

FLÁVIO MAINIERI

Vidas Secas: o filme, o livro

Toda narrativa se estrutura a partir de seqüências, os capítulos correspondem à noção de seqüência para o romance, e, geralmente, aparecem marcados. O romance de Graciliano Ramos é composto por 13 capítulos, com títulos, apresentando uma certa constância em relação ao número de páginas – a variação se dá entre 7 e 14 páginas. Na edição utilizada, o capítulo *O Menino mais novo* é o único com 7 páginas e *Festa*, com 14.

No filme, a noção de seqüência está ligada ao tema ou ao espaço e aparece composta por uma série de planos, daí não se apresentar tão rigorosamente marcada, pois a narrativa se dá em continuidade, não sendo interrompida nem pela mudança de página, como no livro, que no filme poderia corresponder, talvez, por uma mudança de plano, desde que tivéssemos um corte *cut*, isto é, mudança abrupta de um plano para outro, fragmentando a continuidade. No filme de Nelson Pereira dos Santos¹, pelas suas características de estilo (é um filme realista), essa passagem de uma seqüência para outra se faz de forma encadeada, procurando fazer o espectador esquecer a fragmentação própria do discurso cinematográfico, criando uma ilusão de continuidade.

Efetuamos a divisão do filme em 55 seqüências e 663 planos. A uniformidade verificada em Graciliano Ramos, quanto ao número de páginas que compõem os capítulos, poderia encontrar-se, no filme, no número de planos que compõem as seqüências. Não estamos querendo dizer que haja uma correspondência entre a página e o plano, mas estamos estabelecendo uma relação entre a organização *uniforme* do romance e a organização *desuniforme* do filme. No filme, temos uma seqüência composta por um único plano (seqüência 32, que corresponde ao plano 386) e uma outra composta por 61 planos (seqüência 3, do plano 26 ao 87). A variação de 1 a 61 nos permite falar em desuniformidade – que não impli-

ca numa desorganização da narrativa, mas salienta a organização própria do texto fílmico – onde a grande variação de planos que compõem a seqüência, não corresponde a uma desorganização.

A primeira imagem do filme são dados extra-diegéticos, não informam para o desenvolvimento da narrativa, mas sobre a narrativa que seguirá, situando-a em relação à literatura e à realidade brasileira, inscrevendo o filme, de imediato, no social.

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. (Cf. a decupagem).

Portanto é um filme preocupado com o problema social, como o foram a maioria dos filmes da fase inicial do Cinema Novo e o Romance de 30, conferindo ao filme um cunho realista, que será reforçado ao longo da narrativa. Podemos incluí-la no plano da narração, pois a narração cinematográfica inicia no momento em que temos a primeira informação sobre o filme que será projetado, isto é, a partir do momento em que se apagam as luzes da sala de projeção e aparece na tela a primeira informação sobre o filme.

A 2ª imagem do filme – uma paisagem deserta onde um grupo de pessoas caminha, acompanhada de um som repetitivo e estridente – fornece informações sobre a produção do filme: a ficha técnica é projetada sobre a imagem. Apesar das informações diegéticas – pois situa as “pessoas” num espaço seco onde as vidas estão secas, a atenção do espectador é dirigida para as informações extra-diegéticas.

Em vista disso, preferimos não incluir a 1ª e 2ª imagens, que chamaríamos de planos A e B, na narrativa propriamente dita.

A narração cinematográfica inicia, neste caso, antes da narração literária, se bem que poderíamos levar em consideração, quando se trata do livro, as informações que a capa, o nome do autor, a editora, a impressão passam ao leitor, que poderiam também ser incorporados ao plano da narração literária, na medida em que esses dados vão enformar a narrativa que seguirá, como a ficha técnica enforma o filme.

Como nosso propósito é identificar as possíveis modificações determinadas pela passagem de um texto a outro, no caso da literatura para o cinema, selecionamos mais quatro seqüências do filme para serem analisadas.

