

## AUTORES

**Maria Ignês  
Carlos Magno\***

unsigster@gmail.com

**Maria Aparecida  
Baccega\*\***

mbga@usp.br

\* Doutora em Ciências da Comunicação e professora do programa de pós-graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi (UAM, Brasil).

\*\* Livre Docente em Comunicação e doutora em Letras. Decana do programa de pós-graduação em Comunicação, Mídia e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP, Brasil).

# Das palavras às imagens e o contrário também. Um estudo da adaptação do romance *Vidas Secas* para o cinema

De las palabras a las imágenes y viceversa. Un estudio de la adaptación de la novela *Vidas Secas* al cine

*Words as images: study of the adaptation of *Vidas Secas* to cinema*

## RESUMO

Em 1938, Graciliano Ramos publicou o romance *Vidas Secas*. Um "livrinho sem paisagens, sem diálogos e sem amor", que se transformou num dos clássicos da literatura. Em 1963, Nelson Pereira dos Santos adaptou esse "livrinho seco" e produziu um dos clássicos do cinema brasileiro. A proposta desse artigo é mostrar como Graciliano Ramos olhou e traduziu as paisagens em imagens literárias e como Nelson Pereira leu as palavras de Graciliano Ramos e as transformou em imagens cinematográficas. Especificamente, entender como o arranjo de palavras e de imagens na construção da narrativa faz com que uma obra permaneça atual e provoque o leitor e o espectador para que sejam sempre lidas, vistas e estudadas.

## RESUMEN

En 1938, Graciliano Ramos publicó la novela *Vidas Secas*. Um "librito sin paisajes, sin diálogos y sin amor", que se transformó en uno de los clásicos de la literatura. En 1963, Nelson Pereira dos Santos adaptó ese "librito seco" y produjo uno de los clásicos del cine brasileño. La propuesta de este artículo es mostrar cómo Graciliano Ramos percibió y tradujo los paisajes en imágenes literarias y cómo Nelson Pereira leyó las palabras de Graciliano Ramos y las transformó en imágenes cinematográficas. Específicamente, el objetivo es entender cómo la manipulación de las palabras y de las imágenes en la construcción de la narrativa consigue que una obra se mantenga actual y provoque al lector y al espectador para que sean siempre leídas, vistas y estudiadas.

## ABSTRACT

In 1938, Graciliano Ramos published the novel: *Vidas Secas*. A "little book without landscapes, without dialogue and without love" that has become one of the classics of literature. In 1968, Nelson Pereira dos Santos adapted this "dry little book" and produced one of the classics of Brazilian cinema. The proposal of this article is to show how Graciliano Ramos looked and translated the landscapes into literary images and how Nelson Pereira read the words of Graciliano Ramos and transformed them into cinematographic images. Specifically, the article will focus on the understanding of how the arrangement of words and images in the construction of the narrative keeps a work current and provokes readers and viewers, keeping the work always read, seen and studied.

## 1. Introdução

Em 1938, Graciliano Ramos publica o romance *Vidas Secas*, que narra a saga de uma família de retirantes sertaneja: Fabiano, Sinha Vitória, os dois filhos meninos e a cadela Baleia. Miseráveis, são obrigados a se deslocarem para outros lugares sempre que a seca chega ao sertão. Como o próprio autor diz: *Vidas Secas* é um “livrinho sem paisagens, sem diálogos e sem amor” (Ramos, 1988, s/n). No filme de Nelson Pereira dos Santos (1963), a história de *Vidas Secas* se passa entre anos de 1940 e 1942, entre duas grandes secas que assolaram o Nordeste. Na história da literatura brasileira, a obra de Graciliano Ramos pertence à segunda fase do movimento modernista, conhecido como o período regionalista. Segundo Massaud Moises (2004), Graciliano Ramos faz parte de um grupo de escritores que produziu um tipo de “ficção neorrealista dos anos 1930 e posteriores em torno da II Guerra Mundial” (Moisés, 2014, p. 406), cuja preocupação social e política estavam na base dessa ficção. O neorrealismo também foi uma das fontes inspiradoras do cinema produzido por Nelson Pereira dos Santos desde *Rio quarenta graus* (1960). Mas, foi com *Vidas Secas* que o cineasta conseguiu a “depuração máxima de seu processo técnico”, afirma o crítico José Lino Grünewald (1963, p. 128). Depuração dos processos técnicos tanto na literatura como no cinema, que tiveram início entre 1930 e 1940, quando cinema e literatura passam não só a conviver, mas inspiram e exercem influências mútuas. O cinema, inspirando-se no romance, privilegiou os filmes narrativos, e o romance inspirando-se no cinema passou a utilizar uma série de expedientes cinematográficos, como a simultaneidade de ação, a sucessão de planos, o *close-up*, etc. Desse convívio entre as duas manifestações artísticas:

