

OS BRASIS DE GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: VIDAS SECAS DA LITERATURA AO CINEMA

Ailton da Costa Silva Junior¹

Resumo: Este artigo analisa alguns dos diferentes aspectos que vieram a despertar no cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos o interesse pela obra literária de Graciliano Ramos, tendo-o permitido refletir sobre a região nordeste para a elaboração de seu longa-metragem *Vidas Secas* (1963). Procura-se, portanto, evidenciar alguns aspectos de criação da película, bem como o diálogo entre a literatura regionalista de 1930 e o Cinema Novo.

Palavras-chave: Vidas Secas; Nelson Pereira dos Santos; Graciliano Ramos; Literatura; Cinema.

THE BRAZILS OF GRACILIANO RAMOS AND NELSON PEREIRA DOS SANTOS: VIDAS SECAS FROM LITERATURE TO THE CINEMA

Abstract : This article analyses some of the different aspects that have come to awaken in the São Paulo filmmaker Nelson Pereira dos Santos interest in the literary work of Graciliano Ramos, having allowed him reflect on the northeast region for the elaboration of his feature film *Vidas Secas* (1963). It's therefore tried to show some aspects of film creation and dialogue between regionalist literature of 1930s and the Cinema Novo.

Keywords: Vidas Secas; Nelson Pereira dos Santos; Graciliano Ramos; Literature; Cinema.

Considerações Iniciais

Este artigo oferece uma reflexão acerca dos diferentes aspectos que conduziram o cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos através da literatura de Graciliano Ramos até a criação do longa-metragem *Vidas Secas*. Surge em meio às leituras uma configuração simbólica da região nordeste brasileira e uma concepção de país extremamente singular que emerge das páginas e se faz presente na cinematografia cinemanovista da década de 1960.

A literatura foi a expressão artística de maior repercussão do século XIX, o cinema, por sua vez, surgiu no final do século XIX. Do cinematógrafo dos irmãos Lumière surgia uma luz enigmática, que passou a encantar com imagens distintas que se moviam. Nascia lentamente, sem cores e sons, uma indústria específica de produção artística, que acabou por ditar um sem número de padrões culturais em diferentes países, e que viria a se tornar o

¹ Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e docente no Centro de Estudos Superiores de Maceió (CESMAC). E-mail: <ailton_romero@yahoo.com.br>.

sinônimo mais poderoso das comunicações, ou “o produto do encontro histórico entre teatro, vaudeville, music hall, pintura, fotografia, e toda uma série de progressos técnicos”.² E segundo Marc Ferro “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens”.³

Literatura e cinema: escolhas e aproximações

Como o cinema tentou expressar contos com imagens, primeiramente sem som e coloração e mais tarde explodindo em cores e sonoridade. Antes do cinema a literatura permitia ao escritor gerar um texto dotado de detalhes para mais tarde tais detalhes serem absorvidos pelo leitor, ajudando-o na criação mental do desenrolar da trama. O cinema, por sua vez, condensou nas telas a visão do diretor e sua equipe, até certo ponto de forma manipuladora, talvez. Na narração fílmica, os espaços já foram concebidos, entardecer e noite já estão prontos, sem que a liberdade imaginativa do leitor pudesse arquitetá-la. “As câmeras filmaram o que o diretor do filme quis, o projetor do cinema joga-as na tela, para você seguir o olhar do filme como se fosse o seu.”⁴

A literatura regionalista apresentou um Brasil totalmente desconhecido. Os romances que surgiram na década de 1930 ofereceram aos leitores um mundo distanciado da metrópole, que mergulhava em cenários rurais e rudimentares, cenários que marcaram o início da história de nosso país, e que acabaram servindo de palco para a criação de diferentes filmes.

É em 15 de março de 1930 que temos o surgimento da *Cinédia*, que foi o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro. Tendo como primeiros filmes *Lábios Sem Beijos* (1930), de Humberto Mauro e *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu. Em 1941 Moacir Fenelon funda a produtora *Atlântida Cinematográfica*, popularizando a produção cinematográfica com suas chanchadas, com sucessos de público como *Tristezas não pagam dívidas* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) ou *Carnaval no fogo* (1949). A *Vera Cruz* viria a ser criada em 1949 tendo como proposta a elaboração de filmes caros e de alta qualidade de montagem e pós-produção, lançou filmes celebres como *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi e *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, este último tendo sido o primeiro filme brasileiro a conquistar a Palma de Ouro em Cannes. O surgimento das diferentes produtoras cinematográficas durante

² CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 9.

