

## **VIDAS SECAS, DO LIVRO À TELA.**

Martha Rocha GUIMARÃES  
UERJ

Graciliano Ramos publica em 1938 o romance *Vidas Secas*, que tem como peculiaridade uma estrutura de blocos independentes, quase como um livro de Contos. A tarefa de Nelson Pereira dos Santos, em 1963, foi transformar essa estrutura em um filme fluente e dramaticamente compacto, que tem seu objetivo explícito em nota de abertura:

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 uma extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.

Dessa maneira, o filme *Vidas Secas* traz para si a função de despertar uma tomada de consciência quanto ao que é relatado através das imagens. Pretende-se como *depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias* [...] O uso da palavra *depoimento* já traz consigo a significação de relato, de transposição, para a tela, de algo real: a questão agrária e problema da migração na região Nordeste do país, caracterizado pelas suas dramáticas secas periódicas.

### **Por que filmar *Vidas Secas*?**

**Martha – O que o motivou, fundamentalmente, a montar uma versão cinematográfica de uma obra, até certo ponto polêmica devido a crítica social, quanto complexa, em termos literários?**

Nelson – Eu queria fazer um filme sobre a seca. Na época, eu fazia documentários para um produtor chamado Rosenberg e viajava muito para o São Francisco. Em 1958, eu presenciei uma seca. Vi os flagelados chegando na cidade de Juazeiro, Petrolina: milhares chegando famintos, as

crianças pele e osso, como em campos de concentração mesmo! E o que havia de recurso na cidade eram os alojamentos nos prédios oficiais do governo, escolas, hospitais... E eu vi aquela cena, criança comendo farinha pura, a única coisa que tinham para dar a eles. Aí pensei, vou fazer um filme, denunciar essa realidade social, uma coisa que fazia parte da “moda política” na época. Eu preparei um roteiro, dois roteiros e não conseguia chegar a nenhuma decisão. O máximo que eu conseguia era uma história superficial — sabe, como um repórter que está começando na profissão, um foca, contanto tudo cheio de adjetivos? Eu consultava um livro para me dar informações sobre a realidade e esse livro era *Vidas Secas*. Não lia apenas como literatura, mas lia como um tratado sobre a seca, uma informação quase científica do homem sertanejo, como um ensaio sociológico, um repertório etnográfico. Ali você tem a descrição com uma meticulosidade incrível.

### **Relação Homem / Meio**

A essência brutal da obra de Graciliano, também é mantida no filme através do tratamento, de certa forma, hostil entre os personagens, seja pela exploração dos humildes pelos mais abastados, da atitude injusta do governo ou pelo desgaste do homem pelo meio, ou do meio pelo próprio homem.

A animalização do ser humano, oprimido pela seca e pelo sistema, é denunciada através das condições em que vivem os personagens.

[Fala de Sinha Vitória:]

*Vamos continuar a nos embrenhar no mato, feito bicho, feito preá. Quando vamos ficar em paz, feito gente, ter uma cama de gente, de couro, que nem a de Seu Tomás?*<sup>1</sup>

Percebe-se um tom pessimista quanto ao problema de uma realidade que parece que

---

<sup>1</sup> Transcrição de um diálogo do filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, 1963.

sempre irá se repetir. A retomada da peregrinação ao final do filme repete o curso do livro, dando a mesma noção do destino certo, determinado, do qual os nordestinos não podem fugir. Não obstante, ao mesmo tempo em que se percebe esse tom pessimista, o filme convoca o espectador a agir, a não ignorar o problema, para que esse destino possa, um dia, ser modificado.

**Martha - Graciliano Ramos estabelece um forte vínculo entre o homem e o meio ambiente, por meio de uma descrição que os assemelha. No filme, houve a intenção, ou ocorre essa aproximação? Como é criado esse vínculo entre homem e meio no filme?**

Nelson – O cinema trabalha com a imagem concreta e na literatura a imagem é criada pelas palavras, ela é muito mais poderosa, porque apesar de as palavras terem mais ou menos o mesmo significado para cada pessoa, há uma variação muito grande. Cada leitor cria a imagem que ele pode criar, a partir daquilo que está escrito. Enquanto o cinema é uma coisa só para qualquer espectador, é uma imagem concreta. Por exemplo, a caatinga que aparece no filme é aquela caatinga que aparece no filme e não a que você imaginou ao ler o livro. E a relação do homem com a natureza é dada através da ação: a chegada na fazenda; a caminhada no leito do rio seco; a primeira chuva; um princípio de prosperidade, com o inverno; a volta da seca; a fuga. Eu estou lidando com a própria caatinga, com o próprio meio e ele vai existindo concretamente na minha câmera. Portanto, essa relação tem de ser dada pela ação do personagem e é essa ação que está no livro — até porque o personagem, por exemplo, vai ter o momento de prosperidade: que ele tem roupa nova, quando vai para a cidadezinha participar na feira... E, ali se estabelece a relação social e a relação homem e natureza, daquela sociedade que brota na natureza. Diante dessa sociedade, bem dividida, estamentada.

