

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NAÇÃO COMO ESCRITURA NA FILMOGRAFIA DE NELSON  
PEREIRA DOS SANTOS E NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Autor: Artur Guimarães Dias Pimentel

Brasília, 2018.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NAÇÃO COMO ESCRITURA NA FILMOGRAFIA DE NELSON  
PEREIRA DOS SANTOS E NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Autor: Artur Guimarães Dias Pimentel

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da  
Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Mestre.

Brasília, maio de 2018.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

NAÇÃO COMO ESCRITURA NA FILMOGRAFIA DE NELSON  
PEREIRA DOS SANTOS E NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Autor: Artur Guimarães Dias Pimentel

Orientador: Edson Silva de Farias

Banca: Prof.º Doutor Edson Silva de Farias (SOL/UnB)

Prof.º Doutor Eduardo Dimitrov (SOL/UnB)

Prof.º Doutor Rogério Luiz S. de Oliveira (Cine-Vídeo/UESB)

Profª Doutora Mariza Veloso Motta Santos (SOL/UnB)

## **Agradecimentos**

À Universidade de Brasília (UnB), à Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UnB (PPG-SOL/UnB) por todo suporte intelectual, material e financeiro para que esta pesquisa juntamente à continuidade do meu processo de formação acadêmico se tornasse possível.

Ao professor, orientador e amigo Edson Silva de Farias que, mais uma vez, instruiu-me nos caminhos da pesquisa sociológica, sempre auxiliando e perscrutando o pensamento crítico de forma inspiradora.

Aos professores Eduardo Dimitrov, Rogério Luiz S. de Oliveira e à professora Júnia Regina F. Barreto por todo o cuidado, pelas leituras atentas e contribuições durante o processo de elaboração desta pesquisa e, ainda, por terem aceito participarem da minha banca de qualificação do projeto e da banca de defesa desta dissertação.

Aos/às professores/as e colegas do PPG-SOL/UnB que, direta ou indiretamente, contribuíram para meu percurso de pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa em Cultura, Memória e Desenvolvimento por toda abertura, recepção cuidadosa e crítica desde a apresentação de uma ideia inicial de estudos à apresentação de trabalhos finais de pesquisa.

A todos os funcionários e funcionárias do Departamento de Sociologia, em especial à Renata Souto, Gabriella Carlos, Patrícia Rodrigues e Michele Silva por todo auxílio burocrático que também foi fundamental neste processo de pesquisa.

À minha família, em especial à minha mãe Elenice pela força inspiradora, independente das intempéries; ao meu pai Alexandre pelo incentivo e inspiração desde sempre; ao meu irmão Emanuel pelo companheirismo, paciência e compreensão durante esse processo de pesquisa.

Ao meu companheiro Silvino pelo amor, amparo e pelo incentivo de perto durante os momentos mais difíceis deste percurso.

Por fim, em especial, agradeço ao Nelson Pereira dos Santos (em memória) por toda diligência com a pesquisa, ainda lá no seu início, além de ser uma inspiração e fomentar em mim redescobertas de raízes pessoais e coletivas.

“Essas questões do século, a preocupação com elas, eu acho que herdei dos grandes escritores brasileiros.”<sup>1</sup>

(Nelson Pereira dos Santos)

---

<sup>1</sup> Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos.(2005) Pág. 38

## RESUMO

O cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos foi muito importante na consolidação do cinema e audiovisual no Brasil e considerado um dos grandes agentes na consagração do movimento cinematográfico Cinema Novo, nas décadas de 1950 e 1960. Este diretor de cinema tem uma obra muito vasta, com forte apelo à cultura popular e à nação brasileira. Realizou vários filmes adaptados diretamente de obras da literatura nacional e outros inspirados nessa mesma tradição literária. Em sua filmografia, é perceptível que há uma relação direta entre cinema, literatura e nação, desta forma, o objetivo central desta pesquisa será entender quais são os aspectos de uma noção de escritura de nação que estão presentes no filme *Vidas Secas* (1963) deste cineasta, ou seja, entender como este diretor de cinema inscreve e imprime elementos nacionais nesta obra.

O enfoque teórico-metodológico desta pesquisa está baseado no estudo da noção de escritura de nação a partir, fundamentalmente, do material interno ao próprio filme, ou seja, suas ferramentas técnico-artísticas, a fim de localizar esses elementos inscritos na obra, após a realização de uma leitura mais minuciosa da obra literária que inspirou a sua obra fílmica. A partir disso, ao final, será sugerida uma reflexão do filme enquanto arquivo, com o intuito de refletir se elementos nacionais também possam ter contribuído por inscreverem aspectos de nação em outros fluxos culturais que se desdobraram e que foram influenciados por esta produção artística de Nelson Pereira dos Santos. Palavras-chave: Cinema, literatura, nação, escritura, *Vidas Secas*.

**Palavras-chave:** Cinema, literatura, nação, escritura, *Vidas Secas*.

## ***ABSTRACT***

Brazilian filmmaker Nelson Pereira dos Santos was very important for the consolidation of cinema and audiovisual in Brazil and is considered one of the great agents in the acclaim of the cinematographic movement Cinema Novo, in the decades of 1950 and 1960. This filmmaker has a very vast work, with strong appeal to popular culture and the Brazilian nation. He made several films adapted directly from works of national literature and others inspired by its literary tradition. In his filmography, it is noticeable that there's a direct relation between cinema, literature and nation - therefore, the main objective of this research is to understand what are the aspects of a notion of nation's writing that are present in the filmmaker's filmography and how he writing and impressing national elements in his body of work.