³ FERRO, Marc. *História e cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 19.

⁴ ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999, p. 25.

a década de 1930 se deu em grande parte devido ao incentivo do governo Vargas em promover a cultura nacional com a criação de leis que melhorassem as condições para a elaboração de filmes e documentários no país. Em 1932 é criado o Decreto-lei 21420, primeira lei que era voltada para o incentivo do audiovisual, e em 1936 é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que pretendia desenvolver filmes educativos, principalmente para a grande parcela analfabeta da comunidade.

Produtoras como a *Vera Cruz* e a *Atlântida* criaram diversas chanchadas, que eram as comédias de humor ingênuo que tratavam de pequenos aspectos do cotidiano do brasileiro como o carnaval, o futebol ou a figura do malandro carioca. Foi durante a década de 1950 que estes filmes passaram a ser criticados por diferentes cineastas, principalmente aqueles que tentavam fundar no Brasil uma nova concepção de cinema que rompesse com a ingenuidade e o padrão norte-americano.

Um dos defensores deste cinema nacionalista de vertente mais crítica foi o paulistano Nelson Pereira dos Santos que mantinha uma postura marxista facilmente identificada em seus discursos, bem como seu gosto pela doutrina soviética: “O cinema [...], como disse Jdanov para a literatura, “não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo: muito mais, ele deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de idéias novas, levá-lo avante [...]”.⁵

A conscientização de que o cinema detinha um potencial diferente das outras artes começa a ocorrer quando o futuro cineasta ainda era um garoto, dos muitos filmes assistidos juntamente com seu pai.

Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. Foi ele quem me deu meu aprendizado em cinema. [...] A minha primeira relação com o cinema foi essa, aos 10 anos eu já estava recebendo. Foi aí que comecei. O resto veio mais tarde: o cineclube, depois a consciência de fazer cinema, a possibilidade de fazer cinema no Brasil.⁶

A forte ligação com os três pilares do cinema italiano Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti, assim como o interesse em construir um cinema político como o de Sergei Eisenstein, despertaram a necessidade de procurar entre as obras da literatura nacional os pontos que seriam incorporados em seus roteiros, os traços escondidos que faziam do Brasil um país singular.

Nelson Pereira foi um dos cineastas do movimento cinemanovistas que via nas chanchadas e no molde hollywoodiano das produtoras o principal problema que afetava o

⁵ SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 85.

⁶ *Ibidem.*, p. 46.

processo de “revolução da arte nacional”. O *Cinema Novo* da década de 1960 foi buscar originalidade em sua temática em diferentes obras da década de 1930, o romance *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos nos interessa aqui como norteador de nosso capítulo, partindo do livro até chegar às telas do cinema, e quais foram os caminhos traçados por equipe e cineasta. Segundo José Carlos Avellar:

O que *Vidas secas* filme trouxe do *Vidas Secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua idéia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor.⁷

No início de sua carreira o diretor de *Vidas Secas* foi buscar no Rio de Janeiro um cenário que favorecesse a sua busca por uma paisagem que figurasse como reveladora do Brasil, o cotidiano carioca que evidenciamos em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), nos permite perceber a forte associação do cineasta com a estética neo-realista italiana, e como a câmera de filmagem opera quase que de forma documental entre os diferentes personagens que brotam das vielas por entre os morros, em rodas de samba e feiras populares, a zona norte e a zona sul em constante conflito. Já em *Vidas Secas*, somos transportados para um novo cenário, extremamente distante das praias e belezas do Rio, numa terra calcinada vemos andarilhos mortificados pelo sol.

O desenvolvimentismo desencadeado pela política de Juscelino Kubitschek, no final da década de 1950, fez gerar entre diferentes artistas um desejo de revitalização e engrandecimento de traços imperiosos de nossa cultura. Traços antes vistos durante o modernismo de 1920. As bases do chamado Cinema Novo começavam a ser moldadas em meio a diferentes alterações do cenário político e cultural nacional.

No foco dos debates entre intelectuais e políticos de diferentes esferas ideológicas estava a preocupação em evidenciar o que ficou conceituado entre as discussões como “dualismo” que gerava uma idéia palpável de dois Brasis existentes. Um Brasil moderno e industrializado que se sobrepõe a um Brasil rudimentar e deteriorado por um atraso econômico, cultural e social, “recolocava-se o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se um tempo. suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento.”⁸

⁷ AVELLAR, Jose Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 45.