Resultou a certeza de haver uma especificidade literária e uma especificidade cinematográfica: ao transpor o romance para a tela, o diretor introduz mudanças no texto a fim de adaptá-lo às contingências do cinema, isto é, a uma sucessão de imagens. E quando o romance emprega recursos do cinema, integra-os na sua própria natureza: propõe a imaginação do leitor no ato de reconstruir personagens e cenas, enquanto o cinema mostra ao espectador (Moisés, 2004, p. 403).

Para o cineasta, a identificação com Graciliano Ramos e sua literatura estavam na preocupação do autor pelo conhecimento do Brasil. Disse Nelson Pereira dos Santos: “Na época em que fiz *Vidas Secas* não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada de tão forte e direto” (1984, p. 173). No cinema, Helena Salem acredita que “talvez nem mesmo até hoje tenha se conseguido abordar, com tamanha radicalidade, o problema da seca no Nordeste, da concentração da terra e das relações de poder no campo brasileiro” (1987, p. 173). Para nós, além dessa identificação social e política, a aproximação entre os dois autores reside na consciência e no trabalho com o específico da literatura: a palavra e o específico do cinema: a imagem.

Considerando que o romance é dividido em treze capítulos, que foram modificados para que fosse adaptado às contingências do cinema, considerando também que a estrutura “desmontável” do romance possibilita que seja lido fora da ordem em que está montado, e mais o fato de que o formato aqui é o de um artigo, utilizaremos algumas passagens de capítulos para mostrar como o romancista e o cineasta trabalharam o específico da literatura e o específico do cinema.

Nessa perspectiva, é que pretendemos mostrar algumas aproximações históricas da trajetória do romancista e do cineasta no processo de criação, apreender como Graciliano Ramos olhou e traduziu as paisagens e a vida dos sertanejos em imagens literárias e como Nelson Pereira dos Santos leu as palavras de Graciliano Ramos, e as transformou em imagens cinematográficas. Especificamente, entender como o arranjo de palavras e de imagens na construção da narrativa faz com que uma obra permaneça atual e provoque o leitor e o espectador para que sejam sempre lidas, vistas e estudadas.

### **PALAVRAS-CHAVE**

*Vidas Secas*;  
literatura  
brasileira; cinema  
brasileiro;  
adaptação.

### **PALABRAS CLAVE**

*Vidas Secas*;  
literatura brasileña;  
cine brasileño;  
adaptación.

### **KEYWORDS**

*Vidas Secas*;  
brazilian literature;  
adaptation;  
brazilian cinema.

