

VIDAS SECAS: CONFLUÊNCIAS ENTRE O ROMANCE REGIONALISTA E SUA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Maria do Rosário Alves Pereira¹

RESUMO: *O objetivo deste trabalho é traçar algumas considerações acerca das confluências possíveis entre a obra literária **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, e sua adaptação para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, levando em consideração alguns elementos que os aproximam e distinguem. Pretende-se estudar em que medida o filme, de 1963, pode ser tomado como uma espécie de releitura do livro, publicado em 1938. Ainda que realizados em momentos históricos distintos, e mantendo-se a especificidade de cada meio semiótico – literatura e cinema –, os textos parecem caminhar em uma mesma direção, sensibilizando o leitor/espectador para “o Brasil da seca”.*

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e cinema; **Vidas secas**.

Literatura e cinema são dois sistemas semióticos que sempre guardaram entre si relações, se não de interdependência, ao menos de influência mútua. É comum, por exemplo, como matriz de um enredo fílmico encontrarmos um texto literário. Este vem sendo adaptado sob as mais diversas formas, ora apresentando uma confluência com o texto cinematográfico, ora sendo “rasurado/recriado” por este. Mas, afinal, o que pretende o cinema em relação à literatura? Para Nazario:

Na sala de projeções, estamos imobilizados e **mobilizados**, (...) indefesos: só podemos esperar que as imagens imponham-se sobre nós com sua extensão, ritmo, configuração e continuidade, estabelecidas de uma vez por todas por quem as assim estendeu, ritmou, configurou e deu continuidade. Fora do alcance de nossas mãos, as imagens nos diminuem e dominam. (...) **O cinema já nos dá pronta a fantasia que desenvolvemos durante a leitura.** (NAZARIO, 1999, p. 90, grifos meus)

Mobilização: de fato, o cinema tem o poder de surpreender o espectador e deixá-lo estático em frente à tela, poder, contudo, que a obra literária também pode exercer, em graus variados e conforme contextos distintos. Mesmo que haja alguém por trás das câmeras determinando que tal imagem vai corresponder àquela cena, cada fantasia tecida adquire uma particularidade conforme uma série de fatores, tais como a experiência de vida da pessoa, seu estado de humor, a empatia/catarse estabelecida com cada cena etc. O que li/experimentei em uma imagem é único, uma experiência de “leitura” íntima,

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: mariadorosario58@yahoo.com.br.

intransferível. Ou seja, a reação provocada varia conforme o receptor daquelas imagens que se impõem sim, porém de maneiras diferenciadas para quem assiste ao filme.

Assim, é possível falar-se também de uma experiência individual diante do livro e do filme: as expectativas nem sempre coincidem e nem sempre são satisfeitas, principalmente quando alguém lê o livro e depois vai ao cinema conferir sua adaptação. Espera-se uma fidelidade tal entre um meio e outro que, quase sempre, qualquer divergência inesperada é logo tachada de “falha no roteiro”, “leitura inadequada da obra” e assim por diante. Porém, o importante aqui é lembrar que existem tipos de adaptações com propósitos próprios cuja finalidade nem sempre é tentar espelhar na tela o que foi lido. Muitas vezes há um caráter desconstrutor na adaptação, e certas nuances estão a serviço de algo que pode, inclusive, ultrapassar o sentido primeiro da obra.

O objetivo deste trabalho é traçar algumas considerações acerca da obra literária **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, bem como discutir sua adaptação para o cinema por Nelson Pereira dos Santos. O livro, publicado em 1938, e o filme, de 1963, ainda que realizados em momentos históricos distintos, e mantendo-se a especificidade de cada meio semiótico – literatura e cinema – caminham, de certa forma, em direção a um mesmo ponto: mostram a faceta de um Brasil de que nem todos parecem se dar conta, o Brasil da seca.

