

ENTRE SILÊNCIOS E MOVÊNCIAS: NARRATIVAS DO NORDESTE BRASILEIRO EM GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS¹

Jurema da Silva Araújo²

Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos (...) (Vidas Secas)

RESUMO

O nordeste, tal qual o pensamos hoje: terra seca, assolada pela fome, inerte e insólita não é uma paisagem natural, tampouco representa a genealogia de um povo. Esse nordeste é o testemunho do processo histórico de exploração econômica sob a qual se erigiu um território marcado pelas desigualdades sociais. Tendo como referência esses apontamentos históricos, buscamos, neste estudo, analisar as narrativas de um nordeste brasileiro particular, o da pecuária, veiculado na novela *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1997) e na sua adaptação fílmica por Nelson Pereira dos Santos (1963). Analisamos equivalências entre a narrativa literária e a fílmica, ficando patente, pois, que ambas se complementam e que, embora com suportes distintos, elas narram um tipo de nordeste muito particular: o nordeste da seca. Assim, como pano de fundo, refletiremos sobre a relação entre cinema e literatura, seus elos e seus confrontos. Depreendemos da leitura destas narrativas que elas se estruturam a partir de dois sentidos: os silêncios e as movências. O sentido de constante movência converge, especialmente, para o debate sobre a reforma agrária inferido por Graciliano e apreendido por Nelson pereira dos Santos. Como referenciais teóricos, recorreremos aos estudos de Celso Furtado (2000), Linda Gualda (2010), Dione Moraes (2006), Anelise Corseuil (2005), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Vidas Secas. Literatura e Cinema. Nordeste brasileiro.

INTRODUÇÃO

No título deste trabalho falamos em nordeste brasileiro. Entretanto, devemos dizer de partida que o Nordeste, na verdade, são muitos – o que já é consenso entre os estudiosos do tema: Gilberto Freyre, Djacir Menezes e Celso Furtado, para citar alguns. Neste estudo, deter-nos-emos ao nordeste da pecuária,

¹ Artigo apresentado à disciplina Literatura e Cinema como um dos pré-requisitos de aprovação.

² Mestra e Licenciada em Letras (UESPI) e Bacharel em Ciências Sociais (UFPI). E-mail: ella.jurema@hotmail.com

do vaqueiro, do aboio, aquele nordeste retratado na novela *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos (1963).

Nosso objetivo consiste em salientar a recorrência da questão social nas duas narrativas, questão essa evidenciada nos silêncios e nas movências que as permeiam. Nesse sentido, buscamos equivalências entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, ficando patente, pois, que ambas narrativas se complementam e que, embora com suportes distintos, elas narram um tipo de nordeste muito particular: o nordeste da seca. Assim, como pano de fundo, refletiremos sobre a relação entre cinema e literatura, seus elos e seus confrontos, para citar o título do artigo de Linda Gualda (2010).

Com base nos apontamentos de Celso Furtado (2000) acerca da formação econômica do nordeste brasileiro, apontaremos a construção do imaginário coletivo acerca do sertão e o agravamento da desigualdade social presentes nas duas narrativas.

NORDESTE BRASILEIRO: EXAME HISTÓRICO

O sertão nordestino, tal qual noticiado e representado em nossos dias, como aquele lugar distante, de casas de barro, famílias que atravessam longos períodos de seca, alimentando-se da palma, não é o nordeste de origem. O nordeste – ou os nordestes – brasileiro foi construído ao longo dos séculos, tendo sua paisagem e povo transformados. Conforme Moraes (2006, p. 21),

(...) no pensamento social brasileiro, os estilos, as figuras de linguagem, os cenários e os mecanismos narrativos relativos às circunstâncias históricas e sociais são elementos de primeira ordem na interpretação de Brasil que emerge da imagética de sertão. É que, no campo do imaginário social, interessam significados, trilhas e ambiguidades, de modo que a própria representação identitária presente nas imagens é, em si, um ato ficcional, no sentido de um processo de invenção social e imaginação criadora que produz signos com poder institucional

– o da construção social de identidades marcadas pela oposição sertão/litoral (...)

