

### 3

## Vidas secas

### 3.1

#### Vidas secas - nascimento do livro

O período da escrita de *Vidas-Secas* encontra Graciliano Ramos já no Rio de Janeiro, após o episódio lamentável de sua prisão, no qual ficou, perambulando por vários presídios, inclusive o da Ilha Grande<sup>10</sup>, durante dez meses e dez dias, no governo de Getúlio Vargas. Essa experiência foi retratada pelo próprio Graciliano, anos depois, em suas *Memórias do cárcere* (1953). Graciliano estava em situação complicada, sem um projeto de vida definido após sua saída da prisão, que ocorre em 13 de janeiro de 1937. O escritor cruzava os portões do presídio Frei Caneca, na cidade do Rio de Janeiro, sua última parada. O novo ambiente em que Graciliano se encontra afetaria sua escrita permanentemente. *Vidas secas* seria o último romance que Graciliano escreveria e o seu 1º narrado em terceira pessoa. Ele chegou ainda a iniciar um projeto de escrever um romance sobre o ambiente da vida intelectual que girava em torno da Livraria José Olympio, local que Graciliano freqüentava quase que diariamente e que foi também a casa editora inicial de seus livros. Mas, segundo as palavras de Ricardo Ramos:

É certo que tentou um romance, em muito ambientado na Livraria José Olympio, voltado para a vida literária carioca. Mas o projeto se interrompeu logo nos capítulos iniciais. A quem perguntava que fim tinha levado o livro, mais de uma vez o ouvi explicar-se: “Eu não sentia aquilo”. (RAMOS, Ricardo in: *Antologia e Estudos*, 1987, p.12).

É inevitável que pensemos em certa concepção romântica acerca do processo artístico ao lermos o testemunho de Ricardo Ramos. Um escritor, com a técnica de Graciliano, não poderia então escrever algo sobre o qual não fosse ligado por um sentimento maior? O certo é que Graciliano, mesmo sendo um escritor que burilava imensamente seu texto, escrevendo e reescrevendo várias vezes os

---

<sup>10</sup>Na época funcionava na Ilha Grande a Colônia Penal de Dois Rios, instituída em 1903.

mesmos trechos, não podia exercer a literatura de uma forma burocrática, simplesmente como um exercício técnico. A relação de Graciliano com a literatura ia muito além de um simples exercício intelectual, podendo ser vista mesmo como uma experiência física e não somente do intelecto.

Saindo da prisão Graciliano encontra acolhida na casa do escritor José Lins do Rego, romancista que muitas vezes o acompanha em classificações historiográficas como “regionalistas”. Graciliano é escritor que não visa uma reconstituição do Nordeste, dos aspectos essenciais da região, dos aspectos históricos, etc. Em *Caetés*, aliás, Graciliano debocha do projeto de João Valério de escrever uma narrativa histórica sobre uma tribo de índios nos primórdios do Brasil. *Vidas secas* tem como ambiente o Nordeste mas não como um esforço de retratar especificamente esta região. Ali o Nordeste é metáfora de todos aqueles espaços em que o homem precisa se deslocar continuamente para poder sobreviver. Assim como Graciliano sempre foi obrigado a se deslocar, ou a ser deslocado, até mesmo para a prisão, durante sua vida.

Graciliano não permaneceria muito tempo residindo junto a José Lins do Rego, indo para uma pensão no Catete, alugando um quarto. Durante um tempo dividiu esse quarto com Vanderlino Nunes, que havia sido companheiro de prisão. Outros intelectuais residiam na pensão como Rubem Braga, Moacyr Werneck de Castro, Lúcio Rangel. Ao mesmo tempo Graciliano tenta cavar uma ocupação regular para si, o que não era tarefa fácil, devido à sua condição de ex-presos político, além do fato de Graciliano não exercer propriamente nenhum ofício que não fosse o de escritor.

Um fato interessante desse período foi o de Graciliano, durante o carnaval de 1937, ter conhecido Oswald de Andrade. Ele Graciliano, que era um ferrenho crítico dos modernistas paulistas da Semana de 1922. Esse encontro rendeu a Graciliano a possibilidade de trabalhar em São Paulo, tendo realizado viagem até a capital paulista em companhia de José Lins do Rego.

São Paulo, 28 de fevereiro de 1937. (...) Às dez horas de sexta-feira embarcamos. A minha cama, como você deve esperar, tinha o número 13. Não dormi bem não, mas dormi e aqui cheguei ontem de manhã. (...) Depois de tomar banho e raspar a cara, andamos em muitos lugares. Andei nisso incógnito, naturalmente. Apenas durante o almoço no Automóvel Clube ou coisa parecida, um lugar onde se reúne a plutocracia paulista, ministros e o diabo, ouvi um português sapear meu nome perto de mim. (...) Acredita você que me vieram falar nos relatórios. Pois é verdade. Por onde me vire esses infames relatórios me perseguem. Ninguém leu

“Angústia” mas vi pessoas que acham “Caetés” um excelente livro. Fiquei encabulado a princípio, depois lembrei-me de que estava em S.Paulo, onde essa história de literatura não é muito melhor que em Maceió. (RAMOS, 1980, p.174, 175).

Fora esta divertida carta, a viagem para São Paulo não rendeu mais nada de concreto para Graciliano, que seguia sobrevivendo com eventuais contribuições para jornais do Rio de Janeiro. Outro aspecto interessante da carta de Graciliano é notar como São Paulo possuía uma vida intelectual ainda incipiente no final dos anos 1930. Claro que há um exagero de Graciliano ao comparar a vida literária de São Paulo com a de Maceió, um efeito para enfatizar seu desprezo pelo ambiente que ele encontrara na capital paulista, mas o fato é que na época o Rio de Janeiro concentrava a vida política e intelectual do Brasil, além de boa parte da atividade econômica. Hoje tais atividades estão mais espalhadas pelo país (não tanto, é verdade...), não existe mais uma cidade no país que possua a importância que o Rio de Janeiro tinha na época em que Graciliano Ramos escreveu *Vidas secas*. E possivelmente não mais existirá.

Entre suas colaborações para os jornais cariocas da época Graciliano escreveu um conto em que narrava a história de uma cachorra. Em carta para sua esposa Helóisa Ramos Graciliano comenta assim a idéia do conto:

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. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados Tendo saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase 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 a 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. (RAMOS in: *Antologia e estudos*, 1987, p.241).

*Vidas secas* seria então uma reunião de contos escritos por Graciliano. Produzidos pela premência de sobreviver no Rio de Janeiro, os contos se reuniram em torno da idéia daquele que narra a morte da cachorra Baleia, que no romance pertence ao capítulo intitulado: *Baleia*.

Francisco de Assis Barbosa, examinando os originais, comprovaria a ausência de seguimento na narrativa. Baleia, o nono capítulo, foi o primeiro a ser escrito, em quatro de maio. Um mês e meio depois, escreveria Sinhá Vitória, o quarto capítulo. E Mudança, o primeiro na ordem de apresentação, só iria para o papel em 16 de julho. As etapas do livro, portanto, não obedeceram a um esquema preestabelecido. Os episódios foram se amontoando, até que Graciliano os ordenasse para publicação, a pedido de José Olympio. (MORAES, 1996, p.162).

O nome da cachorra do conto é um dado interessante para pensarmos sobre a questão do nome próprio dentro da literatura, de sua relação com o escritor e o ato de escrever. O nome da cachorra tem um significado antropológico, que vem do fato de muitas cachorras no Nordeste terem o nome Baleia, assim como é comum na região dar o nome de animais marinhos para bichos domésticos de estimação, como uma espécie de forma de protegê-los da hidrofobia. Existe outro significado também que vem de um humor-negro bem peculiar a Graciliano, da brincadeira, da anedota de uma cachorra magra, esfomeada, à beira da morte, ter o nome de Baleia. Mas também podemos pensar na relação entre Graciliano e os nomes dos personagens deste livro, de como se estabelece uma conexão entre o ato da escrita e a escolha dos nomes dos personagens pelo escritor. Os nomes dos personagens presentes em *Vidas secas* não são aleatórios. Sabendo que o romance iniciou sua escrita pelo conto da cachorra Baleia, vieram então os nomes de Fabiano, Sinhá Vitória e... faltavam os nomes dos dois filhos do casal, chamados apenas de “Menino Mais Velho” e “Menino Mais Novo”. Há também um papagaio, que não possui nome algum. Sabemos a importância que os nomes têm em nossa sociedade, andamos o tempo todo com nossas carteiras de identidade. Logo esses seres que não possuem nome, esses filhos anônimos, já são como que personagens amputados daquilo que eles têm de primordial, seus nomes. No terreno da palavra o nome é ainda mais importante do que no terreno da imagem, é ao nome que nos remetemos imediatamente para nos lembrarmos de um personagem. Logo, é quase um paradoxo personagens que não possuem nome, como as duas crianças de *Vidas Secas*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Na época também era comum crianças do Nordeste não receberem nomes, ao nascerem, pelo fato da baixa expectativa de vida existente à época na região. Para maiores detalhes sobre o assunto podemos consultar os estudos de Josué de Castro, como *Geopolítica da fome* (1957).