Em primeiro lugar, é interessante pontuar algumas teorias que trabalham a adaptação de textos literários para a tela e verificar em qual delas pode-se enquadrar o filme em questão. Segundo Thaís Diniz, em termos gerais, haveria três tipos de adaptação: como tradução, como hipertexto e como reciclagem (DINIZ, 2005).

A adaptação como tradução, tal qual o próprio nome indica, é aquela que pretende que o texto lido se enquadre quase perfeitamente ao projeto cinematográfico, ou seja, a história narrada seria **traduzida** para a tela por equivalência: pega-se uma cena do livro, por exemplo, e a mesma é retratada no cinema tentando-se manter sua composição e seu sentido originais. É claro que, como toda teoria, esta não é perfeita e nem sempre se aplica a todos os filmes enquadrados no conceito “adaptação por tradução”, até mesmo porque o conceito de “tradução” é por vezes polêmico e complexo. Para muitos estudiosos, a tradução seria, inclusive, uma “re-criação” de um texto em outras palavras e contexto cultural distinto; sendo assim, é melhor pensar em tradução como “aproximação máxima possível”, isto é, um filme adaptado dessa forma seria aquele que mais se aproximaria de sua matriz/texto original, o que não significa que o filme não contenha cortes, pontos de vista diferentes em determinada cena, ou mesmo foco narrativo diferente. Pontuar esses elementos será significativo no estudo de **Vidas secas**, pois essa parece ser a adaptação que melhor lhe cabe.

Já o hipertexto consistiria em uma adaptação cujo texto final – filme – seria o amálgama de uma série de outros textos – hipotextos. O produto seria um texto compósito formado de várias matrizes. Como exemplo, Diniz cita o filme *Shakespeare apaixonado*, por incluir ao mesmo tempo textos de Shakespeare, mitos em torno de sua figura, fatos da história do teatro elizabetano (DINIZ, 2005). Já a adaptação por reciclagem seria bem mais híbrida, pois no filme encontrar-se-iam elementos que iriam além da obra literária, em uma espécie de releitura da mesma por acréscimos mais profundos na estrutura da narrativa.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos conta que, trabalhando em Juazeiro da Bahia, produzindo documentários, ao “presenciar a chegada daquela gente esquelética [os retirantes]”, sentiu-se na obrigação de produzir um filme sobre o problema da seca. Contudo, não conseguia chegar a um roteiro ideal. Em suas tentativas sempre visitava o

romance **Vidas secas**, até que, em suas palavras, “Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos.” (SANTOS, 2007) No filme **Vidas secas** temos o mesmo cenário, as mesmas personagens, a mesma situação, em suma, o mesmo enredo, a mesma narrativa que no livro. Assim, seria uma adaptação por tradução a qual, nem por isso, deixa de ter impressa a marca do cineasta que o conduziu, o qual optou por um conjunto de mudanças na transposição da obra para o cinema, as quais estudarei adiante.

Em primeiro lugar, faz-se necessária uma breve contextualização acerca da produção literária e fílmica de **Vidas secas**. Conforme dito anteriormente, o livro foi escrito em 1938, no Estado Novo de Vargas, o qual pregava o desenvolvimentismo para o Brasil, suposta “pátria mãe gentil” do futuro, através de um discurso patriótico de integração. Contudo, a realidade retratada no texto de Graciliano vem de encontro a esse projeto de nação tão propagado pelo governo Vargas, fundindo, na urdidura do texto literário, prática estética e política. O livro estaria na chamada **geração de 30** da literatura brasileira a qual apresentava, segundo Bosi, “em primeiro plano, a **ficção regionalista**, o **ensaísmo social** e o **aprofundamento da lírica moderna** (...)” (BOSI, 1994, p. 386, grifos do autor). Graciliano se enquadraria nessa ficção regionalista? Sim e não. Cronologicamente parte dela, aborda temas sociais em grande medida vinculados ao sertão. Contudo, ainda conforme Bosi, em comparação a José Lins do Rego, por exemplo, há um contraste:

Este [José Lins do Rego] se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e das recordações; Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor. Naquele, há conaturalidade entre o homem e o meio; neste, a matriz de cada obra é uma ruptura. (BOSI, 1994, p. 401-402)

E complementa, dizendo que a paisagem, no autor de **Vidas secas**,

... capta-se menor por descrições miúdas que por uma série de tomadas cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em **São Bernardo**, retirante em **Vidas secas**, assassino e suicida em **Angústia**. (BOSI, 1994, p. 402)

Pode-se dizer, então, que a descrição em Graciliano tem um significado maior, de condensação; o movimento aparece pela paisagem: “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.” (RAMOS, 1985, p. 9) Esses efeitos ocasionados pela paisagem serão bem explorados no filme, no qual a paisagem de sol e aridez contamina as vivências das personagens; o ambiente não é mero cenário: é parte integrante da vida dos retirantes, atuando sobre eles.

À época, Otávio de Faria afirmaria que o sertão já havia se esgotado como motivo literário, como nos informa Miranda, ao que Graciliano retruca:

Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. (RAMOS apud MIRANDA, 2004, p. 43)

De fato, Graciliano se afasta dos clichês literários quando trata do sertão, opondo-se à tradição do romance da seca, bastante descritivo. Ainda para Miranda, o autor de **Vidas secas** definiria, desse modo, a sua “poética da escassez” (MIRANDA, 2004, p. 43). Já no filme, Nelson Pereira dos Santos, que em **Rio quarenta graus** antecipara alguns métodos da chamada “estética da fome” – opondo-se às chanchadas e aos modelos de Hollywood (BARROS, 1990, p. 102-103) –, deixa clara a sua preocupação em abordar temas vinculados à realidade social:

Minha única preocupação é a de fazer um cinema de características brasileiras, vigorosas, de luta, como uma tentativa de afirmação de nossa cultura... O cinema deve ser encarado como mais um dos instrumentos de luta, tão necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade e de procurar transformá-la. (SANTOS apud BARROS, 1990, p. 102)

As personagens se vêem às voltas com a seca interminável, cíclica: a estrutura circular do romance, sem marcas históricas definidas (no livro, não é possível saber quando se passa a narrativa), mostra que a seca é contínua e atemporal. Já no filme, em preto e branco (a ausência de cor de certo modo reforça o ambiente “árido” em que se dá a narrativa), a história se inicia em 1940 – as personagens, em meio a uma seca que parece ter sido prolongada, procuram abrigo – e termina em 1942 – com as mesmas personagens, novamente, saindo em busca de novo abrigo em meio a uma nova seca. Essa opção de Nelson por datar o enredo pode relacionar-se com a marca de uma trajetória: Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho (no final, já sem a cachorra Baleia) começam e terminam sempre no mesmo ponto, a seca, a falta de perspectivas: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.” (RAMOS, 1985, p. 9) Contudo, o cineasta aponta um outro motivo pelo qual teria apresentado essas datas, no intuito de mostrar que, paralelamente a um cenário de guerra com o qual o mundo inteiro estava preocupado, havia uma realidade de miséria muito próxima de nós:

... 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. (SANTOS, 2007)

Ainda que essa estratégia de datar os acontecimentos seja diferente do que se passa no livro, parece conotar o mesmo objetivo de Graciliano – ressaltar que a seca é um fenômeno infundável, e a vida daqueles seres errantes, sem solução. Sem solução, principalmente, por não deterem os meios de produção e permanecerem à margem de um sistema econômico que, para eles, retirantes, não se configura como capitalista, mas, sim, quase feudal. Daí o nomadismo a que freqüentemente é submetida a família de Fabiano.