⁸ RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os na 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida (Orgs.). *O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (O Brasil Republicano, v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 136.

O cinema criado por alguns poucos entusiastas de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia promoveu em diferentes níveis uma busca pela brasilidade, desligando-se dos aspectos que o fazia refém da estética norte-americana.

O imaginário dos cinemanovistas já havia sido penetrado durante a adolescência por diferentes textos que foram aos poucos cunhando perfis intelectuais inquietos, fossem provenientes da literatura regionalista ou mesmo da ideologia comunista, como no caso de Nelson Pereira que nutriu seu imaginário com a obra de Graciliano Ramos a fim de gerar um roteiro que fosse válido para o cinema. As leituras que eram feitas enquanto garoto e no decorrer de sua adolescência despertaram o interesse por problemas de âmbito social, e é exatamente a partir desse gosto peculiar que seus primeiros filmes serão moldados.

Em *Rio, 40 Graus* de 1955, que é o seu primeiro longa-metragem, e também considerado um dos marcos iniciais do cinemanovismo, é possível perceber a forte ligação com a obra *Capitães de Areia* (1937) de Jorge Amado, os panoramas da cidade do Rio de Janeiro, que aos poucos vão mostrando os moradores em seu cotidiano, é extremamente semelhante à trama desenvolvida pelo literato baiano que apresenta a cidade de Salvador da década de 30, onde um grupo de crianças abandonadas vai buscar um tipo de liberdade que emana das ruas. Em meio à corrupção e forte repressão da polícia assistimos ao amadurecimento dos jovens em um cenário desafiador e extremo. O cinema foi buscar inspiração na literatura, o cineasta escreve com imagens, mas antes de se criar imagens em movimento é necessário escrevê-las.

Em torno dessa criação nacional temos diferentes movimentos, que surgem durante a década de 1950 e que se estendem até antes do golpe de 1964. A literatura regionalista, somada a diversos textos marxistas traduzidos e trazidos ao Brasil por estudantes universitários de famílias abastadas favoreceram essa conscientização entre diferentes jovens. A arte da escrita rebuscada e analítica é mesclada com a febre da criação de roteiros. A definição como cinema, se dá depois do trâmite realizado entre o roteiro escrito e a montagem fílmica, pós-definida, o cineasta constrói sua história identicamente ao escritor romancista. Segundo Avellar: “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme”⁹. Diferentes romancistas traduziram este sentimento de inserir em seus contos o que eles próprios haviam vivenciado.

⁹ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 41.

Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos inspiraram com suas obras diversos artistas brasileiros de diferentes esferas. Uma nova linguagem passa a ser a grande mestra na definição do sertão, do regional e suas peculiaridades, antes isoladas. A literatura alcança significativo destaque entre o público especializado, *O Quinze*, lançado em 1930, e *Vidas Secas*, em 1938, geraram um sentimento de aproximação, entre os leitores e os elementos desconhecidos de nossa cultura. O livro de Rachel de Queiroz trata da terrível seca que castigou o Nordeste no ano de 1915. A autora cearense traduziu em palavras o que ela própria havia testemunhado quando criança no sertão, os horrores e as dificuldades que culminaram com a saída de sua família da sua terra natal em 1917, indo para o Rio de Janeiro.

No romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, temos mais uma vez esta aproximação com o horror, da falta de recursos e de uma terra devastada pela seca. Tendo crescido no interior de Alagoas, a ligação com tal realidade se fazia presente em seu cotidiano, as peculiaridades enfrentadas no dia a dia são ressaltadas em seus escritos. Caatinga e retirantes são símbolos nestes contos, eles traduzem o espírito de uma época, ao passo de transformarem-se em expoentes das modificações políticas na década de 1960, os leitores esquerdistas apoiavam seus discursos com base nas reflexões feitas em livros como estes.

Uma grande diferença estética entre as duas obras gira em torno da exposição das personagens. Em *O Quinze* nós temos personagens comunicativos, que descrevem em conversas as situações que são apresentadas na trama, apontando em diálogos o que está diante dos olhos, por outro lado em *Vidas Secas* temos personagens que não dialogam entre si, o autor faz uso de sua destreza descritiva para nos apresentar detalhadamente o cenário do desenrolar da estória. Dois estilos de escrita protagonizados pela seca, com consequências extremamente próximas entre as duas obras.