1ª seqüência – planos 1 a 4.

Sobre as imagens, que são a continuação dos créditos, um grupo de pessoas se desloca em direção a uma árvore, seguido por um cachorro, aparece o ano em que se desenrola a narrativa: 1940. O grupo continua a caminhada e senta-se. O som da carreta, que acompanhou a projeção dos créditos, desaparece, sendo substituído por passos – correspondendo a uma aproximação do espectador com os personagens, pois conseguimos identificar um homem e uma mulher. No plano 2, temos a câmara se aproximando mais do grupo, que é focado em Plano Médio, e introduzindo duas crianças. O plano 3 é dedicado ao cachorro. O plano 4 mostra todo o grupo caminhando e sentado. Temos, então, na seqüência 1, uma caminhada e o repouso do grupo.

Em relação ao romance acrescentou-se uma informação a mais – a data. A narrativa do filme aparece datada.

Apesar de não-saberemos o nome dos personagens, que aparece no segundo parágrafo, em Graciliano Ramos, a 1ª seqüência desenvolve a longa caminhada, reforçada pela duração dos planos – o plano B dura 2 min. e 53 segundos, não incluído na seqüência, mas já colocando os personagens na situação; os planos 2 e 4 duram, respectivamente, 20 e 28 segundos.

A caminhada é feita em continuidade, o que nos permite falar em realismo, as mudanças de plano não aparecem marcadas por nenhum tipo de pontuação, a câmara é um narrador “impessoal” que segue o grupo que se desloca. O som corresponde aos passos dos personagens. Podemos apontar mais uma marca do filme realista – a fotografia em preto e branco. Sabemos, por depoimentos, que o fotógrafo não usou filtros, portanto a fotografia não é matizada, conferindo-lhe um aspecto descuidado intencional, o que nos permite falar em estilo.

A introdução da data reforça o estilo documental e o distancia do livro, onde a data não é precisada, embora a noção de tempo seja importante, pois caracteriza as relações com o meio, pelo retorno cíclico da seca.

Não obstante as modificações introduzidas, o filme reproduz a situação inicial do romance: a caminhada e a seca.

2ª seqüência – planos 5 a 25.

Aqui temos uma modificação que imputamos ao próprio estilo do filme: a presentificação da morte do papagaio. Em Graciliano Ramos temos uma volta ao passado, quando a família resolve comer o papagaio, no momento do repouso, na véspera do início da narração. No filme, um retorno ao passado, recurso empregado correntemente em filmes de ficção,

romperia com a continuidade que já se apresenta delineada na narração – um acontecimento sucede ao outro. A volta ao passado, geralmente, permite a identificação do narrador – que não é possível no estilo documental onde deve predominar a “impressão” de objetividade.

Um outro aspecto interessante que distancia o filme do livro é o ver e o pensar. No filme os personagens vêem e vivenciam as situações fixadas na imagem, não traduzem suas vivências em palavras. A imagem corresponde, na maioria das vezes, ao olhar da câmara sobre as situações, em alguns momentos posteriores, a câmara corresponderá ao olhar dos personagens, mas, geralmente, é um narrador “impessoal” que fixa.

No livro, o narrador confunde-se com os personagens, o que lhes possibilita pensar (ter memória, como é a situação referida) – o narrador os conhece intimamente. No filme, se conferirmos à câmara o estatuto de narrador, este será, geralmente, um narrador impessoal, embora, em alguns casos, tenhamos a possibilidade de uma câmara subjetiva, mas que não possibilita a verbalização dos pensamentos dos personagens, porque eles não dominam a fala, e a câmara atualiza somente a sua capacidade de ver, e traduz a impossibilidade de falar pelo silêncio. Temos a semantização do silêncio, que diferencia o filme sonoro do filme mudo: aqui temos a impossibilidade do som; no primeiro temos a ausência do som, pela própria impossibilidade de falar dos personagens.