A situação física de Graciliano para escrever os contos que viriam a compor o livro também não era nada fácil. Sua mulher e duas filhas vieram residir na pensão do Rio de Janeiro junto ao escritor, morando os quatro em apenas um dos pequenos quartos da pensão. Graciliano escrevia então de madrugada, revisando os manuscritos durante o dia com sua perseverança e método de trabalho que gostaríamos de ter tido capacidade de aplicar à redação desta dissertação. Sentimos, no entanto, que ainda estamos longe dessa capacidade.

### 3.2

#### **Vidas Secas - nascimento do filme**

O momento da produção de *Vidas secas* encontrava o cinema brasileiro no período mais otimista do Cinema Novo, tanto em termos da novidade que era o movimento no panorama intelectual do cinema brasileiro, de sua potencialidade artística, quanto das possibilidades que os filmes do Cinema Novo teriam de interferir no agitado panorama político do Brasil, inserido na polarização da guerra fria EUA x URSS e vivendo grande agitação política na ocasião do governo João Goulart. Aliás, é curioso ver como o Cinema Novo muitas vezes é associado pela historiografia com pertencente a um momento de euforia no Brasil como nação, em meio ao surgimento da Bossa-Nova e ao período dos governos JK e João Goulart, um período que seria uma espécie de “era de luzes”, “idade da inteligência” do Brasil. Essa sem dúvida é uma visão romântica que nos é trazida quando enxergamos o panorama bastante sombrio do Brasil na atualidade e tentamos realizar aquela manobra saudosista e paralisante de imaginarmos um passado de ouro que jamais existiu e que o presente e o futuro jamais poderão repetir. Até porque esse período do final dos anos 1950, início dos anos 1960, não pode ser resumido apenas pela Bossa-Nova, projeto desenvolvimentista (fracassado), Cinema Novo e a literatura de João Guimarães Rosa. Seria necessário olhar para outras manifestações político-culturais da época para realmente verificar o que foi aquele período. Olhando apenas para o cinema brasileiro tínhamos todo um cinema popular que por muito tempo foi esquecido pela história.

Não deixa de ser curioso que o Cinema Novo tenha realizado um filme baseado em um romance tão descrente do progresso quanto *Vidas secas*. O projeto de realizar *Vidas secas* coube àquele que foi o patrono do movimento, Nelson Pereira dos Santos. No mesmo ano, 1963, Glauber Rocha publicou sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, no qual apontava Humberto Mauro como o “fundador” do cinema brasileiro, e destronava Mário Peixoto, diretor de *Limite*, de sua posição icônica. Nos dias de hoje, a entrada de Nelson Pereira dos Santos para a Academia Brasileira de Letras, reduto nunca antes adentrado por um cineasta, simboliza a vitória do projeto cinemanovista de inserção do cinema brasileiro no meio intelectual nacional, mesmo que esse simbolismo seja exercido através de uma entidade de propósitos um tanto quanto anacrônicos como a ABL.

*Vidas secas* foi a primeira transcrição de Graciliano Ramos para o cinema. No início dos anos 1960 Graciliano já era um escritor absolutamente consagrado no panorama das letras brasileiras e contava inclusive com várias traduções para outros idiomas. Nelson Pereira dos Santos gozava de grande prestígio dentro de nosso cinema, sendo uma figura de destaque desde meados dos anos 1950, tanto por sua luta política nos Congressos Brasileiros de Cinema, onde se alinhava a outros militantes de esquerda que estavam ligados à atividade cinematográfica como Alex Vianny, Carlos Ortiz, Modesto de Souza e outros, como pela realização de *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) Nessa época Nelson ainda era filiado ao PCB, condição que manteve até o final dos anos 1950, quando acabou deixando o partido por conta do desgaste com a relação autoritária que existia dentro da organização, além da decepção com a invasão da Hungria pelas tropas soviéticas. Nelson procurava aliar militância política no sentido mais ortodoxo, como a que realizava em defesa do cinema nacional nos Congressos de Cinema (na época não havia ainda nenhuma política pública para o cinema brasileiro), com a produção de seus filmes, que nada continham de uma orientação política militante, que pregasse os ideais do partido (infelizmente o 1º filme de Nelson, *Juventude*, realizado em 1950, encontra-se perdido). Nelson esteve na Europa em finais dos anos 1940, quando pôde entrar em contato de perto com o cinema neo-realista do pós-guerra. Não pretendemos aqui examinar se os filmes de Nelson dos anos 1950, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* são ou não neo-realistas mas ficou a lição para vários cineastas de que não era necessária

uma grande soma de recursos e nem uma grande estrutura física, como dispunham os estúdios de Hollywood, para se realizar um filme, como era o pensamento dos industriais e aristocratas paulistas que haviam fundado a Vera Cruz. Não devemos, no entanto, enxergar o cinema produzido pela Vera Cruz como uma oposição ao cinema de chanchada produzido no Rio de Janeiro pela Atlântida e nem ao cinema independente dos anos 1950, precursor do Cinema Novo. Na verdade, em todas essas experiências tivemos bons e maus filmes. A questão não é exatamente qual modelo de produção é escolhido e qual estética será utilizada, e sim porquê se dá aquela escolha, qual a relação do artista com o método de produção e a estética a qual ele pretende se filiar. É da autenticidade dessas relações que resulta um cinema melhor ou pior.

Nelson, paulistano e formado em direito, veio para o Rio nos anos 1950, trabalhar como assistente de Alex Viany em *Agulha no palheiro* (1952), filme precursor do Cinema Novo, assim como os dois longas anteriormente citados (neste conjunto também devemos incluir a produção paulistana *O Grande momento* (1958), de Roberto Santos). Nelson conta como surgiu a idéia de levar às telas *Vidas Secas*:

Trabalhava para um produtor de documentários institucionais, o Isaac Rozemberg, juntamente com o Hélio Silva. Fizemos muitos documentários no Vale do São Francisco, especialmente no Nordeste. Em 1958, estávamos em Juazeiro da Bahia, quando acontecia a seca, conhecida como a "seca do Juscelino". Filmamos as cenas de socorro aos flagelados, espetáculo cuja lembrança me comove até hoje. Ao presenciar a chegada daquela gente esquelética, principalmente as crianças, senti-me na obrigação de fazer um filme. Escrevi o primeiro roteiro, o segundo, tentei mais uma vez, mas só conseguia produzir matérias de *foca*, reportagens vazias de essência humana. Em todas as tentativas, consultava, entre outros livros, o *Vidas secas*. Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos. Montei a produção em Juazeiro da Bahia, em 1959, mas não consegui realizar o filme, porque choveu muito no sertão e a catinga ficou inteiramente verde. Inventei outro filme *Mandacaru vermelho*, voltei ao Rio, onde realizei ainda *Boca de ouro*. Em 1962, fui para Palmeira dos Índios, em Alagoas, e consegui rodar *Vidas secas*, finalmente. (Estudos Avançados vol 21. No 59, São Paulo, Janeiro/abril 2007, [www.scielo.com.br](http://www.scielo.com.br)).

