

“VIDAS SECAS”, DE GRACILIANO RAMOS: DA LINGUAGEM DISCURSIVA PARA A VISUAL

“VIDAS SECAS”, GRACILIANO RAMOS LITERARY WORK: FROM THE DISCURSIVE TO THE VISUAL LANGUAGE

Alice Elías Daniel Olivati

Doutoranda e Mestre em Educação (Universidade de Sorocaba - UNISO), Professora da Faculdade de Tecnologia de Capão Bonito/SP, aliceolivati@gmail.com

Paulo Braz Clemencio Schettino

Doutor em Ciências da Comunicação Universidade de Sorocaba-UNISO, paulo.schettino@gmail.com

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo estudar as adaptações da obra literária *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, da linguagem escrita para o cinema, realizada por Nelson Pereira dos Santos. O primeiro conhece-se pelo seu estrato fônico-linguístico configurado por um entrelaçamento de vocábulos, sintagmas, efeitos sonoros materializados por meio de seu sistema sígnico firmemente baseado na palavra. O segundo, pela linguagem visual, formada através de movimentos de câmera, gestos, fala de personagens, trilha sonora e prescinde, ora mais ora menos, do texto verbal para se constituir. A trajetória teórico-metodológica proposta para a investigação contou com a Semiótica da Cultura; reflexões sobre as artes e seu poder de comunicação; a cultura de massa, os meios, as especificidades da literatura e do cinema. O estudo comparativo da obra que empreendemos em nossa pesquisa, constituiu-se caminho que nos levou à compreensão de que a travessia de signos captados da literatura, sua integração e incorporação em outras formas de expressão, podem ser capazes de engendrar novas concepções no cinema, de modo a recriar e a enriquecer a cultura em tempos de seduções mediáticas.

Palavras-chave: Arte. Signo. Imagem. Tradução. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

The following paper intends to analyze the cinematic language used by the filmmaker Nelson Pereira dos Santos when he shot the book *Vidas Secas*, written by Graciliano Ramos. The book is known for its phonic-linguistic stratum characterized by an interweave of words, syntagmas, and peculiar set of phonemes. The movie has a cinematic language characterized by camera movements, gestures, characters speech, and soundtrack that prescind from, sometimes more or less, verbal language. The theory and methodology considered for the study included Culture Semiotics, art and its communication power, mass culture, means, and movies and literature specificities. The comparison between the book and the movie led the authors to realize that when the literary language is translated into other languages, it can produce and incorporate new concepts. When it comes to cinematic language, it recreates and enriches culture in times of media worship.

Keywords: Art. Sign. Image. Translation. Literature. The cinema.

INTRODUÇÃO

Transformações radicais ocorrem na vida do ser humano em matéria de comunicação. Na era das máquinas e das tecnologias eletrônicas, a invasão no cotidiano de informações, entretenimento, serviços, evidencia-se a profusão de signos, como parte da cultura no mundo atual. A sedução pelas iconologias afasta o indivíduo do livro, mero papel impresso, sem luz, nem cor.

A leitura, uma atividade solitária, é preterida pela televisão e pelo cinema. E em relação às obras literárias é misterioso que haja uma preocupação em saber como elas são apresentadas ao público de cinema. Seriam consideradas formadoras de cultura ou se constituiriam em uma arte menor? A respeito de cinema, Adorno e Horkheimer (1985, p.118) comentam a “atrofia da imaginação e do raciocínio” do espectador, pois sua forma de apreensão dos fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos “proíbe a atividade intelectual”.

No aspecto pedagógico, o professor prescinde dessa mídia ou adota-a como forma de provocar reflexões sobre as mensagens verbais e imagéticas? A questão que investigamos baseia-se nas adaptações da literatura para o cinema, uma vez que na busca de promover uma leitura com predominância de imagens, pretere o discurso linguístico. Seria o cinema um processo comunicativo de constituição cultural análoga à que apreendemos no livro onde a discursividade contínua, numa sequência de signos geram as ideias, ou na troca do sistema sígnico, em virtude dos cortes imagéticos, os significados perderiam os valores encontrados nas obras literárias? Schettino (2007, p. 33) pontua que uma mesma imagem que está sendo jogada na tela é reprocessada por tantos receptores diferentes e/ ou laboratórios quantos são os indivíduos presentes na sala de exibição. Cada um deles é um minilaboratório de processamento acrescentando a interpretação da imagem. Analogamente, poderia o mesmo acontecer também na mente dos leitores? Nesse aspecto, sabemos que as traduções intermediáticas foram objetos de inúmeras teorias, desde as tradicionais até às da atualidade.