O filme, ao conferir essa ordenação temporal aos fatos, segue uma linearidade que não existe na obra literária. Os fatos que aparecem esparsos nesta, no filme, são ordenados logicamente. Alguns capítulos, inclusive, foram superpostos no filme, como “Cadeia” e “Festa”, respectivamente o terceiro e oitavo. Outros foram deslocados, como “O soldado amarelo”, que narra o reencontro deste com Fabiano e, no filme, aparece antes da morte de Baleia, o contrário do que se passa no texto literário. A ordenação lógica se dá também nos

espaços por que transitam as personagens: no livro, elas se alternam entre a fazenda e a cidade; no filme, essa alternância é englobada em dois blocos coesos, primeiro a fazenda, depois a cidade (BALOGH, 1979).

A expressão dos atores e o silêncio são as duas chaves para compreender a sutileza do cineasta ao abordar a questão da seca e, conseqüentemente, o problema do subdesenvolvimento. Quanto à música, optou por abrir e fechar o filme com o som de um carro de boi. E, de fato, ao longo de todo o filme, com exceção da cena referente à festa na cidade, na qual ocorrem outros sons, prevalece mesmo o silêncio; Nelson acreditava que música de fundo não combinava com aquela paisagem. Em suas palavras: “Em **Vidas secas** procurei trabalhar com os sons descritos no livro: vento na caatinga, chuva, animais e o carro de bois.” (SANTOS, 2007)

Ainda quanto ao silêncio, este não é significativo apenas no que se refere à ausência de música propriamente dita, mas também no que tange ao convívio familiar entre as personagens. A falta de oportunidades é tanta que “resolvera [Sinhá Vitória] de supetão aproveitá-lo [o papagaio] como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil”. (RAMOS, 1985, p. 11) Mas não o eram também todos os integrantes da família? Diferentemente do patrão, do fiscal da prefeitura, do soldado amarelo, que detêm uma linguagem articulada, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos não chegam sequer perto de tê-la; não existem meios para adquirir uma educação, ainda que Sinhá Vitória sonhe com um futuro diferente para as crianças: “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (RAMOS, 1985, p. 126) E ainda que Fabiano almeje o saber de seu Tomás da bolandeira, sabe que não tem meios para atingi-lo, o que o torna um ser animalizado:

Você é um bicho, Fabiano.

Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo [seu Tomás da bolandeira]: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. (RAMOS, 1985, p. 18, 22)

Em alguns momentos, Fabiano até tenta afirmar sua identidade, dizendo para si mesmo que “era um homem, um homem sim senhor”, mas a falta de condições, de cidadania, contribui para sua animalização. E seu Tomás da bolandeira é o grande ícone que provoca atração, pois sua “sabedoria inspirava respeito”, e ele é a personagem que canaliza todas as faltas das outras: falta de conhecimento, falta de bens materiais etc. E talvez mais importante que isso: ele “votava”. Simbolicamente, seu Tomás, no imaginário de Sinhá Vitória e Fabiano, pertencia a uma outra realidade, da qual eles não faziam parte: a realidade de cidadãos que têm não apenas deveres, mas, principalmente, direitos, como o de escolher seu representante político.

Paralelamente à animalização de Fabiano, tem-se a humanização da cachorra Baleia. É a companheira das crianças, é aquela que caça para a família. Talvez o sofrimento maior da narrativa seja sua morte, transposta para a tela, em termos de ação, de modo bastante fidedigno ao livro – embora neste o leitor fique a par dos pensamentos de Baleia:

... procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. (RAMOS apud MIRANDA, 2004, p. 42)

Um mundo cheio de preás, no qual condições mínimas de sobrevivência sejam asseguradas indistintamente a todos. O último pensamento de Baleia, no fundo, é o desejo de todas as personagens: é o desejo de ter uma cama decente e escola para os filhos, de cultivar um pedaço de terra, de envelhecer calma e dignamente.