A formação da região nordeste do Brasil remonta ao período de colonização do país, quando os portugueses aportaram em terras tupiniquins e deram início ao processo de colonização por exploração. Segundo Celso Furtado (2000, p. 57), a formação de um sistema econômico altamente produtivo e em expansão no litoral nordestino acarretou mudanças diretas e indiretas nas demais regiões do país: de modo geral, asseguravam-se os recursos para manter a defesa da colônia e intensificar a exploração das demais regiões; e de modo restrito, surgiu um mercado com força suficiente para justificar a existência de outras atividades econômicas. Mas o elevado grau de especialização da economia açucareira demonstrava uma contraprova da sua rentabilidade elevada. Em contraposição à economia antilhana, no nordeste havia grande oferta de terras. Tal abundância de terras acarreta a criação de um segundo sistema econômico dependente da economia açucareira: a pecuária. Deriva, pois, a constatação de Furtado (2000) que considera a pecuária uma projeção da economia açucareira. Conforme o economista e historiador,

Ao expandir-se a economia açucareira, a necessidade de animais de tiro tendeu a crescer mais que proporcionalmente, pois a devastação das florestas litorâneas obrigava a buscar a lenha a distâncias cada vez maiores. Por outro lado, logo se evidenciou a impraticabilidade de criar o gado na faixa litorânea, isto é, dentro das próprias unidades produtoras de açúcar. Os conflitos provocados pela penetração de animais em plantações devem ter sido grandes, pois o próprio governo português proibiu, inicialmente, a criação de gado na faixa litorânea (FURTADO, 2000. p. 59-60).

Desde o seu surgimento, a pecuária guardou características próprias: exigia uma ocupação de terras extensiva e, em certo ponto itinerante. Era insignificante a fração de terra ocupada de forma permanente, uma vez que o regime de águas e a distância dos mercados exigiam deslocamentos constantes (FURTADO, 2000).

A forma como se realizava a acumulação de capital na economia criatória induzia a uma expansão permanente, pois independente das condições de demanda,

sempre que houvesse terras a ocupar o gado se deslocaria, adentraria o sertão³. E foi assim que a pecuária se tornou num fator fundamental do povoamento do interior brasileiro (FURTADO, 2000).

Enquanto que a economia açucareira era altamente onerosa, dado o processo de reposição do capital e expansão da capacidade produtiva, na economia criatória o capital era automaticamente repostado. Mas o crescimento da atividade maquiava a produção de subsistência de uma fração crescente da população. Assim, “(...) de sistema econômico de alta produtividade a meados do século XVII, o Nordeste se foi transformando progressivamente numa economia em que grande parte da população produzia apenas o necessário para subsistir” (FURTADO, 2000. p. 66). Estão aí as bases históricas da precária economia de subsistência que se transformou em problema econômico e desigualdade social posteriormente.

O que podemos deprender do pensamento de Celso Furtado é que ele atribui o subdesenvolvimento do interior ao desenvolvimento da região litorânea, numa clara referência à dicotomia centro-periferia. As populações interioranas – ou sertanejas – dependiam totalmente dos proprietários de terras, forjando-as a não dispor de meios para acumular riqueza, resultando num endividamento crescente.

As disparidades regionais foram acentuadas com a formação do eixo centro-sul que a cumulava desenvolvimento econômico. Para Celso Furtado (*apud* CALAZANS, 2007), um sistema industrial regional não poderia coexistir num mesmo país, com relações econômicas primárias e dependentes, pois tais relações tendem a formas de exploração. Essa foi a base ideológica da *Operação Nordeste* – plano político direcionado à região – que tinha a frente Celso Furtado e que se iniciou no governo de Juscelino Kubitschek, operação da qual resultou a Sudene – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (CALAZANS, 2007). Para

³ Conforme Dione Moraes (2006), a palavra sertão tem suas origens no vocabulário lusitano por volta do século XII que considerava *sertão* ou *certão* todo território pertencente a Portugal, mas distante de Lisboa. Foi largamente empregado até o final do século XVIII pela Coroa nas colônias. Adaptado ao português brasileiro, a palavra *sertão* designa tudo o que se afasta da costa. No imaginário social, o “sertão aparece como desconhecido, diferente, problemático, deserto, longínquo, Brasil a ser, Brasil ignoto, outro Brasil” (MORAES, 2006. p. 22).