Há aquelas traduções que definem a validade de ambas as formas de comunicação na expressão artística. E há outras que examinam a questão do ponto de vista da cultura de massa. As transformações que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo dos processos sociais de recepção (Plaza, 2003).

Para uma resposta efetiva, convinha saber como se processavam as adaptações ou traduções intersemióticas. Essa foi a grande motivação que nos impulsionou a realizar a presente pesquisa e esperamos que ela possa acrescentar algumas reflexões sobre o tema. Assim, para podermos refletir e estabelecer um consenso sobre as traduções, em se tratando de literatura e cinema, torna-se necessário relevar o que pensam os teóricos de ambas as artes estudadas.

METODOLOGIA

De modo geral o nosso estudo abrange gradativamente as especificidades das artes, sua produção, veiculação e as traduções intermediáticas. E nesse sentido, a literatura destaca-se como uma fonte abundante de fábulas, de gêneros narrativos de várias naturezas, dos mais clássicos às ficções científicas, para todas as faixas etárias. Assim, uma obra literária, principalmente quando consagrada, torna-se difícil não ser traduzida por outra mídia, sobretudo para as que são consideradas de massa, como a televisão e o cinema.

A obra estudada, escrita por Graciliano Ramos, foi publicada em 1ª edição no ano de 1938, mas a versão analisada nesta pesquisa foi sua 98ª edição (Ramos, 2005), em comparação com a versão apresen-

tada ao cinema por Nelson Pereira Santos, em 1963. Em relação à forma, a obra rompe com os padrões utilizados anteriormente introduzindo nova estrutura narrativa. Compõe-se de treze quadros, levando o leitor a acompanhar os passos incertos dos retirantes da seca, o percurso dos flagelados que são expulsos de suas terras pelo sol que os oprime (Ramos, 2005). A escolha desta obra literária deve-se ao fato de livro e filme propiciarem o estudo das traduções intersemióticas pela qualidade de suas produções, do contingente de significantes utilizados na literatura e no cinema.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como se dá a travessia de uma linguagem discursiva para a audiovisual

O verbal dá-se a conhecer pelo seu estrato fônico-linguístico: um entrelaçamento de vocábulos, sintagmas, efeitos rítmicos, aliterações, assonâncias, enfim, pelo texto, sua materialidade composta pelo sistema semiótico que determina sua literariedade (Ramos, 2005). O filme, ao contrário da literatura, não conta somente com o texto (oral) para se constituir. Existe enquanto imagem sonora, plástica, visual. Aqui as palavras disputam espaço com os gestos, movimentos, trilha sonora, iluminação, cenários, figurino, etc. Os contingentes de significantes utilizados para gerar significados podem ser maiores no filme que na literatura. No cinema o campo textual e o campo imagético se fundem um ao outro (Santos, 1963).

O Foco narrativo, no livro

“Vidas Secas” é um dos únicos livros do autor em terceira pessoa verbal com aspecto inovador: a onisciência prismática, ou seja, o leitor entra em contato com a realidade sob o prisma da personagem que está em cena. Isso é possível devido ao emprego do discurso indireto livre que dá ao narrador um posicionamento discreto e sua voz funde-se com a das personagens. Falas ou pensamentos dos membros da família (incluindo Baleia) vêm inseridos nos relatos do narrador com discurso indireto e indireto livre, como em (Ramos, 2005):

“Se achassem água ali perto, beberiam muito, sairiam cheios, arrastando os pés.
Fabiano comunicou isto à Sinhá Vitória e indicou uma depressão do terreno.
Era um bebedouro, não era? Sinhá Vitória estirou o beíço, indecisa,
e Fabiano afirmou o que havia perguntado. Então ele não conhecia aquelas
paragens? Estava a falar verdades? Se a mulher tivesse concordado,
Fabiano arrefeceria, pois lhe faltava convicção [...]”.

O Foco narrativo, no filme

O narrador é abolido e todas as intenções das ações são encenadas. O que conta são as expressões do corpo, da face, dos olhos, os gestos, tudo contribui para a comunicação. O discurso indireto livre do texto, quando passado ao filme, cria uma convergência solidária na expressão dos atores. Importante destacar o fenômeno do mutismo introspectivo das personagens. Silenciosas, circunspetas, elas substituem o diálogo, pela linguagem gestual ou gutural. Mesmo nos textos do livro pode-se perceber que a intenção do autor era a *secura* também das palavras. Afinal, não havia muito o quê dizer. Passam horas caminhando ensimesmados (Santos, 1963):

“[...] a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra[...]
Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia

presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. Anda, condenado do diabo, gritou-lhe pai. Não obtendo resultado, fustigou com a bainha da faca de ponta [...] Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto”.