A idéia do livro nasce a partir da publicação de um conto, “Baleia”, e posteriormente dos demais contos/capítulos, todos publicados de modo avulso em um primeiro momento. Para o crítico Álvaro Lins, esse seria um dos defeitos da obra, pois não haveria uma articulação “formalmente com bastante firmeza e segurança”. E acrescenta como segundo defeito “o excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos”. (LINS, 1985, p. 152) Creio serem ambas as críticas infundadas: é pelo discurso indireto livre que nos é dado conhecer a realidade íntima das personagens no livro. Afinal, por serem “primárias e rústicas”, não teriam direito a sentimentos, desejos, não teriam sequer a capacidade de pensar? O fato de não conseguirem se comunicar pelo viés da palavra não seria suficiente para mostrar sua degradação? Além disso, os pensamentos aparecem inarticulados em diversos momentos, mostrando a fragilidade do ser interiorano que passa a vida a sucumbir às forças que o rodeiam como, por exemplo, a força da cidade, elemento desagregador do campo: “Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, espremê-lo num canto de parede.” (RAMOS, 1985, p. 75) Miranda também justifica a montagem textual descontínua mostrando existir “uma seqüência temporal sutil” que dá unidade aos segmentos narrativos. (MIRANDA, 2004, p. 44)

O estilo enxuto e medido de Graciliano Ramos encontra ressonância na adaptação fílmica, a qual utilizou “critérios coerentes de objetividade e concisão” o que, nas palavras de Barros, seria “um dos pontos de contato de Nelson Pereira dos Santos com o projeto ideológico do romance de Graciliano Ramos” (BARROS, 1990, p. 134). No livro existe um narrador em terceira pessoa que amarra os fatos, e o discurso indireto livre, muito utilizado, dá fluxo ao pensamento das personagens. Nelson poderia ter optado por um narrador em *off*, como outras adaptações literárias para o cinema, mas não o fez. Sua intenção, consciente, é claro, parece ter sido mostrar o quão pungente é a incomunicabilidade entre seres que não têm nada, a não ser um punhado de farinha e carne seca, uma espingarda, a roupa do corpo (mesmo que, por um lado, se tenha perdido a “densidade psicológica” que aparece nos personagens do livro). Tudo lhes é tirado ao longo da narrativa, em uma trajetória da “subtração”:² dignidade é uma palavra que não conhecem. Daí a força que o silêncio tem no filme: ele **fala** por si e pelas personagens, expressando-as. Tanto que, quando se comunica, Fabiano, tanto no livro quanto no filme, se utiliza de interjeições guturais na maioria das vezes; e, quando consegue articular um certo pensamento e reproduzi-lo por meio da fala, não é ouvido pelo outro, como na cena em que conversa com Sinhá Vitória e esta, ao mesmo tempo, fala do sonho de ter uma cama de couro igual a seu Tomás da bolandeira. Essa é a primeira diferença significativa entre o texto literário e a adaptação cinematográfica: de um lado, um texto com monólogos interiores e, de outro, o estilo adotado pelo cineasta, representando realista e linearmente a narrativa, a qual se concentra mais no aspecto da “ação” do que no “pensar” das personagens.

O patrão e o soldado amarelo aparecem como dois pólos de poder, ambos tirânicos. O patrão se apropria de todos os lucros da produção, conferindo ao empregado, Fabiano, um

² Essa expressão foi cunhada pelo professor Heitor Capuzzo, da Escola de Belas Artes da UFMG, em curso de cinema ministrado em 2006.

