestivo significado da palavra “inferno”; as reclamações e as dores de *Sinhá Vitória*; o prenúncio da desgraça com as aves de *O mundo coberto de penas*; o angustiante e ao mesmo tempo frustrante encontro de Fabiano com o *Soldado Amarelo*; a morte da cachorra *Baleia* e, por fim, a nova *Fuga* da seca que se avizinhava.

Sinhá Vitória teria de vir depois de *Cadeia*, pois é no primeiro que a mulher reclama de Fabiano e do fato dele ter gastado o dinheiro no jogo com o Soldado Amarelo que o levou preso. A seqüência *Baleia*, onde a cachorra doente é sacrificada, foi muito bem arranjada, pois deu mais dramaticidade ao capítulo subsequente *Fuga*.

A inventividade criativa de Nélson Pereira dos Santos manifesta-se na diluição do capítulo *Fabiano* pelas seqüências do filme e num pequeno trecho em que aparece Sinhá Terta cuidando das feridas que Fabiano ganhou depois de preso. Santos incluiu essa personagem no filme, pois só assim conseguiria dar sentido para a seqüência do *Menino Mais Velho* que viria logo em seguida. Como se sabe, o Menino Mais Velho também lutou com a linguagem. Sua preocupação maior, num dado momento do romance, seria entender o significado da palavra “inferno” que ouviu de Sinhá Terta, quando essa fazia uma de suas benzeções. Graciliano Ramos

chega a escrever que o Menino Mais Velho ouviu a palavra “depois de [Sinhá Terta] curar com reza a espinhela de Fabiano” (RAMOS, 1976, p. 59). Não é dito no romance que Sinhá Terta curou as costas de Fabiano machucadas na cadeia pelo Soldado Amarelo. Mas Nélson Pereira, numa trama muito bem entrelaçada une dois ou mais episódios esparsos num só encadeamento. No entanto, mais uma vez sua maestria manifesta-se especialmente na seqüência *Cadeia*. Vejamos:

Essa seqüência encapsula as diferenças denotativas entre o romance e o filme, sintetizando os temas principais do filme por meio da criação de um núcleo estrutural que irradia significados e estabelecendo um espaço público que ressoa intertextualmente pelo filme. Além disso, ela desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o filme constitui uma leitura crítica e criativa da obra original. A seqüência também representa um microcosmo das estruturas econômicas, políticas e culturais do Nordeste, abstraídas de tal forma que ela trata não só da opressão de um homem e de sua família, mas também de mecanismos mais generalizados de opressão.

A seqüência é composta de 37 planos divididos em três espaços físicos distintos: 14 planos retratam Fabiano e outro prisioneiro na cadeia; 13 mostram a celebração do bumba-meu-boi diante das autoridades locais; 8 revelam Vitória e os dois garotos na escadaria da igreja, esperando o retorno do pai e da cachorra Baleia, que também desapareceu; 2 planos revelam soldados na porta da cela (JOHNSON, 2003, pgs. 46 e 47).

JOHNSON explica que Nélson Pereira dos Santos acrescenta à história um grupo que está fora da hierarquia de poder existente na trama de Graciliano Ramos: *os cangaceiros*. Graciliano não explica no romance como Fabiano foi solto da cadeia, mas Nelson Pereira precisaria contar essa história. Para isso o cineasta lançou mão de um elemento da cultura sertaneja presente apenas nas entrelinhas do romance.

No romance, no episódio da cadeia Fabiano pensa que, se não fosse sua esposa e filhos, “[ele] entraria num bando de cangaceiros e faria um estrago nos homens que dirigem o Soldado Amarelo”. Apesar de, no romance, Fabiano não ter a oportunidade de se vingar, no filme essa opção é oferecida. Há um outro prisioneiro – uma figura enigmática – na cadeia com Fabiano. Ele cuida das feridas do vaqueiro, e o conforta durante a longa noite. Em contraste com Fabiano, que faz caretas de dor e xinga os

carcereiros, o prisioneiro, apesar de também estar ferido, não demonstra sinais de dor ou medo. Ele não diz uma palavra. Quando não está ajudando Fabiano, calmamente olha pela janela da cadeia. Ao nascer do sol, o bando ao qual ele pertence entra na cidade e o solta, levando à libertação de Fabiano. Eles voltam a se encontrar mais tarde na estrada fora da cidade, onde o jovem oferece seu cavalo a Fabiano e o convida a se juntar ao bando. O vaqueiro recusa, sentindo, talvez, uma responsabilidade maior por sua família (JOHNSON, 2003, p. 50).

No quadro comparativo da pág. (*Quadro 1*) vemos que a seqüência intitulada *Fabiano* aparece logo depois de *Cadeia*. Na verdade, como dissemos, parece-nos que o capítulo *Fabiano* foi dividido pelas outras seqüências do filme. A inserção desta seqüência nesta posição ou em qualquer outra não está clara no filme. Não foi encontrada análise alguma a esse respeito. Portanto sua localização pela cronologia fílmica dada pelo *Quadro 1* é uma análise deste trabalho em particular. Denominamo-la *Fabiano* pois é a seqüência em que, diferente do romance, o protagonista aparece como herói, como homem e, ainda, munido da opção de vingança. Em vários planos Fabiano é filmado à contre-plongé, sobre um cavalo e segurando uma arma. O romance não dá essa opção, mas o filme, ao apresentar-nos essa versão da libertação de Fabiano pelo grupo de cangaceiros, flerta com a idéia política de uma resistência contra a exploração. E, Fabiano, conforta-nos, tal qual a invernada para a seca, com as únicas cenas em que faz poses de herói.

Portanto, o diretor, com essa abstração, traz para o filme uma opção meramente latente no romance: a resistência armada. Essa opção é reforçada num plano de Fabiano a cavalo, filmado de baixo, com um rifle em suas mãos. Apesar do fato de o vaqueiro rejeitar essa opção, a imagem permanece viva no discurso fílmico (JOHNSON, 2003, p. 51).

Como pudemos perceber, o filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos é um bom exemplo de transposição fílmica de obra literária pois adapta com um cuidado meticuloso algumas características essenciais da obra literária homônima de Graciliano Ramos como o uso do discurso indireto livre e o modelo de permutabilidade de seu enredo.

Vimos que os discursos indiretos livre, essenciais em uma obra onde os personagens quase não falam e que ainda possuem grandes conflitos subjetivos, foi

muito bem transposto pelo filme. O diretor usou uma angulação de filmagem conhecida como câmera subjetiva com o objetivo de inserir o espectador no meio da trama e da visão do personagem. Foi usado o recurso da *steady-cam* ou “câmera na mão” para imitar o deslocamento e as vertigens de alguns personagens, além da locução em *off*, sem articulação vocal para que fosse escutada a voz de uma personagem mas sua articulação vocal não fosse vista. Com isso o filme cumpre seu papel difícil de adaptar um romance sem arranhar a principal característica que o consagrou como obra-prima.

O enredo e seus capítulos permutáveis foram rearranjados por Nelson Pereira dos Santos que conferiu à trama algo que não tinha: linearidade. Vimos que o tempo de leitura de uma obra literária não é o mesmo de uma obra fílmica, pois nesta última há uma sincronicidade apreciação-leitura além de seu caráter hiper-executável e exibição programática. Isto faz com que o cinema requeira mais linearidade em seu encadeamento narrativo. Nelson Pereira dos Santos consegue isso permutando os capítulos/seqüências num ritmo próprio sem que o enredo esqueça o núcleo e o foco narrativo original.

Poderíamos asseverar, por fim, que a obra de Nelson Pereira dos Santos opera aquilo que GREIMAS denomina de *Percurso Gerativo de Sentido*, pois a trans-codificação do literário ao texto processa uma espécie de complemento à literatura e não só: uma espécie de continuidade dela também. O tal “percurso” é constituído por uma sucessão de patamares, que vai do nível concreto ao mais abstrato e possibilita uma leitura eficaz do texto. O reagrupamento que Nelson Pereira dos Santos faz chega a explicar pontos em branco e lacunas do texto de Graciliano Ramos. Não sabemos, pela leitura, como Fabiano conheceu ou teve o primeiro contato com o fazendeiro/patrão e nem como foi solto da Cadeia. O texto não explicita em que circunstâncias o Menino Mais Velho ouviu a palavra “inferno” de Sinhá Terta também. O filme explica tudo isso, dando sentido à trama não-linear de Graciliano. O filme é um percurso a fazer após a leitura. Hoje, poderíamos dizer que *lhe* é imprescindível. Podemos concluir que o filme *Vidas Secas* além de uma boa paráfrase é um bom exemplo de trans-codificação.

CAPÍTULO VI

6. Análise Sonora e Visual do filme *Vidas Secas*

Uma análise visual de obra cinematográfica é muito mais do que um estudo sobre a montagem de seus planos ou de sua fotografia apenas. O estudo que diz respeito apenas à edição das imagens é chamado de *análise dos aspectos filmicos* e, aquele que compreende a descrição dos objetos filmados, as cores, os movimentos de câmera e dos personagens, a luz e outros é chamado de *análise dos aspectos visuais* (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.10). Nosso estudo não excluirá nenhum deles já que ambos são importantes. Para análise dos elementos filmicos podemos utilizar as teorias do Formalismo Russo, principalmente às conclusões do cineasta Sergei Eisenstein em sua teoria da montagem e também as críticas subsequêntes. O Estruturalismo, mais especificamente as Teorias da Narrativa e do Discurso ou ainda a Morfologia do Conto de Vladimir Propp podem ser de grande auxílio também. Aqui, no entanto, iremos nos deter mais amiúde em considerações sobre o visual e para tal lançamos mão de teóricos e teorias diversas.

Analisaremos o visual através de um instrumental de estudo elaborado pela profa. Dra. Nícia Ribas D'Ávila. Trata-se de material presente em várias apostilas para uso em sala-de-aula, publicadas em artigos e capítulos de livros, que avançam nas teorias da escola semiótica francesa de Algirdas Julien Greimas e inovam ao propor uma teoria semiótica da imagem e do som, de base greimasiana, coquetiana e peirceana. Certamente este não é e também não será o único instrumento de análise. Utilizamos também as teorias semióticas de Peirce, traduzidas por Lúcia Santaella e Umberto Eco. Além disso, não é possível desdenhar dos conceitos da Gestalt, trabalhados, sobretudo através de Rudolf ARNHEIM¹¹ em seu livro *Arte e Percepção Visual* (1997) e dos próprios conceitos visuais defendidos pela estética do movimento

¹¹ Essa referência a Rudolf Arnheim será essencial quando for definida a importância da identificação da figura circular na narrativa visual do filme *Vidas Secas*. O estudo das figuras e a psicologia da forma não serão explorados à exaustão nesta análise, mas seu papel foi primordial.

do cinema neo-realista italiano e nacional, pertinentes ao filme de Nélson Pereira dos Santos.

Antes de partimos para as análises gostaríamos de reafirmar nossa preferência pelo instrumental semiótico por motivos que julgamos mais que compreensíveis. A Semiótica é uma ciência que evoluiu do Estruturalismo e da Lingüística e, estes, por sua vez vieram do Formalismo e da Estilística. Cremos ser de bom tom utilizar instrumentos de análise como esses, pois que avançaram nos estudos sobre um assunto que é marca registrada da própria modernidade: a linguagem. Nossa época compreendeu que não só o cinema também era uma linguagem como também a própria arte em sua totalidade. Compreendemos que a Estilística – disciplina fundamental para se compreender as manifestações artísticas – não era, sozinha, capaz de auxiliar na resolução de certos problemas de interpretação no cinema por não avançar em abordagens além do positivismo de traço erudito, do historicismo e do psicologismo (BALOGH, 2005).

O Formalismo e o Estruturalismo avançam nos estudos sobre alguns aspectos singulares pertinentes aos próprios objetos artísticos. A dicotomia da representação é um destes aspectos. O entendimento da questão artística da representação encontra seus fundamentos na Grécia Antiga, sobretudo nas definições de Aristóteles. O filósofo definia arte como “imitação da natureza”. A palavra “imitação” (*mimesis*, em grego) possui um sentido de *artifício*, algo artificialmente composto, que imita o natural sendo, portanto, um discurso. Essa é a origem etimológica da palavra arte (*ars*): artifício. Assim como a língua usou de termos e palavras grafados ou escritos para representar aquilo que se queria expressar, assim também fizeram os artistas com a matéria do objeto artístico ao imitar (representar) a natureza. Por este caminho enveredar-nos-emos, pois a dicotomia da significação do objeto artístico toma emprestado da lingüística a definição de signo como sendo formado pelos conceitos de *significado* e *significante*. Saussure define *significado* como o *conceito em si* do signo e *significante* como sua *imagem acústica* (NÖTH, 1996, p.29). Em nossos estudos utilizaremos outros termos que são nada mais que uma evolução destes dois supracitados: *plano de conteúdo* e *plano de expressão*. Os dois primeiros foram formulados por Ferdinand Saussure e os dois últimos por Louis Hjelmslev. Para nós isso será de grande utilidade ao definirmos nosso campo de trabalho já que entendemos que numa análise visual na teoria daviliana lidamos sobretudo com aspectos gerais e específicos ligados ao campo da expressão e ao do conteúdo,

ambos visuais, valendo-se da metalinguagem para apreender a natureza dos conteúdos visuais investidos na prática significante analisada.

6.1. O imanentismo de *Vidas Secas*

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

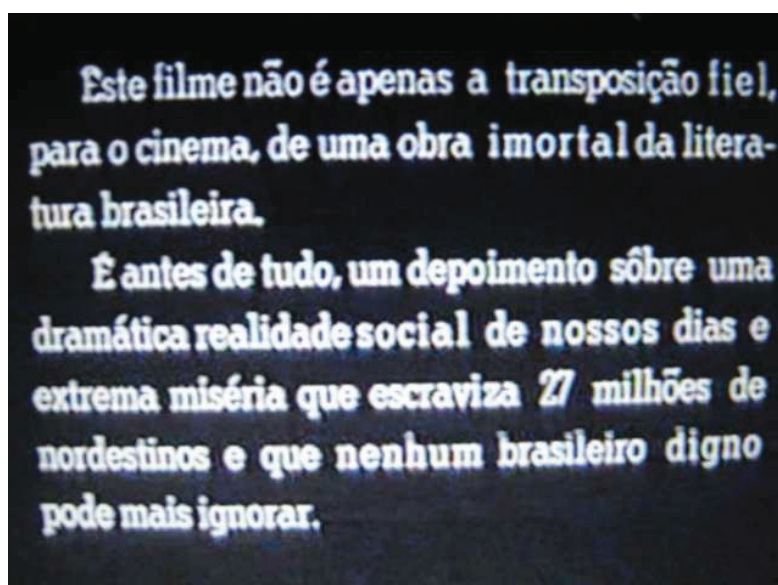


figura 1: Aviso de tela no início da exibição do filme

Texto: “Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira.

É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.” (SANTOS, 1963).

Esta maneira de representar a realidade é típica dos chamados “cinemas da modernidade” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994). Desde os cinemas dos primeiros tempos, que apenas registravam num só plano a vida cotidiana, até os russos pós-revolução que utilizavam a sétima arte como propaganda político-ideológica do socialismo, o cinema de denúncia social e registro do real fez seu percurso. Ainda sobre o neo-realismo, Vanoye nos diz que:

A modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neo-realismo italiano. Desastres da guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. [...] O neo-realismo vincula-se com o documentário [...]: filmagens externas, em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais (operários, camponeses, pescadores, etc), temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares (os personagens centrais não são heróis, mas crianças, velhos, desempregados, gente do povo). (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.34-35).

No Brasil, como já ventilamos, o neo-realismo italiano foi uma estética assumida pelo movimento do Cinema Novo do qual faziam parte cineastas como Glauber Rocha, seu grande ideólogo, e o nosso Néelson Pereira dos Santos. Por esse motivo é possível notar que Luis Carlos Barreto, diretor de fotografia do filme, não utilizou filtros e granulações em sua composição. Utilizou uma fotografia “intencionalmente superexposta, feita quase só de branco, de uma luz que agride como o sol do sertão” (FERREIRA JÚNIOR, on-line, s.d.). Segundo pensamos, este filme se constrói sobre a *estética da ausência*, presente primeiro na obra de Graciliano Ramos e depois nas criações de Santos. Esta película ratifica o ideal na economia cênica, na redução figurativa e na simplificação visual de sua fotografia.

A paisagem do sertão auxilia esta estética. Assim como os antigos portugueses tinham o *mar* como o lugar de seus medos, por ser vasto e desconhecido, assim também nós, de além-mar, temos um lugar simbólico para nossos medos: o *sertão*. O tal subsiste como metáfora da secura, do abandono, do medo e da solidão (SUASSUNA, 1972). Para nossa cultura, a paisagem sertaneja é o lugar mítico das narrativas e das lendas que povoam o imaginário nacional. Temos histórias sobre o *mar* e a *floresta*, mas a partir do decênio de 1930, é no *sertão* que nossos medos mais agudos tomam forma. Néelson Pereira dos Santos e os estetas do

Cinema Novo sabiam disso e exploraram seu caráter inóspito para denunciar as mazelas de nosso povo. O sertão introduz a temática principal da miséria e do abandono e enriquece tanto o conteúdo quanto a expressão visual do filme.

6.2. Analogias entre o verbal e o não-verbal

É possível fazer uma análise visual do filme *Vidas Secas* a partir de suas temáticas principais. Dito isto de outra forma iremos analisar, como antecipamos, seu plano de expressão pelo seu plano de conteúdo. Lingüisticamente é como se interpretássemos o *significante* de um signo pelo seu *significado*. Para tal feito usaremos as conclusões de Ana Maria BALOGH (2005) em seus estudos sobre adaptação de obra literária e, ainda, enriqueceremos o processo com análises complementares. Utilizaremos a mesma base teórica que Balogh, presente em Jean-Marie Floch, quando se tratar de análise do não-verbal pelo verbal. Há também outras teorias sobre análise do imagético fílmico encontradas em Lúcia Santaella e as utilizaremos aqui.

Anna Maria Balogh vale-se de um intróito da semiótica de Greimas – assim como de contribuições de Floch – para explicar suas conclusões. Para entender isso é necessário dizer que, embasadas nas descobertas de Saussure, algumas influências da semiótica greimasiana podem ser encontradas, como explica NÖTH:

[...] no estruturalismo lingüístico de Hjelmslev, [na] antropologia estrutural de Lévi-Strauss, [na] teoria formalista do conto de [Vladimir] Propp e [na] teoria das situações dramáticas de Etienne Souriau” (NÖTH, 2005, p.146).

Usaremos as conclusões de Nícia Ribas D’Ávila sobre o visual e sua teoria denominada de *daviliana* onde, através de uma terminologia toda própria, esclarece as relações entre texto e imagem. Em D’Ávila, uma análise voltada ao figurador 1, como verbete do “logos”, ou ao figurador 2, como fonte do “mythós”, é considerada semi-simbólica. Para ter caráter simbólico, as formas da expressão e do conteúdo deverão ser visualmente explicadas por conteúdos visuais em sua essência. Para Greimas todo inteiro observável como uma totalidade significativa (expressão + conteúdo) é um “texto”, pois na discursividade intrínseca uma análise deve estar

totalmente voltada ao enunciado; somente por embreagens efetuamos buscas na enunciação.

A ênfase desta semiótica está no processo de significação capaz de gerar os signos (PIETROFORTE, 2004). Sua teoria expande as análises anteriores, concentradas na palavra ou na frase, para o texto. Para Greimas “fora do texto não há salvação” (D’ÁVILA, 2007-b), querendo dizer com isso que todo inteiro observável como uma totalidade significativa (expressão + conteúdo) é um “texto”, pois na discursividade intrínseca tenta nos convencer de algo. O filme *Vidas Secas*, sob essa ótica, é um “texto” mesmo sendo um produto audiovisual e não gráfico-lingüístico. Será apresentada então, uma análise que encontra no não-verbal algo que já foi encontrado no verbal, seja em sua narrativa ou em seu discurso.

Para entendermos essa analogia faz-se necessário resgatar a definição do percurso deste processo. Essa definição é dada por José Luis FIORIN (1997) e explica como esse percurso gera a significação em um texto. Fiorin explica, parafraseando Greimas, o percurso gerativo de sentido por meio dos níveis de leitura. Estes níveis de leitura e interpretação de um texto partem daquilo que é mais concreto e complexo num enunciado proposto por uma obra de arte passando, a partir daí, para o mais simples e abstrato. Fiorin usa uma divisão elaborada pelo próprio Greimas que se estrutura em três níveis: o nível superficial, o nível intermediário e o nível profundo. O primeiro é o lugar onde afloram significados mais concretos e diversificados e onde instalam-se o narrador, os personagens, os cenários, o espaço e o tempo. O segundo, intermediário, é onde se definem os valores com que os diferentes sujeitos entram em *acordo* ou *desacordo*¹². Por último, o nível mais profundo é onde ocorrem os significados mais abstratos e simples e onde se podem postular dois significados abstratos que se *opõem* entre si e garantem a unidade do texto inteiro.

Nícia Ribas D’Avila elabora em seus estudos sobre a aplicação da semiótica greimasiana à análise visual um percurso gerativo do sentido para textos visuais. À semelhança de Greimas, D’Avila busca uma estrutura subjacente à visualidade que seja analisável e decomponível como o são os elementos do universo verbal. Para a teórica a visualidade pura é denotativa, figural, presentificada, icônica e estrutural. Nada mais comum que inseri-la dentro de um esquema analítico como o que

¹² Para Greimas estes termos são sinônimos de *conjunção* e *disjunção*, mais usados pelo teórico.

mostraremos a seguir. Conforme D'ÁVILA (2007), então, exporemos o Percurso Gerativo do Sentido em releitura didática. Ver GREIMAS (1979?). O esquema a seguir ilustra o percurso gerativo do sentido de Greimas, re-elaborado para análise de conteúdos visuais:

O PERCURSO GERATIVO DA SIGNIFICAÇÃO VISUAL.

Autora: N. D'ÁVILA.

Instrumental de análise para o encaminhamento da desconstrução do sentido.

NÍVEL do CONTEÚDO (= SIGNIFICADO) NO TEXTO VISUAL
SUBSTÂNCIA DO CONTEÚDO (Variável) + FORMA DO CONTEÚDO (Invariável)

Substância do Conteúdo	FORMA (nível superficial)	FORMA (nível profundo)
Simbólica (denotativa) a) Presentificação (Figural II) Arte abstrata e variantes ***** Semi-simbólicas b) Representação (conotativa) Figurador I - “do logos”. Aquilo que a imagem esta´ representando; a história retratada com fidelidade ao figurativo e implicação com o semantismo verbal. c) Re-representação (conotativa) Figurador II - “do mythós”. A representação do objeto e´ acrescida da subjetividade interpretativa do analista cujos acréscimos fundam-se no seu repertório e na criatividade.	a) Denotação – formemas Ritmo e Aspecto - O Ritmo dos espaços (= proxêmica) : englobante x englobado. simétrico x assimétrico Planos : p1, p2, etc. Espaços : e1, e2; e2', e2'', etc. (contorno x contornado) Perspectiva (superfícies e volumes),proporcionalidade. dimensão/posição/orientação rimas plásticas simples e complexas determinantes da natureza dos classemas Projeções sintagmáticas Planos isotópicos Função de síncopa (figural) Formema total/parcial(ft/fp) ***** Em b) Conotação implicação verbal = rimas poético-míticas e funções de síncopa no figurativo. Ponto de tensão. <i>Figurema/ Imagem</i> : ponto de transição	Em a) Denotação - semas Os semas responsáveis pela qualificação e quantificação da figura, os 'punctuema', 'figurema', 'tracema', 'colorema', 'extensurema', 'sincopema' 'cromema', 'texturema' 'densirema', 'largurema' 'saturema', etc., em articulação nos Quadrados Semióticos para determinação da Forma, abstrata, sistêmica, paradigmática, extraída de superfícies, volumes-semas da proporcionalidade. Isotopias pelos tracemas Projeções paradigmáticas por extrapolação da forma, da cor ou do movimento. Suprassegmentação. Esta é determinante do caráter figural, arcabouço de um figurativo qualquer.

- Estruturas Discursivas – Figural I Nuclear – Propulsor da Substância do Conteúdo

NÍVEL da EXPRESSÃO (Significante) no Texto Visual.	
Substância (Variável) Físico-ótico-química (processo) <i>purport</i>	Forma (Invariável) Os sistemas gráfico-pictural e plástico.

Tabela 1: Percurso gerativo do sentido as significação visual

FONTE: D'ÁVILA, 2007.

Compreendemos como se estrutura a história ou o campo diegético (de significados) do filme por meio de pequenos resumos. Podemos sintetizar a fábula de *Vidas Secas*, o filme, assim: O vaqueiro retirante Fabiano e sua família fogem da miséria e da degradação. Estabelecem-se em uma fazenda onde Fabiano convence o proprietário a aceitar seus préstimos. O patrão começa então a explorá-lo. Fabiano tem dificuldades em escapar da miséria, pois é injustiçado e humilhado pelas autoridades como o fiscal da prefeitura, o soldado amarelo, além do fazendeiro. A seca aproxima-se ainda mais forçando Fabiano e a família a retirarem-se e fugirem novamente. Essa é uma concisão da história, mas podemos aprofundar ainda mais a abstração adentrando ao *nível narrativo*.

Fabiano é o *sujeito* (aquele que age) da história e tenta cumprir o que os teóricos greimasianos chamam de *programa narrativo* (denominado PN). Este *programa* é uma espécie de resumo das intenções e das aspirações do personagem. No filme, Fabiano quer apenas sair da miséria e conquistar a dignidade, mas é atrapalhado pelos *anti-sujeitos* (aqueles que dificultam as ações do *sujeito*) que se interpõem em seu caminho, a saber, o Patrão, o Soldado Amarelo e o Fiscal da Prefeitura. O PN de Fabiano entra em conflito com o PN dos seus exploradores. Apenas no início do filme vemos Fabiano manipular o patrão por intermédio da tentação, pois oferece seus serviços a um custo muito baixo. No entanto, deste ponto em diante, o que percebemos é que Fabiano é quem começa a ser constantemente manipulado através da intimidação. O personagem principal é constantemente intimidado a fazer aquilo que seus manipuladores querem. O objeto-valor¹³ pretendido pelo protagonista é a conquista da dignidade humana, tendo como objeto-modal¹⁴ adquirir o domínio da linguagem (“saber falar como Seu Tomás da Bolandeira”). O de sua mulher, Sinhá Vitória, é a *cama de couro* (“cama de gente”, “igualzinha a cama de Seu Tomás da Bolandeira”). Fabiano quer sair da *miséria* e conquistar *dignidade*, ou seja, tem *aspirações* e quer escapar de uma vida de *degradações*. Ele quer se *humanizar* e não se *zoomorfizar*, mas não consegue.

A partir deste ponto podemos avançar na extração de um nível muito mais abstrato, onde é possível retirar as oposições semânticas mínimas. Essas oposições de sentido resumem a história em conceitos ou palavras chaves muito abstratas e

¹³ Objeto-valor = fim (valor ideológico, descritivo).

¹⁴ Objeto-modal (ou valor modal) = meio para atingir um fim almejado.

simples. Algumas já foram citadas. Vejamos: *miséria versus dignidade*, *aspiração versus degradação* e *humanização versus zoomorfização*.

Segundo Ana Maria BALOGH (2005) há uma correlação entre estas oposições e a mensagem visual do filme *Vidas Secas*. Balogh afirma:

Quando Desmedt [Nicole Desmedt-Everaert] fala sobre figurativização, ela lembra um dos princípios básicos do estruturalismo lingüístico: o sentido nasce de diferenças. O sentido nasce, portanto, neste nível, de oposições figurativas, de traços figurativos que se opõem. (BALOGH, 2005, p.79).

Balogh segue dizendo que é possível perceber duas oposições figurativas básicas no filme: identifica a primeira no que ela chama de *eixo da verticalidade* e a segunda no *eixo da horizontalidade*. Percebam que os termos *horizontal* e *vertical* referem-se a uma classificação típica dos elementos ditos visuais, mas são usados aqui em correlação com a análise estrutural dos elementos narrativos da história de Fabiano e Sinhá Vitória. Esta ponte entre o verbal e o não-verbal é necessária, antes que se chegue à um nível de análise que vislumbre apenas elementos da visualidade pura. Este é, aliás, o caminho pretendido por Greimas e seus seguidores em suas reflexões. Pode-se dizer que o próprio Greimas buscou organizar uma base, um caminho, para o estudo dos textos visuais. É sabido que o teórico não se aprofundou nas análises sobre objetos não-verbais, mas estimulou seus alunos a criar modelos e formas de analisá-los. Greimas, no entanto, já teorizava que o debruçar analítico sobre o visual só poderia prescindir do verbal. Para demonstrar conteúdos visuais por metalinguagem visual sugere, como afirmamos, o uso de algumas formulações de Hjelmslev sobre substância e forma do conteúdo e substância e forma da expressão. O grande desejo de Greimas era ter as semióticas não-verbais cada vez mais afastadas da verbal para que pudessem ter autonomia e buscassem sua existência semiótica como grandeza semântica. Não nos esqueçamos de que a linguagem verbal também precisa do *traço* e do *som* para existir como grandeza. Greimas indagava se a visualidade estava sujeita ao *sistema de representação*, ou seja, se a imagem, assim como um texto verbal, representava de fato, reportando-se a alguma outra coisa que não ela mesma. No texto “Semiótica figurativa e semiótica plástica” revela estas intenções, Greimas reflete que:

Duas tradições culturais – uma filosófica e estética, outra lógico-matemática – concorrem para fazer do conceito de representação o ponto de partida obrigatório para reflexão sobre a visualidade. As configurações visuais construídas sobre superfícies planas são representações? [...] E, finalmente: esses sistemas, sendo reconhecidos como tais, constituem linguagens? Em outras palavras, podem eles falar de outra coisa que não seja de si mesmos? (GREIMAS apud OLIVEIRA, 2004).