Sobre a linguagem discursiva: se nos textos há pouco diálogo, no filme impera a cena como num quadro vivo, mas quase mudo. O que “diz” mais é o conjunto interno: a encenação; o externo: a iluminação intensa que representa o sol implacável, o chão gretado com ossos de animais espalhados; caveiras de gado e a caatinga seca, alta cobrindo o horizonte (Ramos, 2005; Santos, 1963).

Em “*Inverno*”, no filme, há um momento quando estão descansando vendo a chuva de dentro da cabana, Fabiano fala simultaneamente com Sinhá Vitória, cada um exteriorizando seus pensamentos, não há diálogo, interação de ideias, são duas pessoas falando ao mesmo tempo o que se passa em suas mentes com a visão da chuva, a água escorrendo fazendo barulho (Santos, 1963).

Na técnica do pensar em “voz alta”, há um reducionismo do texto para adaptação ao roteiro cinematográfico. Assim perde-se muito dos pensamentos da personagem. Nesse aspecto o romance sobrepõe-se ao cinema justamente nos detalhes linguísticos que fazem o diferencial da literatura (Ramos, 2005).

A Estrutura no filme e no livro

Na primeira cena ouve-se um som estridente que vem aos poucos anunciando a família dos retirantes; ao fundo, pequena imagem, quase silhuetas mostrando como o meio físico domina sobre as pessoas que se aproximam. Os latidos de baleia. Os pés arrastando os passos. E nesse caminhar, percebe-se, que o filho mais velho, em vez de explicar ao pai que já não consegue andar, senta-se no chão e põe-se a chorar. Em seu rudimentarismo psicológico, o pai, em vez de conversar com ele, passa a xingá-lo e a espancá-lo. Em seguida, vendo que sua atitude não produz nenhuma reação no filho, começa a falar consigo mesmo, esbravejando contra a paisagem. Para compensar a quase ausência de diálogos, com absoluto poder de síntese, ressaltam-se gestos, ações, movimentos (Santos, 1963).

No filme, o fio que conduz a narrativa sofre pequenas modificações: O capítulo “*Cadeia*” insere-se juntamente com o capítulo “*Festa*”, quando Fabiano vai ao boteco jogar cartas com o soldado amarelo e sai sem se despedir, aquele vai atrás e o provoca. Como Fabiano em sua rudeza não sabe se defender, acaba sendo preso e apanha com chicoteadas dos soldados, na cadeia. Enquanto isso Sinhá (sic) Vitória e os meninos esperam na frente da igreja sentados no chão esperando por Fabiano sem saber do ocorrido (Santos, 1963). No livro, Sinhá Vitória e as crianças estão em casa (na cabana) (Ramos, 2005). Outra diferença está no episódio da morte de Baleia (no livro, após “*Festa*”), no filme fica para o penúltimo quadro, após o capítulo “*O Soldado amarelo*” e antes de “*O Mundo coberto de penas*”. Colocada antes de “*Fuga*” a emoção maior da morte e delírio da cachorra fica sendo quase que um dos motivos para que o local tão hostil torne-se insuportável para os viventes. Esse fato apressou a decisão do casal a prestar contas com o patrão, no capítulo “*Contas*” (Santos, 1963).

A necessidade da fuga imperava cada vez mais. As aves de arribação continuavam cobrindo a caatinga, como no pensamento de Sinhá Vitória: “*O sol chupava os poços e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado*”. As formas de expressão também evidenciam a incipiente organi-

zação social em que vivem as personagens oriundas da economia rural (Ramos, 2005).

No filme, o proprietário da casinha surge a cavalo com seus peões e expulsa Fabiano e família de suas terras, até que os retirantes com seus cacoetes conseguem dizer que poderia cuidar dos animais, até que o proprietário acaba consentindo. No entanto, em Contas, na hora da partilha, percebeu que saiu perdendo e não com “sobras” como calculou Sinhá Vitória (Santos, 1963).

Outra parte em que ressalta a posição social das personagens verifica-se na passagem em que Fabiano vai à cidade tentar vender toucinho e carne de porco, é acuado pelo fiscal da prefeitura; o sertanejo revela todo o seu despreparo para enfrentar as instituições da sociedade como revela o seu bordão: “quem é do chão não se trepa”. No livro, o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara suas vendas, mas Fabiano fingia-se de desentendido (Ramos, 2005).