Em se tratando da década de 1930 ocorreram diversas modificações no mercado editorial que favoreceram o trânsito de diferentes obras importantes no Brasil, e, mais tarde, no mundo, tendo sido traduzidas em inúmeras línguas. Uma das causas dessa extrema modificação em torno dos bens culturais, e o grande número de impressões que passavam a circular dentro do território nacional, estão diretamente associadas à situação político-econômica da década de 1930, aos impulsos gerados pela industrialização da época. O crescimento do número de profissionais liberais e portadores de diploma fez com que essa parcela da sociedade, que consumia bens culturais, aumentasse. Um público que escolhia obras de acordo com seu gosto exigia uma nova atualização dos meios de encadernamento e propaganda das edições, afirma Alves (2011):

Esse novo público forma-se a partir da força das alterações profissionais ocorridas na estratificação do mercado de trabalho nacional, impulsionado pelo crescimento do setor terciário e de novos postos de gestão do setor público, assim como pelo aumento do número de portadores de diploma superior na área das profissões liberais.¹⁰

Uma classe de consumidores que liam compulsoriamente alimentou esta jovem indústria que, aos poucos, foi definindo diferentes padrões sócio-culturais. Neste crescente cenário, o sertão foi pictoricamente construído por diferentes literatos, passando a ocupar nas mentes dos leitores um espaço no qual floresceram reflexões sobre a situação dos segmentos desfavorecidos no Brasil; problemas de ordem social ganham um espaço específico.

O poder do sertanejo é enaltecido em diversas obras, personagens como Fabiano e Chico Bento carregam consigo o peso de uma existência pobre e sofrida, porém marcada pela luta e necessidade de sobrevivência. Estas características clássicas de heroísmo das personagens geraram uma empatia natural com o público, o retirante aparece como um tipo de símbolo comum da degradação do ambiente que ele procura escapar, ao tempo que vigora como um representante do combate que é travado contra os problemas de ordem política e social. A narrativa que vemos em ambas as obras é a de fuga, de migração, ou êxodo, escapar de uma terra sem vida, rumando para um lugar melhor:

O fator desencadeador da fuga é a seca; como para Rachel de Queiroz, ela é um elemento desagregador e não um componente imanente da cosmologia social e natural do *sertão*, tal como parece ser para Euclides da Cunha. A seca aparece como algo estranho e o único evento capaz de retirar o homem sertanejo da sua comunhão com o espaço, a natureza e consigo mesmo.¹¹

A incerteza do amanhã prossegue expulsando o sertanejo, o enfatizar desse aspecto torna-se claro com a descrição das paisagens em que as personagens são inseridas. Em *Vidas Secas*, a terra rachada onde antes era o leito de um rio é descrita por Graciliano, assim como os pássaros negros que passeiam pelos galhos das árvores secas, como que espreitando os visitantes que transitam pelo deserto. “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.”¹² Esse tipo de descrição dramática que é criada pelo autor traçou um tipo de perfil do sertanejo-nordestino na década de 1930, que vigorou no imaginário do brasileiro. Neste fragmento em especial observamos a temática da fuga que aparece presente também na obra de Rachel de Queiroz.

¹⁰ ALVES, Elder P. Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 77.

¹¹ *Ibidem.*, p. 74-75.

¹² RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 117. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 12.

Era raro e alarmante, em março, ainda se tratar de gado. Vicente pensava sombriamente no que seria de tanta rês, se de fato não viesse o inverno. A rama já não dava nem para um mês. Imaginara retirar uma porção de gado para a serra. Mas, sabia lá? Na serra, também, o recurso falta... Também a água dos riachos afina, afina, até se transformar num fio gotejante e transparente. Além disso, a viagem sem pasto, sem bebida certa, havia de ser um horror, morreria tudo.¹³

A obra *O Quinze* viria a se tornar filme em 2004, muito tempo depois de seu lançamento em 1930, pelas mãos do cineasta Jurandir de Oliveira. A obra de Rachel de Queiroz foi lida pelos cinemanovistas, mas não veio a se tornar filme na década de 1960/70, só depois do cinema da retomada é que os escritos ganharam a tela. Já o livro *Vidas Secas* orbitou entre os principais livros de consulta de Nelson Pereira dos Santos, assim como a literatura de cordel obteve destaque entre os escritos de Glauber Rocha, diferentes obras que apresentavam elementos clássicos da cultura brasileira foram também selecionados como material de consulta. Alguns desses materiais cederam diferentes elementos que foram incorporados pelos cineastas.