A preocupação em realizar o filme em Palmeiras dos Índios, ou seja, na região em que supostamente transcorre a narrativa de *Vidas secas*, ou próxima, ao menos, trazia duas preocupações embutidas: a 1ª era a questão da fidelidade ao livro de Graciliano, se bem que, como iremos analisar melhor no próximo

capítulo, *Vidas secas* acabaria por ser um filme menos fiel do que *São Bernardo* em relação ao texto de origem. Outra seria em trazer para o cinema brasileiro e mundial uma nova concepção do uso da luz, que iremos também analisar melhor no próximo capítulo. O fato é que filmar tão longe do Rio de Janeiro ou São Paulo trás problemas até hoje para uma produção. A de *Vidas secas* que ficou a cargo de uma figura ligada ao cinema popular, à chanchada, Herbert Richers, mostrando como as relações entre chanchada e Cinema Novo existiram, inclusive no plano material, apesar de todo o discurso de negação que o Cinema Novo produziu em relação à chanchada. Nesse aspecto foi fundamental a figura de um habitante da região que acabaria depois se tornando um dos atores mais importantes do cinema brasileiro: Jofre Soares, marinheiro aposentado que residia em Palmeiras dos Índios e serviu como ponte entre a equipe vinda do Rio de Janeiro e os habitantes da cidade, encontrando inclusive atores para o filme (os atores que representam o menino mais velho e o menino mais moço, Gilvam e Genival, foram escolhidos em Palmeiras dos Índios por Jofre) servindo como verdadeiro assistente de produção, além de ter atuado no filme, no papel do fazendeiro. Curioso como às vezes o processo artístico pode se dar de uma forma totalmente inesperada, em alguém sem nenhum treinamento formal ou informal. No cinema muitas vezes importa mais o **tipo** do que propriamente o ator. Assim foi também com Sinhá Vitória, interpretada por Maria Ribeiro, funcionária do laboratório cinematográfico Líder (atualmente Labo Cine) descoberta por Nelson em uma visita ao laboratório e logo convidada para atuar em *Vidas Secas* pelo seu **tipo**. Este procedimento já era bastante comum em filmes neo-realistas italianos, como *Ladrões de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica ou *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti.<sup>12</sup>

Glauber Rocha, na época já morando no Rio de Janeiro e agitando o circuito cinematográfico com seus artigos no *Jornal do Brasil* e seus projetos (um ano depois de *Vidas secas* ele realizaria *Deus e o diabo na terra do sol*) teve participação no processo de produção de *Vidas secas*, trazendo para o filme o fotógrafo de jornal Luiz Carlos Barreto. Em entrevista à revista eletrônica *Contracampo*, Barreto comenta:

---

<sup>12</sup>O cineasta francês Robert Bresson também utilizava não-atores em seus filmes. O objetivo de Bresson, no entanto, era esvaziar os personagens de quaisquer psicologismos que poderiam ocorrer se fossem utilizados atores profissionais.

E aí depois, quando Nelson foi fazer o *Vidas Secas*, o Glauber disse: "*Você tem que fotografar o Vidas Secas*". "*Mas Glauber, você não é o diretor do filme...*", "*Mas eu falo com o Nelson, você tem que fazer, pra mudar essa fotografia do cinema brasileiro*", "*Mas eu não sei nada de fotografia de cinema...*", "*Não, mas vamos conversar*"... Fomos conversar com o Nelson, também muito maluco, topou. "*Não, vamos fazer isso mesmo, uma fotografia nova, despojada, acabar com essa fotografia de Hollywood.*" Aí pronto, fui fazer o *Vidas Secas* por sugestão do Glauber. (BARRETO in: *Contracampo* no. 31, [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br))

Se o Cinema Novo pode ser chamado de movimento é nesse sentido de colaboração entre os membros, de uma mesma visão política e, até certo ponto, estética, que resultou nesse conjunto de filmes hoje denominados como pertencentes ao Cinema Novo. É sempre bom lembrar que, à época, não havia essa clareza que a historiografia possui hoje em definir quais os filmes pertencem ou não ao movimento cinemanovista. Na época do surgimento do Cinema novo, filmes como *O pagador de promessas* (1962) e *Assalto ao trem pagador* (1962), mais ligados a um cinema de narrativa clássica e a um desejo de alcançar um grande público, foram incluídos dentro da denominação Cinema Novo.

As filmagens em Palmeiras dos Índios transcorreram em clima de relativa tranquilidade. Precavido, Nelson havia levado um fotógrafo de cinema experiente para o caso da sua experiência estética com Barreto não dar certo, Zé Rosas. Boa parte do filme foi rodada pelos dois. Com a chegada dos primeiros copiões do Rio de Janeiro acabou prevalecendo a visão estética proposta por Nelson e executada por Luiz Carlos Barreto. Os maiores problemas acabaram acontecendo entre Nelson e o ator Átila Iório, ator que no filme interpreta Fabiano. Átila atuaria no filme por pressão de Richers, que desejava ao menos um nome conhecido entre os atores do elenco, quase todos não-profissionais. O desejo de Nelson é que tivesse sido alguém da região a interpretar Fabiano e não um ator oriundo da escola tradicional de cinema, com uma formação que muitas vezes entrava em choque com as propostas colocadas por Nelson para a realização do filme. Além do que o tipo físico de Átila não era bem o que Nelson imaginava para o papel, sem corresponder ao que Graciliano descreve para o personagem no romance, alguém barbudo, ruivo e olhos azuis. De qualquer maneira Átila Iório entrou para a história do Cinema Brasileiro por suas atuações em filmes cinemanovistas, *Vidas secas* e *Os fuzis*.

O Cinema Novo, mesmo contando com grandes atores ao seu serviço, não era propriamente um cinema de atores, sendo que esses geralmente serviam como “tipos” para que o diretor, através deles, exercitasse seu cinema. Para isso também contribuía o fato de na época os filmes serem dublados posteriormente às filmagens, sem captação de som direto. A dicção, a voz, não eram fatores determinantes na escolha de quem faria determinado papel. Não havia praticamente nenhum ensaio, nenhum trabalho mais apurado com os atores antes das filmagens propriamente ditas (exceção é *Os fuzis* em que Ruy Guerra realizou um laboratório com seus atores, entre eles Átila Iório, no Nordeste antes das filmagens). Isso não quer dizer que os diretores do Cinema Novo não soubessem dirigir atores, Glauber Rocha foi um mestre nesse ofício.

No cinema brasileiro contemporâneo a questão da direção de atores sofreu uma grande mudança em relação aos métodos que eram utilizados, tanto no Cinema Novo quanto no Cinema Marginal. A partir do período do cinema brasileiro, que a historiografia chama de “cinema da retomada”, houve como que um desejo de “apagar” certas marcas de um cinema brasileiro produzido nas décadas de 1960 e 1970. Tanto de um cinema popular produzido nessa época (a pornochanchada ou comédia-erótica) quanto o cinema de autor que foi produzido no período, Cinema Novo e Cinema Marginal. Partiu-se então para o desejo de encontrar uma fórmula que emulasse o cinema americano de matriz mais comercial, assim como um cinema europeu que também se orienta por esses parâmetros. Tal operação se deu no desejo de conquistar um público, aparentemente, perdido. Na verdade partiu-se aí de uma premissa falsa. Os filmes populares dos anos 1960 e 1970 (principalmente) foram grandes sucessos de público. Os filmes produzidos e dirigidos por Roberto Farias, estrelando Roberto Carlos, chegaram a quatro milhões de espectadores. Algumas pornochanchadas como *A Viúva virgem* (1972) chegaram a dois milhões de espectadores. Isso para não falar dos filmes dos Trapalhões. Até mesmo títulos de cinema de autor como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *A Mulher de todos*, *Vidas secas*, obtiveram públicos próximos à casa do milhão de espectadores.

Nessa questão do público que comparece às salas de cinema existe um problema que é o do surgimento das novas tecnologias que permitem ao espectador outras formas de se assistir a um filme. Antes, a única concorrência

para o cinema eram as redes de televisão aberta. Depois surgiram os videocassetes, as emissoras de TV por assinatura, os aparelhos de DVD. O cinema, enquanto espetáculo coletivo que se assiste em um espaço especialmente construído para isso, sofreu uma natural elitização, já que para um público de menor poder aquisitivo é mais interessante alugar um filme numa locadora ou mesmo comprar um DVD pirata. Então o cinema brasileiro vive este impasse: como fazer um cinema que atinja um grande público e que seja auto-sustentável se o público que frequenta as salas de cinema nos dias de hoje é bastante reduzido? Ainda é necessário um estudo mais apurado das novas relações dos espectadores com o que antes se convencionava chamar de cinema e hoje em dia podemos considerar como audiovisual.<sup>13</sup> O fato é que nos parece óbvio que o cinema em seu modelo clássico de recepção, ou seja, fruição coletiva em uma sala pública, vá tornar-se um hábito apenas de poucos.