O Tempo

No livro e no filme não há uma cronologia precisa, por se tratar de capítulos como se fossem quadros desmontáveis. Não há rigor na sua estrutura, mas discretamente percebe-se que é cíclico. O drama passa-se entre duas estiagens: “Mudança” (1º capítulo) e “Fuga” (13º - último capítulo) e dentro desses limites da seca os indicadores temporais têm um duplo movimento: alguns se referem ao presente da narrativa, outros representam experiências do passado resgatadas pela memória (Ramos, 2005; Santos, 1963).

O Espaço

Pode-se dizer que o verdadeiro protagonista alegórico de “Vidas Secas” está no espaço social e físico. A natureza oprime tanto os retirantes, quanto os que detêm o poder. Ela se torna tão hostil que é possível falar na existência de um contra espaço. Inóspito, o agreste sertão nordestino torna-se o principal responsável pela periódica expulsão dos sertanejos.

No livro, a descrição é adjetivada, porém seca, comedida. “A caatinga estendia-se de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (Ramos, 2005). No filme, o cenário é o próprio nordeste, película em preto e branco, além do sol, a iluminação intensa, a terra gretada e ossos de animais espalhados pela caatinga. “Galhos secos sobre o areião claro... No céu, urubus voam em círculo – o gado resfolegando, não conseguia ficar em pé...” A monotonia marca o tom do ambiente: não há florestas nem montanhas para distrair a visão e atenuar a secura. Sinistra e desolada a paisagem permite que se compreenda o drama dos retirantes (Santos, 1963).

Os Personagens

As personagens principais representam a típica família sertaneja nordestina: pai, mãe, filhos, e animais de estimação como cachorro e papagaio. Todos em conflito com a natureza, com a hostilidade do meio físico e com as personagens que representam o poder: o dono da fazenda, o soldado amarelo e o funcionário da prefeitura. São personagens alegóricas e representativas da ordem socioeconômica regional (Ramos, 2005).

A construção das personagens provoca forte impacto de verossimilhança que parecem transformarem-se em seres reais. Para marcar o embrutecimento a que foram reduzidos, o autor recorre ao zoomorfismo para demonstrar a insípida existência desses seres: “Estava escondido no mato como tatu”,

“era como um cachorro”, “Fabiano ficou desajeitado como um pato” (Ramos, 2005). No filme, o animalismo transparece na postura cênica: no andar, no modo de se alimentar (a farinha na cuia, passando de mão em mão e sendo jogada para dentro da boca), nos sons guturais e grunhidos (Santos, 1963).

A caracterização de Fabiano, por se tratar de uma película em preto e branco, mostra um vaqueiro de alta estatura (quando na verdade o nordestino tem porte mediano para baixo), encorpado, moreno, olhos e cabelos escuros, a barba rala também escura. O andar cambaio jogando os ombros para os lados, pouquíssimas palavras, a maioria das vezes, mudo ou com cacoetes: “...Annnnn ...Hêee ...Boi!” Indeciso, inseguro, como exemplo, não sabia se agira correto matando a cachorrinha Baleia. Entretanto Fabiano é de boa índole auxiliando o soldado amarelo perdido na caatinga, ensinando-lhe o caminho (Santos, 1963).

No romance, Fabiano é um vaqueiro do sertão nordestino assim descrito: “Pensando bem ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho queimado tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos [...] Um bicho, Fabiano”. Não sabia falar nem para se defender (Ramos, 2005).

A Sinhá Vitória

Mais esperta que Fabiano, suporta com constantes reclamações os afazeres domésticos e com os filhos. Resmungona, diferencia-se do marido no sentido de que é mais vaidosa, sonhava em ter uma cama de lastro de couro igual à de Seu Tomás da bolandeira (ex-patrão). A posse desse objeto básico representa para ela uma forma de realização, de alcance duma espécie de consciência de cidadania fundamental para a construção de sua imagem.

Nos momentos de aflição, costuma apelar para Deus e a Virgem Maria. No capítulo Contas é ela quem faz os cálculos para o acerto com o patrão. Na morte de Baleia, sua racionalidade superou o sentimentalismo pressionando o marido para se livrarem da cachorra. Foi ela também quem apanhou o papagaio para converter em alimento. Sinhá Vitória é morena, estatura baixa, pernas levemente arqueadas, braços fortes, ancas proeminentes que serviam de suporte para os meninos. Saia de ramagens, alpercatas desgastadas. Com uma rodilha de pano na cabeça segue equilibrando o baú de folha contendo suas tranqueiras. No livro sabe-se de seus pensamentos através da técnica do discurso indireto livre (Ramos 2005; Santos, 1963).