“Importa perceber que a consagração estabelecida antes impactou nas escolhas estéticas da geração de cineastas dos anos sessenta, década em que grande parte dos romances regionalistas foi adaptada para a linguagem cinematográfica, recrudescendo assim a relação de intertextualidade entre fotografia, literatura e cinema.”¹⁴

Os cineastas da década de 50 e 60 foram buscar sustentação nos romances regionalistas de 1930, mas também em elementos modernistas de 1922, revitalizando e apreendendo características que sofreram modificações para serem adequadas ao cinema, realizando uma sucinta transmutação entre estética literal e estética fílmica. “A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica.”¹⁵ O filme *Vidas Secas* foi consagrado em seu tempo, ganhou status e relevância até os dias de hoje, tendo tido o poder de transfigurar os escritos para o cinema. Os caminhos traçados nesta empreitada são pouco conhecidos até hoje.

Nelson Pereira dos Santos: procurando o sertão

O filme *Vidas Secas* teve seu lançamento em 1963, com distribuição pela *Sino Filmes*, *Rio filmes* e *Sagres Vídeo*, a obra cinematográfica foi criada a partir do livro de Graciliano Ramos, escrito em meados de 1938. A introdução da obra de Graciliano Ramos (1892 – 1953)

¹³ QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*. 77. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004, p. 14-15.

¹⁴ ALVES, Elder P. Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011, p. 79.

¹⁵ AVELLAR, Jose Carlos. *Letra e imagem*. In: RODRIGUES FILHO, Nelson et al. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ: Secretaria estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994, p. 10.

oferece diferentes detalhes do ambiente de desenrolar da trama que são facilmente absorvidos pelo leitor, gerando imagens distintas, que recriam um cenário marcado pela seca:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progrediria bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.¹⁶

O filme foi dirigido por Nelson Pereira dos Santos, a direção de fotografia ficou por conta de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, o elenco principal foi englobado por Átila Iório, como Fabiano, e Maria Ribeiro, no papel de Sinhá Vitória. Entre os dois, apenas Átila era ator profissional, tendo trabalhado em outros projetos para o cinema e televisão.

Formado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, da turma de 1952, filho de um alfaiate e de uma dona-de-casa, o jovem Nelson mantinha guardado dentro de si um grande desejo de escrever roteiros e criar filmes com teor crítico, “Comunista desde os bancos do colégio Roosevelt, em São Paulo, num tempo de combate ao Estado Novo – optou pelo afastamento da militância política direta, a fim de tornar-se um militante do cinema brasileiro”¹⁷, foi guiado por este desejo que aos vinte anos de idade Nelson viaja até a França:

Eu tinha 20 anos e fui a Paris de navio com uma bolsa do governo francês para estudar cinema. O cargueiro italiano demorou tanto para chegar que acabei perdendo o prazo da matrícula. Fiquei por lá quatro meses e ia toda tarde à Cinemateca assistir filmes. Foi minha melhor escola de cinema, um curso completo de realismo francês dos anos 30.¹⁸

Antes da criação de seu primeiro longa-metragem ele havia feito um curta-metragem em 1950, chamado *Juventude*, que mostra o dia a dia de jovens trabalhadores em São Paulo, a luta nas batalhas diárias vividas por pessoas simples sempre chamaram a sua atenção, a necessidade de mostrar uma realidade camuflada. Segundo o próprio cineasta:

Eu pensei em fazer Vidas Secas em 1962, por aí. Em 1959, eu já tinha feito “Rio 40 Graus” daí pensei vou fazer um grande filme, claro! E comecei a escrever os roteiros, e eu tinha alguns livros de consulta, e um deles era Vidas Secas, de vez em quando eu dava uma pesquisada pra ver se eu conseguia roubar alguma coisa. Isso aqui é o filme! Ta escrito aqui, a única

¹⁶ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 117. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 9.

¹⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 93.

¹⁸ SANTOS, Nelson Pereira dos. O que aprendi. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina, n. 2, set. 2009. Disponível em: <www.desenredos.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2012.

coisa é sintetizar, porque ele é tão ligado ao visual que vai direto ao conhecimento de causa, porque ele veio de lá, conhecia toda aquela realidade, tinha uma posição filosófica estética bem definida, o livro dele é o resultado de um pensador, um bom escritor, um escritor clássico, é alguém que raciocinou, avaliou, pensou e produziu essa obra prima sobre a questão do nordeste.¹⁹

O romance do Mestre Graça carregava consigo os principais traços necessários para a criação de uma obra fílmica que mostraria um Brasil verdadeiro e sem rótulos, um país marcado por um atraso camuflado e despercebido, e isto seria alcançado através do cinemanovismo. Segundo Ismail Xavier o movimento seria uma “versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação”.²⁰