No filme *Vidas Secas*, onde o texto de partida é o literário, é certo que, por uma justa evocação primária faz-se necessário que não separemos o não-verbal do verbal. Jean-Marie Floch, que foi aluno de Greimas, confirma isso quando diz que um dos procedimentos para a análise das imagens é a articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Segundo Floch, em sistemas semióticos plásticos há uma relação *semi-simbólica* entre as formas plásticas e as formas semânticas. Usa este termo, pois esta relação não é totalmente simbólica, ou seja, esse *semi-simbolismo* articula conteúdos verbais e as formas visuais. Floch nunca conseguiu uma análise visual pura, que se auto-explicasse, sem a relação com o discurso verbal. JAKOBSON (1965) já teorizava que as artes – qualquer uma delas – são regidas pela *função poética* da linguagem que se dá no momento da projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático. Queremos dizer com isso que há, na obra de arte, uma desorganização da sintaxe, comum ao verbal, pela interferência dos aspectos analógicos, imagéticos e conotativos. Em filmes adaptados de obra literária essa interferência é inevitável. Sobre isso, Eduardo Peñuela Cañizal afirma:

No filme *O Homem e a Câmera*, Dziga Vertov mostra através de várias **metáforas** como a **linguagem poética do cinema** surge no instante em que a montagem se transforma em **representação da representação** da fotografia em movimento. O ritmo que se origina nesse processo não é mais o ritmo que a câmera capta em sua representação da vida. A dinâmica que o espectador vê na tela está muito longe dos movimentos das imagens refletidas num espelho que tivesse a vida em sua frente. Mesmo sem considerar aqui os diferentes recursos de que o conhecido cineasta se vale para **construir um discurso fílmico de poética originalidade**, proponho-me unicamente chamar a atenção para alguns elementos expressivos da mensagem que resulta de uma representação que a linguagem faz de si mesma. [grifo nosso]. (CAÑIZAL, 1978, p.20 e 21).

Cañizal segue dizendo que o cinema cria “zonas convidativas ao contato” e que Sergei Eisenstein estudou o “ideograma” junto com a “montagem” concluindo que entre os dois há uma mesma articulação essencial (IDEM). Isso não configura novidade, pois a poesia concreta brasileira já trabalhava com a idéia de espacialidade e composição ideogramática. A tese é a de que a poeticidade é um caminho anterior ao da visualidade pura. PIETROFORTE (2004) sugere então uma hierarquia entre a semiótica poética, a semiótica semi-simbólica e a semiótica plástica, agrupando-as segundo a teoria dos conjuntos, deste modo:

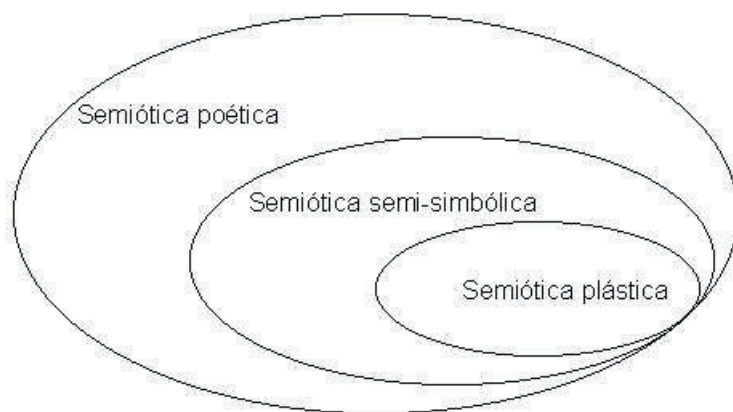


figura 2: quadro das conjunções semióticas

Transferindo estas conclusões para nossa análise do filme *Vidas Secas* podemos supor que as imagens visuais suscitadas pela poeticidade do texto escrito do romance de Graciliano Ramos ajuda-nos a fazer uma ponte semi-simbólica com as soluções visuais da fotografia, dos movimentos de câmera e dos atores no filme de Nélson Pereira dos Santos. Depois, seguiremos para uma identificação dos elementos plásticos puros mais abstratos presentes na obra fílmica. A análise visual do filme ficará estruturada segundo uma hierarquia semelhante, a saber:

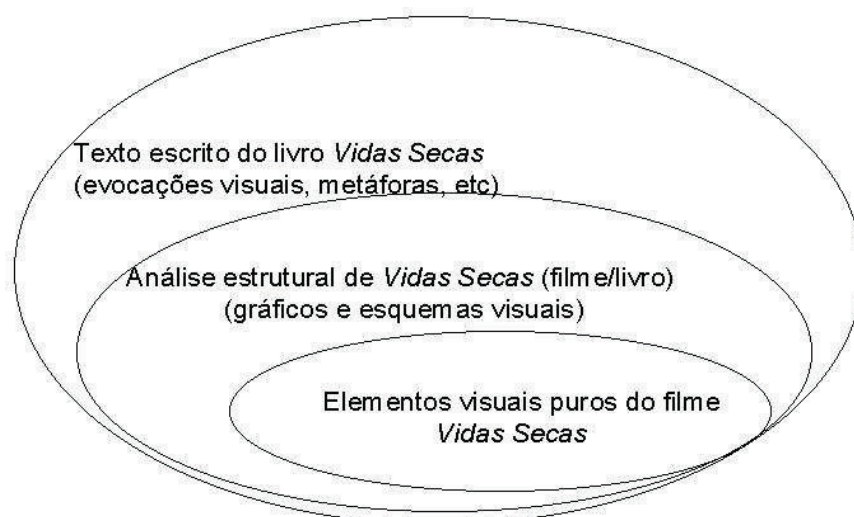


figura 3: Quadro relacionando a hierarquia da análise visual do filme *Vidas Secas*

A partir dessas observações é que podemos prosseguir com as conclusões de Anna Maria Balogh sobre as relações figurativas do filme com as oposições semânticas extraídas no nível superficial da narrativa. Balogh afirma que:

Nas inúmeras vezes que se teve o prazer de assistir ao filme "*Vidas Secas*" houve duas oposições que chamaram a atenção muito particularmente. A primeira é a que ocupa a maior extensão do filme: a existente entre o que ocorre na parte superativa do quadro e o que ocorre na parte inferativa; uma oposição figurativa manifesta ao eixo da verticalidade. A segunda é a oposição existente entre os protocolos de abertura e fechamento do filme, privilegiadores da horizontalidade em contraposição aos restantes, privilegiadores da verticalidade, conforme já salientado (BALOGH, 2005, p. 79).

Para explicar suas intenções, Balogh isola algumas seqüências fílmicas que ilustram esta oposição, a saber: a) as filmagens em *plongé* e *contre-plongé* marcando as relações dos personagens entre si, b) a movimentação dos atores e c) a movimentação da câmera. As cenas em que o Menino Mais Velho *cai no chão*, em que Sinhá Vitória *sobe* o barranco e avista um pouso ao longe, em que o patrão – filmado a *contre-plongé* chega à fazenda e conversa com Fabiano e a família *sobre* o cavalo (*fig.8*), em que o Menino Mais Novo *sobe* na cerca para ver Fabiano domando a égua alazã, em que Fabiano marca o gado com o patrão e é filmado ao nível dos animais (*fig.7*), em que Fabiano é preso e é filmado a *plongé* (*fig. 9 e fig.11*) enquanto

os soldados o são a *contre-plogé* (fig.10 e fig.12), em que depois de solto Fabiano é filmado sobre o cavalo do cangaceiro companheiro de cela com uma arma na mão (fig.13), são características e reproduzem visualmente as oposições semânticas estruturais da narrativa. Explicaremos melhor introduzindo um esquema visual proposto por BALOGH (2005, p.86)¹⁵:

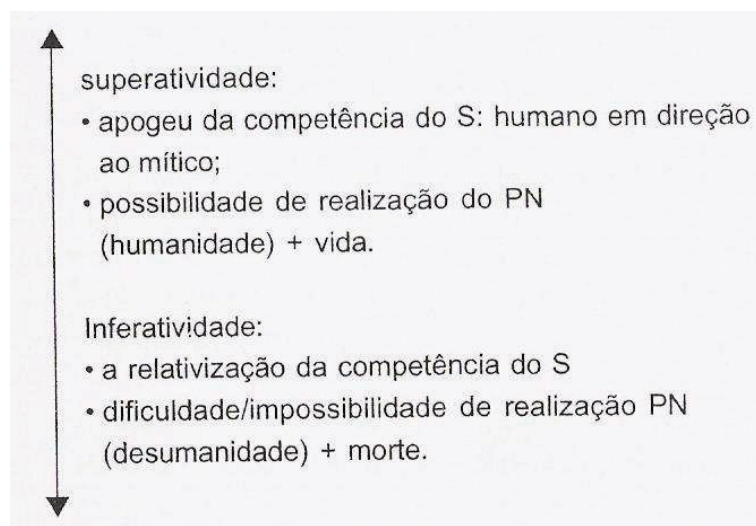


figura 4: esquema proposto por BALOGH (2005, p.86) onde S = sujeito da ação (Fabiano ou outro personagem) e PN = programa narrativo (ação do personagem em busca de suas aspirações)

Este esquema de Balogh parece não apresentar novidade em relação às análises anteriores sobre o livro *Vidas Secas*, pois que é possível traçar paralelos com esquemas similares, como os propostos por SANT'ANNA (1990) a seguir:

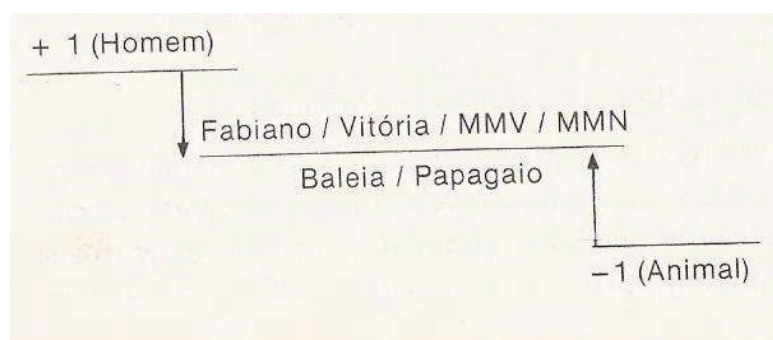


figura 5: esquema proposto por SANT'ANNA (1990, p.136).

¹⁵ O esquema da figura 4 está fundamentado no que descobriu Greimas (MaupaSant): superior X inferior; vida X morte, nos "Dois Amigos".

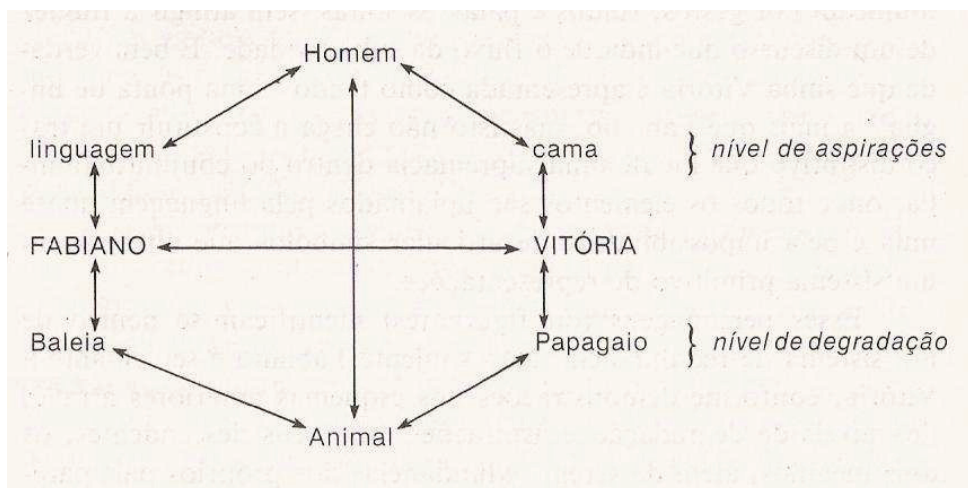


figura 6: esquema proposto por SANT'ANNA (1990, p.139).

Estes dois esquemas (*fig.5* e *fig.6*) fazem parte de uma análise estrutural do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos elaborada por Affonso Romano de Sant'Anna. Eles se parecem com o esquema de Balogh sobre a análise do filme e ambos resumem, esquematicamente, os desejos (aspirações) e os receios (degradação) dos personagens Fabiano e Sinhá Vitória. Os esquemas de Sant'Anna localizam os desejos dos protagonistas da história no canto superior e os medos no canto inferior. Fabiano e Sinhá Vitória relacionam-se *horizontalmente* e buscam nas relações *verticais* a superação de suas misérias. Segundo a *fig.6* Fabiano pensa que se tornará mais homem (aqui com sentido de ser mais humano e menos animalizado – ver *fig.5*) quando adquirir a *linguagem* (algo que ele não domina) e, Sinhá Vitória pensa que terá vida de gente quando conseguir comprar uma *cama* de couro (como a de Seu Tomás da Bolandeira). Sant'Anna mostra-nos ainda que neste mesmo eixo o nível de degradação liga estes personagens aos animais: Fabiano à cachorra Baleia e Sinhá Vitória ao papagaio. Tal fato é constatado pelo romance em diversos momentos, pois que Fabiano se compara à cachorra e Sinhá Vitória é comparada, no filme, ao papagaio pelo próprio Fabiano por causa de seu jeito de andar com os sapatos de verniz. Ainda, é Fabiano que se arroga na incumbência de matar Baleia assim como Sinhá Vitória mata o papagaio no início da história.

Esses esquemas estruturais extraídos das análises do conteúdo narrativo da história são transmutados ao filmico. Isso se dá por meio da posição da câmera, pelo movimento desta e pela movimentação dos personagens em cena. Vejamos alguns exemplos:



figura 7: Fabiano e o Patrão à *contre-plongé*



figura 8: O Patrão e Fabiano à *plongé*



figura 9: Fabiano à *plongé*



figura 10: Soldados à *contre-plongé*



figura 11: Fabiano à *plongé*



figura 12: Soldado à *contre-plongé*



figura 13: Fabiano sobre o cavalo



figura 14: Fabiano e Sinhá Vitória

Tais planos cinematográficos congelados nas figuras expostas mostram como a utilização da posição da câmera dialoga analogicamente com os esquemas estruturais de análise narrativa propostos por Balogh e Sant'Anna. A posição *plongé* – filmagem de cima para baixo – sempre focaliza Fabiano em seu estado de

degradação e inferioridade no momento em que conversa com o Patrão ou quando apanha dos soldados na cadeia. Em oposição, quando o enfoque são os soldados ou o Patrão, a câmera é posicionada em *contre-plongé* para que a superioridade, o domínio e a intimidação que estes personagens exercem sobre Fabiano fique visualmente mais acentuada.

Em algumas cenas a posição *plongé* deixa Fabiano tão diminuto, fragilizado e nos toca de modo tão especial que chega a despertar empatia. Os gemidos do personagem na seqüência Cadeia e seu olhar clemente (*fig.11*) hiperdimensionam-se com o enquadramento. Parodiando o diretor da película, pode-se dizer que nenhum brasileiro digno pode ficar incólume a esta seqüência e não se indignar. A indignação que sentimos ao ver o sofrimento do personagem encontra seu contraponto posteriormente, nos planos da *fig.13*, hora em que o vaqueiro, de arma em punho, monta a cavalo e é filmado a *contre-plongé*. Parece que irá vingar-se e que se tornará cangaceiro, mas não: apenas flerta com esses sentimentos. Olha a família, ouve o mugido do boi na caatinga, desce do cavalo e devolve a arma ao cangaceiro, ex-companheiro de cela. Agradece o convite e vai-se embora. Néelson Pereira dos Santos frustra-nos neste momento, pois é como se desperdiçasse a possibilidade do personagem injustiçado revidar os maus tratos. Refletindo melhor sobre a cena, infere-se que, talvez, Santos quis preservar a dignidade do personagem e a fidelidade a Graciliano Ramos. Fabiano é humilhado, maltratado e preso, mas não se pode dizer que desrespeitou a lei. A posição *contre-plongé* da câmera nesta hora confirma isso. O banditismo não é a saída que Fabiano encontra para seus problemas e por esse mesmo motivo é filmado como um herói: de baixo para cima.

Sobre a relação horizontal entre Fabiano e Sinhá Vitória identificada por Sant'Anna em seu esquema da *fig.6*, é possível correlacioná-la ao plano da *fig.14*. Agrupamos abaixo alguns planos congelados, identificando o eixo visual da horizontalidade:



fig.14-a



fig.14-b

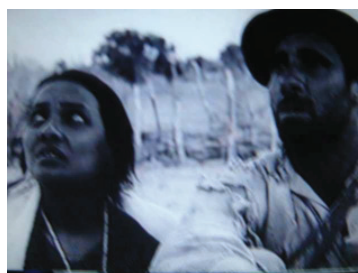


fig.14-c



fig.14-d



fig.14-e



fig.14-f

Em um momento de beleza impar, os personagens Fabiano e Sinhá Vitória sentam no chão, lado a lado, e a câmera os enquadra frontalmente, ao mesmo nível. Ambos olham para frente, mirando um ponto qualquer, bem distante, absortos em si e cansados da caminhada. Fabiano percebe nuvens de chuva se formando e cutuca Sinhá Vitória para que ela as veja também, exclamando: “É... vai chuvê.” A mulher completa: “Deus queira, e a Virgem Santíssima tomém”. Neste momento, ao olhar as nuvens negras se aproximando, Sinhá Vitória aninha-se ao ombro de Fabiano, numa rara – se não a única – demonstração explícita de carinho da mulher. Fabiano espanta-se e afasta-se. Bruto, castigado pela vida, pela luta por sobrevivência, vê-se que se desacostumou a afagos. Sinhá Vitória, constrangida com a recusa do marido, afasta-se vagarosamente olhando-o pelo canto dos olhos. Aqui percebemos que a relação entre ambos, mesmo que horizontal, é ausente de momentos como esse. A dureza, a miséria e a secura, todas estas, vão roubando o pouco de afeto ainda resta nos dois.

Percebemos que as oposições semânticas levantadas pelas análises revelam-se também no visual. As já citadas - *miséria versus dignidade*, *aspiração versus degradação* e *humanização versus zoomorfização* - dialogam com a oposição visual *inferatividade versus superatividade* ou *horizontalidade versus verticalidade*. Se nos reportarmos ao romance de Graciliano é possível encontrar, nas reflexões de Fabiano, este mesmo dilema opositivo:

Se pudesse economizar durante alguns meses **levantaria a cabeça** . forjaria planos. Tolice, **quem é do chão não se trepa** [...] Conversa. **Dinheiro anda num cavalo** e ninguém pode viver sem comer. **Quem é do chão não se trepa** [grifos nossos]. (RAMOS, 1976, p.98).

Horizontalidade e a verticalidade não são as únicas analogias entre o verbal e o não-verbal expressas pelo filme. As figuras evocadas por aquilo que D'Ávila denomina de *figurais* são importantes nesta análise. Segundo a teórica, *figurais* são os elementos primeiros ou essenciais que dão forma e caracterizam uma figura. Podem ser manchas, traços¹⁶ ou as formas geométricas básicas como o triângulo, o círculo, o quadrado¹⁷ e etc. No filme *Vidas Secas*, não apenas as linhas horizontais e verticais são significativas, mas também o círculo e não somente a extrapolação das formas como também, intrinsecamente, nas imagens, onde esses *figurais* são apreendidos como elementos estruturais. Demonstramos que estes elementos visuais guardam correlação com o discurso fílmico e com as idéias imanentistas do romance de Graciliano Ramos. Ao associar os temas sociais da miséria e da degradação aos elementos plásticos, Néelson Pereira dos Santos realiza não só uma transposição fiel dos elementos literários, mas também reforça sua mensagem. O mesmo acontece quando se evoca traços circulares, isto é, os *figurais da circularidade*. Alguns teóricos da literatura como Alfredo BOSI (1985) e Antônio CÂNDIDO (1969) usam a figura do *círculo* como recurso de análise da estrutura do romance de Graciliano Ramos. cremos ser importante verificarmos se no filme, o diretor utiliza-se deste *figural* também.

6.3. A figura do círculo em *Vidas Secas*

A verificação da presença da forma circular no filme *Vidas Secas* foi elaborada de igual modo por Anna Maria BALOGH (2005). Identificamos, no entanto outros pontos em que este *figural*¹⁸ se faz presente e apresentaremos ambos aqui. Antes, convém salientar que o *círculo* prefigura a dramaticidade do enredo que, se inicia num ponto – a fuga da seca – e termina neste mesmo lugar, além de representar metaforicamente a situação de eterno-retorno à miséria a que estão presos Fabiano e Sinhá Vitória. Os motivos recorrentes do romance como as reclamações dos personagens relativas à “cama nova” e ao “falar bem” de Seu Tomás da Bolandeira encaixam-se também nesta representação. Nosso enfoque, porém, é a obra fílmica e

¹⁶ Denominados por D'Ávila de *figuremas*.

¹⁷ Denominados por D'Ávila de *primitivos figurativos*.

¹⁸ “Figural”= o termo designado por D'Ávila em sua teorização tem identidade diferenciada do uso por Lyotard e demais teóricos da imagem (D'ÁVILA, 2003c)

iremos identificar as circularidades e as semi-circularidades existentes sem deixar de relacioná-las com os significados relativos ao discurso e à enunciação textual.

Primeiramente, é importante notar que estudiosos da literatura brasileira como Alfredo BOSI (1985) e Antônio CÂNDIDO (1969) enxergam *Vidas Secas*, o romance, como uma narrativa cíclica, fechada em si mesma, ou, como diz SANT'ANNA, citando Cândido, igual a um "*tríptico medieval* ou *rosácea*, uma vez que o fim do livro mais que indicar um fim sugere um começo como foi o próprio começo da história calcada na fórmula do eterno retorno" (SANT'ANNA, 1990, p.145). As cenas iniciais e finais do filme de Santos são também muito parecidas, pois retomam à mesma ação: a fuga da seca. Antônio Cândido afirma:

Vidas Secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. (CÂNDIDO, 1969, p.10).

A crítica social faz-se por meio desta imagem, pois mostra a sina recorrente à que estão eternamente condenados os protagonistas. Ismael Ângelo Cintra complementa e ratifica essa idéia dizendo que:

Marcado pelo signo da repetição e da previsibilidade, o enredo é cíclico. Eterno retorno: a cena final parece cópia da primeira: a estrada, a fome... A seca é inevitável e com ela a fuga dos "infelizes", assim como os gestos de Fabiano, que repetem os dos antepassados. (CINTRA, 1993, p.95).

O *círculo* é um elemento muito importante na narrativa de *Vidas Secas*. Quando o texto faz referência a esta figura também é para expressar esperança. Vejamos algumas passagens:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de pederneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para trás, preso debaixo do queixo, **faziam-lhe um círculo enorme** em torno da cabeça [grifo nosso]. (RAMOS, 1976 p.50).

A família estava reunida em torno do fogo [...] Fabiano esfregou as mãos satisfeito e empurrou os tições com a ponta da alpercata. As brasas

estalaram, a cinza caiu, **um círculo de luz** espalhou-se em redor da trempe de pedras, clareando vagamente os pés do vaqueiro, os joelhos da mulher e os meninos deitados. (RAMOS, 1976 p.66).

O círculo carrega uma simbologia peculiar e, por ser uma das primeiras formas geométricas, descobertas muito antes do quadrado ou do triângulo, por exemplo, guarda significação muito complexa e elaborada. A forma surgiu, como afirma PASTRO (1993, p. 56 e 57), das “perturbações ondulares concêntricas das pedras atiradas na água”. Nossa cultura dotou essa forma de múltiplos sentidos. Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT o *círculo* significa “totalidade”, “inteireza”, “retorno”, “o tempo”, “a roda que gira”, “a vida”, “o transcendente”, “a globalidade”, “a proteção”, “o corpo”, “a volta”, “o limite”, “o destino” (1996, p. 250 a 256). Todos estes significados não são necessariamente positivos. Se o círculo é a “vida” ou a “totalidade” ou o “tempo” e mesmo “o destino”, então ele comporta tanto elementos positivos quanto negativos. Assim, no romance, encontramos referências à *circularidade* que carrega um significado sombrio e desalentador. Vejamos:

Diante da bodega de seu Inácio virou o rosto e fez **uma curva larga**. Depois que acontecera aquela miséria, temia passar ali. (RAMOS, 1976 p.100).

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia **círculos altos** em redor de bichos moribundos (RAMOS, 1976 p.10).

[Baleia] Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da **roda**. (RAMOS, 1976 p.93).

Nélson Pereira dos Santos trabalhou em seu filme com essa mesma duplicidade e utilizou fartamente a imagem circular como expressão visual. Por meio desta figura Santos abre e fecha a seqüência final e inicial, dispõe seus atores, movimenta sua câmera e reforça o sentimento de miséria e exploração a que se prende o personagem Fabiano. Balogh, em seus estudos, identifica, como dissemos, a figura do *círculo* no filme *Vidas Secas* dizendo:

Tal como as oposições previamente analisadas no filme, a figura do círculo perpassa toda a organização figurativa de VS-filme, sobretudo em suas

variantes semi-círculo e ângulos curvos, ou seja, partes do círculo. Ao analisarmos o filme podemos perceber que a formação desta figura se dá de quatro maneiras principais, a saber:

- 1) pela disposição dos atores no espaço.
 - 2) pela movimentação dos atores no espaço.
 - 3) pela movimentação da câmera.
 - 4) **os próprios elementos materiais filmados possuem essa forma.**
- (BALOGH, 2005, p. 93 e 94).

Balogh justifica suas conclusões citando Diana Barros e lembra-nos que o aspecto discursivo e abstrato da narrativa possui “cobertura figurativa”:

A análise do discursivo opera sobre os mesmos elementos que a análise da narrativa, mas retoma aspectos que foram deixados de lado: as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos. (BALOGH Apud BARROS, 2005, p.100).

Como se pode perceber, Balogh apóia-se naquilo que é projetado fora da narrativa, da enunciação para o enunciado, onde se evoca um suporte figurativo. Apresentamos a seguir as circularidades identificadas pela análise visual da pesquisadora seguida de outras percebidas por nosso estudo. Às cenas e planos dispostos nas seqüências, seguem-se os gráficos relacionados.

O esquema a seguir refere-se à disposição dos atores no espaço. Não apresentaremos as imagens da cena correspondente, ficando de antemão registrado que se refere à seqüência inicial, segunda cena, a que costumam denominar *descanso sob os arbustos*, onde Sinhá Vitória, Fabiano e os meninos param para descansar da caminhada. Balogh usa aqui as siglas SV (Sinhá Vitória), F (Fabiano), MMV (Menino Mais Velho) e MMN (Menino Mais Novo) para se referir aos personagens e facilitar a exposição dos nomes¹⁹:

¹⁹ Nós, como viemos fazendo, os grafaremos por completo. Não subtrairemos os personagens daquilo que a Declaração Universal dos Direitos do Homem lhes garante: *Todo ser-humano tem direito a nome e sobrenome*.

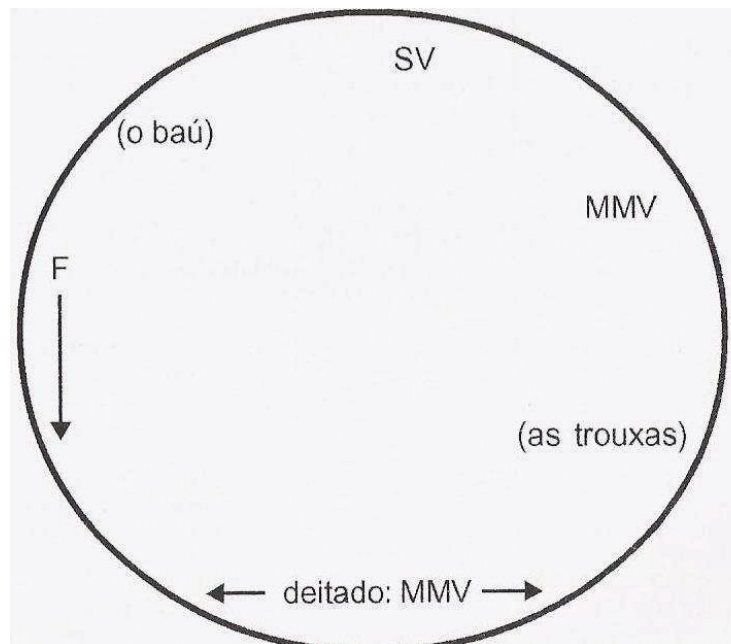


figura 15: esquema utilizado por BALOGH (2005, p.117)

A *fig. 15* mostra a disposição circular com que se acomodam os personagens. Balogh identifica a circularidade na movimentação dos atores em cena, como nas seqüências abaixo:



fig. 16: queda do MMV (1)



fig. 17: queda do MMV (2)



fig. 18: queda do MMV (3)

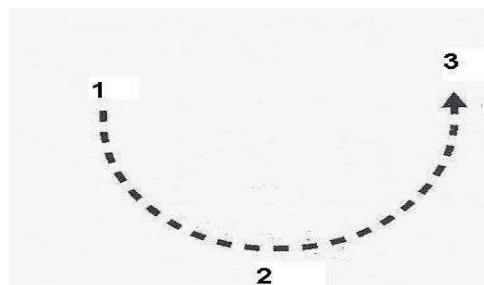


fig. 19: Queda MMV (BALOGH, 2005, p.116)

Nos planos acima vemos a movimentação do Menino Mais Velho durante sua queda por fraqueza e insolação, perfazendo um semi-círculo²⁰. Há mais uma cena registrada pela autora, onde o Menino Mais Velho aproxima-se do pai Fabiano que está lhe fazendo uma sandália de couro e chama-o para tirar-lhe as medidas:



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 23



fig. 24



fig. 25

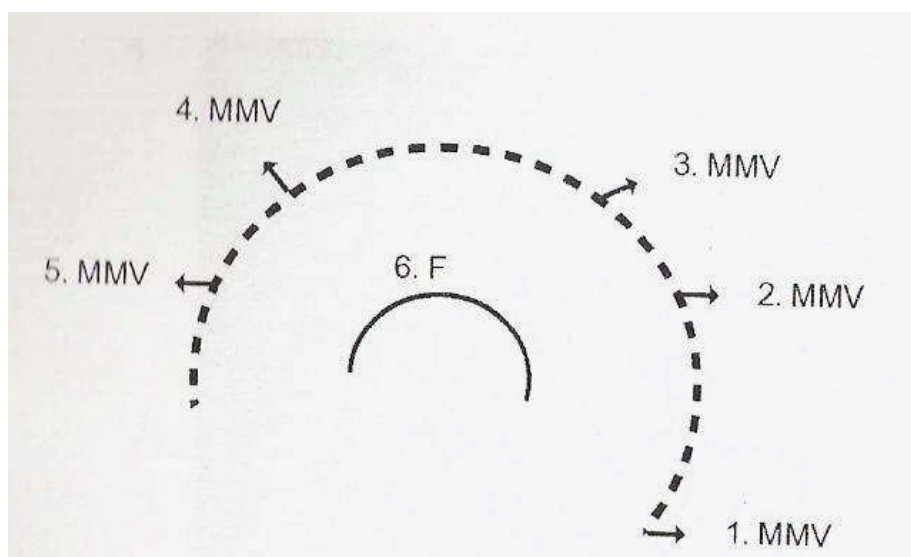


figura 26: esquema utilizado por BALOGH (2005, p.126) identificando a movimentação do MMV

²⁰ Na teorização de D'Avila semi-circularidade é denominada como "projeção paradigmática por extrapolação da forma (invertida) e do movimento" (1999a).