Na busca de um maior “apuro técnico”, de assemelhar-se a um cinema narrativo clássico, americano por excelência, também se partiu para a excessiva importância dada aos roteiros no cinema brasileiro. Isso se reflete nos inúmeros concursos de roteiros e *workshops* para desenvolvimento dos mesmos. Não se pode esquecer que, sem discutirmos a importância de um roteiro para um filme que deseje seguir a estrutura do cinema narrativo clássico, não adianta nada termos um grande roteiro se não existir alguém que possa materializar aquilo de forma eficiente em matéria de narrativa audiovisual. É importante também ter consciência que cada processo de formação artística é decorrente das especificidades de cada processo de formação cultural. Logo, não podemos querer simplesmente “emular” um determinado modelo de cinema e sim tentar-mos criar um formato que seja espontâneo das condições de produção encontradas no Brasil, tanto as condições culturais, quanto as condições materiais.

Em *Vidas secas*, Nelson Pereira dos Santos utilizou um roteiro previamente trabalhado, aliás, longamente trabalhado. *Vidas secas* foi a primeira obra-literária que Nelson Pereira transcriaria para o cinema. Antes o cineasta já havia pensado em filmar o romance *São Bernardo* mas o projeto empacou por Nelson não conseguir resolver uma questão pessoal com a personagem de

---

<sup>13</sup> O termo audiovisual abrange todas as mídias que trabalham com a convergência de som e imagem, inclusive o cinema. Essas mídias, nos dias de hoje, possuem um alcance de público e uma importância, cultural e econômica, bem maiores do que o cinema sozinho.

Madalena e seu destino trágico ao final do livro. Inclusive Nelson Pereira trocou cartas a respeito do assunto com Graciliano quando Rui Santos, em 1951, o incumbira de escrever o roteiro para uma possível versão de *São Bernardo*, que nunca se realizou. Graciliano não concordou com a idéia de não se matar Madalena ao final do filme e o projeto acabou por ser arquivado. No entanto a carta enviada por Graciliano Ramos a Nelson Pereira acabou por refletir na concepção de *Vidas Secas*:

Em *Vidas secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, mas respeitei integralmente as duas partes da carta; nunca desvirtuei o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou. (Nelson Pereira dos Santos in: Revista IBM no 18, 1984, “A Arte de Recriar”).

É curioso notarmos como Nelson Pereira tinha essa preocupação com uma relação de fidelidade em relação ao romance de Graciliano Ramos. Mesmo com sua proposta radical de apagamento de um cinema que fora realizado anteriormente no Brasil, com exceção do de Humberto Mauro, os cineastas do Cinema Novo ainda conservavam posições bastante conservadoras no que diz respeito ao modo de trabalhar com um texto literário original. Mesmo que *Vidas secas* não seja assim tão fiel em relação ao romance de Graciliano quanto, foi, por exemplo, *São Bernardo*. A questão de uma transcrição de Graciliano Ramos para o cinema gerou debates acalorados à época e talvez explique, em parte, a posição conservadora de Nelson Pereira dos Santos em relação ao tema da fidelidade. Além da influência da carta do Velho Graça.

Deste tema fica uma questão interessante sobre como poderíamos pensar uma transcrição de *Vidas secas* para os dias de hoje, quando o espaço da miséria, inclusive da visualização da miséria e da violência como vemos todos os dias nos jornais, programas de televisão, internet, enfim, em todas as mídias, deslocou-se do campo para a cidade, especialmente para os espaços de periferia da cidade, da favela de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Hoje o espaço urbano, principalmente o da periferia, é o campo mais adequado para a representação visual, que é de ordem diferente daquela do Cinema Novo.

### 3.3

#### Vidas secas - a força da palavra

Ao analisar-mos um clássico, como é o caso do romance *Vidas secas*, vivemos a dificuldade de falar de um objeto exaustivamente examinado por figuras canônicas da crítica literária. Parece que tudo já foi dito e, no entanto, o desafio é continuar em busca de uma perspectiva que pense o romance a partir de um olhar contemporâneo, sem desprezar todo o material crítico que já nos foi legado em torno desta obra.

*Vidas secas* pode ser analisado por várias facetas. Centraremos-nos aqui em duas: a da idéia de *Vidas secas* como um romance de movimento, de viagem. A outra leitura que procuraremos fazer é a de *Vidas secas* como exemplo de uma arte política produzida fora de qualquer militância, de qualquer filiação a um programa político-partidário.

*Vidas secas* é um livro de movimento, de viagem, de personagens que rumam para um destino incerto, mas não deixam nunca de prosseguir em sua marcha. Mesmo que seja um livro de viagens estranho, narrado em terceira pessoa, que começa por um capítulo cujo título, *Mudança*, já anuncia essa dimensão do romance:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. (RAMOS, 1973, p.43).

O cenário pelo qual os personagens de *Vidas secas* caminharão durante o livro já nos é dado logo na primeira frase, antes mesmo de sermos apresentados àqueles. O sertão, onde aqui e acolá, nas épocas que a seca permite, aparecem árvores que dão alguma sombra para aqueles que viajam em busca de algum lugar em que possam buscar o alimento, a sobrevivência, e também uma cama para dormir e sonhar.

Como personagens que mal conseguem se alimentar podem caminhar e pensar em dormir e sonhar? Afinal, em *Vidas secas*, o alimento surge de um acaso, da sorte do faro de um animal: “Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo

e saiu correndo”. (RAMOS, 1973, p.47). Para prosseguir na viagem, poder dormir e sonhar, é necessário alimentar-se. Será então, logo no primeiro capítulo do livro, que o ser aparentemente menos capaz de ajudar à família, seu cachorro, é que irá prover o alimento necessário para que a viagem do grupo possa prosseguir:

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo. E Fabiano queria viver. (RAMOS, 1973, p.48)

A questão da viagem, da necessidade de deslocamento constante, vem em *Vidas Secas* não como uma opção, não se trata aqui de uma viagem como a realizada pelos *beatniks* norte-americanos nos anos 1950 em busca do descobrimento de um país e na direção de uma liberdade. Em *Vidas secas*, nos anos 1930, a viagem dos personagens se dá por uma contingência básica de sobrevivência, tentar alcançar o mínimo de condições para que possam afirmar-se como cidadãos. No caso dos *beatniks* norte-americanos havia uma nação que provia o mínimo de condições econômicas para que a viagem tivesse um enorme elemento lúdico, de sonho. Em *Vidas secas* o elemento de sonho existe, mesmo que esmagado pela fome. É uma dimensão que sempre deve ser notada no livro, até porque está explicitada literalmente no texto:

Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com s juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregrado. Ali podia um cristão estirar os ossos. (RAMOS, 1973, p.83).

A dimensão material e a dimensão do sonho não são opostas. Pelo contrario, elas se complementam: “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais.” (BENJAMIN, 1984, p.223). Mesmo com todos os problemas que a aplicação prática do socialismo revelou ao longo do século XX, acreditamos que a citação de Walter Benjamin é válida pela lembrança desse aspecto tão óbvio que muitas vezes passa despercebido ou é propositadamente esquecido. Ao mesmo tempo a adesão a um programa que contemple a resolução dos problemas materiais não pode abandonar a dimensão

lúdica, do sonho, que faz com que a própria escrita de um livro como *Vidas secas* se torne possível. Mais do que possível, se torne mesmo uma necessidade.

A viagem dos personagens de *Vidas secas* encontra elementos que até hoje não sofreram maiores modificações no país. Encontrar um lugar para morar, trabalhar, descansar... Em *Vidas secas* essa tarefa não vem como um direito assegurado e deve ser conquistada, mesmo que essa conquista se apresente como algo provisório. A relação de Fabiano com o patrão da fazenda em que trabalha se dá na maior precariedade possível, quase uma relação de favor:

Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se de desentendido e oferecera seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. (RAMOS, 1973, p.54).