Antes da adaptação de *Vidas Secas* para o cinema, Nelson Pereira foi indicado para a criação de outro filme também proveniente de uma obra de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, que foi lançado em 1934, na segunda etapa do modernismo brasileiro. Alguns problemas de aceitação no rumo que algumas personagens tomariam no decorrer do filme acabaram por findar a participação do cineasta; o filme acabou por ser lançado em 1971, pelas mãos do cineasta Leon Hirszman. Sobre a mudança na direção do longa-metragem e de seu contato com o próprio escritor, disse Nelson Pereira dos Santos:

Meu primeiro trabalho no cinema profissional foi como assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O saci*, filmado no interior de São Paulo, em Ribeirão Bonito. O diretor de fotografia do filme, Rui Santos, era amigo de Graciliano Ramos e me pediu para fazer a adaptação de *São Bernardo*. Mergulhei no trabalho, filmava de dia e escrevia à noite. Empaquei ao chegar ao capítulo do suicídio de Madalena. Não queria que ela morresse. Propus, no lugar do suicídio, a fuga da fazenda. Rui Santos, temendo a reação do “Graça”, recomendou-me consultar o autor antes de mudar a história de Madalena. Em resposta, Graciliano disse que eu poderia fazer isso, desde que tirasse o seu nome da história, porque a modificação proposta não era de sua autoria e sim invenção alheia.²¹

Depois de montar uma equipe pequena, Nelson viaja até o município de Juazeiro, no norte da Bahia, para começar as filmagens de *Vidas Secas*. O interesse do cineasta nesta região havia nascido depois de uma visita à região em 1958, enquanto trabalhava para o

¹⁹ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas*. Entrevista concedida ao programa *De la pra cá da TV Brasil*, 2008.

²⁰ XAVIER, Ismail. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 62-63.

²¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. Cinema: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, p. 324-352, 2007. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

documentarista Isaac Rozemberg, com o intuito de filmar os impactos da seca que haviam assolado o território naquele ano. Depois de ter contato com os moradores da região e ter se sensibilizado com a tragédia, o cineasta retorna até a região, em 1960, para rodar seu novo longa-metragem. Um problema inesperado por todos tornou inviável todo o processo de gravação do filme: as chuvas fortes que sucederam o período de seca transformaram a paisagem de caatinga em áreas verdes. Esse acontecimento fez Nelson improvisar a criação de outro filme, *Mandacaru Vermelho* (1960), um romance escrito por ele mesmo e que trata das dificuldades enfrentadas por um casal em uma terra marcada por disputas de famílias numa região seca do Nordeste brasileiro. Dois anos mais tarde, o interesse em rodar o longa-metragem *Vidas Secas* retorna, e, dessa vez, o cenário escolhido deixava o cineasta mais próximo da terra natal do idealizador do romance. É no distrito de Minador do Negrão em Palmeira dos Índios, no agreste alagoano, que o cineasta desembarca com sua equipe e aos poucos começa a escolher locações e selecionar figurantes.

Grande apreciador do Neo-realismo italiano e, principalmente, dos cineastas do pós-guerra o cineasta desenvolveu em seus filmes um estilo de crítica social que incitava a reflexão da situação do Brasil na década de 1960. Foi também um dos muitos apreciadores da literatura de Graciliano Ramos. Em entrevista cedida a TV Brasil no programa *De Lá pra Cá*, o diretor descreveu um pouco sobre a complexidade em fazer um filme a partir de um romance sem diálogos, onde se privilegia a sequência de montagem das imagens com conteúdo, o qual assume papel marcante no trabalho final do filme:

E, isso foi realmente um dos grandes desafios, vamos transpor da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, o livro tem toda aquela linguagem poderosa que fica na cabeça do leitor, um mundo, um universo que o escritor cria e ele vai compor esse mundo de acordo com a sua formação, seu jeito, seus sentimentos, mas para o espectador nós temos que usar uma linguagem que eu não digo que é concreta, mas o conflito a relação entre os personagens existe pela troca de olhares pelo que acontece a cadela que corre atrás do preá e traz o preá tudo isso vai contando uma história sem que seja necessário usar um diálogo, é um exercício de linguagem bastante importante.²²

Em algumas cenas importantes do filme acompanhamos o desenrolar de um fato através do simples olhar, a linguagem visual é elaborada para dar ênfase às linhas do livro, momentos de emoção e angústia são descritos por jogos de olhares, segundo Christian Metz: “o cinema, dizem, é uma linguagem, se se entender por isso “linguagem poética”.²³ A

²² SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas*. Entrevista concedida ao programa *De la pra cá da TV Brasil*, 2008.