Celso Furtado, a seca resultava de decisões tomadas pela classe dirigente, e era necessária uma intervenção planejada na região para acabar com a fome, a injustiça social e a miséria.

Assim, as ideias de Celso Furtado dialogam com as narrativas de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos analisadas neste trabalho. Elas têm em comum a referência e a relevância da questão social como balizadora dos problemas que afligem o sertanejo, vítima da seca.

LITERATURA E CINEMA: UM DIÁLOGO MAIS QUE POSSÍVEL

Se a literatura foi a maior expressão artística dos séculos XIX e XX, o cinema, no século XXI emerge como a mais unificante das artes: ele une a fotografia, a música, o texto, a moda, a pintura, a dança, a escultura, etc. (CORSEUIL, 2005). Gualda (2010) afirma no início do seu texto que 1/3 dos filmes produzidos pela RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances, aludindo ao diálogo incontestado entre essas duas modalidades artísticas. Mas, mais que adaptações – e no imaginário mais comum a adaptação é pensada como a transposição fiel, fidelíssima do texto – a recorrência do cinema a textos literários e vice-versa evidencia a intertextualidade a que se dedica o texto contemporâneo. Assim, o cinema nos possibilita ver a verbalidade da literatura e a literatura nos mostra a iconicidade do cinema (BRITO *apud* GUALDA, 2010. p. 202).

O esforço comparativo para entender as relações entre uma obra literária e um filme só é possível porque há proximidades, equivalências, pontos de convergência entre essas duas linguagens (GUALDA, 2010). Ambas as linguagens têm, dentre outras semelhanças, uma estrutura narrativa e uma impressão da realidade: se no romance encontramos um narrador, capítulos, descrições minuciosas do ambiente, de rostos, ações, no filme a narração nasce de um roteiro

– texto – e recorre à imagem para narrar: planos, enquadramentos, focalizações⁴, profundidade de campo, montagem... Todos esses recursos técnicos e estéticos são recursos de narração.

Contudo, mesmo considerando o diálogo entre essas linguagens como possível, como mais que possível, literatura e cinema são obras autônomas: em cada um o tempo e o espaço são marcados de forma diferente. Dada a autonomia de ambas as linguagens, Corseuil (2005, p. 295) nos adverte: “Existe uma cultura de adaptações “fidedignas” que pode ser extremamente problemática, uma vez que muitos filmes adaptados esvaziam-se de significado próprio, quando tendem simplesmente a repetir diálogos intermináveis”.

A narrativa cinematográfica que adapta um conto, por exemplo, tem sua autonomia assegurada pela ideologia do diretor, pela interpretação da equipe, sendo, portanto, uma leitura. Enquanto a palavra evoca, remete a um objeto ou ideia, a foto(grama) mostra; enquanto a linguagem literária representa imagens por meio de palavras, a linguagem cinematográfica reproduz imagens (GUALDA, 2010).

Conforme o exposto, analisaremos a novela *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e o filme homônimo dirigido por Nelson Pereira dos Santos, situando como pontos de equivalência os silêncios e as movências que perpassam as narrativas.

⁴ Focalização: termo proposto por Genette para significar ponto de narração – *focus of narration*. Ou seja, o ponto a partir do qual a narrativa é feita. Conforme Aumont (2003, p. 132), “Em Genett, a focalização é um modo narrativo concernente, a um só tempo, ao que diz o narrador e ao que a personagem sabe. No cinema, esse dizer e esse saber se complicam com o ver da personagem. Além disso, o dizer do narrador (a enunciação) é claramente mais complexo no cinema, pois ele mobiliza, a um só tempo, vários níveis informativos: a imagem, a fala, a montagem”.