A cena a seguir é uma das mais interessantes apontadas pela teórica, pois refere-se à seqüência posterior à da *Cadeia*, onde o Menino Mais Velho faz reflexões sobre o significado da palavra *inferno*. O ator está sentado sob um juazeiro, com a cabeça encostada na árvore e olha em derredor, movimentando-a circularmente. Uma câmera subjetiva acompanha seus movimentos e foca aquilo que o Menino Mais Velho está enxergando. Observemos:



fig. 27: 1



fig. 28: a



fig. 29: 2



fig. 30: b



fig. 31: 3



fig. 32: c

Essa cena é muito significativa, pois Nélson Pereira dos Santos, ao expor o luta do Menino Mais Velho com a linguagem, faz com que o menino identifique o

significado da palavra *inferno* nas coisas que o cercam²¹. Depois de ser repreendido pela mãe e castigado com um safanão, por perguntar o significado da palavra “inferno”, o Menino Mais Velho refugia-se no terreiro de casa, debaixo de um juazeiro. Triste, absorto em seu mundo de criança, tenta entender a palavra. Faz associações visuais com o sentido do termo desconhecido. Percebemo-las nos enfoques da câmera subjetiva. A cada sentença proferida pelo menino, que repete a explicação fraca dada pela mãe, a câmera focaliza um ângulo visual de seu universo próximo: a casa, o monte ao longe, o telhado, os bois magros no pasto seco, o céu e o sol causticante por sob os galhos secos das árvores.

O ator move a cabeça de um lado para o outro, acompanhado pela câmera que fixa os horizontes cotidianos do personagem, fazendo-nos crer que o “lugar ruim”, “ondi é qui téim ispetu quenti” é o lugar onde ele está. Aqui identificamos novamente a crítica social de Santos, pois o menino chama de *inferno* o sertão assolado pela seca e miséria. Balogh esquematiza assim o que dissemos:

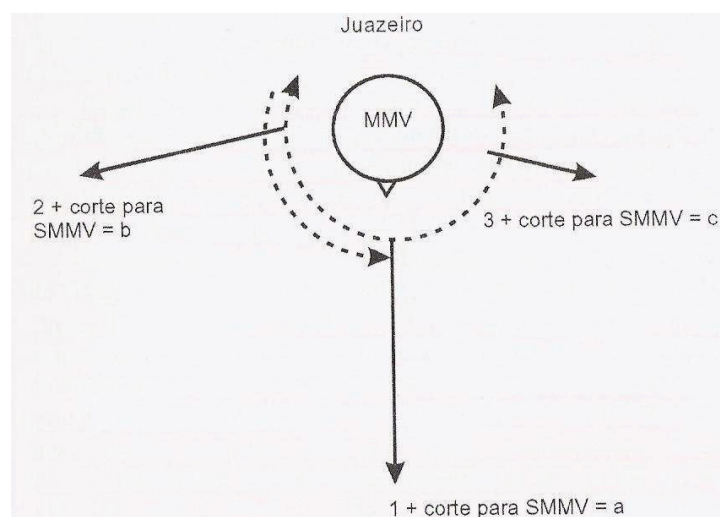


figura 33: esquema utilizado por BALOGH (2005, p.130) identificando a movimentação de cabeça do MMV

²¹ Ainda na teorização de D’Avila, uma “rima poética” por “distorção plástica” entre o que o Menino Mais Velho vê na fig.28:a - (janela) “volumema”=mancha escura sob zona clara A, A’ – e o que é visto na fig.29:2, tendo como objeto modal o orifício na árvore, cujo “volumema” permite apreender densiremas equivalentes da mancha escura, enclausurada na zona clara, disfórica pela captura do olhar, de tracemas retilíneos predominantes em oposição semântica à mancha escura B sobre a zona clara B’, de tracemas curvilíneos predominantes, não enclausurados (D’AVILA) :

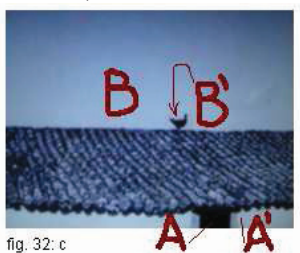


fig. 32: c

É possível, ainda, identificar a figura circular em várias outras cenas de seqüências como no vôo das aves da arribação (extrapolação do movimento), na roda do carro-de-bois quando este aparece bem próximo à câmera (extrapolação da forma) como na cena da morte da Baleia ou quando Fabiano vai à cidade acertar as contas com o Patrão. Sobre esta última há que se fazer uma análise visual unida à sonora, pois ambos os elementos se complementam. Antes disso convém notar que a tal circularidade no romance, notada pelos críticos Bosi, Cândido e Cintra está presente nas cenas de abertura e fechamento do filme. Assim como o primeiro capítulo (*Mudança*) se parece com o último (*Fuga*), assim do mesmo modo as primeiras cenas da seqüência inicial e as últimas da seqüência final guardam semelhanças visuais. Atentamos para o fato de que – repetimos - não apenas se parecem como se complementam. No romance, o tema *fuga da seca* é retomado como se os protagonistas estivessem num ciclo de eterno retorno e, no filme, Néelson Pereira dos Santos consegue criar uma metáfora visual deste eterno retorno a partir do enquadramento e do modo como os atores principais entram em cena.

Na primeira cena, filmado com um grande plano geral, os atores entram no quadro pelo canto direito. Santos buscou um enquadramento em que a linha do horizonte fosse bem marcada e reforçou essa demarcação com a colocação das legendas abaixo dela. A família de retirantes surge, bem distante e pequena, caminhando ao longe e vem se aproximando da câmera, como se surgisse de um ponto de fuga e viesse achegando-se ao primeiro plano. Na última cena os atores vão se distanciando, num enquadramento também demarcado com uma horizontal característica, até sumir ao longe. A família, porém, vai embora pelo canto esquerdo da tela, como se tivesse percorrido uma trajetória circular e voltado ao mesmo ponto mais distante de um círculo em perspectiva. Essa percepção só é possível se considerarmos que os protagonistas retornam ao mesmo ponto de partida: uma vida miserável, de fuga interminável da seca. Sinhá Vitória, no final do livro, reflete sobre a condição da família e pergunta-se se não poderiam “voltar ao que tinham sido” e considera que, de certo modo, eles estão mudados. Houve uma trajetória percorrida e o percurso circular é a referência ideal a esse trajeto. Diz-nos o romance:

Sinhá Vitória precisava falar [...] Chegou-se a Fabiano [...] Falou no passado, confundiu com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que tinham sido? [...]

A princípio quis responder que evidentemente eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos. Eram outros, para bem dizer [...] Discutiram e acabaram reconhecendo que aquilo não valeria a pena, porque estariam sempre assustados, pensando na seca. (RAMOS, 1976 p.126 e 127).

Por essa citação podemos concluir que Fabiano e Sinhá-Vitória estão voltando ao mesmo ponto, mas mudados, pois percorreram uma trajetória, ou seja, estão fechando um ciclo. Estes planos do filme adiantam uma interpretação que resgata a idéia de perspectividade e profundidade que será discutida no próximo capítulo, quando será falado sobre proxêmica e gestualidade. Por ora, consideraremos essa interpretação, de que os atores percorrem uma trajetória que lembra um círculo. Por certo que o espectador comum não percebe estas coisas sem operar mais de duas assistências ao filme. A seguir dispomos as cenas em questão:

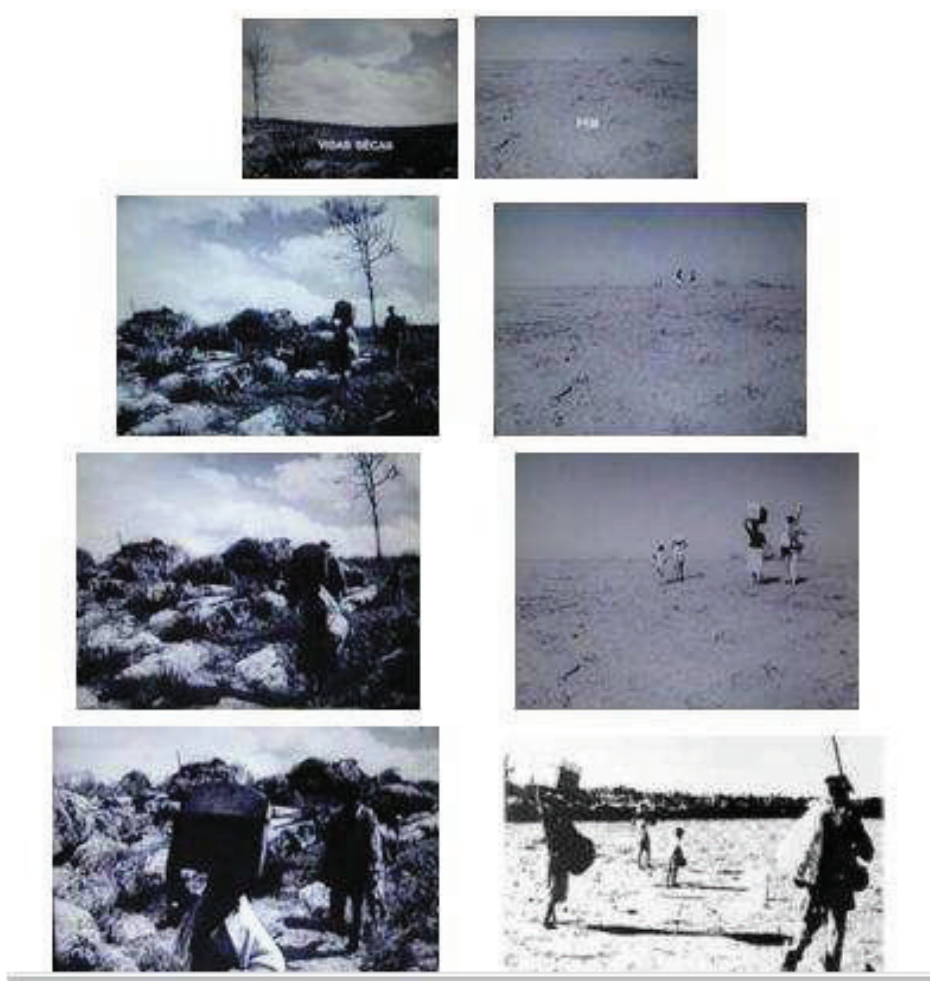


figura 34: montagem com alguns planos da seqüência inicial e final

Para auxiliar a compreensão daquilo que se quer demonstrar elaborou-se um desenho em perspectiva da junção dos planos de filmagem. Representamos em desenho aperspectivado o percurso de Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos. Tentou-se representar os diversos planos cinematográficos num desenho só, que resumisse o trajeto total. Tentou-se, inclusive, reproduzir a idéia de movimento, para que não anulássemos a concepção de cinema como *imagem em movimento*. O desenho ilustra uma espécie de plano máximo de filmagem, onde é possível inferir o percurso total dos personagens, conforme o seguinte esquema a seguir:

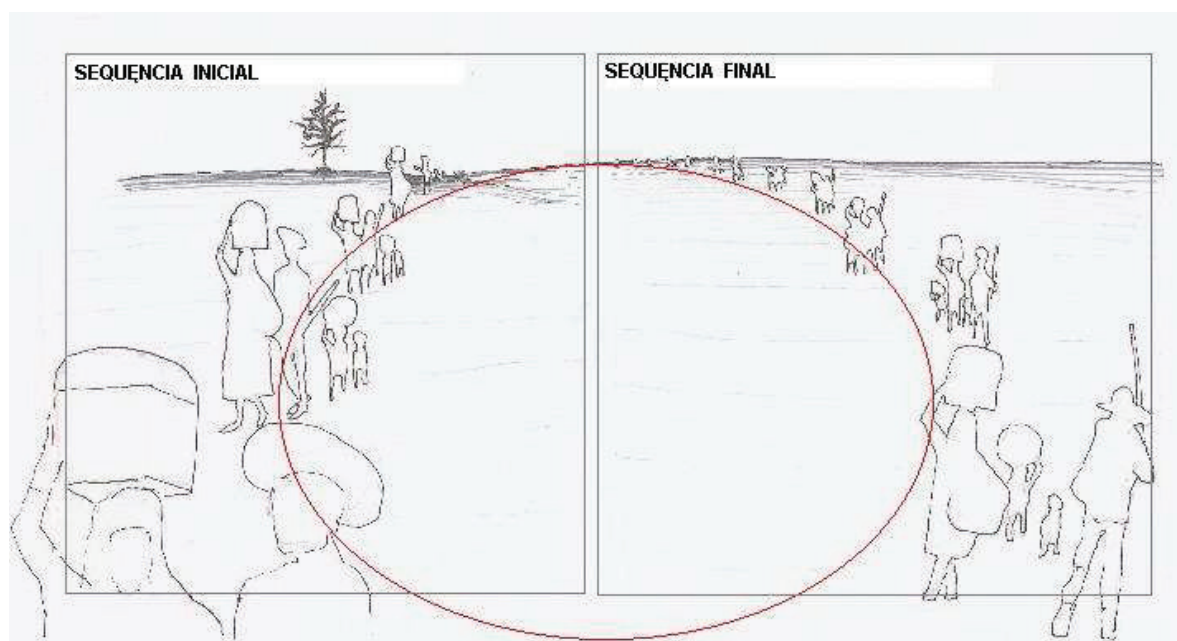


figura 35: esquema visual demonstrando a trajetória circular unindo as seqüências inicial e final

O esquema anterior (*fig.35*) dá uma idéia do que foi percebido com a análise das seqüências inicial e final, demonstrando que os personagens saem de um ponto na tela e retornam a outro. Porém, se dispusermos as cenas do começo e do fim lado a lado, notaremos claramente uma trajetória circular descrita pela família retirante que, se inicia num ponto distante localizado na linha do horizonte e retorna a ele no final da jornada.

Neste sentido podemos interpretar a trajetória circular como sendo “a vida”, “o tempo”, “o retorno”, uma roda ou um círculo vicioso que os personagens tentam abandonar, mas não conseguem. O ciclo de vida deles torna-se sina, então. No entanto é possível interpretar a forma geométrica como símbolo de *proteção*. Em antigos ritos religiosos de proteção contra os males, o sacerdote ou o ministrante

desenhava em torno de si um “círculo mágico”. Dentro dele estariam protegidos; fora dele, não.

Há uma seqüência no filme *Vidas Secas* que articula todos estes aspectos. Nela Fabiano chega à cidade montado de carona num carro-de-bois que, curiosamente, desenha um círculo pela praça central ao deixá-lo próximo à casa do patrão. Estas cenas fazem parte da seqüência correspondente a uma parte do capítulo *Contas* do livro, em que Fabiano vai até a cidade receber seu parco salário do fazendeiro e ainda é furtado nos juros. Aqui se encontra uma crítica muito forte ao trabalho rural e é neste ponto do filme que Santos utiliza-se novamente de um recurso sonoro muito significativo: o som chiado das rodas do carro-de-bois. Faz-se necessário introduzir, em seguida, uma curta análise sonora correlacionada à análise visual.

6.4. O recurso sonoro em *Vidas Secas*

É fato que Néelson Pereira dos Santos não usou trilha sonora em seu filme. É provável que tal se deva à fidelidade ao estilo do neo-realismo no cinema. Encontra-se aqui, ainda, uma clara comprovação da *estética da ausência*, idéia que queremos demonstrar. Este filme, além do próprio nome, evoca um sentimento de desolação e abandono. Seus protagonistas são esquecidos pelo governo, pela sorte e pela justiça que duvidam, em muitos momentos, de que sejam gente de verdade. A ausência é percebida desde sua temática até sua expressão plástica. Na forma e no conteúdo percebe-se a presença duma dureza artística que prima pela subtração. Filmado em preto e branco, no sertão, com cenário desolador, fotografia com iluminação natural destituída de truques e efeitos, sem recursos visuais nos cortes das cenas e das montagens, a obra de SANTOS é perfeitamente coerente ao não utilizar trilha sonora. Há, no entanto, sons e ruídos. Não é possível dizer que não haja música. Mas ela é marginal. Na seqüência *Festa* há uma trupe de cantadores, focalizados diversas vezes, que tocam seus instrumentos, mas são sonoramente atravessados pelo som de um carro-de-bois que passa. Em outra seqüência, *Cadeia*, há algumas cenas de uma apresentação folclórica e suas cantorias, mas a tal acontece longe de Fabiano, que está preso, e da família também, que o espera preocupado com sua ausência. O

som do carro-de-bois está distribuído pela trama: aparece no início, em dois momentos no meio do filme e no final.

O filme usa do som das rodas do carro-de-bois logo nas primeiras cenas. É irritante ouvi-lo assim como é angustiante assistir ao sofrimento da família caminhando pelo sol quente. O som do carro-de-boi desaparece aos poucos para retornar no final, quando Fabiano e os seus aventuram-se de novo no desolado sertão. Pode-se inferir aqui que este som é evocado pela narrativa fílmica toda vez que os protagonistas encontram-se diante da miséria, do abandono e da exploração. O uso do som como elemento auxiliador não só da narrativa, mas também dos recursos visuais da filmagem, foi descoberto por Michel Fano. Muitos brasileiros, inclusive os pioneiros do Cinema Novo, utilizaram-se de seus estudos e avançaram na utilização criativa do som. Noel BURCH, em seu livro *Práxis do Cinema* nos diz que:

[Há] três tipos essenciais de som cinematográfico (ruídos, identificáveis ou não, música e diálogos) [...] Além do vínculo orgânico, dialético, que assim se estabelece entre esses dois aspectos da trilha sonora – os “ruídos funcionais” e a música - o próprio fato de tratar-se de ruídos sincronizados com a imagem suscita novas ligações, entre as imagens e toda a trilha sonora do filme a qual, por esta razão, sai imperceptivelmente do espaço em *off* para entrar no espaço visual. (BURCH, 1992, p.121).

Na França, quem mais sistematicamente experimentou essas novas concepções foi Michel Fano, compositor que virou técnico de som. Depois realizador, mas que tende a consagrar-se cada dia mais na matéria que seus homólogos brasileiros chamam de “sonoplastia”, isto é, a concepção e execução de toda trilha sonora não apenas ao nível da montagem, mas também ao nível da filmagem, na medida em que estruturas sonoras pré-concebidas podem determinar certos componentes visuais. (BURCH, 1992, p.123).

Certamente que o som do carro-de-bois não é gratuito aqui. BURCH chega a citar textualmente o filme *Vidas Secas* como exemplo de *uso estrutural do som*:

Em *Vidas Secas*, de Nélon Pereira dos Santos, uma jovem equipe de brasileiros revelou talento e sensibilidade na organização plástica dos ruídos que nascem da imagem (em especial, a “música” dos créditos, um longo

ranger de rodas de carros-de-bois, de uma beleza inédita) (BURCH, 1992, p.124 e 125).

O barulho da roda do carro-de-bois não é da roda e sim do eixo, chamado pelos sertanejos de *cocão*. O som vem da fricção. Alguns dizem que os carros “gemem”, outros que “cantam”. Romildo Sant’Anna, no capítulo “As sagaranas do herói boi”, de seu livro *Moda é Viola*, afirma:

Junta de bois é ciência, é orquestra de seis, de oito, de doze instrumentos, no carroção do carreiro. **Cocão largo geme grosso, cocão quente trina fino, doído.** [grifo nosso] (SANT’ANNA, 2000, p.292).

Sabe-se que o construtor do carro-de-bois personaliza o ranger dos cocões, para serem percebidos a mais de uma légua de distância, identificando quem vem lá. O fabricante o afina como se estivesse afinando um instrumento musical. No filme o som é agudo e monótono. Nas figuras a seguir é possível visualizar as partes de um carro-de-bois:

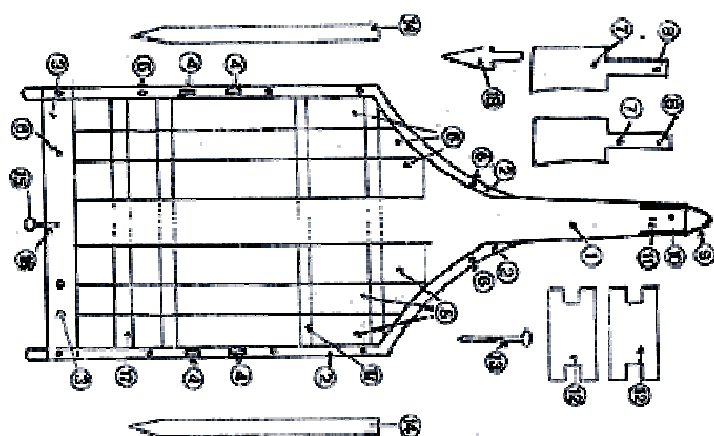
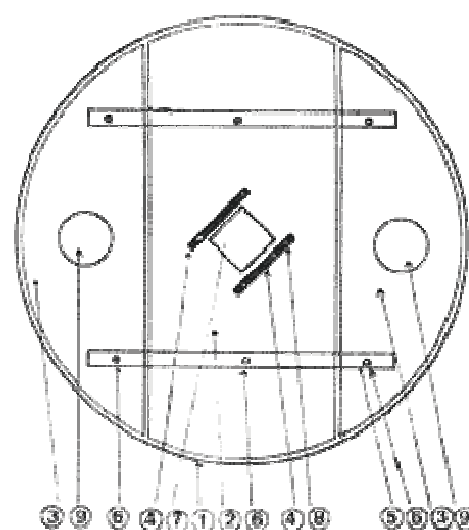


figura a: Esquema desmontado de um carro-de-bois



FONTE: DIVULGAÇÃO

As peças numeradas pelo número 7 (sete) referem-se ao eixo e os cocões. Quando unidas, produzem o som estudado. Na verdade, não há o som do carro-de-bois, mas esse som específico, escolhido como uma música de partitura. O som desse carro-de-bois do filme foi gravado, pois há cenas em que não há carroção, mas há o som. Nélsion, em algum momento, ordenou que se gravasse esse som especial.

A seqüência *Contas* possui, no filme, quatro cenas: a)No curral, b)Em casa com Sinhá Vitória fazendo as contas, c)Na vila em casa do patrão e d)Na rua com o cobrador de impostos. A cena mais longa é a terceira, quando Fabiano vai à casa do fazendeiro. Nessa seqüência Fabiano chega à vila num carro-de-bois. O som irritante das rodas acompanha a cena, enquanto este percorre uma trajetória circular. Fabiano desce do carro por uma reta tangente ao círculo descrito pelo mesmo e entra na casa do patrão. Um som de violino é ouvido desde o lado de fora. Já no interior da casa o som do instrumento musical, tão agudo quanto a nota musical - “lá” - emitida pelas rodas do carro-de-boi, substitui o primeiro som. Fabiano espera o fazendeiro em pé e, ao fundo, em segundo plano, é possível ver a filha do patrão tomando aulas de violino clássico. Randal JOHNSON interpreta esta passagem como uma explicitação da “ideologia implícita na estrutura social e em certas manifestações culturais” (JOHNSON in PELLEGRINI, 2003, p.51). Diz-nos o teórico sobre o som usado aqui:

A cultura de elite é representada pelas lições de violino clássico dadas à filha do fazendeiro no começo do filme. Essa seqüência – que ocorre quando Fabiano vai à vila num carro de boi – também oferece um exemplo do sutil humor do diretor. A trilha sonora do filme é engenhosa, proporcionando um momento de “uso estrutural do som”. O som não diegético das rodas do carro de boi acompanha os letreiros do filme. Mais tarde o som é diegetizado quando vemos Fabiano no carro de boi e ouvimos o som ao mesmo tempo. Neste ponto o som faz parte de um trocadilho aural no qual o ranger do carro de boi se modula ao som do violino arranhado. No decorrer do filme, o som do carro de boi torna-se uma espécie de sinédoque auditiva que encapsula o Nordeste, por meio da denotação (o carro de boi evoca o atraso técnico da região) e de sua conotação: o som, que é muito desagradável, constitui por si só uma estrutura agressiva. Simultaneamente, a roda opera como metáfora, lembrando, em sua circularidade, os períodos cíclicos de seca na região. Na seqüência do violino, o som do carro de boi modulado ao som do violino equipara a cultura de elite com a repressão. (JOHNSON in PELLEGRINI, 2003, p.51 e 52).

Santos aproveita-se de um recurso plástico para reforçar a mensagem imanente e denunciante do filme. Balogh complementa as conclusões acima dizendo que o som do carro-de-boi aparece todas as vezes que o *programa narrativo* (PN) da família – que é conseguir viver como gente – é ameaçado. Diz-nos a teórica:

No tocante à sonoridade certamente o recurso mais bonito e eficiente de “Vidas Secas” filme é estender às duas temporalidades da não concomitância: anterioridade e posteridade (sic), o ruído agudo das rodas da carroça a todas as ocasiões em que o PN da família é ameaçado, ou seja, sempre que há tensão e disforia. (BALOGH, 2005, p.135).

Nota-se que o som do violino é mais elaborado – suas notas variam mais na escala musical – enquanto o som o carro-de-bois emite uma nota monódica, monótona, quase como um cantochão, um mantra que embala Fabiano na mesmice arrastada da vida, conforme se pode notar nas transcrições musicais dos sons²² correspondentes a seguir:

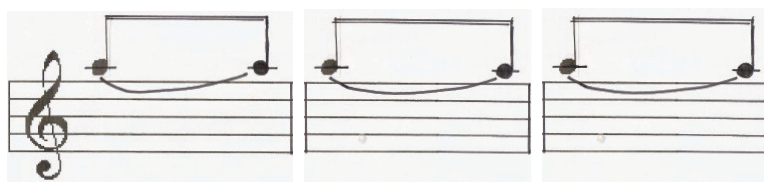


fig. 36: transcrição musical do som das rodas do carro-de-bois



fig. 37: transcrição musical das notas executadas pelo violino

José Miguel Wisnik, em sua obra *O som e o sentido*, diz que nós seres humanos conhecemos visceralmente dois tipos de sons: os modais e os tonais. O

²² Os compassos musicais apresentados nas figuras 36 e 37 apresentam alguns erros de grafia musical, embora a tonalidade anotada esteja realmente em ‘lá’ menor. As disposições dos tempos da fig.37 está igualmente errada. A transcrição musical apresentada contém 7 tempos (septenários), sem marcação na clave, da unidade de valor. Anotamos os erros abaixo, mesmo utilizando-se da grafia:



som modal é o das batidas do coração e o tonal, das ondas cerebrais. O primeiro é modulante e ritmado pela pulsão percussional do próprio corpo. Este som é emotivo, pois além de estar intrinsecamente relacionado ao pulso da vida e lembrar as batidas de um tambor, é, também, o ritmo da marcha militar, das paradas e evoluções, do ataque e do triunfo. O segundo som, tonal, é menos emotivo, pois que não modula nem é percursionado. Sua representação gráfica é uma onda sinuosa, suave e sem picos sonoros agressivos. Aqui em *Vidas Secas* ambos os sons – do carro-de-bois e do violino – são tonais. O que os diferencia são as variações dos tons na escala musical. As rodas do carro emitem um som tão agudo como o do violino, porém sua transcrição na escala revela uma invariância (ver *fig.36*). O mantra indiano do som “om” é grave e por isso embala e descansa. O som das rodas do carro-de-bois, parecendo um gemido, é quase como um mantra, mas ao invés de embalar, irrita e agride. É, pois, o som representativo das agruras pelas quais passam Fabiano e a família²³.