Recibido:  
01.03.2017

Aceptado:  
21.06.2017

## 2. O conto que virou romance. O livro que virou filme. Histórias

Romances e filmes contam histórias, mas romances e filmes têm suas próprias histórias. *Vidas Secas*, livro e filme têm algumas histórias que aproximam os autores e as obras. *Vidas Secas* nasceu de um conto, conhecemos a história. Conhecido também é o depoimento que Graciliano Ramos deu ao amigo João Condé, que tinha uma sessão na revista *O Cruzeiro*, intitulada *Arquivos Implacáveis*, em junho de 1944. Nesse depoimento, conta que no começo de 1937 utilizou a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, e escreveu o conto *Baleia*. Relata que após a publicação do conto não comprou jornal e permaneceu dois dias em casa esperando que os amigos esquecessem *Baleia*, porque o considerava infame. No entanto, surpreendeu-se ao saber que falavam do conto. Embora num primeiro instante julgasse que as referências ao conto fossem esculhambação, “acabou aceitando como razoáveis o bicho, o matuto, a mulher e os garotos. Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo” (Ramos, 1944, s/n). Depois de *Baleia* escreveu *Sinha Vitória*<sup>1</sup>, depois *Cadeia*. “Aí me veio a ideia de juntar as cinco personagens numa novela miúda – um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos” (Ramos, 1944, s/n).

Um pouco menos conhecida é a história do conto, que se transformaria em novela, que teve mais um componente que o levou a escrever o romance. Foi um artigo de Octávio de Faria, no qual dizia a Graciliano Ramos “que o sertão, esgotado, já não dava mais romance” (Ramos, 1944, s/n). Pensou: “Santo Deus! Como se pode estabelecer limitações para essas coisas?” (Ramos, 1944, s/n), e fez, como definiu: “um livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor” (Ramos, 1944, s/n). Talvez, dizia Graciliano Ramos, “na ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos” (Ramos, 1944, s/n), estivesse alguma originalidade da história. Suas personagens, como descreve, eram “uma gente quase muda que vivia numa casa velha de fazenda; onde as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não tinham tempo de abraçar-se. Até a cachorra era uma criatura decente, porque na vizinhança não existia galãs caninos” (Ramos, 1944, s/n). Essa gente e criatura que compõem o romance não surgiram apenas de sua imaginação de ficcionista, estavam por ali bem próximas de

sua vida e memórias. Na ficção, ainda de acordo com seu depoimento, Sinha Vitória foi tomada da figura da avó, os meninos eram os tios pequenos, menino e menina, no romance, transformados em dois meninos, e Fabiano, o vaqueiro, era Pedro Ferro, seu avô. O avô paterno era um homem que (...) “não gozava, suponho, de muito prestígio na família. Possuía engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruína e depende dos filhos” (Candido, 2012, p. 71), confessa Graciliano Ramos. Um ser perdido no meio dos homens práticos. Era frágil, sonhador, e gostava de cantar e “fazer urupemas rijas e sóbrias (...) não porque as estimasse, mas porque era o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”, relata-nos Antonio Candido (2012, p. 71), para quem “o narrador herdou a tara desse antepassado, diferente dos homens sem mistério que o rodeavam, e a sua vocação literária terá muito de fuga para uma atividade que traz plenitude” (Candido, 2012, p. 71).

Que a narrativa de *Vidas Secas* foi composta sem ordem, sabemos. Primeiro, Graciliano Ramos escreveu o nono capítulo (1944), depois o quarto, o terceiro e os demais. E o depoimento nos revela como foram arrumados: aqui ficam as datas em que foram arrumados: *Mudança*, 16 julho 1937; *Fabiano*, 22 agosto; *Cadeia*, 21 junho; *Sinha Vitória*, 18 junho; *O menino mais novo*, 26 junho; *Inverno*, 14 julho; *Festa*, 22 julho; *O menino mais velho*, 8 julho; *Baleia*, 4 maio; *Contas*, 29 julho; *O soldado amarelo*, 6 setembro; *O mundo coberto de penas*, 27 agosto; *Fuga*, 6 outubro.

Minúcias detalhadas porque se dirigia a “um homem curioso, que guardava convites para enterros e cartas de cobrança” (Ramos, 1944, s/n), escreveu Graciliano Ramos no final do depoimento ao amigo José Condé. O que o depoimento não revelou foi o fato de que o conto *Baleia* fora escrito na pensão assim que foi libertado. A revelação veio através da carta escrita para sua mulher Heloísa. Em 7 de maio de 1937, após a saída da prisão, relata a Heloísa que se encontrava em Maceió:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo

cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos (...). No fundo somos todos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior de uma cachorra é realmente uma dificuldade tão grande quanto sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora, é diferente. O mundo exterior revela-se à minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal (Avellar, 2007 pp. 53-54).