VIDAS SECAS: DE GRACILIANO RAMOS A NELSON PEREIRA DOS SANTOS

A novela *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, narra a peregrinação de uma família pelos sertões nordestinos à procura de melhores condições de vida. No posfácio da edição lida (RAMOS, 1997, p. 152), Álvaro Lins afirma que a obra apresenta dois defeitos estruturais: tendo sido escrita em quadros, seus capítulos não se articulam formalmente de modo seguro; e a introspecção das personagens constitui monólogos interiores. São, portanto, segundo o crítico, erros técnicos. Entretanto, as camadas do texto denunciam que por trás da aparente falha técnica há uma intencionalidade, captada em diferentes nuances, de marcar o modo como a condição de vida insipiente é sentida por cada uma das personagens, revelando a incomunicabilidade, as dores, as perdas, os silêncios que perpassam a narrativa. Os capítulos 2, 4, 5, 6 e 9 nos contam, respectivamente, quais as marcas – ou mágoas – mais profundas que calejaram Fabiano, Sinhá Vitória, O menino mais novo, O menino mais velho e Baleia. Aparentemente, conceber-se um bicho, desejar dormir em uma cama de couro, tornar-se um vaqueiro, compreender o sentido de uma palavra nova e sonhar com preás gordos parecem miudezas, mas vidas marcadas a ferro e fogo, dilaceradas pela fome, pela constante travessia, são preenchidas de leveza quando se vislumbra uma vida melhor.

Na novela de Graciliano os silêncios são representados com a desarticulação dos capítulos, com o emblemático papagaio mudo, com o léxico primário de Fabiano e das crianças e com a antropomorfização de Baleia, que age como gente, mas que não fala, é um bicho.

O silêncio, a ausência de vozes foi captada sensivelmente por Nelson Pereira dos Santos que optou por um filme sem trilha. Exceto por alguns poucos momentos em que uma rabeca reproduz o som de um carro de bois – mas que parece, também, o som de uma mosca varejeira voando sobre uma carne, uma carniça no meio do sertão. Segundo o diretor,

Em *Vidas Secas* procurei trabalhar com os sons descritos no livro: vento na caatinga, chuva, animais e o carro de bois. Na hora de montar o filme, percebi que não tinha música. Quando o produtor perguntou se já havia escolhido a orquestra para executar a famosa “música de fundo”, respondi: “Veja bem se combina orquestra com essa o paisagem”. Outra coisa que aprendi quando tentei fazer o filme pela primeira vez foi ouvir o som do sertão – isso para desfazer a associação de baião com sertão (...) (RAMOS, 2007. p. 334).

A inexistência de trilha sonora foi um recurso estético utilizado pelo diretor, bem como a fotografia em preto e branco. Preto e branco para dizer, enfatizar o sol causticante, a ausência de cor na caatinga, a vegetação seca, a vida de misérias, perdas.

Se Fabiano diz a si mesmo “ – Você é um bicho, Fabiano” (p. 18), essa frase ecoa quando, surrado e encarcerado, o ângulo da câmera em *plongée* nos mostra um homem oprimido. Os gritos guturais exprimidos por Fabiano na cena nos lembram certa passagem do livro: “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse...” (p. 36). Esse homem que diante da opressão da polícia emudece, cala, silencia no livro e no filme é o mesmo homem que sofre em silêncio a morte da cachorra Baleia.

O silêncio que atravessa as vidas das personagens é rompido com palavras desconhecidas, como *inferno*, que tanto no livro quanto no filme marca de forma ácida a vida do Menino mais velho.

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria invejoso (p. 59-60).

As histórias que Fabiano contava à família, ou as que O menino mais velho transmitia ao irmão e à Baleia eram cheias de lacunas, vazios, silêncios. A linguagem

era de gestos, sons que imitavam animais, exclamações. Silêncio tão grande que o papagaio da família era mudo. Como não eram metidos a conversar, O menino mais novo “Tinha o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos (p. 56)”.

As conversas entre Sinhá Vitória e Fabiano eram pouco frequentes, às vezes sequer eram conversas, uma vez que cada um tergiversava. Mas, o silêncio entre eles rompia quando decidiam partir. Afinal,

“(…) estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau” (RAMOS, 1997. p. 23).