Elaborou-se, a seguir, uma montagem de algumas imagens congeladas da cena em questão, aliada aos sons do carro-de-bois e do violino para uma melhor compreensão das correspondências acima expostas, deixando de antemão registrado em nota a verdadeira intenção ao inserir imagens unidas à notação musical. Vejamos então como se dá nossas conclusões:

²³ A intenção almejada com a colocação destes compassos foi apenas mostrar o som monótono das rodas do carro-de-bois em consonância com a configuração do trajeto circular percorrido pelo mesmo e o som agudo e variável do violino. Deixaremos a transcrição como está, pois sua função é exclusiva para esse gasto do trabalho e em nada atrapalha nossas conclusões. Retificamos que: embora a grafia musical não corresponda teoricamente à linguagem musical estabelecida e universalmente oficializada, nossa intenção foi a de aproximar o som fílmico da imagem apresentada a título de *ilusão referencial* do sincretismo viso-sonoro. Poderíamos ter utilizados outras representações como exemplo iguais àquelas elaboradas por Luiz Tatit em *Semiótica da Canção* (TATIT, 2007, p. 118) ou com anotações em unidades de *Hertz* (Hz) como faz El Haouli (2002, p. 156):

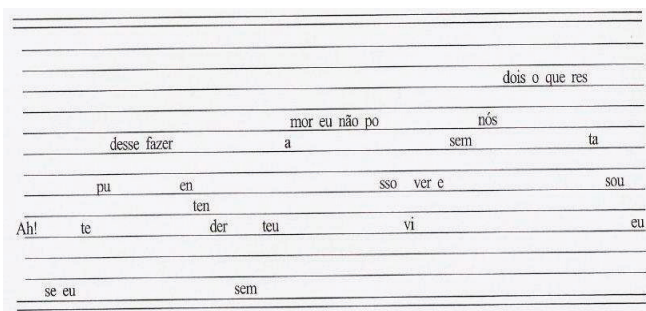


fig.a:

FONTE: TATIT, 2007, p. 118

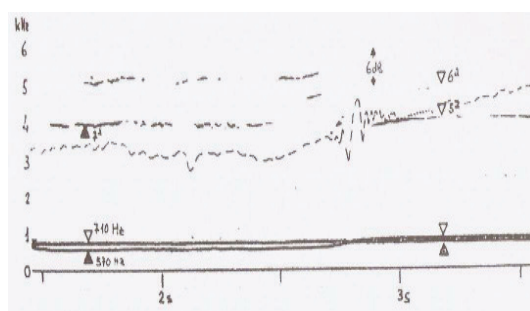


fig.b:

FONTE: EL HAOUli, 2002, p.156



quadro 1



quadro 2



quadro 3



Som 1: transcrição em notação musical do som do carro-de-bois



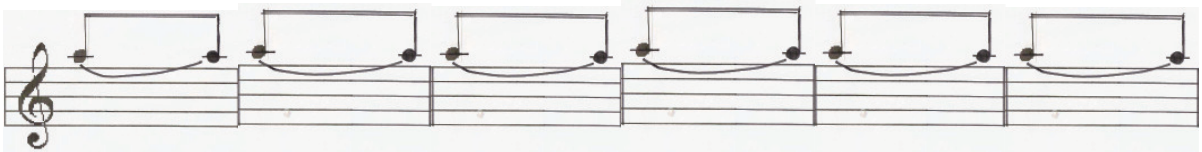
quadro 4



quadro 5



quadro 6



Som 1: transcrição em notação musical do som do carro-de-bois



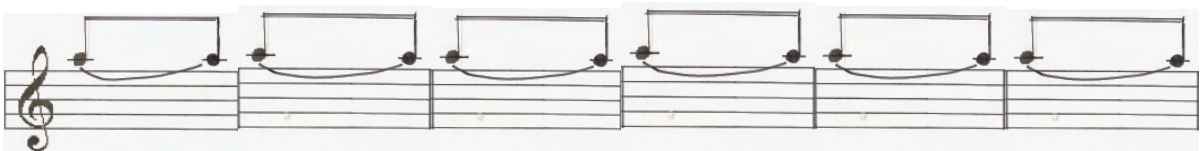
quadro 7



quadro 8



quadro 9



Som 1: transcrição em notação musical do som do carro-de-bois



Som 2: transcrição em notação musical do som do violino



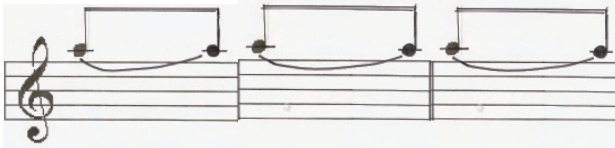
quadro 10



quadro 11



quadro 12



Som 1: transcrição em notação musical do som do carro-de-bois



Som 2: transcrição em notação musical do som do violino



quadro 13



quadro 14



quadro 15



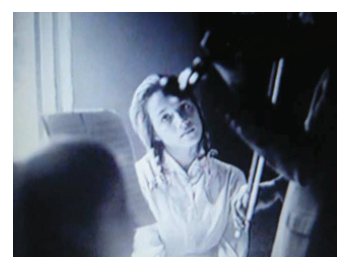
Som 2: transcrição em notação musical do som do violino



quadro 16



quadro 17



quadro 18



Som 2: transcrição em notação musical do som do violino

Há que se fazer uma análise visual da movimentação dos atores em cena, utilizando estas observações sobre o recurso sonoro e as conclusões anteriores sobre a *circularidade*. Ao iniciar a cena Fabiano descreve, junto com o carro-de-bois, um percurso em forma de círculo. Analisemos a figura abaixo:

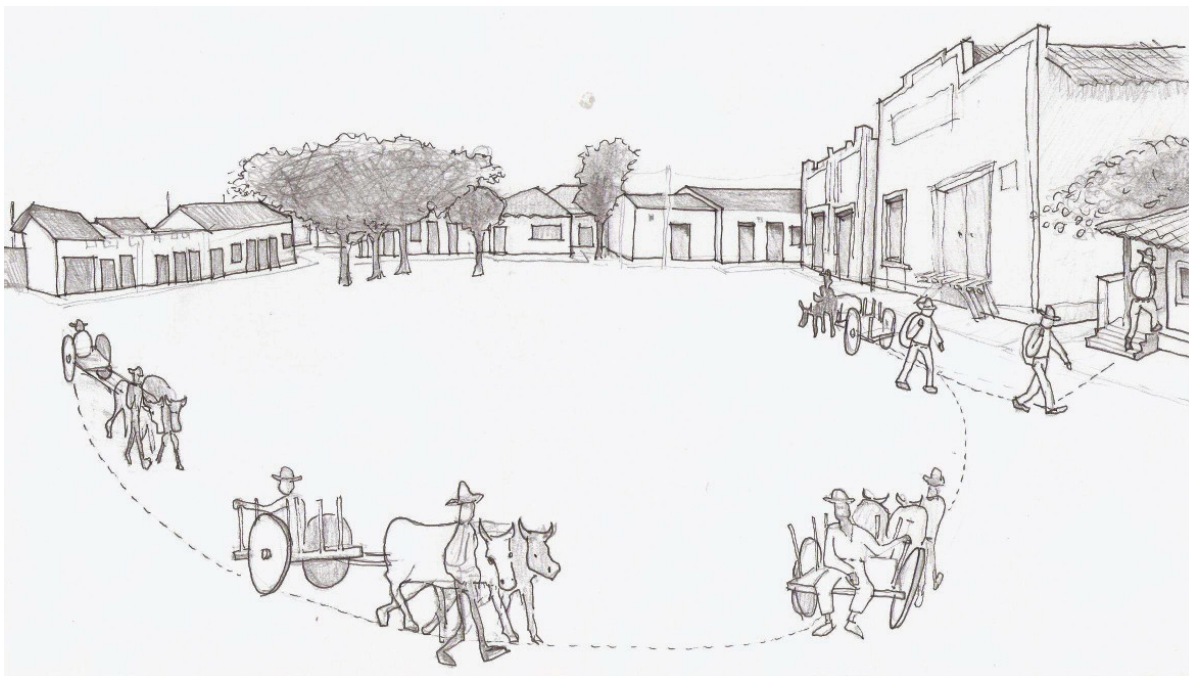


fig. 38-a: representação em perspectiva do cenário e da trajetória circular descrita pelo carro-de-bois.

Um olhar sobre esta seqüência de quadros, reconstruídos na *fig.38-a*, dá-nos a impressão de que o personagem Fabiano abandona o carro-de-bois por uma *reta tangente* antes de entrar na casa do patrão (ver *fig.38-b*). Essa ação é uma espécie de representação miniaturizada do PN (*programa narrativo*) de suas aspirações: *escapar ao círculo* vicioso da miséria e ao embalo monótono e sem perspectiva de uma vida de pobreza. Além disso, é possível notar que o personagem abandona a cena num sentido oposto ao do carro-de-bois, como se estivesse escapando inclusive do som desagradável de suas rodas. Este escape, no entanto não terá um bom desfecho, pois imediatamente Fabiano é confrontado pelo patrão que faz questão de o manter na miséria explorando-o e roubando-o nos juros. Além disso, pela expressão facial de assombro e fascinação (*quadro 16 e 17*) que o som do violino causa em Fabiano, percebe-se a distância que este se encontra da cultura do patrão, que também é um sertanejo, só que um pouco mais rico. É de se supor que o personagem decerto nunca ouviu ou viu coisa ou som similar, mesmo de uma rabeca.

Fabiano, ao ser repreendido pelo patrão e ameaçado de demissão dos serviços, encolhe-se e submete-se novamente, retornando ao seu círculo de miséria. Aqui, a figura circular adquire o significado de *proteção*. Depois de ser confrontado com a cultura estranha do patrão, o desmando deste e a exploração, é de se esperar que o personagem retorne resignado ao seu mundo de vaqueiro retirante e não só. Fabiano crê, decerto, que tal situação seja normal e que a vida miserável em que vive com a família talvez seja mesmo seu lugar no mundo. Selado pelo destino, escolhido por incontáveis forças superiores a ele, Fabiano, humilde e humilhado, submete-se por medo e, por mais contraditório que isso seja, encontra segurança aí. Desta forma, o ciclo que o prende também o protege. Na figura abaixo está representada esta idéia:



fig. 38-b: trajetória descrita pelo carro-de-bois e a tangente de Fabiano

O som das rodas do carro-de-boi não é o único recurso sonoro. Há os sons de uma festividade folclórica de bumba-meu-boi no instante em que Fabiano está preso e agoniza de dor na cadeia. Balogh assim se expressa sobre esta passagem:

Outro momento marcante de utilização do som é o da permanência de Fabiano na cadeia. Neste momento predomina a sonoridade da festa em homenagem ao patrão que se sobrepõe aos gemidos e aos protestos de Fabiano atestando, através do recurso sonoro, o poder do patrão. (BALOGH, 2005, p.135).

O espectador não consegue concentrar-se nestas cenas, mesmo sendo um registro quase documental de uma manifestação popular, pois as cenas em que o personagem principal geme na cela da delegacia estão carregadas de um sentimento tão grande de injustiça e angústia que o som da festança e da cantoria torna-se

inoportuno e de certo modo, sacrílego. Aplica-lhe a desolação. Santos, no entanto, utiliza estas cenas de maneira simbólica, pois o boi sacrificado na estória folclórica é o próprio Fabiano. Johnson nos diz que:

Quando os participantes dizem “Vamos cortar o boi”, a câmera focaliza Fabiano. Quando o boi é dividido e simbolicamente servido à classe dominante, Fabiano também o é. (JOHNSON, 2003, p.53).

Aqui percebemos também a ironia do diretor. A sequência corresponde ao capítulo *Festa*, mas mesmo das festividades populares – como é uma manifestação folclórica – a família está ausente porque foi excluída. A *estética da ausência* está presente aqui e não só: ao longo do filme há um outro recurso sonoro utilizado, mais perturbador que os sons das rodas do carro-de-bois ou da cantoria folclórica: o silêncio. Balogh apresenta, então, algumas conclusões sobre a ausência de som na maior parte do filme: como os atores falam muito pouco, há períodos enormes sem som algum, mesmo falas e diálogos. A teórica conclui que isso se deve a uma estética visual que reforça as cenas em que o horizonte árido está presente provocando uma *reificação*, uma certa “coisificação” do sujeito ou até uma *nulificação* dos personagens. O silêncio grande e demorado é usado como recurso sonoro para reforçar a sensação de *vacuidade*, imensidão e clareza da paisagem sertaneja (BALOGH, 2005, p.92). No próprio romance assim está:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarram-se, somaram as suas desgraças e pavores [...] E a viagem prossegue, mais lenta, mais arrastada, **num silêncio grande**. [...]

Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo aquela luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava [...]

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro de cabras arruinado e também deserto [...] Fabiano procurou em vão perceber **um toque de chocalho**.

(RAMOS, 1976, p. 10 a 15).

A presença do som representa vida. Se a fazenda tivesse animais vivos, se não houvesse seca, haveria bichos mugindo, piando e fazendo barulho. O romance confirma isso:

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de Sinhá Vitória. [...] **Chocalhos tilintariam** pelos arredores. A caatinga ficaria verde. [grifo nosso] (RAMOS, 1976, p.17).

Neste aspecto é de se supor que a obra fílmica aproxima-se mais do fenômeno *silêncio* que a obra literária, pois mesmo afirmando a ausência de som o narrador precisa continuar com suas descrições narrativas para não dar fim às ações dos personagens. No filme o silêncio é percebido tal qual o fenômeno real, porém uma cena silenciosa requer do ator uma presença cênica maior, além de requisitar do espectador uma atenção mais aguda. De qualquer modo os recursos sonoros de *Vidas Secas* são coerentes com a estrutura geral, seja narrativa ou plástica.

6.5. Correspondências visuais e *estética da ausência*

Mesmo influenciado pelo neo-realismo italiano, movimento politizado e denunciante, que prefere a economia e a redução ao enfeite e à profusão, é possível notar a permanência de um imagético indelével, evocativo dos aspectos folclóricos do sertão nordestino brasileiro. Nota-se o aparecimento constante de um substrato de certa iconografia típica do sertão. Há uma evocação longínqua de nossa herança barroca, meio medieval e às vezes antropofágica. Criam-se rimas plásticas e poéticas com obras modernistas, maneiristas, pré-renascentistas, pós e neo-barrocas. Ao assistir ao filme de Nelson Pereira dos Santos é quase impossível não compará-lo a outros filmes em que *sertão* também é palco e tema. Em muitos desses, a figura do cangaceiro, das festas, dos folguedos, das cavalhadas de cristãos contra mouros, das fantasias de couro e metal, com seus diademas, das coroas e do figurino típico dos “senhores medievais” do semi-árido, são imagens que habitam o repertório imaginário deste universo. Em *Vidas Secas* elas estão ausentes. No entanto são evocadas. A comparação de algumas figuras que julgamos evocativas revelará esta constatação. Analisaremos imagens pausadas do filme, as quais consideramos mais significativas e apenas citaremos outras mais como exemplificação do que foi ventilado acima. A coletânea de imagens a seguir serve como complementação e encerramento de nossa análise dos aspectos plástico-visuais.

Considerando o cinema como uma manifestação artística cuja percepção depende de uma multiplicidade de sentidos, do mesmo modo como sua concepção articula diversas áreas das artes visuais e, também, sonora e gestuais, faz-se necessário analisá-lo com o mesmo sincretismo semiótico que estamos usando até o momento. Na semiótica sincrética usamos de vários recursos de estudo. Utilizaremos aqui as análises plástico-estáticas, ou seja, consideraremos a imagem fílmica pausada ou congelada em comparação com a fotografia e a pintura e, ainda, uma análise gestual dos personagens das referidas cenas.

Nos planos abaixo é possível perceber correspondências visuais bastante claras:



fig.39: Sinhá Vitória FONTE: SANTOS



FONTE: ARRAES



fig. 41: FONTE: NSPS



fig. 42:

FONTE: SANTOS



fig. 43: FONTE: CÓDICE E



fig. 44: FONTE: BRUEGHEL



fig. 45: FONTE: SANTOS (ver ref.)



fig. 46: FONTE: BRUEGHEL (ver ref.)

As *fig. 39, 42 e 45* referem-se ao filme de Néelson Pereira dos SANTOS e são as únicas imagens em preto e branco. Uma olhada rápida nesta pequena seqüência denuncia nossa intenção de buscar uma rima visual entre elas. Sinhá Vitória é comparada à Virgem Maria, pois seu figurino e algumas de suas atitudes e gestos, bem como seu enquadramento na imagem evoca a figura sagrada. O manto ou lenço, o olhar resignado, o cuidado constante, tudo isso, auxilia nesta identificação. Na *fig. 40*, a imagem da personagem da atriz Fernanda Montenegro no filme *Auto da Compadecida* (ARRAES) faz a ponte entre Sinhá Vitória e a imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. O que dá a unidade visual destas três imagens é o manto que cobre suas cabeças.

As *fig. 43 e 44* traz imagens de músicos populares. Comparamo-las à trupe de tocadores do filme *Vidas Secas* da *fig.42*, por enxergarmos certa semelhança entre estes e as representações dos trovadores das pinturas de BRUEGHEL (*fig.44*) ou de iluminuras medievais como esta do detalhe do CÓDICE E (*fig.43*). O mesmo ocorre com as *fig. 45 e 46*, onde, da mesma forma que a cena do filme (*fig. 45*) foca a deformidade física dos pés de um dos tocadores, alguns pintores medievais tinham o costume de retratar as deformações humanas, por seu caráter pitoresco, mítico, dantesco e religioso. Vêem-se muito disto em Brueghel, Hieronimus Bocsh e até em pintores do barroco como Diego Velásquez. Na semiótica visual, para tecermos comparatividades faz-se necessário que cada texto tenha sido previamente desconstruído. Caso contrário, na nossa teorização, só poderemos examinar, como projeções paradigmáticas extra-texto, não no nível da poeticidade, mas do *mythós* ou como manifestação semi-simbólica. Segundo D'Avila as figuras 45 e 46 manifestam-se de modo semelhante pela isotopia da diagonalidade e da angularidade. Há uma projeção sintagmática da triangularidade (rimas plásticas *in texto*, ver *fig.45*). Na

figura 46 ocorre a mesma isotopia, porém a projeção é paradigmática da triangularidade e as rimas são poético-míticas. Explicamos: poético, pela cor e míticas pela aproximação formal e extrapolação da forma (entre textos).

Essa comparação entre imagens pausadas de planos cinematográficos e pinturas não é nossa. Eduardo Peñuela Cañizal conduz uma análise muito semelhante, em parte de um estudo sobre o cinema de Pedro Almodóvar, chamado *Urdidura de sigilos* (CAÑIZAL, 1996, p.11-47). Nele Cañizal afirma que Almodóvar manifesta em seus filmes uma representação em que se “infiltram os indiscretos enxames do desejo, provocando desordens que afetam o plano da expressão” (IDEM, p.26). Compara um plano congelado do filme *Pepi, Luci, Bom* (ESP, 1980) com o quadro *La Costurera* do pintor barroco espanhol, Diego Velázquez. Vejamos:



figura b: *La Costurera*, FONTE:VELÁZQUEZ



figura c: Carmem Maura em *Pepi, Luci, Bom*

Cañizal afirma que essas imagens são poéticas, pois aparecem impregnadas de uma inquietante significação. Para a típica cultura espanhola, são como metáforas de expressão das “irreprimíveis forças do desejo”, constituindo “iconografia típica da cultura espanhola”. Para o estudioso, esses conteúdos comuns de uma cultura afetam o plano da expressão de ambas obras artísticas. Cañizal explica essa concatenação de imagens pelo termo “fotogenia”:

Utilizo o termo fotogenia na acepção que foi cunhada por Jean Epstein em *Lé Cinématographe vu de l'Etna* (1926), isto é, como um processo em que todos

os recursos cinematográficos são utilizados para apresentar a intimidade das coisas, captar seus mais recônditos segredos e, com eles, compor imagens em que latejam os ritmos do poético [...]

Ficção e documentário se entrelaçam num texto em que a vitalidade e o artificialismo se confundem, sem que com isso a *fotogenia*, indispensável à formação do substrato poético em que se legitimam os valores de uma autêntica criação fílmica, sofra qualquer tipo de abalo.

(CAÑIZAL, 1996, p.30).

É fato que o nordeste brasileiro, pela sua constituição história, como a primeira região colonizada por Portugal, guarda elementos de expressão artística antiga e muito rica. Alguns se reportam necessariamente ao período da arte barroca, porém outros a um certo medievalismo. Portugal e Espanha foram os dois únicos países europeus de língua latina a não aceitar de pronto as idéias renascentistas do Quatrocento e por isso mesmo permaneceram presos à cultura medieval até o Cinquecento, quando o Barroco se instala. Como arte mais religiosa que sua base renascentista, o Barroco é uma arte da Idade Moderna que traz, porém, um sentimento religioso mais proeminente. Como Portugal era um país muito católico no início do século XVI, absorveu de pronto as idéias barrocas e uniu-as com seu medievalismo tardio. Tudo isso aportou no Nordeste brasileiro em 1500, com a chegada dos portugueses. O sertão nordestino conserva todo este aporte cultural. Por isso as correspondências visuais das figuras consideradas inicialmente.

O filme de Néelson Pereira dos Santos não se preocupa com estas questões. Defendemos que a *estética da ausência*, ao gosto do neo-realismo cinematográfico, economiza em cenários, em atuações, em texto, em fotografia e até em direção de arte. Tal estética furta até a cor do filme. Mesmo assim, acreditamos que a cultura sertaneja nordestina manifesta-se nesta obra. Essa manifestação não é clara, aparece sutilmente, enevoadada e enfraquecida. Mesmo correndo o risco de se fazer uma análise microscópica deste aspecto do filme *Vidas Secas* – pois sabemos que coisas como estas só são percebidas com mais de duas assistências à obra de Santos, com pausas, retornos e avançamentos – podemos inferir que tal aspecto auxilia a discursividade do filme. Explicamos: se a intenção de Néelson Pereira dos Santos foi realizar uma obra artística de denúncia, que mata o sertanejo, seus sonhos, suas existências, podemos supor que também apaga o brilho de sua cultura. O que a *estética da ausência* provoca aqui é um apagamento de tudo aquilo que seria

profuso e esplendoroso num filme sobre o sertão nordestino. JOHNSON (2003, p.51) diz que Santos “abstraiu” até o bando de cangaceiros armados que aparece no filme, descaracterizando-os visualmente. Suas roupas não são as roupas clássicas de cangaceiros que conhecemos. Essa sobriedade perpassa todo o filme e pode ser vista, como vimos, em sua direção de arte também. Acreditamos que tal fato não seja somente reflexo das idéias estéticas de Néelson Pereira dos Santos senão de Graciliano Ramos, de quem o texto de partida foi adaptado. Euclides da Cunha e Ariano Suassuna, dois outros autores nacionais que têm o sertão como cenário, manifestam-se de modo diferenciado em suas caracterizações estilísticas. Vejamos o que afirma Suassuna em uma entrevista à revista *Língua Portuguesa*:

Já vi muita gente elogiando Graciliano porque não usava adjetivos, e reclamando de mim. Uso sim. Um dos mestres que mais admiro no Brasil, Euclides da Cunha, usava muito. A linguagem de Machado de Assis tem certo preconceito com o adjetivo, e Graciliano era dessa linhagem. Sou da outra, da de Euclides da Cunha. (ACIOLI, 2007, p.18).

O termo adjetivação torna-se, daí, sinônimo de rebuscamento e potencialização das qualidades visuais de um texto. A questão dos “adjetivos” está presente inclusive nas artes visuais. Há movimentos artísticos que adjetivam mais, outros menos. O Realismo era um destes movimentos cujas representações eram destituídas de dispersões barrocas e sentimentalismos românticos, diferentemente do Expressionismo, movimento estético que, por trabalhar com a deformação das formas, adjetivava-as. Pés grandes, olhos esbugalhados, mãos calejadas, corpo esguio ou inflado demais, caracterizavam este movimento estético. O teórico da arte italiano Giulio Carlo ARGAN chega a afirmar que “o expressionismo é um discurso sem verbo nem substantivo, só adjetivo” (ARGAN, 1992, p.236).

Em concordância com o que havíamos exposto, Santos não trabalha com a deformação por motivos estéticos e não precisa dos adjetivos para ser retórico. Mesmo assim usaremos uma obra expressionista de Cândido PORTINARI, uma das telas da série *Retirantes*, para compararmos a uma cena de *Vidas Secas*, para que nossa análise possa identificar alguns de seus significados imagéticos. Nossa hipótese é a de que a tela de Portinari, mesmo pertencendo ao movimento expressionista do modernismo brasileiro e, portanto, deformando e adjetivando sua

iconografia, guarda semelhanças com uma cena de *Vidas Secas*, por nós escolhida, como uma das mais representativas²⁴.

A nosso ver, a cena em questão é um resumo, uma imagem com um poder de concisão tal que é possível identificar os *planos narrativos* e as *oposições semânticas* já estudadas na história da família de retirantes. Utilizando o mesmo mote das *correspondências visuais*, tentaremos identificar algumas unidades mínimas de significado nestas duas imagens. Poderíamos fazer isso apenas com a cena do filme,

²⁴ Como antecipação de nossas análises de cena pausada do filme *Vidas Secas* e do quadro *Os Retirantes* de Portinari, elaborou-se duas notas prévias a seguir:

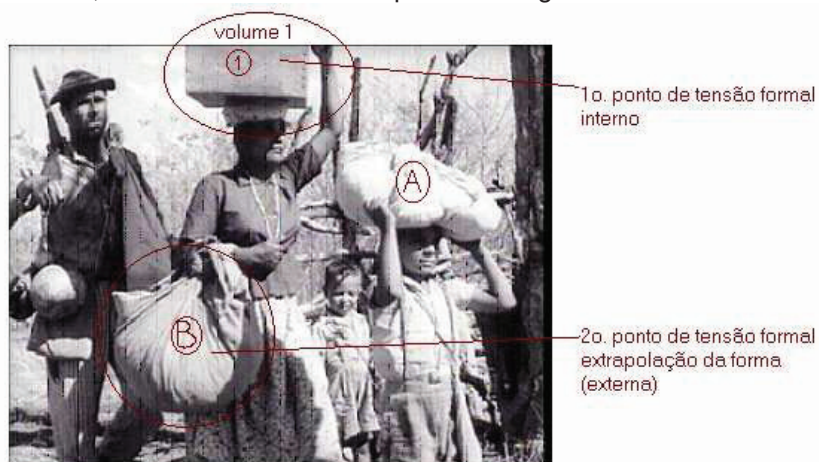


fig. 47. FONTE: SANTOS (ver ref.)

Nota 1: também por extrapolação da forma (externa) observamos o deslocamento espacial da trouxa A, sobre a cabeça do menino, para a cabeça da mulher. Nela não houve rima plástica, mas uma projeção paradigmática sem rima poética.



fig. 48. Os Retirantes. FONTE: PORTINARI (ver ref.)

Nota 2: entre o “chapéu” e a “saia” é apresentada uma rima poética, por projeção paradigmática (interna). Houve uma aproximação de rima plástica.

A extrapolação da figura 47 (trouxa B) à 48 (saia da menina) possibilitou nova composição de elementos. Seu ponto de partida, acreditamos, teve como posição intensionada, o chapéu da criança (sob o braço da mãe, local da trouxa da fig.47). A realização da extrapolação acontece na “saia”, fig.48.

porém acreditamos que identificando tais unidades em ambas obras poderemos reforçar nossas conclusões de modo mais certo e incisivo. Vejamos as imagens:



fig. 47. FONTE: SANTOS (ver ref.)



fig. 48. Os Retirantes FONTE: PORTINARI (ver ref.)

Ao falar-se em unidades mínimas de sentido para a análise visual, há que se resgatar uma teorização que aborde esta idéia. Lúcia Santaella afirma em sua obra *Imagem, cognição, semiótica, mídia* (SANTAELLA; NÖTH, 2001) que vários teóricos tentaram postular uma gramática da imagem que, à semelhança da gramática verbal, possuísse unidades como o fonema e os semas, identificáveis, que guardassem um

sentido mínimo e que pudessem ser isoladas e reagrupadas. Jean Piaget, Rudolph Arnheim e outros estudiosos dos processos cognitivos e da psicologia da forma adentraram este terreno e postularam uma interpretação estrutural-semiótica que acreditava que as formas possuísem *invariantes visuais do campo visual*, ou seja, as formas (imagens) poderiam ser reduzidas a unidades de sentido mínimas e fixas. Segundo a autora, outro teórico, Zimmer, as chamava de *pictogenes*. Irving Biedermann denominou tais unidades, ainda segundo SANTAELLA, de “componentes volumétricos” ou *geones*, isolando seus cinco traços distintivos: “curvatura, colinearidade, simetria, paralelismo e co-determinação” (2001, p.47). Porém, caberá a Max BENSE (1971) avançar na formatação de um estudo do visual com componentes semelhantes aos da linguagem verbal. Vejamos o que diz Santaella:

Em conformidade com sua semiótica geral, Bense postula uma “semiótica visual como essência dos problemas de uma linguagem visual”, quando ele parte do pressuposto de que todo objeto de percepção é constituído por uma unidade de cor e forma. As unidades de percepção visual (**perceptemas**) são compostas por elementos de cor e forma, os **cronemas** e os **formemas**. Os primeiros são todas as cores diferenciáveis, os últimos elementos geográficos-topológicos, como pontos, linhas, áreas ou corpos. Formemas e cronemas se unem em uma declaração sobre “objeto” e “qualidade” [grifo nosso]. (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 47).

Louis Hjelmslev utilizava o termo *figurae* para referir-se às unidades da palavra-signo, consideradas “não-signos” embora pertencentes a uma totalidade sónica (Ex: cantar=cant+ar → Constituem-se separadamente, abrangendo seja o plano da expressão seja do conteúdo). A Dra. Nícia Ribas D’Avila denomina as unidades semânticas com uma terminologia por ela criada, chamando-as de *figurais* (Definição diferente de Lyotard. Ver D’AVILA, 2007-e, 1999a, 2001b, 2003c). Segundo a teórica, os figurais são compostos por *semas* que, contextualizados na obra visual, agem como *classemas* (semas no contexto) e ajudam, unidos ao *figurativo*, a reconstruir a mensagem visual de uma obra imagética. D’Avila nos diz que:

É o “figural” o núcleo da formação dos caracteres visuais (figurativos). São os “figurais” as formas elementares classemáticas ou nucleares, ordenadoras do conceito platônico de idéia (a essência que torna as coisas inteligíveis)

nas quais se incorpora a forma significativa ou o ritmo estático dos figurativos.
(D'ÁVILA, on-line, s.d. e 1999a)

D'Ávila diferencia dois tipos de *figurais*: o *figural-1* e o *figural-2*. Em um, localiza as tais unidades semânticas, chamadas de “semas nucleares”, invariáveis e, em outro, diz haver o caráter plástico, classemático e variável, para onde os semas contextuais são condensados, compondo as formas plásticas do discurso pictural. A teórica ainda assevera que qualquer interpretação imagética só se completa se aliarmos a estes dois figurais dois outros elementos. Estes dois novos componentes localizam-se na dimensão do *figurativo* que, diferente do *figural*, que se responsabiliza pelo **como** do sentido, corresponde ao **o que** do mesmo sentido. É o *figurativo* que se responsabiliza pelo discurso da obra visual, porém é dependente do *figural*, pois é sobre este que aquele se constrói. D'Ávila estabelece, à semelhança do percurso gerativo do sentido de Greimas para o texto verbal, um percurso do “texto” visual, dividindo-o em dois campos: o nível do conteúdo e o nível da expressão. O nível do conteúdo é subdividido em outros três a saber: a) o da substância do conteúdo, b) o da forma do conteúdo (nível superficial) e c) o da forma do conteúdo (nível profundo) (2007-e).

D'Ávila aconselha iniciar uma análise visual pela captação das isotopias (temas) do visual como horizontalidade, verticalidade, obliquidades (ou diagonalidades), etc. Depois disso diz ser necessário desconstruir o visual através da redução aos traços essenciais, identificados pela teórica como semas ou combinações em subunidades significativas: tracemas, cromemas, angulemas, tensiremas, texturemas e assim por diante, definindo quase vinte neologismos criados por ela, com exceção daqueles citados por Santaella como inventados por Max Bense e os que, Segundo D'Ávila, o foram pelos estudiosos do *Groupe μ - Traité du signe visuel* (como o texturema e cromema). A seguir, propõe a extração das projeções sintagmáticas – para que se encontrem as rimas plásticas – e das projeções paradigmáticas – para que se encontrem as rimas poéticas. O *figural* e o *figurativo* estão necessariamente envolvidos neste processo.

Através desta desconstrução, que pode ser chamada de uma heterogenização, é possível identificar o que D'Ávila chama de *ponto de tensão* e determinar o estágio final deste percurso que é a identificação da *sincopa*. A “função de sincopa”, termo criado por D'Ávila, caracteriza uma distorção hiperbólica, ou uma interrupção do

traço-contorno. Com isso a teórica quer dizer que a sincopa desvia o olhar da totalidade da obra, criando um estranhamento, retirando-nos dela. Posicionamos nosso olhar numa parte dela, orientada, circunscrita. A expansão desta parte só acontece em função da isotopia dominante na parte e no todo que nos remeterá novamente à sua totalidade textual. Do mesmo modo que a sincopa interrompe, condensa em seguida sem que o destinatário seja afastado do enunciado. Já na “função poética”, após o estranhamento, por embreagem/debreagem greimasianas, o destinatário fará “buscas discursivas compensatórias” na enunciação. Da *fig.47 e 48* extraímos apenas os semas e as isotopias mais visíveis. Algumas delas não pudemos identificar, pois julgamos serem irrelevantes. Identificamos semelhanças visuais entre elas nos tracemas (semas do traço), nos angulemas (semas dos ângulos ou das angularidades identificadas nas figuras), nos figuremas (sema indicativo de traços dispersos, formadores de tracemas mistos ou figuras), nos imagemas (sema indicativo da formação da imagem) e nos sincopemas (envolvidos sintagmaticamente nos cinco estados da função da sincopa).