Se as revelações trazidas na carta enviada a Heloisa são revelações que nos possibilitam pensar o quanto *Vidas Secas* já estava sendo gestado durante o período em que Graciliano Ramos esteve na cadeia; se as minúcias da arrumação da narrativa nos esclarecem algumas análises em torno do romance, como, por exemplo, a de Antonio Candido para quem *Vidas Secas* pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, porque o livro, “Constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno” (2012, p. 62), ou a de Rubem Braga, citado por Candido que o qualificou como “um romance desmontável” (2012, p. 62); essas minúcias e revelações também nos permitem tentar entender a leitura do romance e a arrumação das imagens feitas por Nelson Pereira dos Santos no processo de adaptação de *Vidas Secas* para o cinema.

É claro que muitas histórias atravessam um processo de criação, seja literário, cinematográfico, ou ainda outros. Com o filme *Vidas Secas* não foi diferente. *Vidas Secas* foi o primeiro romance de Graciliano Ramos adaptado por Nelson Pereira dos Santos para o cinema. Outros vieram. Como as histórias de Graciliano Ramos sobre o romance, a trajetória de Nelson Pereira dos Santos para realizar *Vidas Secas*, iniciada em 1958, quando começou

a trabalhar no roteiro até o final de 1963, quando realizou a filmagem, também é bastante conhecida e estudada. Das inúmeras análises e comentários escritos sobre a adaptação do romance, um que interessa particularmente é a fala do escritor e cronista Tristão de Ataíde sobre a adaptação de *Vidas Secas* para o cinema: “como acreditar na versão cinematográfica brasileira desse Machado de Assis do sertão, seco como uma queimada de agosto, com seu intencional estrangulamento emotivo e despojamento paisagístico?” (Desbois, 2016, p. 126). Interessa-nos exatamente porque igual à afirmação feita por Octávio de Faria sobre um sertão, esgotado, que não daria mais romance, levando Graciliano Ramos a escrever *Vidas Secas* e provar que era possível, a afirmação de Tristão de Ataíde sobre a certeza da impossibilidade da adaptação da obra para o cinema, levou Nelson Pereira dos Santos a provar o contrário.

Evidentemente não foi essa a razão que fez o cineasta adaptar o livro para o cinema, mas a identificação política e social que tinha com o romancista. Como relatou Nelson Pereira dos Santos em entrevista a Alberto Shatovsky:

Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso dos valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta (Shatovsky, 1963, *apud* Salem, 1987, p. 174).

Embora o comentário de Tristão de Ataíde não tenha sido o causador da adaptação do romance para o cinema, essas histórias que atravessaram o processo de criação dos autores foram recuperadas não apenas para mostrar uma aproximação entre eles, mas para discutir a feitura das obras. E a feitura das obras está na essência do que cada um buscou e trabalhou: a palavra e a imagem. Na forma como talharam e inscreveram as palavras e as imagens sobre o papel e a película, repousa nossa reflexão.