lugar mais que subalterno nas relações de trabalho: ganha uma ninharia, e as contas de Sinhá Vitória nunca conferem com as do patrão. A exploração a que era submetida a família é tal que a revolta calada de Fabiano encontra vazão na cachaça. Daí um dos episódios mais importantes tanto no livro quanto no filme: a provocação do soldado amarelo sobre Fabiano e sua conseqüente ida para a cadeia. Tudo começa, no livro, porque Fabiano vai à bodega de seu Inácio, vê que o dinheiro não dá para quase nada, que o querosene e a cachaça estão “batizados” e, convidado pelo soldado amarelo para jogar, perde o resto do dinheiro no jogo, sob a suspeita de ter sido enganado. A “autoridade” o provoca, ele o insulta e vai preso; na cadeia, apanha e pensa em Sinhá Vitória e sua família esperando sua volta. No filme, a seqüência sofre duas alterações: primeiramente, como já foi dito, a “cadeia” e a “festa” são sobrepostas. Então, na festa na cidade é que tudo se dá. Creio que, no cinema, a cena é ainda mais cruel: as personagens encontram-se arrumadas para a festa, mas Sinhá Vitória acaba passando a noite sentada nos degraus da capela, com os filhos e Baleia, esperando o marido sair. O que era motivo de alegria – o fato de irem à cidade com roupas novas, trapos que sinhá Terta havia tentado costurar para a festa de Natal – se transforma, como tudo, em tragédia para a família.

Além disso, a cena cinematográfica apresenta alguns acréscimos, tais como a inserção do bumba-meu-boi: o patrão é homenageado pelos festeiros, enquanto Fabiano sofre na prisão, e a imagem também sofrida de Sinhá Vitória aparece. A tomada se alterna entre esses três pontos, deixando claro para o espectador que, enquanto o patrão é festejado, o empregado é humilhado, maltratado, mostrando a dicotomia presente em toda sociedade em que prevalece o subdesenvolvimento. Contudo, o cineasta inclui uma nova personagem na cena da cadeia: a figura de um cangaceiro, o qual ajuda Fabiano a aliviar a dor das pancadas. Nelson Pereira explica o porquê da inclusão dessa nova personagem:

A invenção do personagem do jovem cangaceiro nasceu da necessidade de expor cinematograficamente o impulso de vingança sentido por Fabiano depois de levar uma surra de facão do soldado amarelo. (...) Para o espectador receber essa informação, teria que fazer a cena da cadeia com Fabiano pensando alto (voz *off*) - um recurso rasteiro em termos de linguagem. (SANTOS, 2007)

No livro, Fabiano passa a noite toda imaginando que vai matar o soldado amarelo e entrar para o cangaço, como um homem livre, ainda que, tanto no livro quanto no filme, não concretize sua aspiração. Libertados ambos, resta ao retirante a opção de seguir com um bando de jagunços e tornar-se um “fora da lei”, mas livre; porém este opta por seguir com a família, o que significa retornar para a estrutura social da qual sempre fizera parte. Há um detalhe bastante relevante no filme no que diz respeito à saída da cadeia: Fabiano e o cangaceiro cavalgam até chegar a uma encruzilhada; metaforicamente, lê-se que Fabiano se vê entre dois caminhos, a liberdade ou o retorno à sua antiga condição.

O outro episódio no qual Fabiano tem oportunidade de esboçar algum tipo de reação às injustiças e mazelas às quais se via submetido com frequência também se vê frustrado: a possibilidade de vingar-se do soldado amarelo, no meio do mato, cara a cara, apenas os dois. No entanto, sequer a vingança por meio da violência consegue realizar e, de modo drástico, pode-se dizer que a pureza, a ingenuidade de Fabiano pode conduzir a família à destruição. Afinal, em suas palavras, “governo é governo”. (RAMOS, 1985, p. 107) O tempo todo, Fabiano mostra-se muito “adequado” à realidade em que vive; para a

personagem, há uma naturalização na hierarquia social e no modo como as forças de poder se articulam e impõem. Quem exerce algum tipo de autoridade detém o poder, e a ele, Fabiano, um miserável, só cabe aceitar passivamente essa condição. Tanto que esboço algum de revolta por parte de Fabiano chega a concretizar-se: não segue com os cangaceiros, não se vinga do soldado amarelo, não é capaz de cobrar seus direitos do patrão. Não é uma revolta que gera ação ou mudança no *status quo*; ao contrário, é uma revolta muda, calada, bem caracterizada no filme pela expressão de passividade e indignação ao mesmo tempo de uma personagem que mal consegue se expressar por palavras. Pode-se contar o número de vezes em que Fabiano aparece falando, e aquilo que ele fala é sintomático de sua condição, do lugar social o qual ocupa.