Há semelhanças também entre as projeções sintagmáticas (rimas plásticas) e as projeções paradigmáticas (rimas poéticas). Deste modo é possível concluir que os *pontos de tensão* de ambas as imagens se assemelham e, conseqüentemente as *sincopas* também. Há diferenças consideráveis na comparação dos cromemas (semas da cor, da cromática, das nuances) não só pelo motivo óbvio do filme *Vidas Secas* ter sido filmado em preto e branco e o quadro de Portinari ser colorido, mas as nuances também se diferenciam.

Deve-se ter cuidado ao definir *preto e branco* como ausência de cor. O preto e o branco são a síntese da cor total. Aqui está a *secura*, o estado de desolação e carência. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.807 e 808), a “secura” vem do fogo, elemento que reduz tudo a “cinzas”:

Antes de mais nada, a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um **valor residual**: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. [grifo nosso] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.247).

O preto e o branco no filme se misturam em tons de cinza nos claros e sombreados. Com a luz estourada por causa do sol causticante, lembram a cor dos

resíduos de fogo. Há uma certa rima poética nas sombras das figuras, mas crê-se que aí teríamos que considerar os luminemas (semas da luminosidade), porém entendemos que este sema é periférico e não chega a configurar uma isotopia tão demarcada quanto as outras. Vejamos primeiramente, dispostos uma abaixo da outra, as imagens consideradas sob a extração dos *tracemas*²⁵:

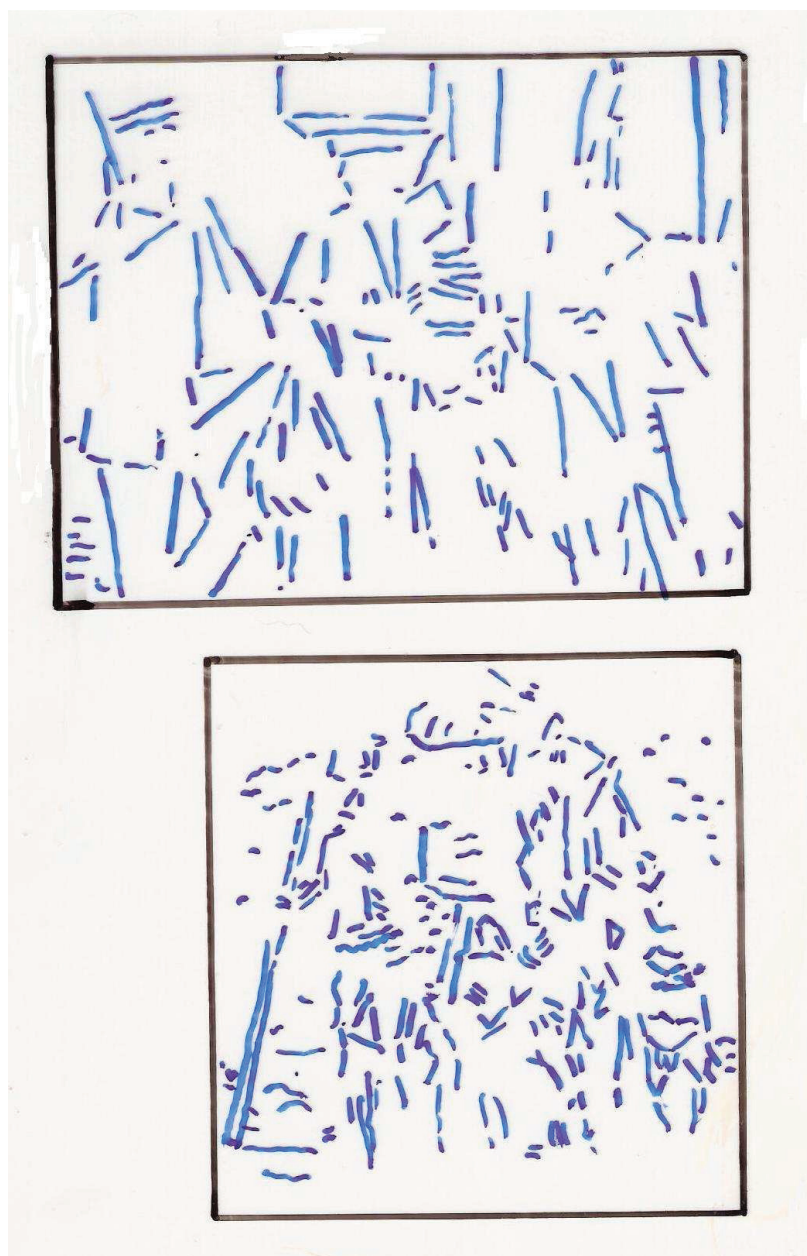


fig. 49-a e 49-b: figura mostrando a extração dos *tracemas* (semas do traço) em ambas figuras

²⁵ Na estética da ausência, na “retirada”, observamos a diminuição de angulemas e suas características (agudos) o excesso de semi-circularidades côncavas (interiorização textual) e convexas (exteriorização textual) conjoinadas na verticalidade e na horizontalidade, cercando o espaço figurativo } _ () em ritmo assimétrico. A quantidade ilimitada de punctuemas compondo os tracemas, na fig.49-b, e o uso da proxêmica em ‘metamorfose de redução (ø)’. D’AVILA, 2006e, identificam no agregado das massas (volumemas), em seus densiremas e excessos (sombras e isotopia da semicircularidade), a redução plástico-figurativa na absorção total do espaço.

Percebe-se que a organização dos tracemas na imagem correspondente ao filme (*fig. 47 : 49-a*) tem uma configuração mais dispersiva do que os tracemas da imagem relacionada ao quadro de PORTINARI (*fig.49-b*). Mesmo assim nota-se a ocupação da quase totalidade do espaço da obra em ambos. É possível perceber que os tracemas da *fig.49-b* são atraídos por uma região de tensão no canto superior, ao centro. Tal fato será importante, pois que toda atração é uma espécie de direcionamento do olhar e o tal é imprescindível para identificar os pontos em que uma obra visual condensa seus elementos, demarcando-os e heterogeneizando a percepção de sua totalidade.

Uma quantidade grande de tracemas denuncia a presença de emoções numa obra. Vejam-se, por exemplo, os desenhos do pintor Van Gogh: é feito de muitos traços, nervosamente compostos. De temperamento instável e impulsivo, sabe-se que o artista holandês o externava em suas composições. Percebe-se isto no desenho abaixo:



fig.d: *Harvest Sun*, Van Gogh

FONTE: VAN GOGH

Traços são linhas interrompidas e por isso transmitem uma idéia de fragmentação. Para nosso estudo convém ressaltar que o sertão, com suas árvores secas, galhos espalhados pelo pasto ralo, de grama baixa, pedras soltas, a cerca de paus confusamente agrupados, a caatinga espinhosa, tal qual uma rede de riscos é facilmente decomposta em traços. Fabiano, com suas roupas rasgadas, empoeiradas, rotas e carcomidas, é mais uma reunião de fragmentos remendados do

que uma inteireza visual. Tracemas revelam não só uma alma fragmentada e interrompida, mas também uma vivência dilacerada. É o que vemos na saga dessa família sertaneja. No filme, a aridez e a secura não são apenas exteriores, senão interiores também. Fabiano, no romance, diz o seguinte em um de seus monólogos interiores:

Tudo **seco** em redor. E o patrão era **seco** também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru [grifo nosso] (RAMOS, 1976, p.26).

O romance ainda corrobora as considerações anteriores. Quando afirmamos que o imagético, presente no filme reforça a sensação de que as vidas dos personagens são fragmentárias, é porque o romance elabora primeiro essas idéias. Posteriormente, as mesmas são trans-codificadas por Nélon. Notemos esta passagem:

Aparecera uma variante, o herói tinha se tornado **humano e contraditório**. O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de Seu Tomás da Bolandeira. Fechou os olhos, reabriu-os, sonolento. O ar que entrava pelas **rachas** das paredes, esfriava-lhe uma perna, um braço, todo o lado direito. Virou-se, os **pedaços de Fabiano** sumiram-se. O brinquedo **se quebrara**, o pequeno entristecera vendo as **peças inúteis**. Lembrou-se dos currais feitos de **seixos miúdos**, sob as catingueiras. [grifo nosso] (RAMOS, 1976, p.72).

Há um propósito nestas comparações. Ao afirmar que a análise visual de algumas cenas pausadas revelou a existência de muitos tracemas, estamos apontando outros códigos - além do verbal - que revelam a vida seca e em frangalhos dos protagonistas. Suas vidas, traduzidas e denunciadas por esta obra de ficção são povoadas por “traços”. Estes, não são uma linha contínua. Outrossim, denotam, imagetivamente falando, continuidades dizimadas ou descontinuidades fragmentárias. Ventilamos sobre estas ao definir nosso enfoque relativo à *estética da ausência*. Fragmentos são indícios e vestígios de algo ou alguma coisa e nunca a coisa em si. Acreditamos que esta obra é recheada de *signos indiciais* e, como diz o teórico Charles Sanders Peirce, *índices* são signos incompletos, pois apenas apontam para a coisa representada, indicando-a (PEIRCE, 2005, p.74). Podemos

dizer que são *vestígios*, como uma pista, uma pegada ou um pedaço de algo que se procura sem nunca o encontrar, porém. Fabiano e a família estão sempre em busca de uma vida completa, plena de fato. Caminham pelo sertão seco atrás de pistas que apontam esta vida sem nunca alcançá-la. Triste como é, concluímos, depois do que foi exposto acima, que estas pessoas não possuiriam *vida* e, sim *pedaços de vida*; não seriam *gente*, mas sim, *pedaços de gente*. Essa desoladora constatação nos move em revolta tal que por pouco não se abandona o espírito acadêmico durante a assistência a tais cenas. Nossa pena, por científica que seja, transforma-se em prolongamento do depoimento de Nelson Pereira dos Santos sobre a dramática realidade social brasileira, até hoje vergonhosamente atual. Apenas para arrematarmos nossas verificações, chamamos atenção para como são retratadas as árvores no romance de Graciliano Ramos, pois que sua iconografia é reveladora também. Comparadas às imagens da caatinga natural, captada pela câmera de Santos, vemos uma correspondência visual muito forte. Vejamos:

[...] árvores que mais pareciam **garranchos** [...] Fabiano espiava a caatinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os **garranchos** se torciam, negros, torrados. [...] foram descansar sob os **garranchos** de uma quixabeira [...] (RAMOS, 1976, p.10, 123 e 130).

Agrupamos abaixo algumas pinturas de Piet Mondrian donde, num exercício visual, o pintor extrai fragmentos e traços que serão rearranjados em suas famosas composições. Interessante é notar que a percepção de uma árvore como “garrancho” – e assim são a maioria delas na caatinga – toda retorcida e espinhosa é ela mesma um agrupamento de tracemas. As figuras abaixo apontam progressivamente para isso:



fig.I: Red tree, Mondrian

FONTE: MONDRIAN



fig.II: Gray tree, Mondrian

FONTE: MONDRIAN

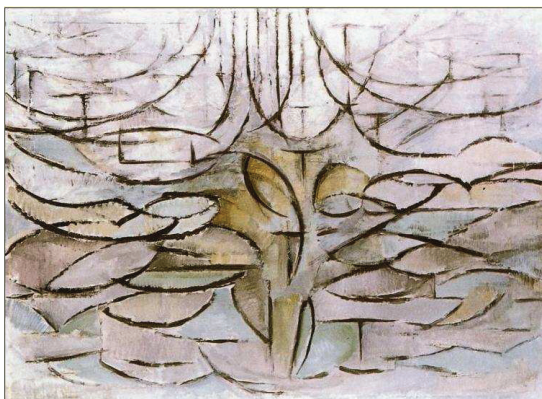


fig.III: *Tree in flower*, Mondrian FONTE: MONDRIAN fig.IV: *Composition*, Mondrian FONTE: MONDRIAN

A *fig.IV*, denominada *Composition*, lembra em muito o solo rachado do sertão. Notamos que também este possui um conjunto numeroso de traços interrompidos, confirmando nossas conclusões, a saber: o local – o sertão alagoano – cenário para as locações de filmagem de *Vidas Secas*, fez por imprimir na tela a mesma percepção que Graciliano Ramos traduziu em suas descrições no romance. Confirma-se com a figura abaixo:



fig.V : solo rachado

FONTE: Fotos Search

Uma terra seca, assolada, de chão rachado, árvores em garranchos, carcaças de animais pontuando manchas brancas por toda a paisagem configuram tracemas pela película toda. Revelam *índices* ou signos *indiciais*, característicos de uma

estética da ausência plena de descontinuidades, fragmentos, pedaços e lacunas, assim como é a vida triste deste protagonistas pelo sertão.

A percepção de que os tracemas, semas do traço, são como espinhos ou pedaços de coisas não nos furta a constatação de que são angulosos também. Extraíu-se, ainda, os semas da angularidade por este motivo: por acharmos que o sertão, espinhoso e anguloso, imprimiria tal característica na tela. Passemos agora para a identificação dos semas da angularidade, os angulemas:



fig. 50-a e 50-b: figura mostrando a extração dos *angulemas* (semas dos ângulos) em ambas figuras

Os *angulemas* das *fig. 50-a* e *50-b* possuem mais sincronia do que os *tracemas*, pois sua disposição pelo espaço pictórico é mais homogênea em ambas

figuras. Ambas são muito anguladas, mas de novo, as angularidades da *fig.50-a* estão mais dispersas pelo quadro, reafirmando deste modo que a *fig.48*, relativo ao quadro de Portinari, possui uma área de condensação e/ou atração mais acentuada que a *fig.47*. Vejamos agora a extração dos semas das cores e das nuances, os cromemas:



fig. 51-a e 51-b: figura mostrando a extração dos *cromemas* (semas da cor/nuanças) em ambas figuras.

Com os cromemas é possível identificar certa diferença entre as obras. A imagem de *Vidas Secas* não possui cor, mas podemos relacioná-la à obra de Portinari através das áreas claras e escuras correspondentes. Excetuando a cor e algumas nuances, a semelhança entre as duas imagens reside no uso da sombra, onde localizam-se os tons mais escuros, deixando outras regiões, muito claras. As áreas claras em ambas obras funcionam como atrativos do olhar e devem existir

pontos de contato aqui, pois que se nota claramente que os *figurativos* (elementos formadores da figuratividade, ou seja, da representação completa de um objeto²⁶). Opostos a estes estão os *figuremas*, definidos como formas básicas das figuras geométricas. Vejamos a extração destes:

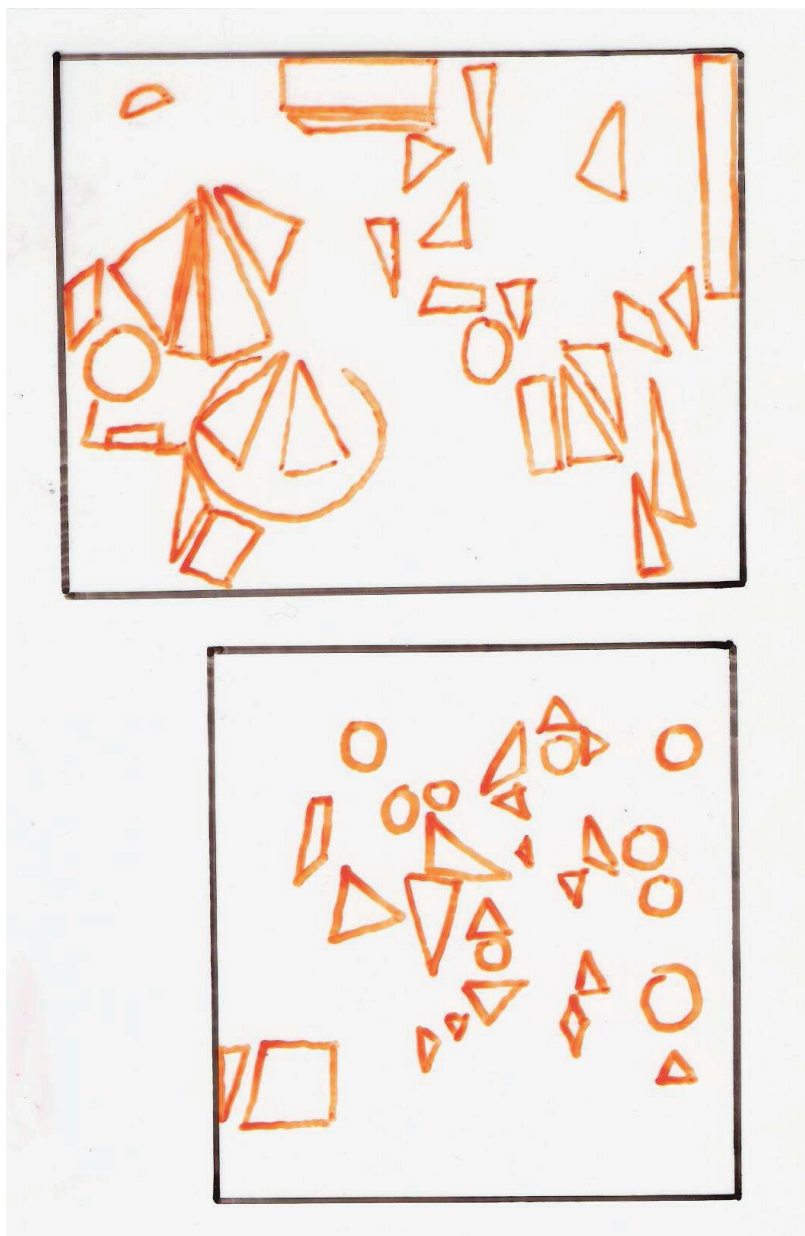


fig. 52-a e 52-b: figura mostrando a extração dos *figuremas* (semas das figuras) em ambas figuras

Os *figuremas* da *fig.52-a* são mais proeminentes, com atenção dirigida a uma quase circularidade no canto esquerdo do espaço e a uma quadrangularidade no canto superior. De qualquer forma, é inegável a predominância do sema da triangularidade.

²⁶ A figuratividade total em Greimas é uma teorização sobre o objeto desenvolvida pela profa. Dra. Nícia Ribas D'Ávila e que se aproxima do conceito de *ícone* em Charles Sanders Peirce.

Para inferirmos a localização da *sincopa* nestas imagens faz-se necessário mais uma curta análise. cremos ser importante resgatar o significado da palavra *sincopa* e acrescentar explicações à sua função em análises visuais. Em medicina, *sincope* ou *sincopa* refere-se à perda súbita de consciência acompanhada da suspensão real ou aparente da respiração. Na gramática, refere-se à supressão de fonema ou fonemas no interior da palavra. Há também um significado para o termo na música. cremos que D'Ávila, devido à sua formação musical, refira-se mais especificamente a este último, cujo sentido está na ligação de um tempo fraco ou parte fraca de um tempo com um tempo forte ou parte forte de um tempo do compasso seguinte. D'Ávila adere essa manifestação às leituras de obras visuais também. De qualquer modo, deve ficar claro aqui que durante a ocorrência de uma *sincopa*, por todas estas definições expostas, é criada uma interrupção, uma suspensão ou distorção. Desta forma, criam-se precedentes oportunos para o aparecimento de *pontos de tensão* ou de regiões atrativas do olhar. Assim, afirmamos que os tracemas da *fig.49-b* tendem a se encontrar numa espécie de núcleo de atração localizado no canto superior do espaço pictórico. Esta atração é confirmada pelos figuremas, mas não está clara nos angulemas. A união dos elementos figurais denota que neste núcleo está localizado o que parece ser o figurativo de uma *trouxa de roupa*. Na *fig.47* há um elemento no canto superior muito parecido com o da *fig.48*: tem formato quadrangular, identificado nos figuremas. Trata-se do *baú* de Sinhá Vitória. A imagem dele atrai o olhar, mas não do mesmo modo que na *fig.49-b*. O figurativo do *baú* não configura um *ponto de tensão* tão grande quanto a *trouxa* da figura do quadro de Portinari. As *fig.51-a* e *51-b*, relativas aos cromemas, revelam uma rima plástica – que se dá pela cor clara, quase branca – entre as *trouxas* de ambas figuras. A rima poética também é garantida, pois todas elas são *trouxas* e se parecem com *trouxas*. Podemos considerar, a partir daí, que o *ponto de tensão* da *fig.49-b* está na porção superior do quadro, na área da *trouxa* e, na *fig.49-a* há áreas de tensão dispersas, assim como os demais semas analisados, análogos às rimas plástico-poéticas, identificadas também por *trouxas de roupa* (*fig.51-a* e *51-b*). São para estes pontos que o nosso olhar é constantemente atraído. Podemos supor então que nestes mesmos pontos estão as *sincopas* das imagens. Segundo D'Ávila (2007-e) a *sincopa* demarca e modula o espaço pictórico. Geralmente seu espaço corresponde à ¼ do espaço da totalidade, para menos. Ela interrompe a leitura visual do texto e cria espaços heterogeneizados. Para demonstrar

isso dividimos os espaços em duas regiões em cada quadro: a uma chamamos de região **A** e, a outra, de região **B**. O espaço total corresponde, então, a **AB**. Os cinco estados da função da sincopa dá-se por estas duas regiões, pois ela: a)desorganiza **AB**; b)projeta **B**; c)condensa **B**; d)expande **B→A** e e)reorganiza **AB**. Em outras palavras a sincopa desorganiza a leitura de uma obra atraindo a atenção do seu olhar para ela (**AB**), projetando os pontos de tensão ou aquilo que causa um certo estranhamento (**B**). Ao olhar mais atentamente para estas regiões que atraem a atenção somos levados a estudar e a nos debruçar sobre elas (**B**). Ao compreendermos e entendermos o que acontece nestas regiões somos levados de volta à totalidade da obra (**B→A**), reorganizando a totalidade de nossa percepção (**AB**):

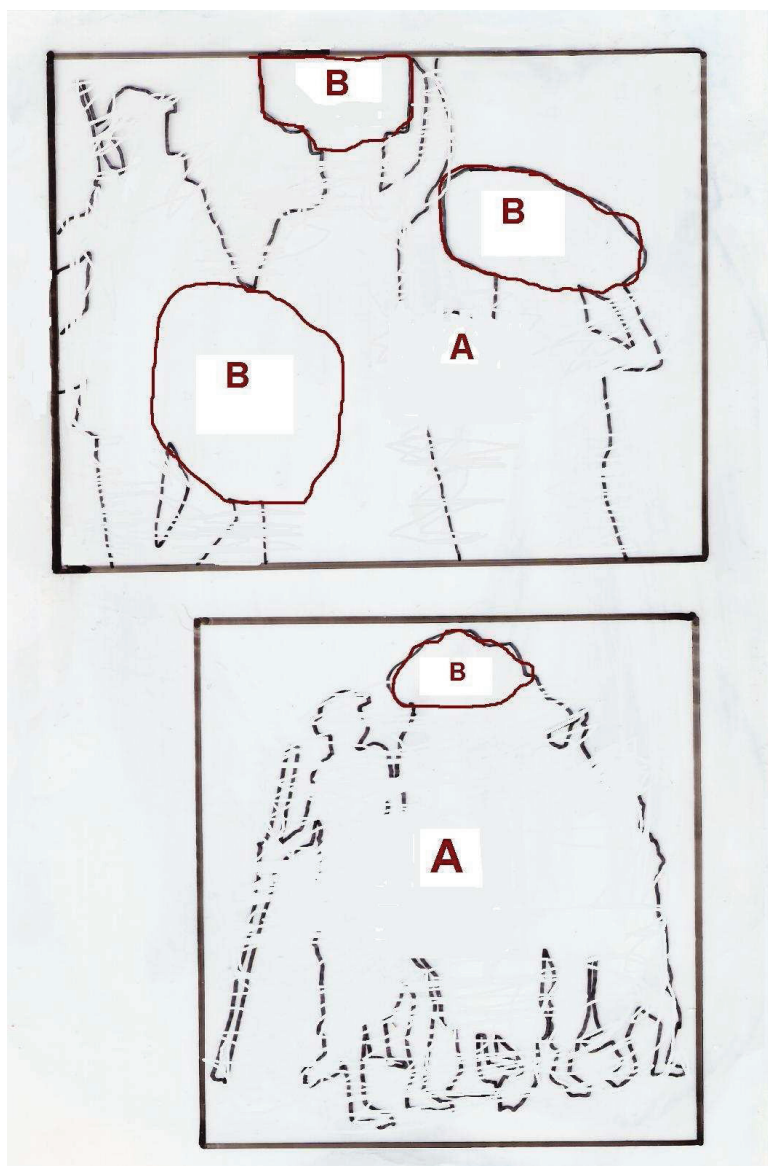
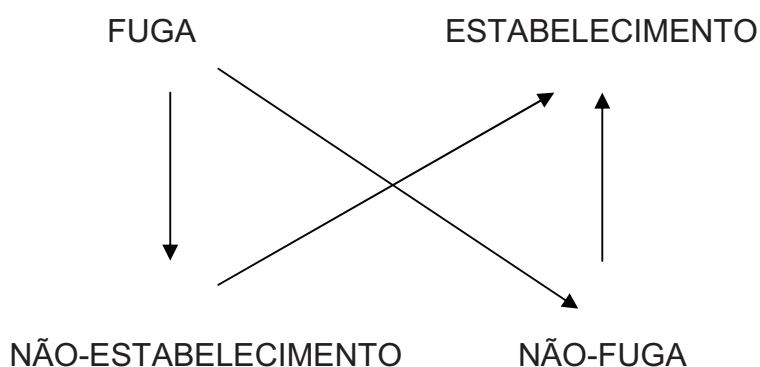


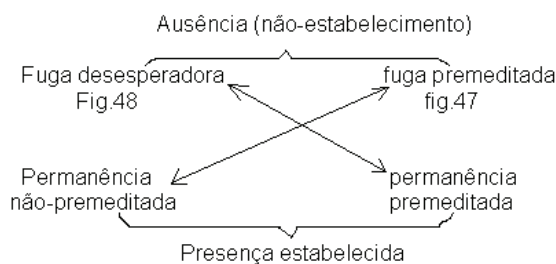
fig. 53-a e 53-b: figura mostrando a extração dos *sincopemas* (síncopas) em ambas figuras

Uma reflexão maior sobre o figurativo da *trouxa de roupa* revela-nos relações importantes para o entendimento do filme *Vidas Secas* e sua isotopia principal. Os semas nucleares das *fig.47* e *48* é o da angularidade. As figuras possuem angulações muito demarcadas. A caatinga e o sertão são duros e secos e a vida nestas terras é difícil e espinhosa. As angulações de ambas as figuras evocam um *mythós* de “vivência espinhosa”. A *trouxa de roupa* figura como a consequência de uma vida na seca do sertão: a “fuga constante”. Ela é símbolo maior da *mudança* e da *fuga*. Estes dois formantes, da sincopa e dos angulemas, estabelecem o percurso gerativo do sentido neste quadro, esquematizado no quadrado de oposições semânticas abaixo:



O percurso pretendido pelos retirantes representados no quadro é o que perpassa pela FUGA→NÃO-FUGA→ESTABELECIMENTO, porém o percurso que acaba se estabelecendo como uma sina para o sertanejo é completamente outro: ESTABELECIMENTO→NÃO-ESTABELECIMENTO→FUGA. Em *Vidas Secas*, filme, vemos os dois percursos sendo executados, todavia com predominância do último que estabelece novamente a *fuga*²⁷. Os semas das imagens analisadas revelam a predominância da caatinga “dura”, “angulosa” forçando os retirantes à nunca se

²⁷ O quadrado semiótico exposto na página em questão também poderia ser composto de outro modo, como vemos a seguir:



desvencilharem de suas trouxas de roupas para o caso de nova mudança e novo restabelecimento.

6.6. A luminosidade na fotografia de *Vidas Secas*

Os semas da luminosidade não foram desenvolvidos aqui, pois separamos duas outras imagens do filme para análise em que este sema se sobressai. Esta última análise guarda relações inclusive com a fotografia da obra de Santos. Vejamos as *figuras 54 e 55*, extraídas do filme, em comparação com a obra *São Pedro ajoelhado* de Rembrandt (*fig.56*).



fig.54. FONTE: SANTOS (ver ref.)



fig.55. FONTE: SANTOS (ver ref.)

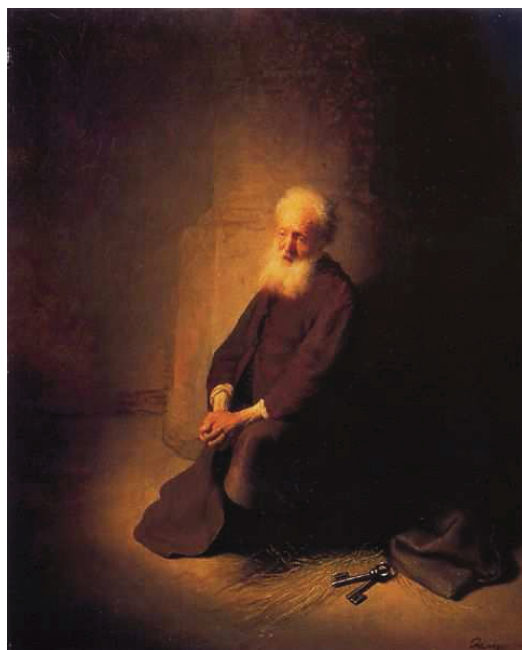


fig. 56. FONTE: REMBRANDT (ver ref.)

Decidiu-se por esta comparação acima, pois é notável que tanto a fotografia de Luiz Carlos Barreto quanto a pintura de Rembrandt se constroem com a luminosidade de apenas um foco de luz. Encontramos, ainda, semelhanças entre os gestos dos personagens de ambas imagens. Faremos a comparação entre as imagens da *fig.55* e *56* apenas. A *fig.54* será usada somente para reforçarmos nossas conclusões sobre estes dois aspectos.

Ferreira Júnior afirma que a captação das imagens feita por Luis Carlos Barreto, diretor de fotografia do filme *Vidas Secas*, não se deu por meio de iluminação artificial e sim por aproveitamento da própria luz natural do sol. Em tomadas externas a luz é intensa e parece vir de todos os lados. Em ambientes internos, as tomadas do filme revelam a luz forte do sertão entrando estourada por apenas um lugar, seja da janela ou da porta. Ferreira Júnior afirma:

Em outra perspectiva, merece ser ressaltada a tonalidade fotográfica perpassada em quase todo o filme. **Ela é intencionalmente ‘estourada’, agressiva como o sol do sertão nordestino.** Portanto, torna-se recorrente na película uma forte brancura, captada por lentes sem filtros, e que realçam a intensa luz ali presente, um dos fatores condicionantes do enredo dramático em foco, já que é ela que resseca a terra.

[...] Entre outros traços marcantes de ‘Vidas Secas’ [...] é a fotografia de Luís Carlos Barreto [...]. Ele e José Rosa conduziram a experiência de eliminar qualquer filtragem corretiva e **expor para a sombra**, deixando as altas luzes ‘estourarem’. O resultado [...] se mostrou altamente eficaz e integrado à narrativa. É sol para tudo quanto é lado. [...] [grifo nosso]. (FERREIRA JÚNIOR, on-line, s.d.).