### 3. Palavras foram feitas para dizer. As imagens também

Difícil ler *Vidas Secas* e não pensar: como uma trama simples, para lá de conhecida (uma família sertaneja, esfomeada e em fuga da seca) pode causar tanto impacto ainda hoje? Como é difícil não pensar: que fios da memória foram puxados e tecidos de tal maneira que tornaram a história daquela gente quase muda tão forte? Na quase ausência de diálogos, acompanhando a caminhada e o cotidiano daquela gente, vamo-nos enredando nas paisagens e nas palavras tecidas numa conversação interior sobre as pessoas, sobre a vida, sobre o governo, sobre a violência, sobre os bichos, sobre a terra rachada de tão seca, sobre os afetos, sobre as palavras e seus sentidos, seu perigo, sua força, sua estética. “An?” Como dizia Fabiano sempre que conversava consigo mesmo. “An?” Isso mesmo. As palavras. Nas palavras retiradas do cotidiano, e que construíram imagens tão fortes quanto à realidade do sertanejo, está a força do romance porque “cada palavra (...) que entra na composição (construção) do discurso literário, que é um enunciado vivo, já está marcado por uma ‘avaliação’ social, com a qual a palavra se vincula e da qual é porta voz” (Baccega, 1995, p. 75). Principalmente, porque “fazer literatura (...) supõe uma consciência estética que permite ao artista se colocar certos problemas sobre a realidade que ele vive, ou lhe é relatada e responder artisticamente e estes problemas” (Baccega, 1995, p. 74). Na composição e consciência estética das palavras, Graciliano Ramos descreve e discute a realidade de sua gente e de seu tempo. Mas, quanto de memória permeia a escrita do autor nesse romance quase sem diálogos? Quanto de reflexão política e social está na descrição das paisagens e das personagens que tanto seduziu o cineasta?

A preocupação com as palavras que acompanham Fabiano e o “menino mais velho” por toda a narrativa, também foram caras a Graciliano Ramos desde as primeiras letras. Desde a infância, o menino se viu às voltas com as palavras, com as letras do alfabeto, com o aprendizado da leitura tanto na escola como em sua casa. Um tormento sem fim que podemos acompanhar ao longo dos vários capítulos, que tratam da leitura e da escrita em seu livro *Infância* (1945). Na infância, nos anos de vida em que ainda não se fala até o domínio absoluto da palavra escrita. Do “sofrimento do menino diante da cartilha, cujas frases lhe parecem

despidas de sentido, mal aprendidas em um ambiente de injúrias e agressões físicas” (Bosi, 2013, p. 107) até a revelação da descoberta do valor da palavra, “nas longas semanas de treva que se arrastam em ‘Cegueira’ lembrando essas horas de sombra, o narrador revela algo inesperado: Na escuridão percebi o valor enorme das palavras” (Bosi, 2013, p. 108). Ainda sobre a descoberta das palavras e seu primeiro contato com a poesia, vale reproduzir a citação:

As cantigas da mãe, embora desafinadas, anestesiavam as suas dores. Nelas, as letras opacas das cartilhas adquiriam sentido inusitado: A letra A quer dizer - amada minha, A letra B quer dizer - bela adorada, A letra C quer dizer - casta mulher, A letra D quer dizer - donzela amada, A letra F quer dizer - formosa dama (Bosi, 2013, p. 108).

A descoberta do valor das palavras, num dos raros momentos de delicadeza ao lado da mãe, o sofrimento e “o suplício diante da folha impressa a que foi submetido o menino” (Bosi, 2013, p. 107) relatados pelo autor em *Infância*, já estavam de outra maneira presentes em *Vidas Secas*. Um deles no capítulo *Inferno* e *O fim do mundo*. Outros exemplos em que a ficção e as memórias da infância se misturam no romance podem ser observados na ruminação interna de Fabiano, na visível oscilação entre a revolta e a impotência da ação diante da violência e das injustiças do pai, do patrão, do governo encarnado na figura do soldado amarelo e da experiência na cadeia, são algumas delas.

Considerando que a literatura é uma “encruzilhada”, um ponto de encontro, porque

aí se imbricam os diferentes fenômenos de linguagem, os diferentes procedimentos linguísticos; é o ponto de encontro das influências histórico-sociais daquela sociedade, manifestadas não só pela utilização da palavra enquanto matéria-prima de que se serve, como também pela conformação artística dessas influências, que a própria palavra lhe permite (Baccega, 1995, p. 79),

resta-nos entender como Graciliano Ramos utilizou as palavras (imagens) para construir a narrativa.