²³ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 59.

realização do filme *Vidas Secas* se deu em meados de 1962-1963, o lugar escolhido foi o povoado de Minador do Negrão, distrito de Palmeira dos Índios, localizado no interior alagoano, distante 135 quilômetros da capital Maceió. Rodeado de fazendas e caatingas, perfeitamente escolhido pelo diretor, este cenário remonta os escritos de Graciliano Ramos, filho da mesma terra a qual ele havia descrito em seu conto de 1938, a obra havia sido escrita na mesma cidade, e por escolha do diretor, o filme também nasceria na mesma região. A parte de organização de sequências de imagens e sobreposição do áudio ao vídeo parecia muito mais simples do que se meter a viajar pelo Brasil fazendo cinema. Nas palavras de Ismail Xavier: “Classicamente costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa”.²⁴

A utilização de atores “não-profissionais” para compor o elenco do filme é justificada pelo baixo orçamento nas produções, assim como a grande maioria dos filmes produzidos pelo movimento cinemanovista. Sobre a escolha do elenco e da busca pelo tipo de ator em especial que será inserido na trama pontuou Nelson Pereira dos Santos (2009): “Meu desafio como diretor é escolher o ator certo. Depois de escolhido, o negócio é com ele. Saímos juntos, vamos a um botequim e conversamos sobre o filme. O ofício do ator é sagrado e interfiro o mínimo possível. É meu jeito de trabalhar.”²⁵

Um dos atores não profissionais e morador da cidade de Palmeira dos Índios foi Jofre Soares, entre as idas e vindas do cineasta e sua equipe, fotografando e criando laços de amizade com políticos e fazendeiros da região, o encontro com o futuro ator se deu em um pequeno circo que permanecia em exibição em um terreno baldio no centro de Palmeira dos Índios. A forte expressividade do palhaço no centro do picadeiro fez com que o cineasta de dirigisse até os fundos do espetáculo com o intuito de conhecê-lo e inseri-lo no filme.

O elenco contou ainda com a participação do ator Átila Iório, que ficou encarregado de interpretar Fabiano, o patriarca da família de retirantes. Átila havia trabalhado com Luiz Carlos Barreto anteriormente no filme *Assalto ao Trem Pagador*, no mesmo ano de 1962, antes da realização do filme com Nelson Pereira. Átila ainda viria a ficar famoso na televisão por diversos papéis em novelas, como *A Escrava Isaura*, *Anjo Mau* e *O Rei do Gado*. Átila Iório foi inserido no elenco do filme depois da pressão imposta por Herbert Richers que

²⁴ XAVIER, Ismail. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 27.

²⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. O que aprendi. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina, n. 2, set. 2009. Disponível em: <www.desenredos.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2012.

desejava pelo menos um nome reconhecido na trama, a proposta inicial era utilizar mais uma pessoa da região para dar vida ao personagem Fabiano por conta dos traços característicos.

Incorporando o elenco principal ao lado de Átila Iório, estava Maria Ribeiro, que interpretou Sinhá Vitória. A atriz havia sido descoberta pouco antes de a equipe estar completamente formada, o diretor encontrou a moça trabalhando como técnica no Laboratório Líder – hoje conhecido como Labo Cine. Maria Ribeiro não desejava trabalhar no cinema como atriz, como ela mesma ressaltou em entrevista no Festival de Brasília, realizado em 2008: “Eu é que não embarco nessa de cinema brasileiro não, nunca deu dinheiro para ninguém. Eu tinha salário fixo, filha para sustentar e não ia trocar a segurança por um projeto que não tinha dinheiro.”²⁶

O pensamento da atriz parecia ser imutável quanto à desilusão sobre o cinema brasileiro, depois de várias conversas e tentativas fracassadas com a moça, Nelson veio a conversar com Hebert Richers que conhecia os proprietários da Líder na época, foi por intermédio destes que a moça aceitou o contrato para fazer o papel de Sinhá Vitória, e sobre a tomada de decisão ela enfatizou.