Essa movência é reiterada pela figura de Fabiano, o vaqueiro, que se movimentava constantemente pela caatinga a procura de uma rês. O livro não descreve nenhuma passagem de vaqueiros laçando gado ou os marcando a fogo. Mas Nelson recorre a esse tipo de atividade e nos mostra uma cena na qual os vaqueiros, incluindo Fabiano, laçam um garrote para que seu dono o marque.

Lembremos também do bezerro da Vaca Laranja que sempre estava perdido, movimentando-se na caatinga e que viaja com a família ao final das narrativas.

Tanto o livro quanto o filme iniciam suas narrativas com a chegada da família. No livro, o capítulo denomina-se *Mudança* e narra a chegada das personagens. No filme, a câmera fixa da primeira cena mostra-nos ao longe pontos se movimentando na tela; em seguida vemos Baleia que corre à frente do grupo e mais ao fundo distinguimos a silhueta de Sinhá Vitória, depois a de Fabiano acompanhado das duas crianças. A câmera permanece fixa em seu eixo, mas persegue a família até que ela se assente à sombra de um mandacaru.

Ao final do livro, o capítulo *Fuga* narra o início de mais uma viagem da família. Ela segue para a cidade: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá” (RAMOS, 1997. p. 126). No filme, a câmera os acompanha – afinal, já os conhecemos, partilhamos sua história – até certo ponto, quando eles seguem. Ouvimos novamente o som da rabeça e eles movem-se, em silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande” (p. 10). A frase retrata a vida de Fabiano, Sinha Vitória, O menino mais velho, O menino mais novo e Baleia. Viagem e silêncio grande são as insígnias dessa família de sertanejos que representa a família de muitos daquela época – e por que não hoje?

Neste trabalho, analisamos a novela *Vidas Secas* (1997), de Graciliano Ramos e sua adaptação para o cinema por Nelson Pereira dos Santos (1963) com base na visão do nordeste pecuarista de Celso Furtado (2000). A relação cinema e literatura foi amparada nas equivalências de sentido encontradas nas duas ficções. Equivalências estas traduzidas em dois pontos: os silêncios e a constante movência que atravessa as narrativas. O sentido de constante movência converge, especialmente, para o debate sobre a reforma agrária pretendido por Graciliano e apreendido por Nelson pereira dos Santos (RAMOS, 2007). Não seria também a transformação da desigualdade social, política e econômica do sertão nordestino o projeto de Celso Furtado a frente da Sudene? Embora pertencentes a épocas distintas, esses três pensadores do Brasil, têm em comum projetos socialmente engajados.

Coube-nos, também, situar o sertão nordestino, pecuarista, conforme os apontamentos de Celso Furtado (2000), evocando, também, o conceito de *sertão* como categoria do imaginário social brasileiro. Numa clara referência à oposição sertão/litoral (MORAES, 2006), Celso Furtado (2000) alude à dicotomia periferia/centro como espaços economicamente antagônicos, mas complementares, na medida em que a demanda por novos territórios para a expansão da economia açucareira acarretou o surgimento da pecuária.

O nordeste do vaqueiro, nordeste patriarcal, dividido, matizado pelas cores do ficcionista e do diretor apresentou-se como um mundo no qual o silêncio, a introspecção e as constantes movências imperam.

REFERÊNCIAS

- CALAZANS, Rejane. *Ambivalências: o nordeste nas obras de Gilberto Freyre e Celso Furtado*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 22. Nº 64. pp. 75-192.
- CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e cinema*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria literária: abordagens, histórias e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2005. pp. 295-304.
- FOCALIZAÇÃO. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003. pp.132.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.
- GUALDA, Linda Catarina. *Literatura e cinema: elo e confronto*. Rev. MATRIZES. Ano 3. Nº 2. Jan./jul. 2010. pp.201-220.
- MORAES, Dione. *Ainda queremos ser...tão?* Rev. O público e o privado. Nº 7. Jan./jul. 2006. pp. 15-30.
- RAMOS, Roberto. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cineasta*. Entrevista. Estudos Avançados nº 21. 2007. pp. 323-352.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997.
- Vidas Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 103 min. Preto e branco. 1963.