Como olhou e traduziu as paisagens e a realidade daquela gente quase muda em imagens literárias, bem como entender como Nelson Pereira dos Santos leu essas palavras/imagens literárias e as traduziu em imagens cinematográficas. E o entendimento pode começar pela leitura do que Graciliano Ramos escreveu sobre o ofício de escritor. Graciliano Ramos (1944), referindo-se ao ofício de escritor, dizia que quem se mete a escrever devia fazer como as lavadeiras de Alagoas faziam seu ofício:

Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que dependuravam a roupa para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (Ramos, 1944, s/n).

A palavra foi feita para dizer. O filme também. Pois quem se mete a fazer cinema precisa saber tratar as imagens como o escritor a palavra. O contrário também. Nelson Pereira dos Santos tinha a consciência de seu ofício de cineasta, sabia talhar as imagens com a precisão das lavadeiras das Alagoas, como sabia o quanto a composição literária de Graciliano Ramos estava impregnada de imagens cinematográficas. Basta ler novamente o texto acima.

#### 4. Das palavras às imagens e o contrário também

Uma das características largamente discutida sobre a adaptação de *Vidas Secas* para o cinema é a fidelidade ao romance. Fidelidade à essência e à estrutura narrativa da obra, afirmava Nelson Pereira dos Santos. Não era uma simples transposição do texto literário para o cinema, ainda que o livro já fosse uma espécie de roteiro, com posição de

câmera inclusive. “Fabiano agachou, pegou a cuia... bebe... olhou e viu os beijos secos de Sinha Vitória. O plano está feito – a câmera começa em Fabiano, e depois, de baixo para cima, focaliza Sinha Vitória”, exemplifica Nelson Pereira dos Santos na entrevista dada a Suzana Schild (1984, p. s/n). Porque para ele, a adaptação não era uma cadeia, mas “uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com estas referências, a essência do livro e sua estrutura narrativa, é um grande estímulo que me leva a encontrar soluções que não desvirtuem o universo do autor. Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor” (Schild, 1984, p. s/n). Recriar uma obra literária para o cinema não significava para o cineasta ausência de liberdade para sua própria criação, justamente porque literatura e cinema são formas de expressão específicas e requerem o domínio da linguagem sobre a qual trabalham e a sensibilidade para a apreensão da essência da obra a ser transformada em outra obra.

Quando retomamos o depoimento de Graciliano Ramos sobre o processo de escrita dos contos e as arrumações que fez para montar *Vidas Secas*, quando lemos o que foi escrito sobre o processo de adaptação que Nelson Pereira dos Santos fez do romance para o cinema, temos o entendimento dos processos e das teorias sobre adaptação, mas quando voltamos às obras compreendemos não só os elementos compositivos dos processos de criação, como enxergamos as aproximações entre o texto literário e o cinematográfico, o convívio, as influências e a depuração dos processos técnicos da literatura e do cinema.

Como “romance desmontável” porque as cenas e os episódios foram escritos mais ou menos isolados e depois arrumados, ou seja, montado para ser transformado em romance, igual à montagem de cenas e sequências de um filme para narrar uma história, vale tomar o primeiro capítulo *Mudança* como um exemplo das influências, do convívio entre o cinema e a literatura e da criação no processo de adaptação.

Como se fosse uma sinopse de um roteiro, o capítulo *Mudança* faz uma síntese da história da família sertaneja em retirada pelo sertão, da fuga da seca e a busca de um lugar melhor. Apresenta a família e algumas de suas características. Algumas