Uma outra dimensão que nos toma imediatamente a atenção ao lermos este trecho de *Vidas Secas* é a humildade com que Fabiano trata o fazendeiro, humilhando-se para conseguir uma miserável e transitória colocação de vaqueiro. A violência em *Vidas secas* é um fator sempre recalcado. Ela aparece na forma em que os personagens são humilhados na luta para conseguirem um mínimo de dignidade, inclusive por quem deveria zelar pela sua dignidade, o Estado. A representação do Estado no livro se dá na figura do Soldado Amarelo que revela ao mesmo tempo a fraqueza dessa instituição no Brasil e como ela pode ser perigosa quando avança rumo a um estado totalitário como o que havia no Brasil na época em que Graciliano escreveu *Vidas secas*. O primeiro contato de Fabiano com a figura do Soldado Amarelo se dá quando aquele chega, junto com sua família, à feira da cidade para comprar alimentos, no capítulo *Cadeia*. Ali Fabiano será enredado em uma trama que sem dúvida, como já foi apontado por vários críticos, é uma metáfora da prisão absurda que Graciliano viveu pouco antes de escrever *Vidas secas*:

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando:

-Hum! Hum!

Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoa de bons costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. (RAMOS, 1973, p.66,69).

Aqui temos também uma questão que em *Vidas secas* não fica resolvida de uma forma progressista, que é a questão da violência. No capítulo *Cadeia*, Fabiano sofre a violência do Estado e vai preso por motivo nenhum. Exatamente como Graciliano Ramos. Mas, diferentemente do escritor alagoano, Fabiano terá uma chance concreta de vingança contra o Soldado Amarelo que o colocou na prisão. No capítulo *Soldado Amarelo* teremos um novo encontro entre Fabiano e o representante do Estado. Desta vez em um território conhecido por Fabiano e sem ninguém mais para ajudar o Soldado Amarelo. Vejamos o resultado do confronto:

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mais feio que um focinho. Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa (...)

(...) Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia à pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

\_\_\_ Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 1973, p.145,152).

Estes trechos que citamos, do capítulo *Soldado Amarelo*, mostram um impasse que é até hoje de difícil resolução. Como instaurar um processo de mudança no corpo de uma sociedade sem que haja um processo de violência? Aqui Graciliano Ramos parece deixar claro que não acredita na violência como uma maneira de transformação. Entre matar o Soldado Amarelo, que seria uma atitude de profundo rompimento, de forma metafórica, com a realidade do Brasil à época em que o livro foi escrito, Fabiano prefere uma atitude mais cristã,

perdoando o Soldado e deixando que as coisas sigam como são. Bem, além da questão da violência, se vale ou não à pena instaurar alguma mudança através deste expediente, temos a questão do “real”, de uma postura conservadora no livro, que não rompe com a ordem vigente. Este é um paradoxo bastante complicado a respeito deste livro. *Vidas secas* poderia ser, então, classificado como um livro conservador?<sup>14</sup> Esta é realmente uma questão bastante difícil de ser respondida. Acreditamos que neste aspecto do *Soldado Amarelo* o livro apresente, sim, uma visão conservadora. É claro que não podemos deixar de levar em conta o período histórico em que *Vidas secas* foi escrito e também a questão da violência que explicitamos anteriormente. No entanto, a atitude de Fabiano, se traz ao livro uma maior verossimilhança, não aponta para uma nova saída.

Seria então *Vidas secas* um livro pessimista? O não pessimismo em *Vidas Secas* vem como resultado da continuidade da viagem dos personagens ao final do livro. Podemos ver *Vidas secas* como um romance que crê em uma saída mesmo sem saber que saída será essa. Não existe propriamente um final em *Vidas Secas* e sim uma abertura, para que a vida daqueles personagens tome rumos. Como não acredita em uma solução dogmática para os problemas que os personagens do sertão vivem, *Vidas Secas* é um livro que oferece sempre mais perguntas do que respostas. A tensão entre a perspectiva do real, que se apresenta duríssimo para os personagens de *Vidas Secas* e poderia levá-los ao imobilismo é contratada com a perspectiva do sonho, que se apresenta sob a forma do deslocamento constante dos personagens durante o livro. *Vidas secas* inicia com seus personagens em marcha e termina com seus personagens em marcha. Mas antes que seja necessário um novo deslocamento dos personagens ao final do livro é preciso que o pequeno mundo que eles construíram ao chegarem à fazenda do primeiro capítulo venha a ruir. A morte da cachorra Baleia, assassinada por Fabiano com um tiro de espingarda por estar com raiva:

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás tudo era insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

---

<sup>14</sup> Utilizamos aqui o termo conservador no sentido de *Vidas secas* não apresentar um rompimento, através de seus personagens, com a realidade que ele apresenta e não um conservador no sentido de nostálgico, como poderíamos atribuir, por exemplo, à literatura de José Lins do Rego.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 1973, p.133, 134).

A extorsão econômica de Fabiano pelo fazendeiro:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! (RAMOS, 1973, p.136).

A seca, que vem simbolizada pela invasão de pássaros no penúltimo capítulo, *O Mundo Coberto de Penas*, é o último fator que faltava para que Fabiano e sua família fossem obrigados a viajar em busca de um novo pouso:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o Sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aqueles excomungados levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 1973, p.153).

Agora é impossível permanecer naquele pequeno pedaço de terra que a família ocupara. É necessário recomeçar a viagem ou todos serão mortos de fome. Não por acaso o último capítulo de *Vidas Secas* será intitulado *Fuga*. Fuga não como uma escapatória do real e sim como a tentativa de construção de novas possibilidades de real:

E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos. (RAMOS, 1973, p.172).

Acreditamos que seja impossível falar em pessimismo após ler este trecho de *Vidas Secas*. O que existe mesmo é essa vontade de deslocamento que sempre trás novas potências para a vida. Mas a tensão entre o real e o possível em *Vidas Secas* ainda é um tópico que necessita de maiores reflexões.

A última questão que gostaríamos de abordar em relação a *Vidas Secas* está relacionada à questão animal que povoa o livro. Primeiro a personagem da cachorra Baleia, com um estatuto de nome próprio no livro, coisa que as duas crianças da família não têm. Não gostaríamos aqui de entrar pela questão da humanização dos animais, coisa que não é o que Graciliano propõe, de acharmos que os bichos são como pequenos amigos humanos de estimação. Apenas os animais são tão dignos quanto os humanos (muitas vezes mais) apesar de sua selvageria. A cachorra aqui não perde seu lado de animal, vai caçar preás sem nenhum instrumento que não seus próprios dentes, salvando a família da fome. Fabiano também possui seu lado animal:

Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambe-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se:

\_\_\_\_\_ Você é um bicho, Baleia.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se como cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (RAMOS, 1973, p.55).

Podemos tentar uma leitura de *Vidas Secas* em que o aspecto animal, selvagem, seja valorizado. Graciliano era bastante resistente às idéias de progresso do modernismo. Podemos ver o modernismo como uma utopia fracassada do século XX e de cujo fracasso ainda sentimos os efeitos. Assim, temos *Vidas Secas* como um romance que resgata essa dimensão do não-civilizado, do primitivo. Mas sem uma visão romântica deste processo.

*Vidas Secas* também coloca em relevo a questão do feminino, através do personagem de Sinhá Vitória. Dentro do núcleo familiar ela é a personagem que demonstra maior aptidão para lidar com os problemas que o mundo do livro apresenta. Assim demonstra o trecho que já citamos, no qual Fabiano revela sua admiração pela mulher por ela saber realizar as contas do quanto ele deveria receber pelo trabalho prestado. Sinhá Vitória também é quem possui a dimensão do sonho no livro, ela sonha em ter uma cama de couro igual a de Seu Tomás da Bolandeira (uma das grandes ironias do livro é: como Sinhá Vitória sabia que a cama de Seu Tomás da Bolandeira era de couro?) sonha em dar alguma educação para seus filhos para que eles escapem de repetir o mesmo ciclo de vida dela e de

Fabiano. *Vidas Secas* aponta assim para essa valorização da mulher como uma possibilidade de fuga do mundo de sertão de *Vidas Secas*.