Há que se fazer uma comparação com a arte barroca, pois esta mesma luminosidade faz-se presente num dos jogos opositivos desta manifestação artística. Esta oposição do *claro X escuro*, definida como uma das situações elementares de conflito - no qual o barroco se manifesta - é um dos cinco tradicionais conceitos em arte, isolados pelos estudos de Heinrich WÖLFFLIN (1984?). Esse teórico da arte sintetizou uma interpretação do Barroco - escola à qual pertenceu Rembrandt - que define o *conflito* como idéia primordial desse estilo. Wölfflin isola cinco oposições fundamentais para sua compreensão, a saber: *linear x pictórico; plano x*

profundidade; forma fechada x forma aberta; pluralidade x unidade e, para terminar, clareza x obscuridade. A nós interessa-nos esta última oposição. Diz-nos o teórico:

Aí está o segredo das últimas composições de Rembrandt: as coisas parecem simples e, no entanto, são verdadeiros milagres. Não são necessários os encobrimentos ou obscurecimentos artificiais; afinal, ele foi igualmente capaz de obter, tanto da frontalidade pura, **como da luz simples e objetiva**, um efeito grandioso, como se não tratasse de coisas isoladas, mas de um universo no qual essas coisas se transfiguram. [grifo nosso]. (WÖLFFLIN, 1984?, p.239).

Percebe-se uma semelhança de procedimentos entre a utilização da luz no filme de Néelson Pereira dos Santos e a pintura barroca típica, especialmente em Rembrandt, como se nota no texto acima. Verificamos isto ao isolar os semas do traço, os *tracemas*. Em sua extração, de ambas as figuras (55 e 56), percebeu-se uma quantidade significativa de traços interrompidos, quase *pontuemas*, revelando uma *descontinuidade* notável nas formas. A hipótese é a de que os *luminemas*, semas dominantes em ambas imagens, influem nos outros semas, interrompendo o *continuum* imagético de cada uma delas, ocasionando uma *descontinuidade* nestes elementos. Em nossa extração dos *luminemas* percebemos que eles alteram inclusive as nuances dos *cromemas*, fazendo com que estes semas se organizem segundo sua dominância. A *descontinuidade* é observada por Greimas como uma característica indefinível, mas mesmo assim julga importante que a semiótica trabalhe o qualitativo “discreto” (termo preferível à “descontínuo”), pois é através deles que se podem encontrar as “unidades”, as “classes” da “totalidade contínua”. Greimas cita e exemplifica este termo em um dos verbetes de seu *Dicionário de Semiótica* e porque o julga importante para uso e estudo em outras semióticas (inclusive a visual, em que o teórico pouco trabalhou). Acreditava que se em lingüística “os constituintes descontínuos designam morfemas cujos formantes são susceptíveis de aparecer em dois ou mais lugares da cadeia, sem que a unidade do significado correspondente seja por isso afetada” (GREIMAS, 1979, p. 110), o mesmo pode ocorrer com formantes de constituintes descontínuos de outras semióticas. D’Ávila explica a ocorrência da descontinuidade deste modo:

No caráter figural distinguimos duas faces; o figural 1, de natureza sêmica nuclear -“esferoidicidade”- extraído do figural 2 classemático - “esférico” ou

“ovóide”- que emana da forma constitutiva do ponto, visto como um elemento representativo da substância e da forma da expressão e que tem no continuum sua morfologia determinante. A partir de sua reprodução contígua já poderemos então precisar a existência do caráter discreto do descontínuo. Partindo de uma agregação ordenada de pontos, isto é, de uma linha (.....) ou de um traço (_), teremos a possibilidade de compor um inteiro significativo que englobará as características dos : contínuo, descontínuo (discreto), não contínuo (sincopado; ruptura e deformação interna) e não descontínuo (sincrético), (D’ÁVILA, on-line, s.d.)

Consideramos este aspecto em nosso trabalho, pois a análise da *luminância*²⁸ destas imagens evocam o traço discreto, a diluição das formas e das cores pela luz. Os *tracemas* revelam muitas interrupções. Vejamos as figuras abaixo:

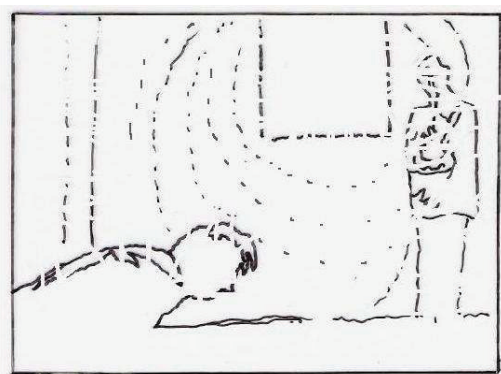


fig. 57-a: tracemas/ pontuemas

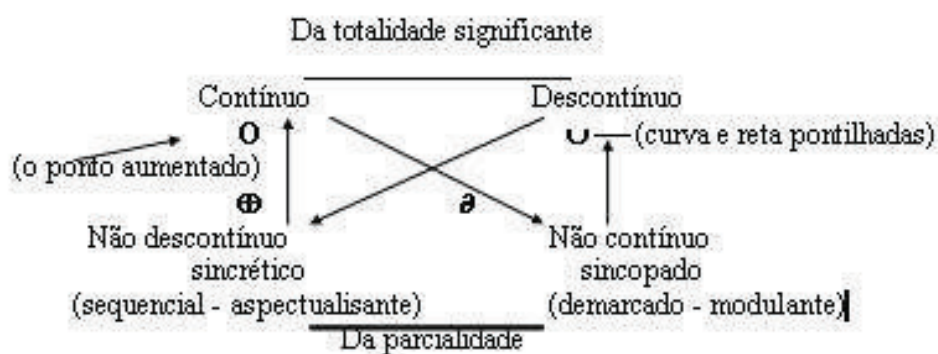


fig.57-b: tracemas/pontuemas

A análise de uma interrupção de traços como estes, pode revelar, segundo D’Ávila, uma *sincopa* ou uma *poeticidade*. Caso a interrupção provoque uma demarcação ou uma modulação, trata-se de uma manifestação do sincopado. Por outro lado, se o efeito causado pela interrupção for de camuflagem, seqüenciamento ou aspectualização, trata-se de uma manifestação da poeticidade. Segundo GREIMAS (1979?, p.28 e 29) a aspectualização introduz um “ponto de vista sobre a

²⁸ Nota: a luz não é sema. Ela é condição. Está classificada por D’Avila sob a sigla ALOP (= agregação, luminância, orientação e proxêmica), como substância da expressão. Dito isso, justifica-se a preferência pelo termo *luminância* ao invés de *luminema*. Sob essa condição os tracemas/pontuemas estão em duratividade descontínua.

ação” e, como ela ocorre no momento da discursivização, no momento em que um actante observador (que pode ser a pessoa que assiste a um filme como *Vidas Secas*) se faz presente. A aspectualização é a responsável pela “divagação” deste actante observador, pois é ela quem nos faz notar as características dos atores, do espaço e do tempo de uma dada narrativa, neste caso, áudio-visual. Explicamos: quando interagimos com um texto, alguns *aspectos* podem nos “jogar” para fora do enunciado (ou do discurso) deste e nos fazer divagar sobre um dos seus aspectos: os atores, o tempo ou o espaço, que são os elementos clássicos da narrativa. GREIMAS denomina estes componentes da *aspectualização* de actorialização (relativo aos atores), espacialização (relativo ao espaço) e temporalização (relativo ao tempo) (1979?, p.29). No caso presente, com relação à cena de *Vidas Secas* (fig.55) cremos que o aspecto que causa a debreagem (movimento de escape ao enunciado) e nos “joga” para fora da enunciação é o espaço e os atores. O *espaço*, pois é nele (na cela da Cadeia) que está a luz e, os *atores*, pois suas gestualidades sugerem um *mythós* (considerações sobre outras relações evocadas pelos elementos da obra, narrativa ou visual). A poeticidade, aspectualizante como é, não chega alterar e demarcar a totalidade da obra como a síncopa faz. Ela é mais *camuflada* e cremos ser isto o que ocorre aqui, com estas imagens. Pra facilitar a compreensão do que foi exposto até o momento e avançarmos em nossa análise, postulamos abaixo o esquema em forma de quadrado semiótico elaborado por D’ÁVILA para a análise dos aspectos visuais presentes na totalidade e na parcialidade de uma obra:



FONTE: D’ÁVILA, 2007-e

D’Ávila avança nas formulações greimasianas de origem e estabelece uma identificação e estudo das discontinuidades em textos sonoros e visuais. Por seu esquema acima é possível perceber uma comparação opositiva, em forma de

quadrado semiótico do que Greimas formula em seu *Dictionnaire*. A poeticidade é sincrética – pois que por definição comporta uma projeção do eixo paradigmático no sintagmático e, aqui, articula manifestações imagéticas em um meio, também sincrético, como é o cinema - e não-descontínua. O não-descontínuo não altera o contínuo, ou seja, não chega a interferir drasticamente na leitura da totalidade de uma obra. Manifesta-se como se fosse um *contínuo camuflado* porque joga-nos para a enunciação, para o discursivo. A poeticidade é identificada, no entanto, a partir do descontínuo.

As imagens a seguir revelam a extração da *luminância* e, como os *tracemas*, não chegam a demarcar claramente um ponto de tensão nítido. Supõe-se que os focos de luz sejam os atrativos do olhar, porém a luminosidade acaba por diluir as formas e as cores, provocando ainda a eliminação do *degradée* delas na obra. Vejamos:

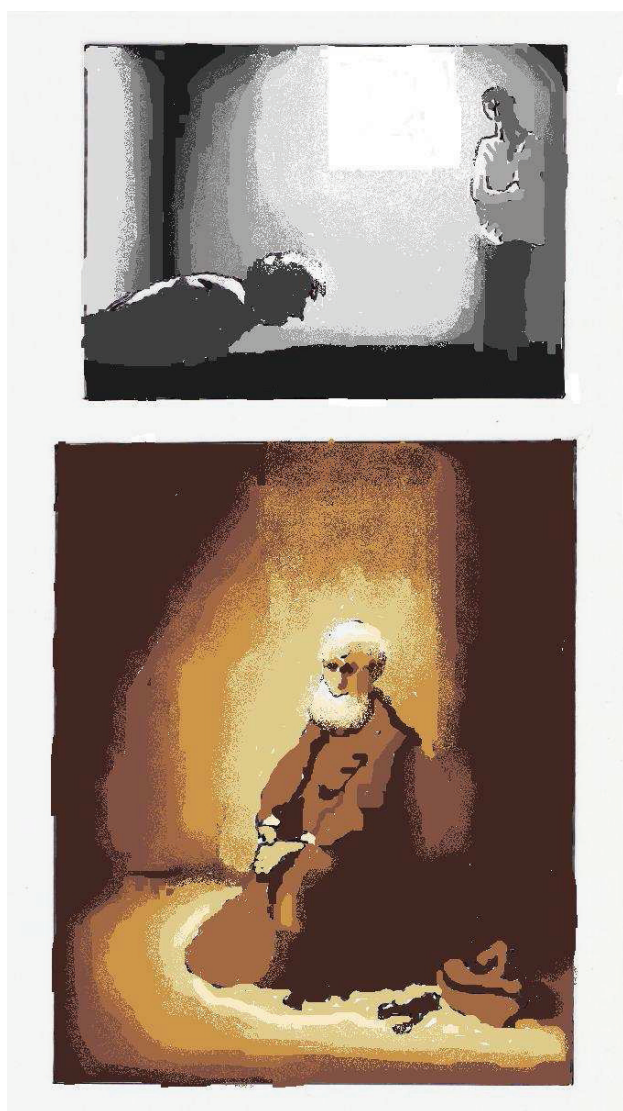


fig. 58-a e 58-b: extração dos *luminemas* (semas da cor, das nuances) da imagem

Percebe-se que as cromemas aqui extraídos diluem as formas ao mesmo tempo que isolam-nas, pois as relegam às sombras, muito demarcadas. Wölfflin revela que no Barroco, especialmente na obra de Rembrandt, “a luz muito intensa é destruidora de formas” e dissolve as cores (WÖLFFLIN, 1984?, p.222 e 223) e apresenta-nos a gravura *Emaus* (1654), do pintor, para exemplificar isto:

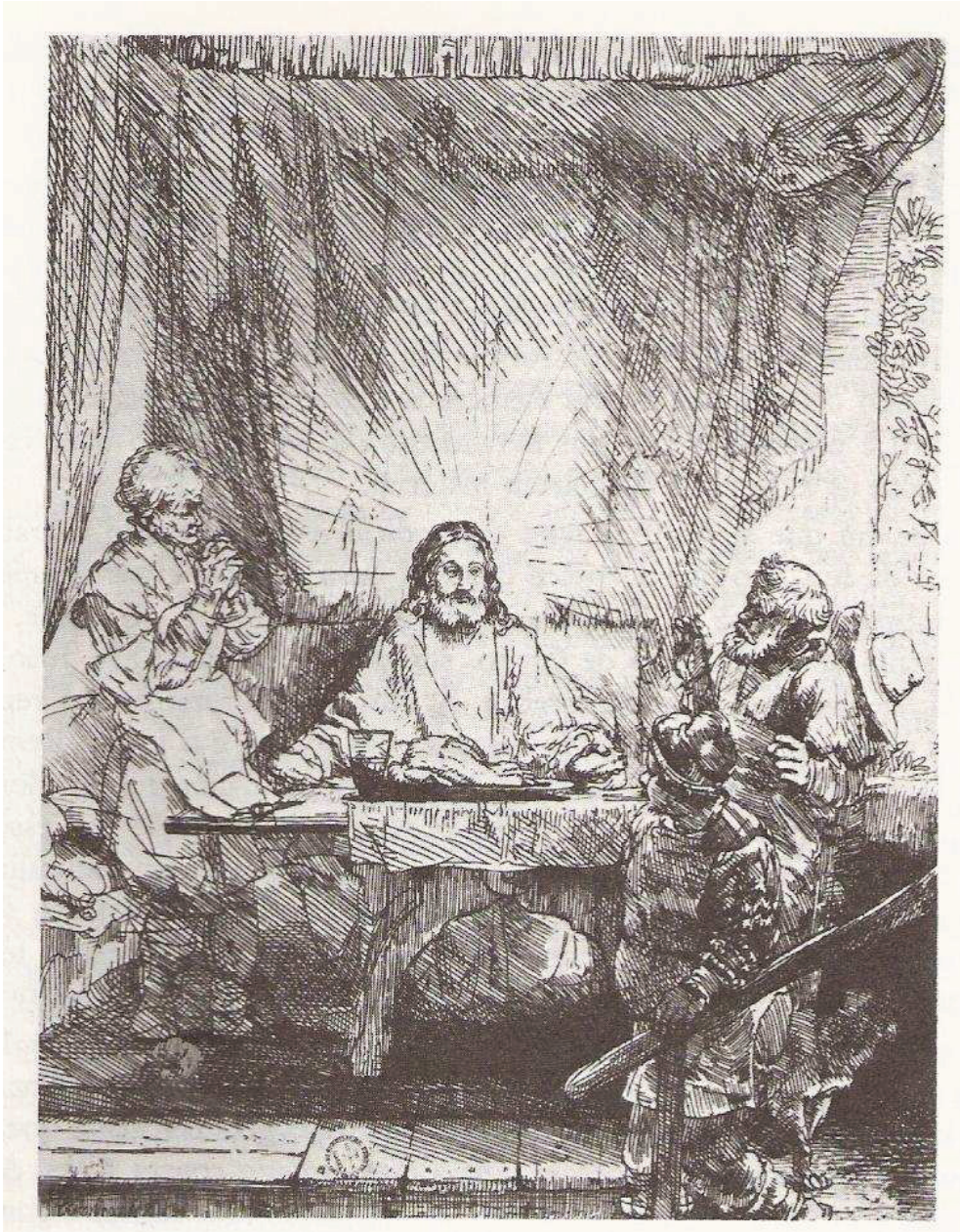


fig.59: *Emaus* de REMBRANDT. FONTE; WÖLFFLIN, 1984?, p.222

Percebem-se os feixes de luz emanando do rosto do personagem central da gravura, Cristo. Porém estes raios não são desenhados com traço próprio e sim

representados com o apagamento dos figurais classemáticos das outras figuras. Wölfflin assim explica este artifício barroco:

No presente momento, cabe-nos dizer que apenas o Barroco também se sente atraído pela eliminação da cor. No lugar da coloração uniforme ele introduz a indeterminação parcial da cor. Esta não se apresenta, de antemão, perfeitamente acabada em todos os pontos, mas vai se formando aos poucos. Assim como o **desenho pontilhado exige e subentende a diluição parcial da forma**, também o esquema de **cor pontilhada** pressupõe que se compreenda a indeterminação da cor como elemento constitutivo da imagem. [grifo nosso]. (WÖLFFLIN, 1984?, p.224).

Jean-Marie Floch ratifica o que foi afirmado acima através de sua análise sobre a luminosidade em obras visuais. O teórico, em seu livro *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies* (1995) também cita Wölfflin a fim de apoiar suas conclusões. Reafirma que, para este historiador da arte, o barroco, diferentemente da arte clássica, não mais revela suas formas totalmente, em sua inteireza, mas sim, vela seus elementos: “*L’image ne coïncide plus avec la pleine clarté de l’objet, mais elle s’en écarte*”²⁹ (FLOCH, 1995, p.67). Floch confirma que na representação barroca a luminosidade não afeta a identificação das cores, mas sim a nitidez de seus contornos: por um fenômeno de refração suas “membranas” tornam-se “transparentes, produzindo um *effet-mirage* (“efeito de miragem”). Identificamos isso como uma característica da *descontinuidade*. Floch afirma:

Nous avons montré que la clarté qualifiait un espace lumineux dont les **unités sont identifiables grâce aux discontinuités** et aux articulations ici systématiquement privilégiées. [grifo nosso] (FLOCH, 1995, p.65)³⁰.

É possível perceber que para Floch, em seus estudos sobre Wölfflin e a arte barroca, a luminosidade intensa e estourada, ao invés de revelar as formas, vela-as. As cores têm seus *degradée* afetados pela luz, fazendo com que sejam percebidas não mais pelas sutis gradações (chamadas por Wölfflin de “clássicas”), mas por saltos descontínuos. Floch mostra-nos isto em seu esquema a seguir:

²⁹ Tradução: “A imagem não coincide mais com a claridade plena do objeto, mas com seu isolamento”.

³⁰ Tradução: “Nós havemos mostrado que a claridade qualifica um espaço luminoso donde as unidades são identificáveis graças às descontinuidades e às articulações aqui sistematicamente privilegiadas”.

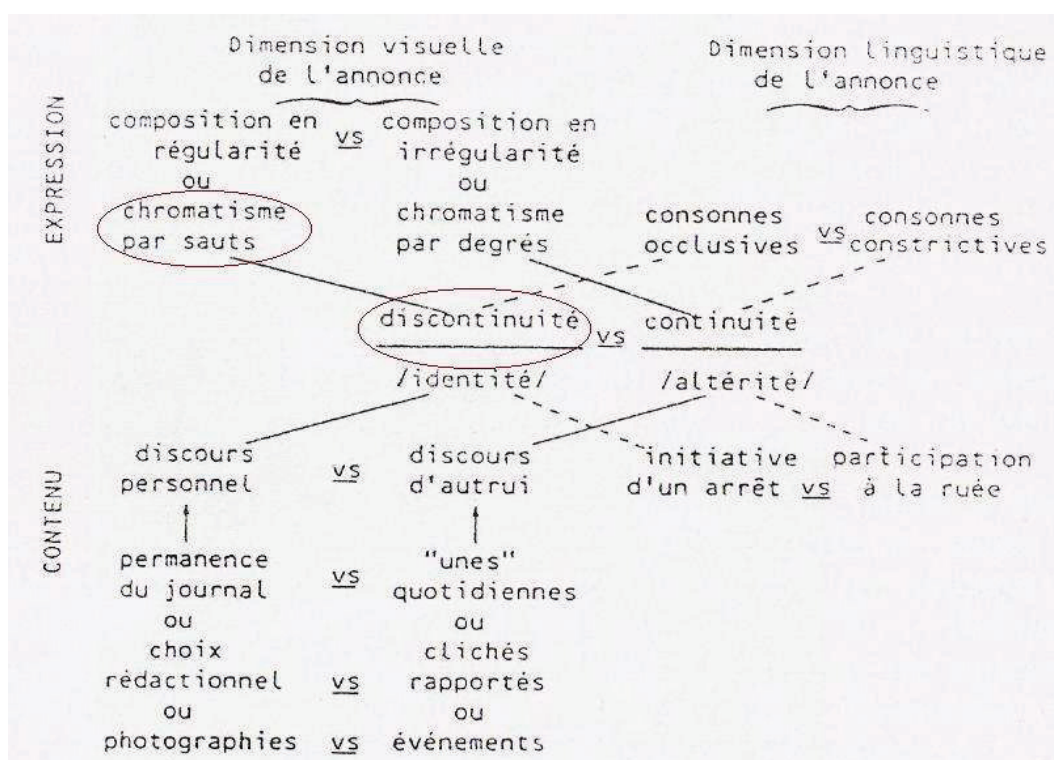


fig.60: Esquema de Floch para a manifestação da descontinuidade (FLOCH, 1995, p.88).

Segundo este esquema, é possível notar que Jean-Marie Floch distribui, no plano da expressão, o *chromatisme par sauts* (“cromatismo por saltos”) como que associado aos domínios da descontinuidade. Tal verificação corrobora e ratifica o que havemos exposto neste tópico.

Pelos dados e verificações apresentadas até aqui concluímos que a imagem do filme *Vidas Secas*, pausada na fig.54 e 55 são dominadas pelo sema nuclear dos *luminemas*. Identificamos a manifestação de descontinuidades nas formas e nas cores, típica em representações onde a luminosidade e a clareza relativa, “barroca” (por definição, oposta à “clareza clássica”) se manifesta. As figuras em questão, tanto as do filme *Vidas Secas* quanto a da obra de Rembrandt têm, portanto, a *luminosidade* como isotopia dominante. Esta última dilui as formas e as cores, através de uma representação de luz muito intensa, para onde nosso olhar é direcionado, não chegando a configurar pontos de tensão demarcados nestas regiões. A não demarcação faz com que a *sincopa* não se manifeste, porém ambas imagens possuem uma *poeticidade* aspectualizada pelo próprio espaço iluminado. Estas verificações associam-se perfeitamente com as intenções do diretor de fotografia do filme *Vidas Secas*, Luiz Carlos Barreto, pois tal foi sua preocupação em captar e

representar na tela a luminosidade intensa e a secura do sertão nordestino, que não usou filtragens e gradações ao filmar a luz, deixando-a superexposta e “estourada”.

Essa luz “estourada” da fotografia que capta uma luminosidade tal que dilui as formas, produzindo por refração um “efeito de miragem” – como nos diz Floch – reforça em muito a sensação incômoda de uma região seca. Podemos notar durante a exibição que, à medida que o filme avança, somos tomados por esse incômodo – um certo “não sei quê” vago e indeterminado – mas que certamente se traduz num misto de sede, desolação e vazio. Sentimentos propícios à reflexão, por certo foram previstos e desejados pelo diretor de *Vidas Secas*. Chama-nos a atenção ainda, para concluirmos esse capítulo, o trabalho primoroso e certeiro da artista Lygia Pape, elaboradora das legendas e do cartaz de divulgação e exibição do filme. Pape surpreende-nos com seu poder de sintetizar a mensagem desta obra de Néelson Pereira dos Santos. Vamos a ele:

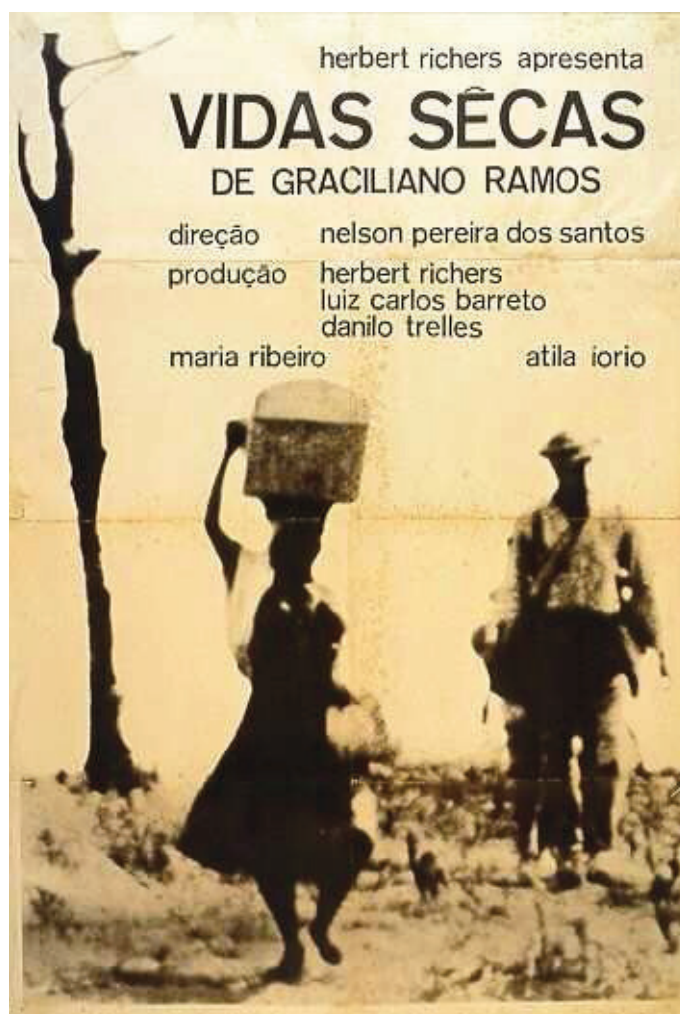


fig.VI: cartaz do filme *Vidas Secas*, de Lygia Pape FONTE: divulgação

Encontra-se neste cartaz uma síntese. Fabiano e Sinhá Vitória, caminhando pelo sertão, surgidos do horizonte longínquo, duma terra rachada e seca, num sol escaldante de luz tão intensa e mortal que chega a diluir as formas e silhuetas. As árvores, garranchos em pé, são expressão máxima de uma terra em que não há vida: há rascunho de vida. O calor imprime na fotografia o que os olhos também percebem no sertão. Imagem embaçada, tremulante sob o efeito de refração da luz, produz o que conhecemos como miragem, mas sabemos ser a mais dura e cruel realidade.

CAPÍTULO VII

7. Análise dos aspectos proxêmicos, gestuais e mímicos de *Vidas Secas*

Analisar os aspectos proxêmicos, gestuais e mímicos é debruçar-se menos no que se costuma chamar de campo da *significação* e mais no da *comunicação*. Convém então definir o que vem a ser cada um destes enfoques, escolhidos como última etapa de análise nesse estudo.

Estivemos analisando vários aspectos de nosso objeto de estudo. Partimos desde o abrangente panorama histórico do filme e da obra de Nelson Pereira dos Santos até o palmilhar de seus códigos internos. Buscaram-se inserções em classificações estéticas, estudou-se o neo-realismo e o Cinema Novo bem como os motivos que levaram o diretor a adaptar a obra de Graciliano. Debruçamo-nos sobre o objeto de estudo tentando desmontá-lo e dividi-lo, no afã de encontrar suas recônditas significações. Ao encarar o filme como discurso, analisamos os propósitos do *enunciador* (destinador/emissor) e do *enunciado* (o próprio meio/canal). Faltou, porém, um debruçar sobre o *enunciatário* (destinatário/receptor) (NÖTH, 2005, p.158) e um enfoque na mensagem mesma de *Vidas Secas*, livre dos processos sógnicos e mais próxima das impressões de superfície. O sentido desta afirmação pode parecer pouco claro e objetivo, mas tentou-se, a seguir, isolar seus aspectos mais pertinentes e plausíveis.

Francis Vanoye lista os obstáculos mais comuns ao pesquisador que opera uma análise fílmica. Em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (VANOYE, 1994), afirma que um texto cinematográfico não é citável, por exemplo. Relata que a análise literária explica o escrito pelo escrito, mas a fílmica não. O filme não se elucida através de seu próprio código audiovisual. Sabe-se que é possível a metalinguagem no cinema e existem metafilmes. Não estamos negando isso. Mas um olhar metodológico e científico sobre a produção fílmica tem no escrito seu suporte maior. Vanoye diz ser difícil analisar um filme, pois isto significa revê-lo. As condições materiais de exame técnico de uma obra cinematográfica, ou seja, a possibilidade de

parar, voltar, avançar, recuar ou congelar a imagem condicionam a análise. Corre-se o risco de se fazer um estudo microscópico do filme e descrever o que ninguém viu nem nunca verá sem operar inúmeras assistências a ele. Lembremos que o cinema é imagem em movimento. O estático, portanto, é anti-cinema. Essas preocupações estão presentes também no estudo de Anna Maria Balogh sobre *Vidas Secas* que afirma:

As possibilidades de releitura do romance são praticamente infinitas e são os leitores que impõem o ritmo da leitura, isto só pode ocorrer no cinema se utilizarmos a moviola (BALOGH, [s.d.], p.121).

A moviola, palavra que vem de *movie* (“filme” em inglês), refere-se a um aparelho não tão recente em que se é possível assistir a um filme e pará-lo, retrocedê-lo ou congelar a imagem. Atualmente, o equipamento que a substitui é a ilha de edição. Quando Balogh escreveu algumas de suas análises sobre *Vidas Secas* ainda não existiam o videocassete e o aparelho de DVD, nem as facilidades que temos hoje de transportar um filme de uma mídia a outra. Era difícil, no passado, operar análise fílmicas, pois o acesso às obras era restrito e os aparelhos que operavam o desmonte de sua sintaxe eram complicados e raros. Atualmente esses problemas são contornáveis. Acontece, porém, que persiste a pergunta: é possível elaborar uma análise fílmica que relate com propriedade aquilo que um espectador comum viu em apenas uma única assistência? Acredita-se que sim. Para isso, o estudo tem de atentar mais para os aspectos da *comunicação* que os da *significação*, o que denotaria em tomar o partido de quem vê (do receptor) do que o partido do objeto em si (do que é visto³¹) ou, ainda, daquele que mostra. Sabemos ser complicado analisar este ponto de vista. Então, agrupamos nesta última análise tudo aquilo que consideramos facilmente perceptíveis pelo espectador comum. Reunimos alguns aspectos do filme que julgamos mais indelévels ou menos intrincados ou entrelinhados. A preocupação deste estudo foi encerrar a análise sobre *Vidas Secas* com aquilo que nos tocou desde o início e que, abstraído nosso repertório pessoal, acreditamos ser também o que toca outros espectadores da obra.