Em Graciliano Ramos, o narrador explicita a impossibilidade do falar, do nomear o mundo, pois ele se confunde com os personagens. Em Nelson Pereira dos Santos, o narrador torna essa impossibilidade concreta, pela própria qualidade do meio – o filme torna concreta uma ausência (não podemos esquecer que a imagem fílmica é a concretização de um objeto ausente), empregando significativamente o silêncio como a impossibilidade de falar. Inclusive o não-domínio da fala serve para a mulher (no filme), no livro *Sinhá Vitória*, matar o papagaio para a sobrevivência da família.

Ainda nessa seqüência temos a oposição entre Baleia (que ainda não foi nomeada no filme) e o papagaio. Baleia já aparecera isoladamente na 1ª seqüência (plano 3) com autonomia de movimento, no plano 4 ela se junta ao grupo. Na 2ª seqüência, no plano 14, Baleia continua se movimentando autonomamente, enquanto a família come; no plano 15, o papagaio aparece sobre o baú junto da família; no plano 16, Baleia fuça a terra. Essa oposição justifica a morte posterior do papagaio: Baleia não é mais um encargo para a família, o papagaio era “mudo e inútil”, segundo o livro; no filme, conforme o diálogo da mulher nos planos 21 e 22 – “Também, num servia pra nada. Nem sabia falá.”

Essa é a primeira fala do filme e fica a cargo da mulher; no livro a primeira fala é de Fabiano (início do 1º capítulo) e está corretamente escrita, o que nos permite afirmar que o narrador se confunde com os personagens. Do filme já falamos sobre a “impessoalidade” da câmara, podemos também falar na “impessoalidade” da banda de som na gravação dos diálogos que não passam pelas mãos de um narrador, daí corresponderem, analogicamente, à fala. Podemos identificar as falas e os ruídos como signos ícones.

A câmara subjetiva corresponde ao olhar do personagem – no plano 12, a mulher olha em direção à direita; no plano 13, aparece o homem – esse plano corresponde, então, ao olhar da mulher. A câmara confunde-se com a mulher, mas não possibilita à mulher o falar. No livro quando o narrador se confunde com o personagem, não se confunde somente com o olhar do personagem, mas penetra no seu interior e transforma o personagem em narrador. Temos, portanto, dois narradores diferenciados – a câmara no cinema e o narrador na literatura, capacitando, também, diferenciadamente, os possíveis narrativos: no cinema o ver; na literatura o falar.

Como no teatro, no filme, a situação de diálogo elimina a figura do narrador – é o próprio personagem que fala (as falas não são dos personagens, pois, na maioria das vezes, são a repetição de um texto escrito, ou não, pré-existente); na literatura, sinhá Vitória, Fabiano podem falar corretamente, mesmo na situação de diálogo medeia a figura do narrador. Ainda como no teatro, se temos um narrador, esse narrador aparece como um personagem: *São Bernardo*, filme de Leon Hirzman, onde a voz *off* de Paulo Honório acompanha diversas seqüências.

37ª seqüência – planos 416 a 430.

Corresponde ao momento posterior à prisão de Fabiano. É a família voltando para casa, os cangaceiros seguem na mesma estrada. Fabiano está montado e com um rifle. Com o aparecimento de Baleia, completa-se o grupo familiar, plano 421.

No plano 422, o cangaceiro convida Fabiano a participar do grupo. Fabiano olha para a mulher e os filhos; no plano 424, ouve-se o ruído de um cencerro (Fabiano é vaqueiro); no plano 427, ele entrega o cavalo e o rifle ao cangaceiro.

A saída que se aponta para Fabiano, nessa seqüência, representaria uma ruptura. No livro, no capítulo *Cadeia*, Fabiano não reage – “Pensou na mulher, nos filhos e na cachorrinha.” (RAMOS, 1978, p. 30/31); no capítulo *Soldado amarelo*, se o matasse ficaria inutilizado. As situações que provocariam uma ruptura são descartadas. No filme, o episódio dos cangaceiros é um acréscimo em relação ao romance, mas atualiza a submissão de Fabiano à vida que levava, as mudanças que almeja devem es-

tar de acordo com o seu universo, ou se localizam no domínio da utopia.