### 3.4

#### **Vidas secas - documentário<sup>15</sup> da miséria do sertão nordestino**

Logo no início de *Vidas secas* uma cartela anuncia o alcance a que aquele filme se propõe: “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 realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”. Uma dimensão do filme é a da denúncia. Denúncia de uma miséria que atingia na época (1963) fortemente o sertão nordestino, quase trinta anos depois de Graciliano ter escrito seu romance. Ao contrário do romance, o filme opera com uma localização temporal precisa: estamos em 1940. Isto é algo que não conseguimos compreender bem no filme *Vidas Secas*. Por que datar o filme em 1940, se no livro não existe uma data específica? Por que não trazer os acontecimentos do filme para 1963? Estamos aqui tratando de um filme com pretensões de ser um “documentário” da miséria nordestina, por extensão da miséria brasileira. Mas Nelson Pereira não trabalha com a dimensão alegórica, como *Deus e o diabo na terra do sol* e, em menor escala, *Os fuzis*, filmes que compõe, juntamente com *Vidas secas*, a trilogia do Cinema Novo sobre o sertão do Nordeste, território que explicaria a genealogia da miséria brasileira. Em entrevista publicada na *Revista Alceu* Glauber Rocha fala sobre as diferenças entre *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “*Vidas Secas* é um filme realista crítico. *Deus e o Diabo* é um filme épico. *Vidas Secas* é um filme hegeliano. *Deus e o Diabo* é um filme marxista, entendeu?” (ROCHA in: *Revista Alceu* número 13, p.15). Talvez fosse mais interessante para *Vidas Secas* ter deslocado a ação para uma época contemporânea a do filme, até pela sua proposta realista, de buscar uma verdade, ou o mais próximo da verdade a que poderíamos chegar.

---

<sup>15</sup> O conceito de documentário que utilizamos aqui é aquele que pretendia dar ao documentário uma capacidade de retratar a realidade assim como ela seria. Nos dias de hoje não existe mais essa visão ingênua sobre o documentário ter algum poder de ser uma reconstituição do real.

A dimensão de documentário em *Vidas Secas* (utilizaremos aqui o termo documentário e não o termo não-ficção, que vem ganhando voga nos dias de hoje. A razão para isto é que *Vidas Secas* quer mesmo trabalhar como documento e análise de um fato, de uma situação, de um problema. Depois, a terminologia não-ficção como conceito substituto ao termo documentário ainda é algo relativamente novo nesse campo de estudos e não temos aqui neste trabalho ambição de nos aprofundarmos nesta questão) nos é dada principalmente por sua luz. Quando foi ao Festival de Cannes em 2004, para apresentar o que era então seu último trabalho, *Nossa música (Notre musique)*, Jean-Luc Godard aproveitou a exibição da cópia restaurada de *Vidas secas* para referir-se ao filme brasileiro como que possuidor de uma luz que brilha na tela como se fosse música. *Vidas secas* tenta trazer essa verdade, ou esta dimensão da verdade, através da luz, do branco intenso que permeia todo o filme, como no plano de abertura em que Fabiano e sua família se deslocam pelo sertão. A violência daquela miséria nos é trazida então por essa luz que modifica a maneira como a luz era trabalhada no cinema brasileiro e mundial até então. País tropical, o Brasil possui características de luz diferentes daquelas que encontramos em países temperados como os E.U.A e os países europeus. A solução que normalmente é utilizada para diminuir a agressividade da luz encontrada em países tropicais são filtros, rebatedores e outros instrumentos. Tal técnica é desprezada em *Vidas secas* por uma poética que pretende revelar a verdade da miséria nordestina através daquela luz própria da região.

A pretensão documental e realista de *Vidas secas* fazia bastante sentido em sua época, afinal era uma época em que ainda havia um crédito às utopias que hoje praticamente desapareceu. Talvez a principal diferença que podemos encontrar entre o filme e o romance é essa. O romance de Graciliano Ramos não é pessimista mas também não possui uma utopia militante da qual parecemos encontrar fostes rastros em *Vidas Secas*. A cartela no início do filme já nos chama para uma conscientização do problema da seca, da miséria. Somos chamados a enfrentar o problema. O projeto que *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, cada uma seu modo, abraçou, acabou fracassando. O Golpe de Estado de 1964, o AI-5 em 1968, liquidaram aquele projeto de Brasil. *Vidas Secas* sobreviveu, no entanto, como filme, como potência. Poucos filmes, como diz

Jean-Luc Godard, sobrevivem ao tempo. Por ser a forma de arte que possui o maior índice de realismo o cinema também acaba por ser a menos resistente ao tempo. Sendo a mais perfeita para documentar o presente acaba por ser a mais falha em sobreviver ao tempo.

Em relação a *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, *Vidas secas* recusa a violência como um processo pelo qual se possa transformar a situação de opressão social em que vivem os miseráveis do sertão nordestino. Em *Vidas secas* Fabiano recusa entrar para o cangaço quando convidado, mesmo os cangaceiros lhe dizendo que o cangaço “paga bem” atitude oposta a que Manuel tem em *Deus e o diabo na terra do sol*. Assim como em *Os fuzis* o personagem Gaúcho, interpretado pelo mesmo Átila Iório, incita o povo a uma rebelião armada contra o batalhão de soldados que veio até sua cidade para proteger de possível saque um transporte de alimentos. A saída pela violência não é a que prega *Vidas Secas* e sim uma saída pela possibilidade de conscientização política, de mobilização pelas vias tradicionais. Um ponto em que *Vidas secas* também difere bastante de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* é na visão que o filme possui do povo. Nos dois filmes que vêem a violência como uma possível saída para o processo de miséria e pobreza o povo possui, principalmente, o defeito da fraqueza. Vai se deixando levar pelas dificuldades sem tomar quaisquer atitudes. Antonio das Mortes é tão revoltado com isso que prefere matar o povo a vê-lo morrer de fome. Gaúcho, também interpretado por Átila Iório, em *Os fuzis*, não consegue mobilizar a população e acaba morrendo na sua revolta quixotesca. Em *Vidas secas* o povo é idealizado de certa forma como apenas uma vítima do processo e não como um responsável também de sua situação. Fabiano é explorado pelo fazendeiro e, ao invés de ter alguma reação incisiva, que ele, em determinada cena do filme, até tenta esboçar, apenas diz “Nho Sim”. É espancado pelos soldados da delegacia, de onde consegue sair graças a seu patrão fazendeiro, uma mostra de como as coisas no Brasil se processam por vias bem diferentes daquelas oficiais.

O popular recebe tratamento especial também em manifestações que acompanham sempre a construção dessa identidade. Quando a família vai até a cidade o espaço em que eles primeiro adentram é o da igreja. Em *Vidas secas* não temos a igreja, a religião, como um espaço de alienação ou de utilização de poder político. Essas dimensões da religião são exploradas plenamente, por exemplo,

em *Deus e o diabo na terra do sol*. Em *Vidas Secas* o espaço da igreja é um espaço de religamento do povo com uma dimensão do sagrado que não pode ser racionalizada. Assim será também quando uma curandeira trata dos ferimentos de Fabiano causados pela surra na prisão. A sabedoria popular aí é valorizada como uma possibilidade, como uma alternativa a um pensamento racionalista tradicional. Em outra cena, apresentada em montagem paralela com a passagem de Fabiano pela prisão, temos a festa do bumba-meu-boi vista não como um elemento exótico e sim como parte integrante da cultura daquela região e da narrativa do filme:

In opposition to elite culture is popular culture, represented in the sequence by the *bumba-meu-boi* celebration. The *boi* pervades the entire film. The sound of an ox-cart opens and closes the filmic text; mid-way in the film, the date "1941" is superimposed on a clay ox molded by one of the boys. When Fabiano must decide whether to join the armed gang, his decision is tempered by the sound, in the background, of a cowbell; he decides not to kill the *Soldado Amarelo* partially because he hears one of the last surviving oxen in the *caatinga*. (JOHNSON, 1981, p.11,12).

Este tratamento da cultura popular será uma constante do Cinema Novo, que, no entanto, terá sempre problemas para lidar com a cultura de massas, vista como alienante.

A passagem de Fabiano pela cadeia rende um daqueles planos que provam a potência da imagem cinematográfica devidamente articulada como uma singularidade que não é possível exprimir por intermédio da palavra escrita. Este é o maior desafio ao escrevermos sobre um determinado filme. Lidamos com um meio de expressão totalmente diferente daquele que constitui o filme e não podemos lançar mão das citações literais ao filme como podemos lançar mão das citações ao livro. O plano a que nos referimos é aquele em que Fabiano está ajoelhado, padecendo de dor pela surra que tomou na delegacia e o sol entra inclemente pela janela da cadeia, dominando toda a luz da cena, ofuscando Fabiano.

A luz será sempre o elemento imagético determinante em *Vidas Secas*. O sertão em que vivem os personagens é comparado pelo menino mais velho a um inferno, já que Sinhá Vitória não conseguiu explicar ao menino o que realmente seria o inferno, apelando para definições vagas. Logo, para ele, o inferno é mesmo aquele lugar em que ele e sua família vivem. E novamente o sol vem diretamente

contra as lentes da câmara. Pela luz somos chamados novamente a enfrentar a realidade daqueles sertanejos.