## A Lente Nua

O filme de Nelson Pereira dos Santos traduz o estilo de Graciliano Ramos, sobretudo, na composição da imagem e no tom da fotografia em preto e branco, intencionalmente superexposta, feita quase só de branco. Para obter esse efeito, o diretor utilizou-se da luz natural do sol nordestino, retirando os filtros das lentes das câmeras, o que resultou na captação de uma luz dura, que chega a agredir os olhos ao refletir sua brancura.

A personificação desse sol opressor encontra-se na figura do Soldado Amarelo, que oprime Fabiano e maltrata sua família e em uma perspectiva mais ampla representa tudo o que oprime o povo nordestino: o sol inclemente e o governo distante do problema da seca.

*Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.* (RAMOS, 1979. P.38).

*Fabiano por mais que forcejasse, não se convencia de que o Soldado Amarelo fosse o governo.* (RAMOS, 1979. P.33).

A super exposição da luz chapa os planos e a imagem captada perde em textura, desgastando as cores e diminuindo o contraste. Dessa maneira, o filme se aproxima às imagens criadas pelo livro, que transmitem certa dureza da secura agreste e a constante presença da claridade do sol nordestino.

Esse branco intenso, captado pela câmera, representa bem a luz do sol inclemente de *Vidas Secas*, que resseca a terra e a vida, transformando tudo em barro seco, fissurado e empoeirado, que de certa forma nos permite visualizar o solo desbotado, de um vermelho indeciso<sup>2</sup>, como a cor do sangue ressequido dos que ali vivem.

## Martha – Por que a opção pela lente nua?

---

<sup>2</sup> Um vermelho indeciso, conforme é descrito na obra. (RAMOS, 1979, pág. 29).

Nelson – Estourar a luz é uma decisão de estilo. Não podia se corrigir o que se ia fotografar. Tínhamos de mandar o filme para o laboratório com o aviso: “sem correção”, “revelar direto”, “revelar no tempo normal”. Ai o laboratório se recusava. Conforme faziam o teste, diziam: “não pode, tá tudo branco, tá errado, tá errado”. O Luiz Carlos Barreto era fotógrafo jornalístico e nós tínhamos um outro fotógrafo de cinema, José Rosa, que estava habituado a fazer aquela fotografia industrializada, padronizada. Havia então uma certa dúvida, nessa invenção de estourar a luz, de fazer a luz no rosto, sempre. Algumas cenas foram feitas dentro dos padrões convencionais, mas não foi muita coisa não. A gente brigou e finalmente o laboratório começou a aceitar aquela luz estourada.

### **O tempo na tela**

O filme demarca temporalmente os acontecimentos, que se passam entre 1941 e 1942, recurso que lhe imprime um caráter histórico, típico da forma de documentário ou depoimento a que se propõe.

Em relação à organização das imagens, o filme funde alguns episódios que, no livro, são narrados em diferentes capítulos, como, por exemplo, a prisão de Fabiano e a ida da família à festa na cidade. Além disso, insere o personagem cangaceiro, amigo de cela de Fabiano, esse recurso é utilizado para transformar em diálogo o pensamento de Fabiano descrito no livro. Utilizando-se da linguagem cinematográfica de forma criativa, Nelson permite que o filme seja independente e ao mesmo tempo fiel a uma leitura da obra literária em que se baseia. Segundo ele, é fiel na essência e livre na forma de narrar.

**Martha – como se deu o trabalho de articulação entre a fragmentação narrativa presente**

**no livro e a linearidade da trajetória das personagens na construção do roteiro? E quanto ao caráter atemporal da obra e a delimitação do tempo no filme?**

Nelson – O tempo do livro começa com uma seca, quer dizer, um verão prolongado, aí tem um inverno, depois tem um outro verão, que significa que já era passado um ano; depois um outro verão, dois anos; depois esse verão se prolonga por mais um ano, num total de três anos. Todas aquelas histórias se passam em três anos. Ainda tem a fuga que é igual ao começo, o final do livro é igual ao começo do livro: estão fugindo, sendo que para um outro lugar, mudança, mudança de novo. Eu estabeleci esse tempo de três anos por indicações do autor: seca, inverno, verão, inverno, seca de novo. O livro foi escrito em 1938 e eu datei a narrativa do filme em 1940, 1941 e 1942, porque, repara uma coisa: o que aconteceu em 1940? O que estava acontecendo no mundo? A segunda guerra, os alemães invadindo a França, Hitler em Paris. Em 1941 a invasão da Rússia, *Pearl Harbor*. Em 1942, a batalha de *Stalingrado*. O mundo inteiro em guerra e ali, aquele sertão, sem a menor relação com o mundo, completamente alijado do mundo que existe, do mundo conhecido.

### **Criação da “Música Concreta”**

Quanto aos diálogos, percebe-se, no livro, que a fala dos personagens — ou os sons emitidos por esses — na maioria das vezes, é exposta pela voz do narrador ou por meio do discurso indireto livre. Quase não há diálogo, o narrador descreve os pensamentos, como se traduzisse o som emitido pelos personagens.