Uma outra cena que gostaria de comentar refere-se ao capítulo e à sequência “o menino mais velho”. Este nunca ouvira falar na palavra “inferno”, pronunciada por Sinhá Terta. E indaga à mãe sobre seu significado. Esta alude “vagamente a certo lugar ruim demais”. (RAMOS, 1985, p. 54) Sem obter nenhuma resposta do pai, indaga novamente à mãe, que fala de “espetos quentes e fogueiras”. O menino, então, pergunta se ela já viu esse lugar, e por isso leva um cocorote. No filme, a cena ganha uma expressividade muito grande: ao sentar-se lá fora, ao pé de uma árvore, repetindo e repetindo a palavra “inferno”, o olhar da criança/a câmera “subjativa” desliza por todos os lugares ao redor: a casa, o sol quente, a caatinga, o céu cheio de aves de arribação (prenúncio de nova estiagem; vale lembrar que o primeiro título dado à obra era “Cardineiras”). À medida que o menino pronuncia a palavra, a câmera percorre e se detém momentaneamente nesses espaços, ampliando a relação significante/significado. Como se, sem saber, o menino se desse conta de que o inferno era ali.

Para Jean-Claude Bernardet, o filme se constitui como “um passo fundamental para a conquista da representação do **homem brasileiro** na tela... verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do **homem no Brasil**”. (Apud BARROS, 1990, p. 100, grifos meus) Ou, nas palavras de Glauber Rocha, em texto de 1965, posterior ao filme, no qual aproxima a obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos do Cinema Novo, ainda que o filme seja anterior a esse movimento:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1965)

Vale lembrar as últimas palavras do livro de Graciliano, retomadas no filme, quando a família de Fabiano dirige-se mais uma vez à cidade em busca de casa e trabalho: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos.” (RAMOS, 1985, p. 126) É o problema do êxodo rural: como o campo não oferece condições, as pessoas vão para as cidades, contribuindo para seu inchaço e constituindo, futuramente, a parcela que habita morros, favelas ou vive no asfalto, debaixo das pontes. Ao mesmo tempo, porém, não poderia ser essa mesma parcela responsável, quem sabe, por uma revolução social?

Dessa forma, torna-se significativo o entrelaçamento entre obra literária e adaptação fílmica; na tela, ao leitor do livro, é possível visualizar Fabiano e sua família em constante

luta contra a seca. Em grande medida, o filme de Nelson Pereira “traduz”, retrata de modo bastante fidedigno a narrativa de Graciliano Ramos sem, no entanto, deixar de mostrar a originalidade do cineasta, o qual sobrepôs cenas, acrescentou elementos etc. Este estudo pretendeu apontar, portanto, que literatura e cinema, de um modo geral, são dois sistemas semióticos diferentes, cada qual guarda sua especificidade, mas podem propor um entrecruzamento de linguagens, perpassando um ao outro. Isso é ainda mais claro quando se leva em consideração duas obras-primas da cultura brasileira, o romance **Vidas secas** e o filme de mesmo nome.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALOGH, Anna Maria. **Tradução fílmica de um texto literário: Vidas secas**. 1979. Dissertação de mestrado em Artes - ECA, Universidade de São Paulo.
- BARROS, José Tavares de. **A imagem da palavra: texto literário e texto fílmico**. 1990. Tese de doutorado - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1985.
- MIRANDA, Wander Melo. O mundo coberto de penas. In: _____. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- NAZARIO, Luiz. **As sombras móveis: atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1985.
- ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Texto apresentado na Resenha do Cinema Latino-americano. Gênova, 1965.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. São Paulo: **Revista Estudos Avançados**, v. 21, n. 59, jan./abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100025&script=sci_arttext. Acesso em 19 jul. 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas secas**. Brasil, 1963. 103 min; cópia em DVD.