Os meninos que interpretaram os papéis de filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, foram Genivaldo Lima, que interpretou o menino mais velho, e seu irmão Gilvan Lima, que deu vida ao menino mais novo, ambos eram filhos de um comerciante de Palmeira dos Índios e foram escolhidos por Nelson Pereira e Jofre Soares. Sobre a participação em *Vidas Secas* o senhor Gilvan Lima, que havia completado cinquenta e seis anos em 2012, disse numa entrevista realizada em Palmeira dos Índios: “Jofre Soares morava perto de uma pousada que era de meu pai, isso em 1962, perto da Igreja de São Pedro, e eu e meu irmão aboiava em vaquejada, o Jofre conhecia a gente e apresentou ao Nelson, foi por causa disso que a gente foi convidado para participar do filme”.²⁷

Orlando Macedo, que também fez parte do elenco, na pele do soldado amarelo, era um ator pouco conhecido, tendo trabalhado em algumas peças teatrais no Rio de Janeiro. O único ator profissional do elenco, o qual já havia trabalhado no cinema era Átila Iório. Entre os demais nomes que fizeram parte das filmagens existiu uma personagem que também veio a alcançar significativo sucesso, ela fazia parte do elenco que foi selecionado pouco antes das gravações, a cadelinha baleia, que apresenta significativo destaque na obra de Graciliano

²⁶ RIBEIRO, Maria. *A atriz de “vidas secas” lembra emocionada de atuação*, 2008. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/festivalbrasil/2008/interna/0,OI3344997-EI12316,00-Atriz+de+Vidas+Secas+lembra+emocionada+de+atuacao.html>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

²⁷ LIMA, Gilvan. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias: depoimento*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2012.

Ramos foi mais um dos tantos achados da equipe, encontrada numa feira local e comprada por uma bagatela por Nelson.

A parceria entre pessoas comuns do interior de Alagoas e equipe técnica do filme objetivou a criação do filme *Vidas Secas* e muitas outras produções cinemanovistas, o comum que encantava e que fazia questionar o lugar onde vivemos, estrelado pelos que sentem puramente as dores dos problemas que afetam o país, sem criar cenários artificiais ou personagens míticos de personalidade inabalável e com caráter heróico.

Considerações Finais

O percurso traçado neste artigo pretendeu unir elementos analíticos que se fazem presentes entre os campos da narrativa fílmica e da literatura. O objeto de análise de nosso trabalho foram as trocas simbólicas entre a história da literatura regionalista de 1930 e o cinema que objetivaram a criação do longa-metragem *Vidas Secas* (1963) pelas mãos do cineasta Nelson Pereira dos Santos.

Os caminhos escolhidos no decorrer dessa busca permitiram compreender as bases da primeira fase do Cinema Novo brasileiro e sua formação na década de 1950, bem como o processo político desenvolvido pelos intelectuais e artistas da época que pretendiam resgatar os traços da cultura nacional que haviam desaparecido com o tempo.

Nelson Pereira dos Santos foi um dos cineastas dessa primeira fase do cinemanovismo que, ao lado de Glauber Rocha e Ruy Guerra, procuraram desenvolver temáticas fílmicas que inicialmente se voltavam para os problemas sociais provenientes da região Nordeste. Foi com a obra de Graciliano Ramos que o cineasta interagiu com uma região repleta de significados.

Referências

Bibliografia

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALVES, Elder P. Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011.

AVELLAR, Jose Carlos. *Letra e imagem*. In: RODRIGUES FILHO, Nelson et al. *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ: Secretaria estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994.

_____. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FERRO, Marc. *História e cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*. 77. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 117. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

_____. *Cultura e política: os na 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida (Orgs.). *O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (O Brasil Republicano, v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

_____. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Fontes:

LIMA, Gilvan. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias: depoimento*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2012.

RIBEIRO, Maria. *A atriz de "vidas secas" lembra emocionada de atuação*, 2008. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/festivalbrasil/2008/interna/0,OI3344997-EI12316,00-Atriz+de+Vidas+Secas+lembra+emocionada+de+atuacao.html>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2010.

_____. *Cinema: resistência e esperança de um cinema*. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, p. 324-352, 2007. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

_____. *O que aprendi*. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina, n. 2, set. 2009. Disponível em: <www.desenredos.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2012.

_____. Vidas secas. Entrevista concedida ao programa *De la pra cá da TV Brasil*, 2008.

VIDAS Secas. Adaptado da obra de Graciliano Ramos. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Interpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, Baleia. Sino Filmes 1963. 1 DVD (105 min), son., p&b 35 mm.

Recebido em 15 de fevereiro de 2015; aprovado em 14 de março de 2015.