*Não eram propriamente 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, 1979. P.63).

O filme, bem como o livro, mostram a dura realidade de uma família que, em contato com do sertão, se resseca, nos hábitos, na alma e na linguagem. O filme quase seco de sons não possui trilha sonora, o silêncio das cenas inicial e final é quebrado pelo ranger do carro de bois, esse som aumenta de forma gradativa até dominar as cenas.

**Martha – Podemos dizer que o filme se liberta da obra e ao mesmo tempo é fiel a ela. Como você explicaria esse paradoxo e por que isso se dá?**

Nelson - Quanto mais liberdade eu tenho, mais condições eu tenho de transmitir a essência da obra de Graciliano, pelo jeito que ele conta. Isso que é importante, contar do jeito que ele conta: a escassez de palavras faladas, de diálogos, também a pouca presença da música. Quando eu fui fazer a primeira versão do filme, graças a Deus choveu, e eu não consegui fazer, porque eu tinha aquela visão sulista do sertão, de achar que o sertão era o quê? Era todo mundo dando tiro no cangaceiro, na polícia e depois dançar o *xaxado*, era tudo assim. A música era Luís Gonzaga, o baião, *xaxado*. A música produzida, assim, era muito pouca. Eu fiquei um tempo lá e percebi, que há uma música concreta, do som do vento; dos homens trabalhando; dos bichos, cada um com seu som, os pássaros, as cabras; do vento da caatinga; do carro de bois.

**A luz, a câmera e a ação em *Vidas Secas*.**

A tinta preta sobre o papel branco serve de base para a criação de imagens coloridas *em Vidas Secas*. A descrição do cenário e do seu colorido quase se confunde com as cores utilizadas

para a criação dos personagens. Graciliano Ramos estabelece, assim, um forte vínculo entre o homem e o meio ambiente, relacionando intimamente personagens e cenário, a ponto de um se tornar projeção do outro.

O filme de Nelson Pereira dos Santos traduz esse estilo de Graciliano Ramos, sobretudo, na composição da imagem, no tom da fotografia em preto e branco, intencionalmente super exposta, uma luz que agride como o sol do sertão. Esse branco intenso, captado pela lente sem filtro, representa bem a luz do sol inclemente de *Vidas Secas*, que resseca a terra e a vida.

Nelson une com precisão recursos técnicos às ideologias do Cinema Novo. Procura ser fiel ao texto de Graciliano Ramos, construindo um retrato conciso em tom de denúncia e depoimento. Seja por meio dos diálogos ou quase silêncio dos personagens que vão se secando internamente, ou através dos planos longos de câmera, juntamente com a cadência das falas e da ação, que contribuem para transmitir o ritmo real de vidas acossadas por uma natureza impiedosa.

O diretor tenta recriar *Vidas Secas*, transpondo para a película um percurso original, que vai desde a luz branca, reluzente e ressecante do sol nordestino, até a sua ação na terra. Ação que tem o poder de transformar o solo em terra seca, terra castigada, fissurada em rachaduras secas, como veias em que não corre mais sangue.

Assim, do mesmo modo que Graciliano Ramos conseguiu construir imagens coloridas sobre o preto e branco da página de um livro, Nelson Pereira dos Santos cria um “colorido” intencionalmente desbotado, sob a película em preto e branco.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil vol.5*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A. 1970.
- COSTA, Antônio. Tradução Nilson Moulin Louzada; revisão técnica Sheila Schvarzman; coleção dirigida por Umberto Eco. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.
- D'AVILA, Roberto. *Os cineastas: conversas com Roberto D'Avila*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.
- GARDNIER, Ruy. *Como se constrói um país. In: Cinema brasileiro. Anos 90: 9 questões*. Publicado pelo Centro Cultural Banco do Brasil. R.J: 2001
- LINS, Álvaro, *Valores e Misérias das Vidas Secas*. In: *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1997.
- PINTO, Manuel da Costa. *Os Cárceres da Linguagem. In: Revista Cult. Ano IV*. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos LTDA, janeiro de 2001.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1979.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

## REFERÊNCIAS EM IMAGENS:

*Vidas Secas*, o filme, com direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos. Fotografia em preto e branco de Luiz Carlos Barreto e José Rosa. Montagem de Rafael Justo Valverde e Nello Melli. Sonoplastia de Geraldo José. Assistente de direção, Ivan Souza e assistente de montagem, Lúcia Erita. Produção de Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles. 105 minutos, 1963.

Vídeo produzido por Vaentina Pozzobon, pertencente à coleção cinema e literatura, UERJ/Vídeo, sobre *Vidas Secas*, em entrevista com Nelson Pereira dos Santos, Ítalo Moriconi e Ivana Bentes, 1997.

Entrevista concedida por Nelson Pereira dos Santos, em 04 de outubro de 2001. Regina Filmes, Rio de Janeiro.