porque no capítulo dedicado a cada um deles é onde o autor aprofunda os aspectos físicos e a alma das personagens. Apresenta também personagens que não aparecem diretamente na história, como seu Tomás da bolandeira e Sinha Terta. São personagens das memórias deixadas para trás junto com a vida e com quem Sinha Vitória, Fabiano e o menino mais velho tecem longos diálogos interiores, seja o desejo de Sinha Vitória em ter uma cama de couro trançado igual a do seu Tomás, seja a do menino mais velho com Sinha Terta, de quem ouviu pela primeira vez a palavra “inferno”, seja Fabiano com seu Tomás da bolandeira, que sabia ler e tinha o domínio da palavra. Mostra como será a forma de comunicação entre eles: “Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto” (Ramos, 2016, p. 9). Antecipa a quase ausência de diálogos e as relações de afeto, como aponta para os desdobramentos da história, a fazenda onde permaneceriam por dois anos e os sonhos de outra vida, a esperança de ver a terra verde e farta, os animais e eles, novamente fortes, felizes e capazes, inclusive, de apreciação estética da natureza e das pessoas, como botar reparo na saia florida de Sinha Vitória. Para, em seguida, expor os temores de outra seca engolindo tudo de novo e uma vez mais a *Fuga*, último capítulo do romance. Tudo no primeiro capítulo. Tudo descrito em meio à paisagem colorida. Tudo à espera de uma leitura fina e da recriação para o cinema. Assim, Graciliano Ramos inicia a saga da família na geografia do sertão:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala (...). Os juazeiros aproximavam-se, recuaram, sumiram-se (...). A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos (Ramos, 2016, p. 9).

Assim, Nelson Pereira dos Santos inicia seu filme. Uma narração que faz doer os olhos que acompanham, na tela do cinema, a descrição da planície, a miséria e a viagem daquela gente quase muda. Descrição e imagem tornadas clássicas, tanto na literatura como no cinema brasileiro. O romance, sob o impacto que o cinema teve sobre a ficção, aprendeu a lição que lhe alterou o futuro: a de “que quanto menos se diz, melhor é, que os efeitos estéticos mais impressionantes nascem do encontro de duas imagens sem comentário algum (...)” (Moisés *apud* Magny 1948, p. 59). O olho do cineasta enxergou as imagens coloridas descritas no romance e criou, em preto e branco, uma das sequências mais bonitas do cinema brasileiro. Glauber Rocha (1968) ao falar sobre o significado de *Vidas Secas* para o cinema brasileiro escreveu:

Luiz Carlos Barreto concebeu para *Vidas Secas* uma fotografia direta: captar o sol do Nordeste, sua ação na paisagem e nos homens. Comidos pelo sol, os personagens se deslocam inicialmente na caatinga plana e vasta. A cena de abertura propõe um novo tipo de cinema. Os personagens se movem ao longe e se aproximam lentamente do espectador, na frente a cachorra Baleia. Como som se ouve apenas o ranger de um carro de boi. [...] O filme se desenrola nesta proposição. Os quadros brancos e luminosos se sucedem monotonicamente, mas cada um deles revela meditar (sic) sobre o que vê se irrita: se o próprio Fabiano-herói não faz nada para mudar essa situação, só chega mesmo a fugir quando a seca se torna mortal (Rocha, 1968, p. 108).

O trabalho com a imagem passava pela captação do que Nelson Pereira dos Santos entendia “como a verdadeira luz do Nordeste”. Uma fotografia 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 luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga” (Salem, 1987, p. 164). O silêncio das personagens se deslocando naquela paisagem seca, angustiante, também foi cuidadosamente trabalhado para não alterar a sensação causada pela descrição literária. De acordo com o crítico de cinema José Lino Grünwald, Nelson Pereira a fim

de proporcionar efeitos cinematográficos análogos aos do romance, “foi buscá-lo mediante uma apropriação muito feliz, consciente ou intuitiva, daquilo que já se denominou como os *tempos mortos*, criados por Michelangelo Antonioni (...)” (Grünewald, 1963, p. 129). Nesse exercício de recriar o romance, de transformar a narrativa literária em cinematográfica, Nelson Pereira dos Santos conseguiu, segundo Jean-Claude Bernardet, “o mais alto grau de abstração atingido entre nós pelo cinema” (1967, p. 66).