³¹ Aliás, não tanto “do que é visto”, mas “do que é mostrado”, pois aquilo que “é visto” o é por “alguém” (uma espécie de receptor) e este é o nosso enfoque atual e não passado.

A própria Anna Maria Balogh considera algumas análises de *Vidas Secas* impenetráveis ao processo comum de comunicação. Sobre a identificação das figuras do círculo no filme, Balogh afirma:

Do ponto de vista da **significação** estas figuras transmutadoras dos conteúdos analisados constituem uma das formas mais belas e sintéticas de traduzir isotopias básicas do romance. Ao nível da **comunicação**, no entanto, são muito difíceis de decodificar exigindo leituras na moviola, privilégio de poucos, e neste sentido representam um problema ponderável para a avaliação da tradução inter-semiótica (BALOGH, 1982, p.137).

Balogh acredita que uma tradução fílmica de obra literária só será efetivamente bem sucedida se houver um equilíbrio mínimo entre o nível da significação e o da comunicação. Nossa análise tenta, agora, explorar isto: o que faz o filme tocante à primeira impressão. Atentou-se, então, para as falas dos personagens e a mímica dos seus gestos e expressões faciais. Direcionamos nosso olhar para o que efetivamente o filme comunica, sem nos perder em significações, não abandonando nosso instrumental analítico, que se apóia nas ciências da linguagem.

A expressão de dor de Fabiano na cadeia, o rostinho do Menino Mais Novo olhando o pai por cima da cerca, infantilmente alegre e todo sujinho de miséria, a conversa tensa com o patrão, o som do carro-de-bois, tudo isso é muito marcante para quem vê *Vidas Secas* e sobre isso falaremos. Existe, no entanto, algo mais incômodo no filme e que é focado logo na primeira cena: o espaço do sertão. Já discorreremos sobre isso em capítulos anteriores. Voltamos ao assunto pois o sertão, visto como protagonista não-humano do filme, constitui-se todavia no alçó dos personagens humanos. A luta de Fabiano não é só contra a exploração do patrão e a violência do soldado. Fabiano enfrenta a natureza, essa sim, inóspita. Não é à toa que é dela, responsável pelo clima do sertão seco, que o personagem parte em fuga.

É no espaço da natureza que uma luta atroz é travada. Este espaço é o sertão. A disciplina que estuda o espaço em cinema e teatro é chamada de *proxêmica*. Sua etimologia remete-nos a palavras como próximo ou proximidade, que denotam claramente uma preocupação espacial. Greimas achava a noção de espaço ambígua e incerta e compreendia que seu estudo abarcava uma dimensão cognitiva. Diz o teórico:

A noção de espacialização cognitiva introduz a problemática da proxêmica, disciplina que situa seu projeto fora da semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÈS, 1979?, p.155).

Segundo Greimas estaremos, então, fora dos limites do campo da semiótica. É isto que Balogh denomina de sair campo da significação e ir até o da comunicação. Nestes domínios apresentaremos nossas derradeiras considerações. Partamos para a questão do cenário das filmagens e o uso que os atores fazem dele. Sobre o espaço e a proxêmica falaremos no tópico a seguir.

7.1. A proxêmica

A proxêmica é uma disciplina que analisa a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço, além do uso que esses sujeitos fazem do espaço. Interessa-se pelas relações espaciais de proximidade e distanciamento, e pelo sentido que estas disposições legam ao espectador que as vê. Versa também sobre os movimentos e os deslocamentos dos sujeitos no cenário.

A definição de proxêmica que usamos é a de Greimas em seu *Dictionnaire* (IDEM, p.359 e 360). Umberto Eco também fala a respeito e dedica um tópico em seu livro *A estrutura ausente* (ECO, 1987, p.396-399) à questão da *cinésia e prossêmica*³². No entanto as análises que fazemos do espaço estão baseadas em observações de Célia Aparecida Ferreira Tolentino em seu livro *O rural no cinema brasileiro* (TOLENTINO, 2001) e em um artigo de Anna Maria Balogh de título *A representação do espaço em textos fílmicos da América Latina* (BALOGH, 1987, p.12-18).

A preocupação de Balogh em seu texto é tentar entender como o denotado, o fotográfico conseguiria expressar a heterogeneidade étnica e espacial da América Latina. Observa que o cinema é servil do espaço concreto, mesmo com a mediação de angulações, enquadramentos movimentos de câmera, cortes e efeitos. Afirma que a idéia do Cinema Novo, exprimida na frase “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” é anacrônica e insustentável. Explica-se citando Jean-Luc Godard (1930) em sua afirmação essencial sobre uma cena qualquer: “Ele entrou no quarto... que

³² Encontramos a palavra *proxêmica* grafada assim também: *prossêmica*, com dois “s”.

quarto? Não se vive da mesma maneira em cenários diferentes“ (BALOGH, 1987, p.15). Izidoro Blikstein explica que num ato de comunicação deve-se prestar atenção ao repertório do destinatário (BLIKSTEIN, 2001, p. 50). Nas leituras que se fez de *Vidas Secas*, o romance, não era possível compreender por qual motivo Fabiano achava o azul do céu terrível. Esse é um problema de repertório, não percebido no filme. Talvez por ser preto e branco e não termos a expressão dos formantes da coloração, não é possível confundir-se neste ponto. Blikstein, em seu livro, ilustra com propriedade este exemplo:

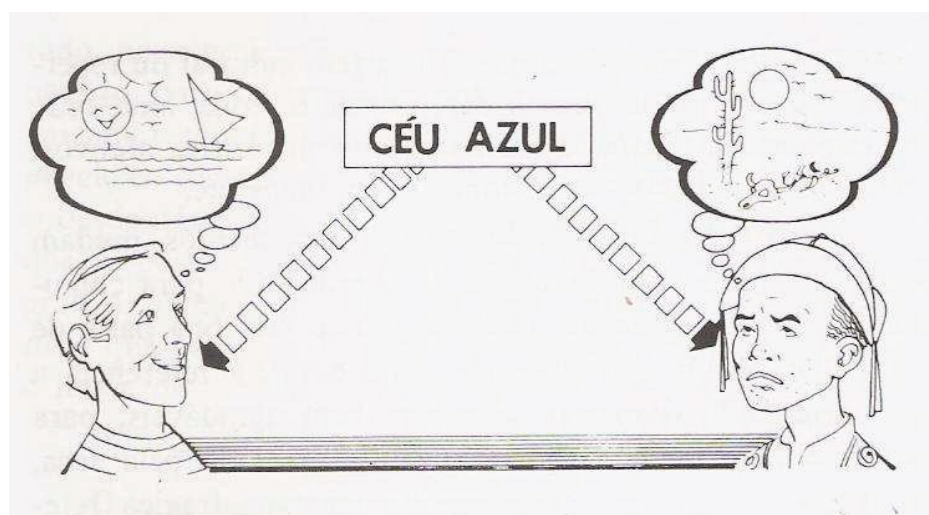


fig. 1: ilustração relativa ao problema do repertório do destinatário

Céu azul para um sulista significa dia lindo e bom para sair e passear. Para o sertanejo céu azul é céu de morte, sem nuvens para refrescar o sol, sem chuva pra florescer a caatinga e alimentar a cria. A característica mais perturbadora do espaço do sertão apresentado na tela do filme é a brancura de sua luz e a sensação de vazio. Balogh afirma que *Vidas Secas* de Nélon não é regionalista, mas universal, por saber fazer o espectador sentir esse incômodo com o espaço e até certa empatia com o personagem que caminha por ele com dificuldade. Diz ser o tema do filme comparável a obras literárias de renome como *Cem anos de Solidão* de Gabriel García Márquez, mesmo porque têm a solidão por tema. A teórica desenvolverá o tema do espaço em *Vidas Secas* em diversos artigos. Suas conclusões são apresentadas a seguir.

O espaço no filme, por causa dos enquadramentos e da movimentação de câmera, são expansões na dimensionalidade. O espectador tem a impressão de que

o sertão é “larguíssimo” e “longuíssimo” (BALOGH, 1987, p.15) por causa dos grandes planos gerais (GPG) e dos planos de conjunto (PC), da movimentação da câmera na horizontal, sobre o próprio eixo (panorâmica) e pela movimentação dos atores no espaço. Tolentino dirá que o filme de “planos longos de uma marcha lenta e cansada imprimem uma dramaticidade angustiante ao que vemos” (TOLENTINO, 2001, p.154). Como o filme começa no espaço da caatinga, passando para a fazenda e pela cidade e voltando para a caatinga, está impresso o percurso CAATINGA → FAZENDA → CIDADE → FAZENDA → CAATINGA. Em resumo, a família vai do campo à cidade e ao campo novamente. Na caatinga, para imprimir perspectividade à cena, os atores do filme deslocam-se do fundo para a frente, próximo à câmera e vice-versa. Na cidade os deslocamentos dos atores dá-se na lateralidade, indo da esquerda para a direita e o contrário. Diz Balogh:

Em relação ao deslocamento dos atores, dá-se preferência ao movimento do fundo da tela para o espectador e vice-versa. [...] Nas seqüências relativas à cidade e à fazenda [...] o deslocamento dos atores do quadro será, de preferência, da esquerda para a direita ou vice-versa (BALOGH, 1982, p.124).

Os deslocamentos laterais dão a impressão de espaço “larguíssimo” e os de deslocamentos de perspectividade imprimem um espaço “longuíssimo”. Balogh falará de uma concepção hiperbólica do espaço ou de vacuidade. Essa sensação é sentida pelo espectador de *Vidas Secas* no início da projeção e é reforçada ao final dela. Na seqüência *Fuga* a família caminha rente à cerca de varas da fazenda e vai distanciando-se aos poucos. Ao chegar à boca do sertão, páram. A expressão dos atores é de desânimo. A câmera corta o plano deles e foca o sertão. Essa cena é impressionante. A impressão de imensidão e vastidão é marcante. Tolentino explica que “a falta de filtros especiais permite que o sol anule os contornos entre o céu e o chão, tornando difuso o horizonte” (TOLENTINO, 2001, p.153). As imagens a seguir confirmam isso:

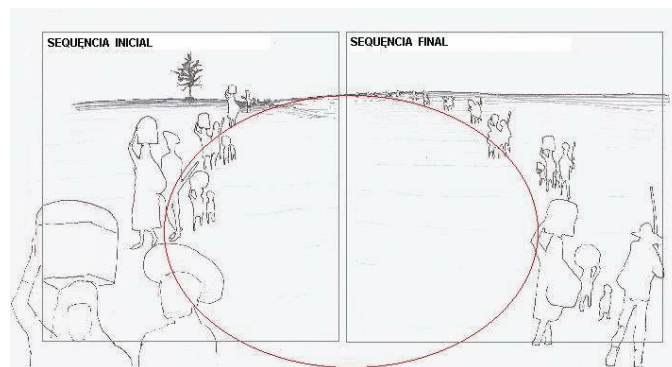


fig. 2: desenho representando a movimentação dos atores



fig. 3



fig.4



fig. 5



fig. 6

A alternância dos espaços na seqüência *Cadeia* é curiosa também. As cenas se alteram entre a cadeia, os festejos e a escadaria da igreja onde está Sinhá Vitória e os meninos. O espectador é levado a experimentar a situação incômoda de ver as cenas de Fabiano gemendo de dor contrapostas aos festejos de bumba-meu-boi e da família sentada às portas da igreja. O som dos festejos domina as cenas. É ele que amalgama estes três espaços. A sensação de festa, porém não é experimentada já que, para quem assiste, importa é saber o que acontecerá com Fabiano e a família.

Esta é a cena clímax e os cortes aqui são muito rápidos, de um espaço a outro. Depois delas, os personagens voltam para a fazenda e o filme caminha para seu desfecho.

7.2. A gestualidade, a cinésica e a mímica

A linguagem gestual teria precedido a linguagem articulada e portanto deve ser levada em conta aqui em *Vidas Secas*.

A primeira coisa que notamos é a aparência de Fabiano e Sinhá Vitória. O ator Átila Iório não lembra o personagem do romance, que era ruivo, de barba e olhos azuis. Herbert Richers deve ter escolhido uma espécie de galã da época, pois que em muitas cenas, o modo de Fabiano olhar e se portar não lembra o personagem do romance. Há uma cena estranha em que seu cabelo aparece penteado e muito arrumado, quando vai à casa do patrão acertar as contas. Notem:



fig. 7: personagem *Fabiano*



fig. 8: personagem *Fabiano*

Sem contar que Sinhá Vitória parece bem mais velha que Fabiano. Aqui justificaria chamá-la de Sinhá (=senhora), mas Nélson Pereira dos Santos elimina os nomes dos personagens do filme, a não ser de Fabiano. Como os atores são bem característicos, não nos confundimos na identificação deles na narrativa. O modo de andar do ator, no entanto, convence-nos. Ele caminha meio curvado, jogando os braços, como o personagem do livro. Anda sem cerimônias, até mesmo dentro da casa do patrão. Percebemos que ao entrar na casa do Fazendeiro, Fabiano não pede licença e ainda senta-se à mesa com ele, sem que este se incomode. Prova de que as relações de exploração não excluíam o caráter paternalista dos combinados de trabalho. Mas é gestualidade na seqüência cadeia que nos interessa.

Iremos resgatar duas imagens usadas aqui neste trabalho para abandonar um pouco as cenas do filme, analisar um aspecto e depois retornar. Faremos referência à imagem de Cristo no desenho de Rembrandt e de São Pedro ajoelhado do mesmo pintor, presentes no capítulo VI. Nossa intenção é encerrar nossas análises com a longa seqüência que se segue à Cadeia, em que os cangaceiros figuram. Vamos a elas.

Identificamos semelhanças nos gestos das mãos de São Pedro, na obra de Rembrandt (*fig.56* do capítulo VI) e as mãos do outro prisioneiro, companheiro de cela de Fabiano no filme *Vidas Secas* (*fig.54 e 55* do capítulo VI). Esse personagem, o outro prisioneiro, possui um comportamento diferente de Fabiano, pois enquanto esse geme de dor, manifestando uma espécie de timia [de *thymós*, que significa “disposição afetiva fundamental (GREIMAS, 1979?, p. 462)] disfórica, ele não se altera, permanece calmo mas não chega a manifestar uma euforia. A posição curvada de Fabiano assemelha-se à de São Pedro, porém suas expressões faciais e disposições são contrárias. Organizou-se um esquema na forma de quadrado semiótico para que a compreensão destas disposições fique mais clara. Vejamos no esquema abaixo a representação de suas timias e as comparações de suas gestualidades através da expressão de seus rostos:

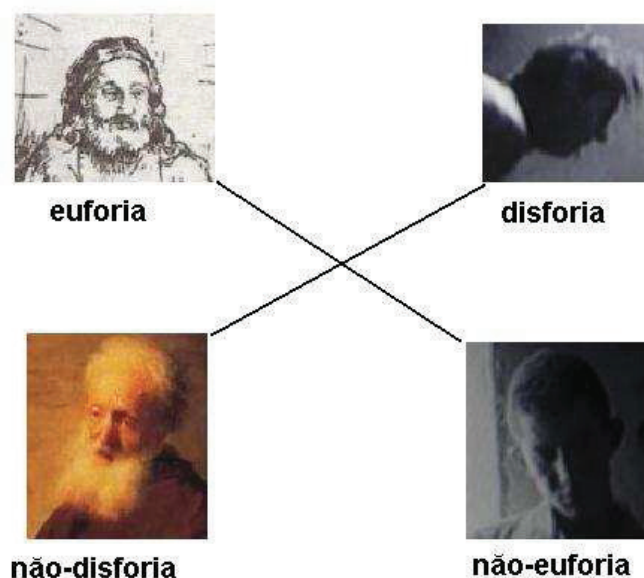


fig. 9: *quadrado semiótico das timias e gestualidade*

Johnson tece alguns comentários sobre os gestuais e expressa-se assim sobre o outro prisioneiro junto à Fabiano:

Há outro prisioneiro – uma figura enigmática – na cadeia com Fabiano. Ele cuida das feridas do vaqueiro, e o conforta durante a longa noite. Em contraste com Fabiano, que faz caretas de dor e xinga os carcereiros, o prisioneiro, apesar de também estar ferido, não demonstra sinais de dor ou de medo. Ele não diz uma palavra. Quando não está ajudando Fabiano, calmamente olha pela janela da cadeia. (JOHNSON, 2003, p.50).

Fabiano geme de dor. Cristo é radiante e confiante. São Pedro é passivo e temente. O outro prisioneiro é calmo e esperançoso. O gestual de Fabiano é contraditório ao de São Pedro, assim como o do outro prisioneiro é do de Cristo. O gesto de Fabiano, porém, implica o de seu companheiro de cela, já que ambos estão presos, assim como os gestos de Cristo implicam os de São Pedro, já que ambos são divinos. Assim como a euforia se opõe a disforia sendo, portanto contrários, assim também a não-euforia se opõe à não-disforia. Oposição não é contradição e sim contrariedade. Desta forma, assim como a disforia de Fabiano implica a não-euforia de seu companheiro, aproximando suas condições, assim também a não-euforia de São Pedro pressupõe a não-disforia do outro prisioneiro, aproximando-os também. A poeticidade está aí. Não há uma demarcação clara entre a não-euforia e a não-disforia como a que há entre a euforia e a disforia. O comportamento do outro prisioneiro é aspectualizante e segmenta a narrativa, pois é notado e provoca-nos uma debreagem, mas não ao ponto de gerar uma interrupção abrupta na cena. Assim também ocorre com a gestualidade de São Pedro no quadro de REMBRANDT.

Segundo Hjelmslev a significação é gerada pelas oposições semânticas. Com isso quer-se dizer que, neste capítulo, os significados brotaram de várias oposições. Uma delas, no entanto, tem proeminência: *vida x morte*. Essa é a luta de Fabiano e sua família em *Vidas Secas* e, suas determinações. Suas forças põem a narrativa em movimento junto a todo o arcabouço fílmico, plástico, visual, sonoro e gestual. Enfim, o sincretismo de nossa análise faz-se presente e necessário no estudo de uma obra cujas significações nunca superarão aquilo que ela não tem e nunca terá de estético: *o esvaziamento desumanizante* por meio do mais cruel realismo. No entanto Néelson Pereira dos Santos, numa atitude político-ideológica, deixa um aviso em seu filme: os cangaceiros são atualizados e ganham materialidade, ou seja, aparecem.

7.3. Os cangaceiros

O filme *Vidas Secas* torna real e plausível a possibilidade de o personagem Fabiano transformar-se em cangaceiro. No romance, Fabiano apenas imagina, num momento de raiva, entrar para o cangaço e matar o Soldado Amarelo e “os donos dele”. No filme, no entanto, esta possibilidade torna-se real. Nélson atualiza esta virtualização de Fabiano e dá vida à personagens que não existiam na trama original. Dizemos que o diretor faz isso, pois seria complicado e desproposital inserir um pensamento de Fabiano no filme. O cineasta poderia usar o recurso de narração em *off*, trucagens e efeitos *flash-back*, mas tudo isso soaria falso e conflitaria com a estética geral da obra. Na verdade não seria tão difícil assim operar a transposição do diálogo interior do personagem Fabiano. Acredita-se que Nélson quis imprimir aqui uma assinatura própria, imiscuída à mensagem que a atualização dos cangaceiros representa. Balogh explica que:

Os cangaceiros também se atualizam através de um discurso virtual de Fabiano mas com uma diferença fundamental; eles representam uma possibilidade ‘concreta’ de subversão da ordem estabelecida, tanto é assim que são atualizados numa longa seqüência do filme (BALOGH, 1982, p.133).

Célia Aparecida Ferreira Tolentino vai além e afirma que a cena em questão - dado o contexto político brasileiro da época, o golpe militar de 1964 – é uma cena de aviso. Diz Tolentino:

Essa cena servia de recado para os poderes estabelecidos. As injustiças do coronelismo arcaico, da violência desmedida contra homens indefesos e corretos como Fabiano, acrescidas da exploração econômica, podiam levar homens dignos como o sertanejo a uma ação armada primitiva e desmedida. Fica a sugestão de que o cangaço teria sido uma atitude de revolta revolucionária, ainda que anárquica. Consideração que em *Deus e o Diabo na terra do sol* estará explicada. (TOLENTINO, 2001, p.160).

Pode-se concluir que a mensagem de *Vidas Secas* é uma espécie de complemento cultural não à obra de Graciliano, mas à cultura brasileira em geral. O filme, além de provar que é possível transpor ao cinematográfico, com respeito e sensibilidade, uma grande obra da literatura e atualizar um problema social ainda não

solucionado, antecipa que tal situação de coisas pode, no futuro, não servir apenas de estímulo para grandes adaptações ao cinema. Parodiando a própria Tolentino (TOLENTINO, 2001, p.136), se não fizemos nada com relação à seca e à miséria, pelo menos fizemos um grande cinema.

CONCLUSÃO

Entender o processo de adaptação de um texto literário para um texto fílmico é revelador, pois levanta inúmeras questões de comunicação e linguagem.

A análise do filme *Vidas Secas*, levada a cabo, traçou um percurso que reproduz o caminho histórico do desenvolvimento dos estudos sobre as relações entre literatura e cinema. Partindo da estilística, utilizou-se do historicismo, da filosofia e de certo eruditismo ao considerar as origens históricas do filme e do percurso biográfico de seu diretor, o cineasta Néelson Pereira dos Santos. As considerações sobre *estética da ausência* serviram de amálgama entre o manifesto da estética da fome de Glauber Rocha e as definições estruturais de uma análise sobre a adaptação do livro em filme. Historicamente a estilística, ciência ligada ao positivismo, ao eruditismo historicista, à filosofia estética bem como ao psicologismo, altera-se proporcionando terreno para o aparecimento do estruturalismo. Este é explicado como sendo a ciência de base da lingüística e da semiótica, nosso instrumental de análise. Seria complicado investigar o processo de adaptação fílmica sem o auxílio instrumental das ciências da linguagem. Esta análise encontrou nas teorias do cinema da modernidade, da qual *Vidas Secas* faz parte, muitas referências a Jakobson e Greimas nas considerações sobre adaptação e linguagem cinematográfica. Jakobson define adaptação cinematográfica de texto literário como tradução inter-semiótica ou transmutação por operar a trans-codificação de uma linguagem verbal à linguagem não-verbal. Utilizamos muitas vezes estes termos como sinônimo de adaptação, alternando suas denominações de quando em quando, pois definem, com certa precisão, os elementos transportados de um meio a outro.

Concluimos que *Vidas Secas* de Néelson Pereira dos Santos operou uma adaptação muito fiel ao texto de Graciliano Ramos. Os resultados de nossa análise apontaram para os motivos desse fidelismo. Parece claro que toda obra de arte deve ser autônoma e o filme o é, antes de ser uma adaptação de outra coisa. O repertório e a genialidade do diretor foram decisivos no processo, pois que se esmerou na

produção do filme, aliando criativamente, inegável dificuldade financeira com uma economia estética coerente. Denominamos essa coerência de *estética da ausência*, pois que primou por transportar ao filme conteúdos e soluções formais de maneira minimalista e reducionista. O sentido de perda, traço mais polêmico em adaptações, foi tratado com destreza por Nélon. Ao propormos uma análise cujo esquema previa o enfoque bi-plano sobre essa problemática, descobriu-se que *Vidas Secas*, durante o caminho do livro ao filme, opera muitas equivalências e, também, ganhos e perdas. Usando uma terminologia advinda da teoria bi-plana greimasiana atualizada por Anna Maria Balogh, chamamos as equivalências de elementos conjuntivos e os ganhos e perdas de elementos disjuntivos (amplificadores e redutores, respectivamente).

Identificamos que o filme transmuta com precisão o tema dominante no romance. A temática configura-se entre a luta por sobrevivência e as narrativas de virtualização, pois que os personagens de ambas obras não conseguem realizar suas vontades. Não só os conteúdos do livro e do filme são paralelos, mas os procedimentos estilísticos de seus autores também. Um exemplo é a transmutação do discurso indireto livre, característica peculiar do romance, sob a maneira de filmar que se utilizava de uma movimentação conhecida como *câmera na mão* e um enquadramento chamado de *câmera subjetiva*. O filme amplifica alguns elementos do livro operando acréscimos como a alteração da sintaxe narrativa, dispondo as seqüências fílmicas de maneira mais linear que os capítulos do livro, por conta do tempo programado de exibição à que o filme se prende. Os movimentos de câmera e dos atores, bem como sua proxêmica trans-criam na tela algumas metáforas e figurações do romance como a hipertrofia espacial do sertão e a vacuidade, através da demarcação visual da horizontalidade, da inferatividade e superatividade das angulações – a plongé e contre-plongé – e, por fim, da simbologia do círculo, essencial na narrativa circular de *Vidas Secas*. A inserção de cangaceiros no filme veio cobrir uma limitação típica deste meio em transmitir elementos de caráter virtual e noológico. Fabiano, no romance, apenas imagina a possibilidade de entrar para o cangaço, mas no filme seria difícil representar esse pensamento imaginário sem recorrer a recursos técnicos que o diretor Nélon não planejava usar e que arriscariam a manutenção da coerência estética da obra.

Elementos não transmutados e que se caracterizam como elementos disjuntivos redutores, figurando perda, terminaram por auxiliar a adaptação. Como o filme foi filmado em preto e branco o cromatismo relatado no romance se perde na

transmutação como as oposições verde-vermelho, sua bissemia e simbologia. Crê-se, no entanto, que houve outro ganho estético por conta disso. Um exemplo disso são os possíveis repertório do receptor – espectador do filme – que estivesse desacostumado a perceber o *céu azul* da caatinga como “coisa ruim”. Se para um sulista representa algo bom, para um nordestino é “céu de morte”. A representação do sol e do calor como ameaçadores e sujeitos da seca e da morte torna-se mais clara com outros efeitos técnico-fotográficos do filme. A filmagem sem filtros proporcionou uma luz estourada e imprimiu em *Vidas Secas* – o filme - o mesmo efeito de sol abrasador e causticante do sertão relatado no romance.

Fecha-se a cena final. Tomada impactante. A família de retirantes vai sumindo no sertão imenso. Graciliano Ramos, que não era dado a simpatias com seus personagens, termina o livro com uma mensagem esperançosa. Nélson fez igual. Álvaro Lins afirma no posfácio da 35ª. edição do romance:

Antes, em *São Bernardo* e *Angústia*, a sua atitude humana era quase simplesmente de sarcasmo e revolta egoísta. Em *Vidas Secas*, ele se mostra mais humano, sentimental e compreensivo, acompanhando o pobre vaqueiro Fabiano e sua família com simpatia e uma compaixão indisfarçáveis. (LINS In: RAMOS, 1976, p.163).

A semelhança de Graciliano, Nélson termina sua película com uma mensagem otimista. Escreve em legendas na tela:

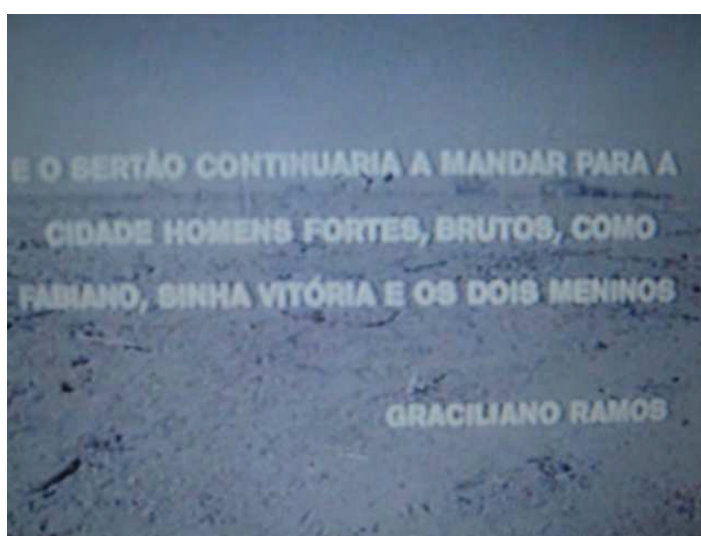


figura 1: Letreiro final de *Vidas Secas* FONTE: SANTOS

“E o sertão continuaria a mandar para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos”. Sobre isso Célia Aparecida Ferreira Tolentino afirma:

[...] o romance ratifica o filme. Essa família de fortes alcança a cidade, como milhares de outras. Aí, como a história demonstrará, terão, pelo menos, direito à identidade: a de operários. Como retirantes que são, estão deixando a vida sertaneja e com ela a sociabilidade e a cultura que dava inteligibilidade àquela condição. O filme não deixa de prometer-lhes uma inserção mais promissora na vida urbana e moderna, cujos elementos ainda que a distância e até abstratamente, já desagregam os velhos nexos da vida rural que conhecem. (TOLENTINO, 2001, p.169).

Jean-Claude Bernardet irá afirmar que Néelson deu “uma passo fundamental na conquista da representação do homem brasileiro na tela” constituindo um “verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil” (BERNARDET, 1978, p.61). *Vidas Secas* é um prelúdio para os problemas tratados pelo diretor em outros filmes, cujo tema será a cidade grande. À semelhança de Graciliano, Néelson termina sua película com uma mensagem otimista e uma conclusão sobre o destino dos povos do sertão. Neste final, há um certo desembocar de leitura do sertão nordestino para os problemas dos grandes centros urbanos. Mas, isso constitui-se em assunto de pesquisa para outros filmes.

BIBLIOGRAFIA

1. De Nélson Pereira dos Santos³³

SANTOS, Nélson Pereira dos. *Três vezes Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTOS, Nélson Pereira dos; CASELLI, Christian. *Nélson Pereira dos Santos: plano geral – mostra de filmes e vídeos*. Rio. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Brasil, 1999.

2. Sobre Nélson Pereira dos Santos e sua obra

FABRIS, Mariarosaria. *Nélson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp, 1994.

GETINO, Octavio; VIEITES, Maria del C. *Pereira dos Santo: memória y presente Del tecer cine*. Argentina: Museo Del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, 2003.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Nélson Pereira dos Santos, guarda do MAM*. Rio de Janeiro (Brazil). Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1974.

O'GRADY, Gerald; CANOSA, Fabiano. *Nélson Pereira dos Santos. Cinema Novo's "spirit of light"*. New York: Film Society of Lincoln Center, 1995.

PAPA, Dolores. *Nélson Pereira dos Santos: uma biografia do Brasil – "Rio 40 graus" 50 anos*. São Paulo: MD Produções, 2005.

³³ Nesta página serão citados apenas os livros de Nélson Pereira dos Santos. Sua filmografia está arrolada ao final.

SADLER, Darlene Joy. *Nelson Pereira dos Santos*. Urbana: University of Illinois Press, (Biography, government publication, State of Province government publication), 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SOUZA, Pompeu de. *Roteiro de Vidas Secas: seminário sobre o livro de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1970.