Sobre os meninos

É nos filhos que os pais depositam um fio de esperança, um futuro melhor, no menino mais novo e no menino mais velho. A ausência de nomes singulariza o processo de despersonalização. Não há também menções a seus rostos. O mais novo em sua ingenuidade vê no pai um modelo a ser imitado. O mais velho inquiridor, curioso, espera explicações que seus pais não conseguem lhe satisfazer, principalmente em relação ao significado da palavra “inferno”, que ele ouviu da curandeira quando esta realizava uma “simpatia” para curar as marcas das chicoteadas que Fabiano levou na cadeia (Ramos, 2005). No filme, as ações dos meninos reproduzem simplificada e parcialmente as do romance, mas conseguem ser fieis (Santos, 1963).

A Cachorra Baleia

A cachorra tem tratamento de gente, humanizada, um membro da família. Vira-lata, magra, tem

nome de peixe (um costume afetivo dos nordestinos). No episódio de sua morte sofre o processo de antropomorfização escondendo-se do tiro da espingarda de Fabiano e após, em seu delírio sonhando com caçadas e preás. No romance, constitui um dos mais belos textos da literatura brasileira (Ramos, 2005). E no cinema, uma imitação do livro, enriquecido pelas ações da cachorrinha que parecia real. As posições: ela escondendo-se por trás das árvores e Fabiano apontando a espingarda... a sucessão das tomadas alternadas ora nela, ora nele...o suspense...outra tomada na casa: Sinhá Vitória tampando os ouvidos dos meninos para que não ouvissem o tiro e os gemidos de Baleia, dão o toque de suspense e emoção (Santos, 1963).

Personagens secundários

No livro, em “*Cadeia*”, Fabiano vai preso por não saber se defender do “soldado amarelo” que o desafiara no jogo de cartas, provocou-o até prendê-lo e encomendar-lhe uma surra. Durante sua agonia de dor das chibatadas, imaginava a Sinhá Vitória e os meninos preocupados com sua ausência, sem saber do acontecido, em casa, no escuro, sem querosene que ele estava encarregado de levar. [...] “*havia ali um bêbedo tresvariando em voz alta e alguns homens agachados em redor de um fogo que enchia o cárcere de fumaça. Discutiam e queixavam-se da lenha molhada.*” (Ramos, 2005). No filme, há a apresentação de um grupo folclórico de Folia de Reis, enquanto Fabiano está sofrendo na cadeia. E em lugar de um bêbedo, há um rapaz, vaqueiro, empregado do mesmo patrão, que está preso na mesma cela que Fabiano e quando vão soltá-lo ele pede para levar Fabiano com ele e ainda lhe oferece seu cavalo. Sinhá Vitória e os meninos que esperavam sentados no chão próximo à igreja, ao verem Fabiano, acompanham-no sem saber do acontecido (Santos, 1963).

O Desfecho

No livro, em “*Fuga*”, a retirada da cabana, os instantes em que aparecem saindo do local, os momentos de silêncio ou de conversa entre Sinhá, Vitória e Fabiano, sem dúvida que no livro o texto é completo, perfeito, impecável na expressão do determinismo (Ramos, 2005). O homem sendo expulso pelo meio físico. Entretanto, no filme, o som estridente daquele mesmo carro-de-boi, que não aparece em nenhum momento, mas que se ouve no início e no final, ao longe, aproxima-se e torna a sumir aos poucos, reduzindo também na tela a imagem dos retirantes até ficar micro silhuetas no horizonte sob o brilho intenso do sol e em primeiro plano continua a larga extensão da caatinga seca, a terra com ossos de animais espalhados e urubus em círculo ao longe (Santos, 1963).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação para o cinema assim como aparece transcrito no início, trata-se de uma reprodução fiel da obra literária, porém houve as modificações estruturais necessárias à adaptação e ao roteiro do filme. Levando-se em conta ambas as formas de expressão artísticas: livro e cinema, podemos concluir que a essência está presente em ambos. A “*secura*” do romance, a “*secura*” do filme, quase mudo, marca a rotina de vida desses retirantes flagelados pelo meio em que vivem e onde desfiavam suas angústias. O tratamento dado à linguagem é o mesmo: onomatopeias, monossílabos, gestos, mostra as reduzidas possibilidades de uma vida digna, o esmagamento pelo meio físico provoca os deslocamentos periódicos a que são obrigados. O filme não somente contribuiu para o enriquecimento da obra, como também se tornou um fator de difusão da literatura brasileira, na forma mais popular de expressão contribuindo para enriquecer e categorizar o cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. 98ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2005.

SANTOS, N.P. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963. 1 DVD.

SCHETTINO, P.B.C. **Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ateliê, 2007.