Uma vida marginal, como a dos cangaceiros, é recusada – Fabiano aceita a marginalidade institucionalizada, não a marginalidade fora da lei. Sua opção é motivada pelo já estabelecido – a família, sua profissão. Devido à impossibilidade de sobrevivência pelas instituições, podemos falar na agonia de Fabiano (um marginal não consegue subsistir a não ser fora da lei), explicitada a partir do episódio da prisão.

55º e última seqüência – planos 634 a 663.

A retomada da caminhada inicial. Tanto no filme como no livro, o início e o final são os mesmos – a família que caminha no sertão seco. É uma longa caminhada, 30 planos, com duração aproximada de 6 min. e 10 segundos.

Temos alternância de pontos de vista e a mulher e Fabiano dialogam. O maior número de falas é da mulher (17), reforçando o seu poder de decisão. No romance, a maioria das falas da mulher é mediada pelo narrador.

Nos diálogos aparece a esperança de uma vida melhor – seu Tomás e a cama de couro continuam sendo o exemplo. Seu Tomás é identificado com o saber, o que faz a mulher desejar morar numa cidade grande. Fabiano se contrapõe, pois seu Tomás sucumbira com a seca, apesar da “leitura”. Para a mulher andar no mato é ser bicho, “Um dia temo qui virá gente”(plano 653). O que nos permite identificar o deslocamento da utopia: apesar de se originar em seu Tomás, é a cidade que se apresenta como substituta da cama de couro. Da 20ª até a 37ª seqüência, temos o episódio da família na cidade e a prisão e “libertação” de Fabiano – afirmando a impossibilidade de sobrevivência no espaço urbano, como é impossível sobreviver à seca – a agonia de Fabiano prolongar-se-á na cidade. A mulher deseja a cidade para os filhos, Fabiano concorda que eles não podem “continuar vivendo qui nem bicho, escondido nu mato” (fala da mulher no plano 653) ao que Fabiano responde: “Não podemos não” (Plano 654). No plano seguinte, a imagem dá ênfase aos meninos; aparece o som da carreta, que acompanhará os planos seguintes até o final.

Podemos associar o som da carreta aos momentos de disforia. Quando da morte de Baleia (seqüência 54), o mesmo som aparece, permitindo-nos associá-lo à morte, comprovando a impossibilidade de sobrevivência, seja no sertão, seja na cidade.

No plano 660 aparece o letreiro sobre a imagem da família, reproduzindo a última frase do livro – como se fosse uma citação, reiterando o que fora colocado no início: o filme é uma transposição fiel do livro (plano A).

No plano 662 temos a indicação do tempo – 1942, a trajetória iniciara em 1940, conforme plano 1.

Apesar da fidelidade a que se propõe o diretor do filme, modificações são introduzidas. As alterações não banalizam os procedimentos do texto “culto” (o romance, a literatura), mas reproduzem sentidos já manifestos, modifica-os até em alguns casos, mas não efetuam, em nenhum momento, uma leitura desviante.

NOTA

SANTOS, Nelson Pereira dos (dir.). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: EM-BRAFILME, 1963. Filme (35mm).

BIBLIOGRAFIA

MAINIERI, Flavio C.T. Decupagem de ‘Vidas Secas’, filme de Nelson Pereira dos Santos. In: ... *Cinema e Literatura: narrativas diferenciadas (Vidas Secas, um exemplo)*. Dissertação (Mestrado em Literatura da Língua Portuguesa) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 40 ed. São Paulo: Record, 1978.

FLÁVIO MAINIERI Mestre em Letras pela UFRGS; cursou Literatura Contemporânea e Cinema na Universidade de Paris VIII (Vincennes), França; Professor Assistente de Literatura Dramática, Semiologia e Crítica teatral do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS; de Fundamentos de Cinema do Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.