Outro exemplo em que o encontro entre duas formas de expressão específicas nos permite ver as influências, a convivência e, principalmente, a depuração dos processos técnicos do romance e do filme está no capítulo *Inverno*. *Inverno*, que no livro é o sétimo capítulo e na sequência fílmica é a segunda, mostra-nos porque o romance ao empregar recursos do cinema, integrando-o na sua própria natureza, propõe a imaginação do leitor no ato de reconstruir personagens e cena, enquanto o cinema mostra ao espectador. Vale a transcrição de alguns trechos:

A família estava reunida em torno do fogo. Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de traveseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza. [...] 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 pedra, clareando vagamente os pés do vaqueiro, os joelhos da mulher e os meninos deitados. (...) Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe ou ouviam a conversa dos pais. 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 (Ramos, 2016, p. 63).

Depois de ler o romance e assistir ao filme é possível entender as sugestões do poeta Manuel de Barros e do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Manuel de Barros sugere: “Para fazer poesia – uma amarração de objetos lúdicos com emprego de palavras, de imagens, de cores, sons etc., - convém passar os olhos pelo cinema” (Avellar, 2007, p. 5). Porque “Imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é a ocupação da palavra pela imagem” (Avellar, 2007, p. 5). Para fazer cinema – “um cinema ligado ao povo, que libere o povo brasileiro no sentido de apurar o seu comportamento não dependente de um modelo prescrito por outra sociedade – convém primeiro passar os olhos pela literatura” (Avellar, 2007, p. 5), sugere Nelson Pereira dos Santos. Nelson Pereira dos Santos se referia a literatura dos anos 1930, aos autores Jorge Amado, José Lins do Rego e, principalmente Graciliano Ramos, porque essa literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Era isso que queria para o cinema brasileiro e “isso” para o cineasta, só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma preexistente. Essa forma própria nasceu da ocupação da imagem pela palavra, presente no cinema de Nelson, completa José Carlos Avellar (2007, p. 5).

Imagens ocupadas pela palavra. Palavras que tanto seduziam Fabiano e o filho mais velho, afinal “Todas as coisas tem nomes? Se tem, como podem os homens guardar tantas palavras? Como podem conviver com os perigos das palavras?” (Ramos, 2016, p. 82). Se entendemos que “para a construção da realidade e o conhecimento dela, o homem, entre outras coisas, apropria-se dos sentidos das palavras, dos signos, reelaborando-os” (Baccega, 1995, p. 36), podemos dizer que Nelson Pereira dos Santos, ao ler aquele *livrinho seco* de Graciliano Ramos, apropriou-se das palavras, reelaborou e transformou aquelas palavras/imagens literárias em imagens cinematográficas. E ao fazer isso, cria um novo cinema brasileiro. Imagens e palavras ocupando-se, dando-se em constante movimento.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> No texto original sinha Vitória é escrito sem acento. Manteremos a escrita original.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Avellar, J. C. (2007). *O chão da palavra* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco.

Bacega, M. A. (1995). *Palavra e discurso. História e Literatura* (1ª ed.). São Paulo: Editora Ática S. A.

Bernardet, J. C. (1967). *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Bosi, A. (2013). *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34.

Candido, A. (2012). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

Desbois, L. (2016). *A odisseia do cinema brasileiro. Da Atlântida a cidade de Deus* (Julia, R. S., Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Grünnewald, J. L. (1963). *Vidas Secas* (pp. 129-131). In R. Castro (ed.). *Um filme é um filme. O cinema de vanguarda dos anos 69*. São Paulo: Companhia das Letras.

Moisés, M. (2012). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

Ramos, G. (2016). *Vidas Secas* (130ª ed.). Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record.

Rocha, G. (1981). O cinema novo e a aventura da criação [1968]. In *Revolução do Cinema novo* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.

Salem, H. (1987). *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Santos, N. P. (1963). Entrevista a Alberto Shatovsky. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.

Santos, N. P. (1984). A arte de recriar (nº18, setembro). Entrevista a Suzana Schild. *Revista IBM*. Rio de Janeiro.