O realismo de *Vidas secas*, esse realismo que se pretende documental, se apresenta de forma bastante diferente do realismo que vemos na maioria dos filmes brasileiros contemporâneos. *Vidas secas* ainda acredita, em que pese a crise de representação vivida no século XX, em uma capacidade inerente ao cinema de retratar a realidade como ela se apresenta. Existe aqui uma crença no potencial de uma fotografia sem tratamentos, mesmo que aí ocorra um paradoxo que não podemos deixar de observar: a luz que aparece no filme não é, exatamente, a luz que existe no Nordeste e sim a luz que a câmara capta através de suas lentes. O filme possui uma composição de planos longos, pouca adesão a uma montagem que não seja aquela que se dá dentro do plano. Em *Vidas secas* o real vem como que automaticamente em direção à câmara, ao cinema. A câmara fica ali, parada, e os personagens, o ambiente, a luz, formam então esse real. Nos filmes do cinema brasileiro contemporâneo o procedimento é diverso. Já não existe, ao menos no cinema de ficção, uma crença nesse poder de captar a realidade como ela é. Essa realidade precisa ser reconstruída, suas potências maximizadas.

Ao mesmo tempo temos no Brasil um *boom* dos documentários sem paralelos no resto do mundo. Podemos falar que existe uma onda mundial em torno do cinema documentário (ou de não-ficção). Assim como existe também a mania dos reality-shows. Essa onda talvez venha da necessidade de memória existente nas sociedades ocidentais contemporâneas, do baixo custo da produção dos documentários, o que faz com que eles sejam atrativos para produtores de países como o Brasil, da explosão das novas tecnologias de produção de imagens, de um “desejo de real” cada vez maior, quem sabe todos ou alguns desses motivos juntos. Mas o fato é que, com a exceção de fenômenos como Michael Moore, somente no Brasil os documentários têm um acesso tão constante às salas dos grandes circuitos exibidores, competindo com os filmes tradicionais de ficção e muitas vezes os superando em bilheteria. Muitos desses documentários exibem um procedimento metalingüístico que vem a reforçar o real que eles apresentam: é como se, para atestar a fidelidade do que aqueles documentários apresentam seja necessária revelar a própria maneira de realização desses filmes. Este

procedimento é mostrar, de vez em quando, no transcurso do filme, a equipe de filmagens em ação.

O realismo do cinema brasileiro contemporâneo, que não é mais aquele realismo que se via como um programa estético e uma forma que resolvia a questão da representação, é um tópico que vem chamando bastante atenção nos últimos anos. Tentar entender que realismo é este que vem emergindo e que parece ser uma espécie de “reação” à modernidade nos parece importante porque no cinema brasileiro contemporâneo muitos filmes têm enveredado por esse rumo. Podemos falar de *Cidade de Deus*, *O invasor*, *Tropa de elite*, filmes que se enquadram dentro desse novo realismo que vem surgindo.

*Cidade de Deus* vem do livro homônimo escrito por Paulo Lins, morador desta comunidade periférica do Rio de Janeiro. O fato de Paulo Lins ser um morador desta comunidade, ter um elemento real de conexão com o lugar, como que lhe dá uma maior capacidade, uma maior autoridade de narrar a história daquela comunidade. Apesar de Paulo Lins estar bastante distante do perfil do morador da Cidade de Deus, trazendo uma bagagem de estudos universitários, pertencendo, portanto, a uma elite do Brasil. Logo, é como se Paulo Lins, na verdade, estivesse narrando outro espaço que não o seu ou como aquela pessoa que morou numa cidade do interior, que deixou na juventude, e, com certa idade e experiência, retorna para escrever sobre aquele lugar, narrar suas memórias de juventude ou coisa parecida.

*Cidade de Deus* é um filme com pretensões históricas, de trazer como realmente se deu a vida nessa comunidade durante um determinado período de tempo. Aliás, a escolha por uma determinada comunidade periférica é uma estratégia hábil para um filme. Brasileiro que deseje uma carreira internacional. Quando falamos em periférica não nos referimos apenas à localização geográfica de uma comunidade mas também a aspectos de comportamento de um determinado grupo que vive nessa comunidade. Se nos anos 1950 *Rio Zona Norte* e *Rio 40 Graus* traziam uma favela, até certo ponto, idílica, bucólica, um local aonde talvez até desejássemos viver, apesar de seus problemas, *Cidade de Deus* nos mostra outro mundo, um mundo alienígena tanto para nós que moramos no asfalto, quanto para um público estrangeiro que consumiu em massa o filme. Uma boa parte do sucesso de *Cidade de Deus*, em que pese o filme ser razoavelmente

bem-construído do ponto de vista cinematográfico, vem desse desejo em conhecer um universo desconhecido. O problema do filme (e muitas vezes sua vantagem, já que ele não tem grandes pretensões e possui mesmo um vigor que vem da ingenuidade) é que ele não problematiza as questões da comunidade que apresenta. Retratando apenas um dos lados de uma grande cadeia de violência que não tem suas origens naquela comunidade retratada no filme, *Cidade de Deus* investe apenas num desejo de memória e de real que não formula maiores considerações críticas (o único momento em que temos uma participação mais efetiva da classe-média no filme, na cena da redação do jornal, os personagens acabam sendo quase que estereótipos).

*Vidas secas* logrou êxito nessa empreitada justamente por não pretender ser apenas um filme que convocasse as pessoas a lutar por sua causa. *Vidas Secas* procurou enfrentar um dilema que permanece até hoje complexo: existe possibilidade de produzir uma arte que seja militante e, ao mesmo tempo, sobreviva ao tempo? Podemos pensar também em como as possibilidades de militância se dão nos dias de hoje. Certamente houve um deslocamento dos espaços de militância que estavam estabelecidos nos anos 1960. Hoje, a pulverização desses espaços, que tem como seu maior exemplo o ambiente da internet, dificulta um pensamento amplo como ocorria nos anos 1960. Além do que, as grandes utopias que existiam nos anos 1960, como o comunismo, caíram por terra. Essa será uma discussão bastante válida este ano, quando serão comemorados os quarenta anos do maio de 1968, na França. Se, por um lado, este movimento foi uma espécie de sinalização dos espaços e pensamentos mais pulverizados que existem nos dias de hoje, por outro ainda existia uma espécie de sentimento utópico, se não tinha um aspecto programático definido, permeava todos os espaços do maio de 1968.<sup>16</sup>

*Vidas secas* parte primeiramente de uma estética para tentar, através dessa estética, chamar os espectadores para sua causa. O problema é o paradoxo que a estética de *Vidas secas* acaba por gerar. Ao mesmo tempo em que sua linguagem moderna torna o filme objeto de interesse presente até os dias de hoje esta mesma linguagem dificulta a comunicação do filme com sua platéia. Essa equação foi um problema que o Cinema Novo nunca conseguiu resolver efetivamente. E que o

---

<sup>16</sup> Para uma abordagem cinematográfica do maio de 1968 na França é recomendável assistir ao filme *Amantes constantes* (2005) de Philippe Garrel.

cinema brasileiro até hoje não conseguiu equacionar efetivamente. Citando Jean-Claude-Bernardet em texto de 1965/1966 e que permanece em muitos aspectos, atual:

Por seu conteúdo, por seus personagens, por seu estilo, por ter escolhido o passado, por sua identificação com a cultura oficial, o cinema feito nos últimos anos no Brasil é um cinema tipicamente de classe, que visou a equacionar a problemática da classe média e a encontrar para ela uma saída e, ao fazer isso, já começou a criar-lhe uma tradição cultural no campo cinematográfico. Essa parece ser a mais válida tradição cultural a crítica que a classe média possa atualmente elaborar. Isso foi feito com a cobertura da ideologia oficial promovida pelos governos que se sucederam de 1956 a 1964. Essa foi a preocupação exclusiva de nosso cinema. Pensar que foi popular é uma ilusão. Hoje, esse cinema encontra-se diante de quatro problemas fundamentais: levar adiante a temática da classe média; enfrentar no plano policial e cultural os novos rumos tomados pela sociedade brasileira; resolver o problema do público (sendo um cinema classe média, não sensibiliza o povo, e sendo um cinema crítico, a classe média o rejeita, o que faz com que esteja atualmente cortado do público); encontrar uma estabilidade econômica, sendo esse item um problema em si e sendo também relacionado com o item anterior. (BERNARDET, 1978, p. 156, 157).