3. De Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *São Bernardo*. Posfácio de João Luiz Lafetá. Ilustrações de Darel. 63ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *São Bernardo*. Prefácio de Antônio Cândido ("Ficção e confissão"). 10ª. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Angústia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. *Vidas Secas*. Posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Ademir Martins. 35ª. Ed. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Vidas Secas*. Posfácio de Marilene Felinto. 92ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Infância*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Insônia*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Viagem*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Linhas Tortas*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Viventes de Alagoas*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

_____. *Alexandre e Outros heróis*. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1976.

4. Sobre Graciliano Ramos e sua obra

CÂNDIDO, Antônio. *Graciliano Ramos: Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.

_____. (Pref.) *Ficção e confissão*. In: RAMOS, G. *São Bernardo*. 10. ed. São Paulo: Martins, 1969.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Duas leituras semióticas: Graciliano Ramos e Miguel Angel Asturias*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Elos; 21).

CINTRA, Ismael Ângelo. Discurso Polifônico em Vidas Secas. In: _____. *Rev.Let.*, São Paulo, 33: págs. 91-98, 1993.

5. Sobre cinema e análise fílmica

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A estética do filme*. [et. al.]. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2ª. Edição revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, Obras Escolhidas, vol. 1, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempos de cinema*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1970.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: gb, 1967. (coleção temas de todo tempo 10).

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume: ECA - USP, 1996.

_____.(org.); CAETANO, K. E.(org). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. MADRIS, ES: Signo e imagem, 2000.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COMPARATO. Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Tradução de Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Cinema II. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1996.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, ES: Ediciones Paidós / Barcelona – Buenos Aires – México, 1995.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: *Literatura, cinema e televisão* / Tânia Pellegrini [et al] São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2003. págs. 37 a 60.

LABAKI, A. (org.;ed.). *O cinema brasileiro: de O Pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998).

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

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, M. (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986. (Coleção textos de cinema, 1).

MOURA, Edgar. *50 anos de luz, câmera, ação*. São Paulo: Senac, 1999.

REY, Marcos. *O roteirista profissional*. São Paulo: Ática, 1989.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Desde los origenes hasta nuestros dias. 3ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma).

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WATTS, Harris. *Direção de câmera: uma manual de técnicas de vídeo e cinema*. Tradução de Eli Stern. São Paulo: Summus, 1999.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.

6. Bibliografia geral

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. Rio de Janeiro: LTC, 1997.

ARROJO, Rosemary. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992. (Linguagem-ensino).

AUGÊ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma nova antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994 (Coleção Travessia do século).

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luis. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARAMELLA, Elaine. *História da Arte: Fundamentos Semióticos*. Bauru: Edusc, 1998. (Coleção Húmus).

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª. Edição. Rio de Janeiro – Belo Horizonte: Editora Italiana Limitada, 1993

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et. al.]. 10ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COSTA, Cláudio. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. – (Coleção Filosofia passo-a-passo).

D'AVILA, Nícia Ribas. *COMUNICAÇÃO VERBAL, VISUAL e MUSICAL – Semiótica Sincrética Aplicada*. Organização e orientação de 16 trabalhos. Marília: Ed. Arte & Ciência. 2007c

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção a).

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Lector in Fábula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos 89).

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

_____. *As Formas do Conteúdo*. Tradução e revisão: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Estudos 25).

EL HAOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina, PR: J. E. Haouli, 2002.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologies de l'oïel et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam, *Actes Sémiotiques*: Editions Hadès-Benjamins, 1985.

_____. *Sémiotique, marketing et communication. Sous lês signes, lês stratégies*. 2e. édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

FIORIN. J. L.; PLATÃO SAVIOLI, F. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1997.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 2ª. Edição (série Princípios). São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. ; COURTÉS, Jacques. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, [1979?].

_____. ; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados da alma*. Tradução de Maria José Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Criação e Crítica; v. 12).

LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O escavador de silêncios: formas de desconstruir sentidos na comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I – neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2003. (Coleção E - 3).

_____. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 2005. (Coleção E - 5).

OLIVEIRA, Ana. Cláudia. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: o espaço sagrado hoje*. São Paulo: Loyola, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos, 46).

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução inter-semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ROUANET, Maria Helena (org.) *Nacionalidade em questão. Caderno da Pós-letas*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

_____.; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1983 – (Coleção Primeiros Passos; 103).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de Romances Brasileiros*. 7ª. Edição. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 7ª. Edição (série Princípios). São Paulo: Ática, 2004.

SANT'ANNA, Romildo. *A Moda é Viola – Ensaio do Cantar Caipira*. São Paulo: Arte&Ciência, 2000.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1986 – (Coleção Primeiros Passos; 103).

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, [1984?].

7. Dicionários e enciclopédias

LAROUSSE CULTURAL, Enciclopédia alfabética em um único volume. São Paulo: Editora Universo / Librairie Larousse, 1988.

8. Documentos

Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs): terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental.- Brasília: MEC/SEF, 1998.

9. Periódicos científicos

ADAMI, Antônio. O rádio e a literatura. In: *LIBERO – Revista Acadêmica de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero*, São Paulo: Cásper Líbero, A. III – V. 3 - no. 5, 1º. Sem. 2000.

BACAB. São José do Rio Preto, SP: Livraria Planalto Editora, 1975. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

BALOGH. Anna Maria. A representação do espaço em textos fílmicos da América Latina. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 7, outubro de 1987. (p.12-18).

_____. Reflexões sobre a tradução intersemiótica. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 3, abril de 1982. (p.117-138).

_____. Algumas observações a respeito da tradução fílmica de um texto literário: “Vidas Secas”. In: *Acta Semiótica et Lingüística – Revista internacional de semiótica e lingüística*. São Paulo: Global Editora, V.5, 2ª. Impressão, [s.d.]. (p.101-133).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 6, janeiro de 1987. (p.05-12).

_____. O espaço narrativo. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 2, agosto de 1975. (s.p.).

BEIVIDS, Waldir. Semióticas sincréticas (o cinema). In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 6, janeiro de 1987. (p.15-21).

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Figuração e situação de relato em Vidas Secas. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Difusão Nacional do Livro, no. 1, abril de 1974. (p.253-267).

COMMUNICATIONS. Paris: Seuil, 1966. n. 8. École des Hautes Études em Sciences Sociales – Centre D'Études Transdisciplinaires (Sociologie, Anthropologie, Semiologie). Recherches Sémiologiques; L'analyse Structurale du Récit.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. GT “Semiótica” – semiótica musical e sincrética no marketing. Anais do XI encontro nacional ANPOLL. Campinas, SP: UNICAMP, 1997/98. p. 461 à 466.

_____. BRAHMA - semiótica e marketing: a manipulação através da sincopa nas linguagens verbal, musical e imagética. II Congresso Nacional de Linguística e Filosofia – CIFEFIL. In: *Dialogarts*. Rio de Janeiro: UFRJ Publicação, 1999. p. 468 à 480.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. Araraquara-SP: Gráfica do Campus, 1984. (p.18-47).

MARZÁBAL, Iñigo. Cine y literatura: de la apropiación del diálogo. In: *ZER – Revista de Estudios de Comunicación*. Bilbao: Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación/Universidad del País Vasco – no.8 – maio 2000, p. 345-356.

RIETH, Flávia. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 1, no. 2, p.270-271, jul/set. 1995.

SANTANA JÚNIOR, Sílvia. "Reflexões sobre lingüística, comunicação e semiótica". In: AZEREDO, J. C. (org.). *Letras e Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 122 à 137.

10. Periódicos (revistas e jornais)

ACIOLI, G. "Um autor sem medo do adjetivo". Revista *Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Segmento, julho de 2007. Ano II. No. 21.

ALENCAR, Marta Vitória de. "Da teoria pictórica aos jogos de linguagem". Revista *Discutindo Filosofia*. São Paulo: Editora Escala Educacional, outubro de 2007. Ano 2, no. 9.

SUASSUNA, A. "Cinema e Sertão". *CULTURA*. Esplanada dos Ministérios – Bloco H – Brasília, DF: Publicação oficial do Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Apoio. Diretoria de Documentação e Divulgação.. Revista trimestral – julho a setembro, 1972. Ano 2. No. 7.

11. Sites consultados

11.1. Artigos e entrevistas on-line

COUTINHO, Angélica. *Modernismo em palavras e imagens*. On-line. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero1/02.asp> . Consultado em 20 de agosto de 2007.

D'ÁVILA, N. R. *Diálogos entre C. S. Peirce e A.-J. Greimas*. On-line, [s.d.] Disponível em: www.niciadavila.com.br . Acesso em: 02 ago. 2007.

FERREIRA JÚNIOR, C. A. *Entre a literatura e o cinema*. On-line, [s.d.] Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=360310> . Acesso em 23 jun. 2007.

RAMOS, Paulo Roberto. Entrevista. On-line. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100025&script=sci_arttext&tlng=en . Consultado em 12 de agosto de 2007.

ROCHA, Glauber. *A Estética da Fome*. On-line. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm> . Consultado em 03 de setembro de 2007.

SOARES, Lilian Alcântara. *O realismo trágico de Graciliano Ramos: a consciência do Eu levada a seu extremo*. Artigo on-line. Disponível em: http://www.geocities.com/a_fonte_2000/gracilianolilian.htm?20078 . Consultado em: 08 de novembro de 2007.

TONETTO, Maria Cristina. *Cultura e Imagem: o cinema neo-realista no mercosul*. Dissertação de Mestrado. On-line. Disponível em: http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/27/TDE-2006-12-06T153922Z-269/Publico/MARIACRISTINA.pdf . Consultado em 20 de agosto de 2007.

WILLER, Cláudio. Antonin Artaud: *loucura e lucidez, tradição e modernidade*. Artigo on-line. Disponível em: http://www.triplov.com/surreal/artaud_willer.html . Consultado em 04 de junho de 2006.

Discurso de recepção ao acadêmico Néelson Pereira dos Santos. Documento on-line. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.html?infoid=4575&sid=123> . Consultado em 08 de novembro de 2007.

11.2. Links das imagens utilizadas

ARRAES, G. Cena do filme *Auto da compadecida*, BRA, 1999. Atriz: Fernanda Montenegro. Disponível em:

www.cineclubedafeira.net/festivais/6educacao/6_actividades_paralelas_velhos_trapos.html . Acesso em: 02 julho 2007.

BRUEGHEL. *Mendigos*. Disponível em: www.conecteeducação.com/.../his/1+ISO9050000.asp . Acesso em: 02 julho 2007.

Códice E. *Cantigas de Santa Maria*. Iluminura (detalhe). Disponível em: www.ricardocosta.com/textos/guilherme3.htm . Acesso em 02 julho 2007.

GOGH, Van. *Harvest Sun*. Disponível em: <http://www.inliquid.com/thought/review/hagen/graphics/0800vangogh.jpg> . Acesso em 10 de julho de 2007.

MONDRIAN, Piet. *Composition*. Disponível em: <http://www.imagesofart.com/drawandpictures/graphics/composition/02mondrian.jpg> . Acesso em 10 de julho de 2007.

“Nossa Senhora do Perpétuo Socorro”. Disponível em: www.perpetuosocorro.org.br/novena.phd. Acesso em: 02 julho 2007.

PORTINARI, C. *Retirantes*. Disponível em: www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx . Acesso em: 02 julho 2007.

REMBRANDT, van R. *Apostle Peter Kneeling*. 1631. Disponível em: www.narkmallett.com/blog/?cat=11 . Acesso em 02 julho 2007.

11.3. Outros sites consultados

<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=360310> – Acesso em 23 jun. 2007

www.cineclubedafeira.net/festivais/6educacao/6_actividades_paralelas_velhos_trapos.html Acesso em: 02 jul. 2007.

www.perpetuosocorro.org.br/novena.phd. Acesso em: 02 jul. 2007.

www.ricardocosta.com/textos/guilherme3.htm . Acesso em 02 jul. 2007.

www.conecteeducação.com/.../his/1+ISO9050000.asp . Acesso em: 02 jul. 2007.

www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx . Acesso em: 02 jul. 2007.

www.narkmallett.com/blog/?cat=11 . Acesso em 02 jul. 2007.

12. Imagens

SANTOS, Nélson Pereira dos. Imagens extraídas do próprio filme através de mídia visual digital.

13. Bibliografia específica de semiótica sincrética – teoria daviliana:

Nícia Ribas D'ÁVILA - PUBLICAÇÕES - De 1982 a 2006. Temas: SEMIÓTICA – EDUCAÇÃO - FOLKCOMUNICAÇÃO - EDUCOMÍDIA.

1982 – 1987

D'ÁVILA, Nícia R. *BATUCADA BRÉSILIENNE - Le Samba en Percussions*. (Méthode accompagnée d'une cassette). Vol. I. Paris: Éditeur COURMONTAGNE-1982.

_____. Análise Semiótica do Fato Musical Brasileiro Batucada. Tese de Doutorado em Ciências da Linguagem - (Linguística - Semióticas Verbal, Musical e Sincrética) França: Universidade Sorbonne, Paris III. 1987- (499 páginas).

1990

_____. *O Samba em percussões - Como executar os instrumentos das Escolas de Samba*. (Método acompanhado de cassete). Vol. I. Santos (SP): Ed. A Tribuna. 1990a.

_____. *Renart e Chanteclerc - Análise semiótica do texto* – embasada na teoria de A. J. GREIMAS. In: Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações - Unisantos. vol. XVI (nº47). Santos: Ed. Unisantos, 1990b., p.23-42.

_____ *O Som e o Ritmo na Intersemioticidade*. In Linguagens - Revista da Regional Sul da ABS-Associação Brasileira de Semiótica- Exposição em 31-08-1990c.

1992

_____ *Renart e Chanteclerc - Por uma abordagem semiótica do estatuto do actante-sujeito /RENART/* - conforme teoria de J.-C.COQUET. In: Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações - Unisantos vol. XVIII (nº52). Santos: Ed. Unisantos, 1992, p.65-76.

1995

_____ *Semiótica Não-Verbal - O ritmo dos espaços na pintura, na escultura e na arquitetura*, em Teoria Greimassiana, - Penápolis : Jornal Interior, 3 / 12 / **1995a**., p.9.

_____ *Semiótica Verbal, Não-verbal e Sincrética* - Apostilas para cursos de pós-graduação em Comunicação, Artes , Música e Poéticas Visuais- Unesp-Bauru-**1995b**.

1996 - 1997

_____ *Semiótica: Linguagens, Publicidade e SIGNIFICAÇÃO* - Apostilas para cursos de pós-graduação em Letras, Comunicação e Poéticas Visuais- Unesp-ASSIS-1996.

_____ *A Psicomotricidade na Escola Moderna através da Música*. In: Caderno Seminal da Faculdade de formação de professores. Org. D.Simões - Ano 4. (04). Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ). **1997a**, p.1-19.

1998 - 1999

_____ *Semiótica Musical e Sincrética na Publicidade e Propaganda* (da Caixa Econômica Federal). In: Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998, 461-466.

_____ *Semiótica Visual - O ritmo estático, a síncopa e a figuralidade*. In: *Semiótica & Semiologia*. Org. D.Simões. Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), **1999a**, p.101-120.

_____ *Semiótica e marketing (BRAHMA)*. A manipulação através da síncopa, nas linguagens verbal, musical e imagética. In: Anais do IIº Congresso Nacional de Lingüística e Filologia (CIFEFIL).Org.J. Pereira. Rio de Janeiro: Dialogarts (UFRJ). **1999b**, p.468-480.

2000

_____ *Le stéréotype, en musique, comme porteur de valeurs dans la quête de l'identité* - Le stéréotype: usages, formes et stratégies. Actes du XXI ème. Colloque d'Albi: Langages et Signification - Org.V. Fillol Albi – França - Publicado na Revista eletrônica : http://marges.linguistiques.free.fr/publ_act/pres_act/pres_act0002.htm - Juillet/**2000b**.

2001

_____ *Semiótica na Publicidade e Propaganda Televisiva*. (SUKITA) In: Letras & Comunicação –Uma parceria no Ensino de Língua Portuguesa. Org.J.C.Azeredo-Vº Forum de Estudos Lingüísticos. Petrópolis (RJ) Ed.Vozes -p.101-121, **2001a**.

_____ *Diálogos entre Peirce e Greimas* – In: Entrelinhas entretelas - os desafios da leitura - org.L.Límoli e V.Aguilera-Iº SELISIGNO–Londrina: Ed . UEL. **2001b**, p.65-78.

2002

_____ *A violência na mídia televisiva local e o desenvolvimento da personalidade infanto-juvenil*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE

COMUNICAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO REGIONAL, VII. Bauru: UNESP-CD ROM - 09, jul. **2002a**.

2003

_____. *Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière BRAHMA* - Visio - Revue

Internationale de Sémiotique Visuelle. Org. M. Carani. v.8, n.3-4. Québec, **2003a**, p.205 - 209.

_____. *Sémiotique et Publicité - La Gestualité d'un Don Juan (in Sukita)* Visio - Revue Internationale de Sémiotique Visuelle. Org. M. Carani v.8, n.3-4- Québec, **2003b**, p.197- 204.

_____. *Le Rythme Statique, la Syncope et la Figuralité* – In : **Sémiotique du Beau**-org.Groupe Eidos. Paris I/Paris VIII. Éditeur : l'Harmattan, **2003c**, p.141-159.

_____. *Le Salon de la Redécouverte du Brésil- son Art*. In : Sémiotique du Beau- org. Groupe Eidos Paris I / Paris VIII. Éditeur : l'Harmattan, **2003d**, p.240-248.

_____. *Região Sudeste-Hegemonia na Mídia Televisiva*. In: VIIIº Colóquio Internacional de Comunicação - Publicado em “Comunicação:VEREDAS”, nº2, Ano II, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, org. S.Flory e L.Bulik. Marília: Editora UNIMAR, **2003e**, p.173-189.

2004

_____. *A Noção de Objeto: Presentificação e Representação*- In: IIIº Selissigno e IV Simpósio de Leitura da UEL-2002 - Discurso e Representação. Org. L. Limoli – Publicação em CD-ROM. ISSN – 16.796.829 – **2004a**.

_____. *Comunicação verbal e não-verbal. O Motivo na Semiótica Tensiva de J.-C.Coquet*”. Publicado em “**Comunicação:VEREDAS**”, nº 3, Ano III- Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação- org. S. Flory e L. Bulik. Marília: Editora UNIMAR – **2004b**, p. 237-251.

2005

_____. e MELLO, S. R. *DE TARDE - de Cesário Verde*. Publicado em “Comunicação: VEREDAS”, nº 4, - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação- org. S. Flory e L. Bulik. Marília: Editora UNIMAR –ISSN-1678-7536. 2005b., p.313-336.

2006

D'ÁVILA, N. R. *Comunicação maxi-regional: Região Sudeste. Hegemonia na Mídia Televisiva*. In Regionalização Midiática - Estudos sobre Comunicação e Desenvolvimento Regional. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Sotese, co-edição UNITAU, Cátedra UNESCO – Metodista de Comunicação. ISBN 8588320517. **2006a**, v. 1, p. 117 - 132.

_____. *Fundamentos da Cultura Musical Brasileira e a Folkcomunicação* In: Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Bernardo do Campo (SP)-Brasil. De 09 a 11 de Outubro de 2006. Publicação em CD-ROM, ISSN 8587589-63-6. **2006b**.

_____. *Perspectivas Semióticas na Noção de Objeto*. In: Comunicação: VEREDAS, nº 5, - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação- org. Flory, S. e Bulik, L.. Marília: Editora UNIMAR - **2006c**., p. 09-22.

2007

_____. *Comunicação Visual. Simbolismo e Semi-simbolismo na Teoria Semiótica da Figuratividade*. In COMUNICAÇÃO VERBAL, VISUAL e MUSICAL. Marília: Arte & Ciência. 2007a – p. 9-31.

_____. *Comunicação Ritualística. O Transe Mediúnico na Semiótica das Instâncias de Jean-Claude COQUET*. In COMUNICAÇÃO VERBAL, VISUAL e MUSICAL. Marília: Arte & Ciência. 2007b –p. 237-248.

13.1. Apostilas didáticas

_____. *Semiótica Verbal, Não-verbal e Sincrética - Apostilas para cursos de pós-graduação em Comunicação, Artes , Música e Poéticas Visuais- Unesp-Bauru-1995b.*

1996 - 1997

_____. *Semiótica: Linguagens, Publicidade e SIGNIFICAÇÃO - Apostilas para cursos de pós-graduação em Letras, Comunicação e Poéticas Visuais- Unesp-ASSIS-1996.*

_____. *Semiótica do Texto (verbal) e da Imagem (Aladim) 2 Apostilas do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Disciplina: UNIMAR –Marília – 2004c.*

_____. *Comunicação Verbal e Não-verbal para o Ensino de Línguas Proposta de Aula Comunicacional em Lingüística Aplicada Apostila : para curso de extensão “”, organizado pelo prof. Dr. José Carlos Paes de Almeida Fº.-Unicamp-(2º semestre de 2004). 2004d.*

_____. *Semiótica e o Processo de Comunicação e Semiótica e o sincretismo nas linguagens -, 2 Apostilas distribuídas aos mestrados em sala de aula Unimar 2005a.*

_____. *Semiótica e Comunicação nos discursos Publicitário e Cinematográfico -) 3 Apostilas: (Harry Potter, “Para entender Greimas (semiótica e análise do discurso político) e Retórica do Visual”,oferecidas em sala de aula. Curso de Pós-graduação em Comunicação - Universidade de Marília – UNIMAR-2006d.*

_____. *2 apostilas dada em sala de aula e nos Encontros do SECOMLIN-AESS.(Teoria da Figuratividade Visual e Teoria das Instâncias de J.C.Coquet) - Curso de Pós-graduação em Comunicação - Universidade de Marília – UNIMAR-2006e.*

_____. *Funções da Linguagem, em manifestação no texto sincrético Apostila – UNIMAR-2006f.*

13.2. Vídeos didáticos

1-_____A PROPORÇÃO ÁUREA- (Nº DE OURO)- GLOBO Educação.

- 2-_____ Desconstrução da Publicidade televisiva, em vídeo, “CAIXA ECONÔMICA FEDERAL” (Vem pra Caixa)”, para material didático ao ensino de Semiótica na linguagem sincrética. Serra Negra: Laboratório Particular-**1997b**.
- 3-_____ Criação do vídeo-filme “POP-ART” como material didático para o ensino de Semiótica na linguagem visual. São Paulo: Laboratório do CECO, 1974. Reelaborado em Bauru: Laboratório da Unesp-**1999c**.
- 4-_____ Desconstrução da Publicidade televisiva, em vídeo, “BRAHMA”, para material didático ao ensino de Semiótica na linguagem sincrética. Serra Negra: Laboratório Particular-**1999d**.
- 5-_____ Desconstrução da Publicidade televisiva, em vídeo, “SUKITA”, para material didático ao ensino de Semiótica na linguagem sincrética. Serra Negra: Laboratório Particular-**1999e**.
- 6-_____ Desconstrução da Publicidade televisiva, em vídeo, “CAMISINHA”, ganhadora do Festival de Bruxelas, para material didático ao ensino de Semiótica na linguagem sincrética. Serra Negra: Laboratório Particular-**2000a**.
- 7-_____ Desconstrução da Publicidade televisiva, em vídeo, “**SCHINCARIOL**”, para material didático destinado ao ensino de Semiótica na linguagem sincrética. Assis: Laboratório da FEMA - **2003f**.
- 8-_____ (Harry Potter) “Semiótica e Comunicação na reconstrução dos discursos Publicitário e Cinematográfico”
- 9-_____ CLUB DA LUTA (mensagens subliminares).
- 10-_____ “FILMES VIOLENTOS” (tema: A violência na Tv e o desenvolvimento da personalidade infanto-juvenil). 3 vídeos.
- 11-_____ ARTE DIGITAL.
- 12-_____ GOODFREY REGGIO. As 3 séries.
- 13-_____ Publicidades Antigas.
- 14-_____ Publicidades vencedoras do Clio AWards.

14. Apostilas e materiais avulsos

D'ÁVILA, N. R. “Semiótica do texto (verbal), som e imagem: Hino Nacional Brasileiro – análise semiótica – semântico discursiva!”. Bauru, SP: UNESP, 2003. Apostila.

_____. “Semióticas, comunicação e linguagens na mídia”. Marília, SP: UNIMAR, 2006-a. Apostila.

_____. “Semiótica Cinematográfica”. Marília, SP: UNIMAR, 2006-b. Apostila.

_____. “Esquemas teóricos da semiótica francesa”. Marília, SP: UNIMAR, 2007-a. Apostila.

_____. “Aplicação da teoria greimasiana”. Marília, SP: UNIMAR, 2007-b. Apostila.

_____. “Semiótica aplicada: os ‘gestuemas’ da comunicação viso-sonora na publicidade ‘Camisinha’ ”. Marília, SP: UNIMAR, 2007-c. Apostila.

_____. “Aladim e a lanterna mágica: análise semiótica do texto sincrético”. Marília, SP: UNIMAR, 2007-d. Apostila.

_____. “Para a reconstrução do sentido na linguagem visual”. Marília, SP: UNIMAR, 2007-e. Apostila.

15. Filmografia

15.1. *Vidas Secas* de Néelson Pereira dos Santos

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. *Vidas Secas*. / filme/ Brasil, 1963. p&b. son. 35mm. (filme brasileiro adaptado).

VIDAS SECAS – (Realização: 1962-63. Lançamento: 1963).
105 min. Preto e branco

Ficha técnica – Direção e roteiro: Néelson Pereira dos Santos, extraído do romance de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luis Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luis Carlos Barreto. Distribuição: Sino Filmes.

Elenco – Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (Soldado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro/Patrão), Gilvan e Genivaldo (Menino Mais Novo e Menino Mais Velho) e a cachorra Piaba (Baleia).

15.2. Outros filmes de Néelson Pereira dos Santos

15.2.1. Como assistente de direção

O SACI – (Realização e Lançamento: 1951).

AGULHA NO PALHEIRO – (Realização e Lançamento: 1952).

BALANÇA, MAS NÃO CAI – (Realização e Lançamento: 1953).

15.2.2. Como diretor – longas-metragens

RIO, 40 GRAUS – (Realização: 1954-55. Lançamento: 1956).
97 min. Preto e branco.

RIO, ZONA NORTE – (Realização: 1957. Lançamento: 1957).
86 min. Preto e branco.

MANDACARU VERMELHO – (Realização: 1960. Lançamento: 1961).
76 min. Preto e branco.

BOCA DE OURO – (Realização: 1962. Lançamento: 1963).
102 min. Preto e branco.

EL JUSTICERO – (Realização: 1966. Lançamento: 1967).
80 min. Preto e branco.

FOME DE AMOR – Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua? (Realização: 1967. Lançamento: 1968).
76 min. Preto e branco.

AZYLLO MUITO LOUCO – (Realização: 1969. Lançamento: 1971).
83 min. Colorido.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS – (Realização: 1970. Lançamento: 1972).
83 min. Colorido.

QUEM É BETA? – *Pás de violence entre nous* - (Realização: 1972. Lançamento: 1973).
92 min. Colorido.

AMULETO DE OGUM – (Realização: 1973-74. Lançamento: 1975).
117 min. Colorido.

TENDA DOS MILAGRES – (Realização: 1975. Lançamento: 1977).
142 min. Colorido.

ESTRADA DA VIDA – Milionário e José Rico - (Realização: 1979. Lançamento: 1981).
104 min. Colorido.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE – (Realização: 1983. Lançamento: 1984).
197 min. Colorido.

JUBIABÁ – (Realização: 1985-86. Lançamento: 1987).
107 min. Colorido.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO – (Realização: 1993. Lançamento: 1994).
90 min. Colorido.

CINEMA DE LÁGRIMAS – (Realização e Lançamento: 1995).
92 min. Colorido.

BRASÍLIA 18º. – (Realização e Lançamento: 2005).
83 min. Colorido.

15.2.3. Documentários, curtas e médias-metragens

JUVENTUDE – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1950.

SODADOS DE FOGO – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1958.

UM MOÇO DE 74 ANOS – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1965.

O RIO DE MACHADO DE ASSIS – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1965.

FALA BRASÍLIA – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1966.

CRUZADA ABC – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1966.

ALFABETIZAÇÃO – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1970.

CIDADE LABORATÓRIO DE HUMBOLDT 73 – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1973.

NOSSO MUNDO (“Repórteres de TV”) – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1978.

UM LADRÃO (INSÔNIA) – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1981.

MISSA DO GALO – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1982.

ARTE FANTÁSTICA DE MARIO GRUBER – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1982.

LA DRÔLE DE GUERRE – Direção: Nélson Pereira dos Santos, 1986.

15.2.4. Televisão

Cinema Rio – Produtor, TV Educativa, 1980.

O mundo mágico – Diretor. Programa de inauguração da Rede Manchete, 1983.

A música segundo Tom Jobim – Diretor. Série de quatro programas. Rede Manchete, 1984.

Capiba – Diretor. Rede Manchete, 1984.

Eu sou o samba – Diretor. Rede Manchete, 1985.

Bahia de todos os Santos – Diretor. Programa de inauguração da TV Bahia, 1985.

Super Gregório – Diretor. Rede Manchete, 1987.

15.3. Outros filmes citados

15.3.1. dos Cineastas do Neo-Realismo italiano

ROMA, CIDADE ABERTA (1945), de Roberto Rossellini.

LADRÃO DE BICICLETA (1948), de Vittorio De Sica.

UMBERTO D (19), de

OITO E MEIO (1963), de Federico Fellini.

15.3.2. dos Cineastas do Cinema Novo brasileiro

O CANGACEIRO (1953), de Lima Barreto.

ARRAIAL DO CABO (1959), de Mario Carneiro e Paulo César Saraceni.

COURO DO GATO (1960), de Joaquim Pedro de Andrade.

BARRAVENTO (1961), de Glauber Rocha.

O ASSALTO AO TREM PAGADOR (1962), de Roberto Farias.

O PAGADOR DE PROMESSAS (1962), de Anselmo Duarte.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964), de Glauber Rocha.

OS FUZIS (1964), de Rui Guerra.

A GRANDE CIDADE (1966), de Carlos Diegues.

SÃO PAULO S.A. (1965), de Luís Sérgio Person.

TERRA EM TRANSE (1967), de Glauber Rocha.

MACUNÁIMA (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

PINDORAMA (1971), de Arnaldo Jabor.

15.3.3. do cinema espanhol

PEPI, LUCI, BOM (1980), de Pedro Almodóvar.

15.3.3. do cinema norte-americano

CIDADÃO KANE (1980), de Orson Welles.

ANEXO

1. Dissertação (PDF) e filme *Vidas Secas* (BRA, 1963) – mídia: DVD:

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)