A conjugação de uma estética moderna com uma temática de conscientização social deu ao Cinema Novo reconhecimento como manifestação artística de valor no Brasil e no exterior. Começou aí também, no entanto, uma discussão que permanece até hoje no cinema brasileiro. Como atrair público aos cinemas e, ao mesmo tempo, realizar filmes “de qualidade”. A discussão passa também por um tópico que, apesar de anacrônica, ainda persiste: a da cisão entre um cinema de autor e um cinema popular.

A discussão parte de uma premissa equivocada, que se esquece dos primados da própria política dos autores elaborada pelos críticos da revista *Cahiers du cinéma* em finais dos anos 1950, ou seja, a possibilidade de realização de um cinema autoral dentro de um esquema de produção voltado para grandes públicos como o que existe em Hollywood. Assim esses críticos (Jean-Luc Godard, Erich Rohmer, François Truffaut, etc) pensaram o cinema de Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Vincent Minelli e outros. No Brasil parece que ainda existe uma dificuldade em se conseguir ultrapassar esse entendimento em relação ao cinema. Nelson Pereira dos Santos com certeza refletiu sobre essa questão nos anos 1970, quando busca uma maior comunicação com o público. Filmes como *Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos milagres* (1977) buscam essa possibilidade de diálogo com sucesso. No cinema brasileiro contemporâneo a discussão

continua. O fenômeno da pirataria de *Tropa de elite* abriu um novo campo para refletirmos sobre a questão do público nas salas de cinema no Brasil.

Concebido como um produto de apelo popular, inserido na dimensão tanto daquele novo realismo que abordamos quanto na chave de um cinema comercial para o grande público, o filme rapidamente se tornou um fenômeno de vendas no mercado ilegal de DVDs do Rio de Janeiro quando uma cópia do filme vazou antes de seu lançamento oficial sendo rapidamente reproduzida pelos vários vendedores de rua que trabalham com esse comércio e vendendo milhões de DVDs somente na cidade do Rio de Janeiro. Logo começou a discussão, inútil e superada, sobre a legalidade da pirataria e o quanto isso iria atrapalhar a arrecadação de bilheteria de *Tropa de elite*. Ora, é impossível avaliar qual seria o desempenho de bilheteria do filme sem o evento da pirataria. O público do filme nas salas de cinema ficou em trono de dois milhões e meio de espectadores, um bom número para os padrões de público de filmes lançados no Brasil atualmente (aqui consideramos também filmes estrangeiros). A discussão que devemos ter e aí poderemos até nos remeter para o ambiente do *campus* universitário é de como fazer circular idéias. A nós parece que os modelos clássicos, herdados da concepção moderna da arte, estão ultrapassados. Quando um camelô se comporta como uma espécie de produtor do filme, realizando a mediação entre aquele filme e um público ávido de consumi-lo, podemos ver como os modelos tradicionais de mediação estão problematizados, principalmente em países nos quais a economia é uma barreira forte no acesso aos bens-culturais. Na universidade encontramos um problema semelhante quando as formas tradicionais de circulação do conhecimento produzido pelas universidades (simpósios, congressos, jornadas acadêmicas, etc) parecem não dar mais conta da “velocidade” do mundo de hoje.

A preocupação dos produtores de cinema e cultura no Brasil não deve ser em combater a pirataria e sim em como pensar uma era em que cada vez mais o público deseja participar rápida e ativamente dos processos artístico-culturais. Assim a sala de cinema, forma clássica de divulgação da arte cinematográfica, perde lugar para o aparelho de DVD, mídia facilmente reproduzível e que pode espalhar um filme, um vídeo, com uma velocidade impossível para a maneira de exibição tradicional. Claro que o ritual de ir até uma sala assistir a um filme não irá desaparecer mas perde importância frente a fenômenos como o *Youtube*. Desta

forma, também a cinefilia migra para a internet, onde pode, através de *download*, ter acesso a filmes que jamais serão exibidos nos cinemas brasileiros ou mesmo lançados em DVD no país.

O filme *Tropa de elite* é quase uma antítese daquele realismo de *Vidas secas*, em que o povo caminhava para um lugar melhor que um dia viria. Em *Tropa de elite* temos o futuro de *Vidas secas*, o ponto para o qual aqueles personagens parecem ter caminhado. Se em *Vidas secas* Fabiano recusa a luta armada em *Tropa de elite* a luta armada parece ser quase um imperativo ao qual não podemos mais escapar. Estruturado como uma espécie de romance de formação em torno de dois jovens oficiais da PM do Rio de Janeiro e um oficial antigo do BOPE (Capitão Nascimento) que procura seus substitutos, o filme, narrado pelo antigo oficial, procura não aderir especificamente a nenhum ponto de vista (muitas vezes a narração do policial não combina com o que vemos na tela, como nas cenas de tortura) o que é uma vantagem e, ao mesmo tempo, um problema. Citando Jacques Rancière:

Essa reviravolta espetacular do realismo da imagem, cobrindo qualquer real em perspectivismo absoluto, não é um simples engano. O realismo que se dá como supressão das vãs aparências é na verdade supressão desse jogo da aparência e do real no qual a política se entrelaçava com seu fim. O que se opõe ao jogo da aparência e do real é a submissão do real à categoria do possível. Política do possível, assim se apresenta facilmente o realismo da ultra-política. Essa expressão, mesmo se pouco pensada por seus usuários, deve ser tomada e todo seu rigor. O realismo não é partido do real, é o partido do possível. Proclama a caça às entidades inexistentes, aos mitos e às utopias. (RANCIÈRE, 1995, p. 237).

Não temos um filme que proponha uma visão de mundo como *Vidas secas* mas sim um filme que apresenta um mundo. De um lado, *Tropa de elite* é sim uma manifestação de uma crise das utopias, que vivemos nos dias de hoje e, de outro, coloca em visibilidade questões que precisam ser discutidas. A maneira como *Tropa de elite* traz para o visível essas questões gerou variado debate na mídia sobre o fato de o filme ser ou não fascista, ser ou não uma apologia à violência. Fascista obviamente o filme não é, pelo contrário, é um filme que não adere a nenhuma causa, o que pode também ser uma causa e bem contemporânea. *Tropa de elite* apenas mostra uma realidade, um recorte. Dentro do filme a câmera e a montagem operam outros recortes, sempre partindo da visão de Capitão

Nascimento, essa sim uma visão que é limitada pelo seu próprio percurso anterior ao filme e durante aquele. Esse percurso vai ser marcado pela violência que, se não é defendida no filme abertamente, é vista por Capitão Nascimento como um recurso válido para alcançar seus objetivos.

Capitão Nascimento é um agente do Estado, assim como o Soldado Amarelo. Incapacitados de resolverem os problemas pelas vias legais, apelam para a violência. Em *Vidas secas* parecia ainda haver uma perspectiva para uma resolução dentro de soluções que passem pelos caminhos de uma democracia efetiva que ainda viria a ser formada no Brasil. Quase quarenta e cinco anos depois aquele idealismo de *Vidas secas* parece ter sido sepultado por filmes como *Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, *O invasor*. Como assinala a pesquisadora Lucia Nagib (2006), temos a passagem aqui de uma utopia, a utopia do Cinema Novo, em suas variadas manifestações, para uma distopia. O cinema, assim, mostra como não fica fora de um processo que é exterior a ele. Não devemos cobrar do cinema que ele seja mais do que ele pode ser, produto das circunstâncias do local onde é produzido. *Tropa de elite*, filme bastante bem-resolvido dentro da sua proposta de comunicação com o público, principalmente aquele público de classe-média de que falamos anteriormente. O filme utiliza habilmente os recursos do cinema narrativo clássico misturados às possibilidades de um cinema informado pela estética da publicidade e do videoclipe, da fragmentação das imagens, do cinema gravado em suporte digital. A vitória do filme no Festival de Berlim deste ano mostra como a estética de *Tropa de elite* está afinada com esse “novo realismo” que se apresenta no cinema contemporâneo.

O que resta de *Vidas secas* hoje é sua estética poderosa, o rigor na composição dos quadros, a fotografia de Luiz Carlos Barreto. O que mostra que a discussão em relação ao cinema deve sempre começar pela linguagem e não por considerações ideológicas.