The theoretical-methodological approach of this research is based on the study of the notion of nation's writing from, fundamentally, the internal material to the film itself, that is, its technical-artistic tools, in order to locate those elements present in the work, after a more thorough reading of the literary work that inspired the film work. From there, it will be suggested a reflection of the film as an archive, in order to reflect if national elements may also have contributed to writing aspects of the nation in other cultural flows that unfolded and that were influenced by this artistic production of Nelson Pereira dos Santos.

**Keyword set:** Cinema, literature, nation, writing, *Vidas Secas*.

## **SUMÁRIO**

GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS.....	10
INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 - ESCRITA DE NAÇÃO NO CINEMA E DA LITERATURA.....	19
ESCRITURA NO CINEMA.....	27
CAPÍTULO 2 – CULTURA, NAÇÃO E CINEMA .....	32
1ª E 2ª GERAÇÃO MODERNISTA BRASILEIRA [...] .....	32
MODERNISMO LITERÁRIO E A FILMOGRAFIA DE NPS.....	36
NAÇÃO, POLÍTICA E CINEMA BRASILEIRO.....	41
CAPÍTULO 3 – ESCRITA DE NAÇÃO EM VIDAS SECAS (1963).....	46
ESCRITURA, CINEMATOGRAFIA E SOCIOLOGIA EM VIDAS SECAS.....	49
ADAPTAÇÃO E MISE-EN-SCÈNE.....	50
ESTILO DE FILMAGEM E MONTAGEM.....	65
SOM, SILÊNCIO E PERSONAGENS.....	69
LOCAÇÕES, FOTOGRAFIA E CÂMERA.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
AS IMPRESSÕES DE VIDAS SECAS.....	83
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXO I.....	90

## Glossário de termos cinematográficos

### Morfologia, Sintaxe e Estilística<sup>2</sup>

#### 1. Morfologia

##### 1.1. Campo

Aquilo que a câmera vê. No espaço, o campo tem a forma de uma pirâmide com o vértice no centro da objetiva.

##### 1.1.1. Quadro

O retângulo resultante da projeção da pirâmide sobre uma superfície plana, seja o filme, seja a tela de projeção.

##### 1.1.2. Ângulo de visão

A medida do ângulo formado pelo vértice da pirâmide, em graus. O ângulo de visão varia em função da distância focal da objetiva e das dimensões da janela sobre o filme. Como o quadro é retangular, os ângulos de *visão horizontal*, *vertical* e *diagonal* são sempre distintos. Uma objetiva é classificada em função de seu ângulo horizontal: chama-se "normal" quando este mede cerca de 40 graus, "tele" quando é menor e "grande angular" quando é maior.

##### 1.1.3. Ponto-de-vista e câmera subjetiva

O local do espaço em que se encontra o vértice da pirâmide. Quando reproduz o ponto-de-vista de um personagem, chama-se câmera subjetiva.

##### 1.1.4. Eixo (quebra de)

Distingue-se eixo visual da câmera de eixo dramático. O eixo visual é o próprio eixo geométrico da pirâmide, a direção para a qual a câmera está apontada. O eixo dramático, estabelecido pela relação entre dois personagens que se olham frente a frente, por exemplo, é fundamental para situar o espectador espacialmente. A quebra de eixo, nome que se dá ao salto do ponto-de-vista de um lado para o outro do eixo dramático, pode confundir-lo, portanto deve ser usada com cuidado. Equivale a mudar repentinamente a câmera que transmite um jogo de futebol para o outro lado do campo: o torcedor que assiste pela TV pode pensar que um gol marcado foi contra, pois não sabe mais para qual lado joga cada time.

##### 1.1.5. Profundidade de campo

A dimensão do campo no sentido do eixo de visão. Em ótica, diz-se do intervalo entre o ponto mais próximo e o mais distante cujas imagens podem ser vistas com nitidez. Em linguagem cinematográfica, refere-se à visão simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto-de-vista.

---

<sup>2</sup> Referências extraídas do site Mnemocine, escrito por Fábio Durand. Disponível em: [www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual](http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual). Consultado em 20 de fevereiro de 2018.

### **1.1.6. Off**

Diz-se de toda ação que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo.

### **1.2. Plano**

O enquadramento do objeto filmado, com a dimensão humana como referência.

#### **1.2.1. Plano geral (PG)**

Abrange uma vasta e distante porção de espaço, como uma paisagem. Os personagens, quando presentes no PG, não podem ser identificados.

#### **1.2.2. Plano de conjunto (PC)**

Um pouco mais próximo, pode mostrar um grupo de personagens, já reconhecíveis, e o ambiente em que se encontram.

#### **1.2.3. Plano médio (PM)**

Enquadra os personagens por inteiro quando estão de pé, deixando pequenas margens acima e abaixo.

#### **1.2.4. Plano americano (PA)**

Um pouco mais próximo, corta os personagens na altura da cintura ou das coxas.

#### **1.2.5. Primeiro plano (PP)**

Enquadra o busto dos personagens.

#### **1.2.6. Primeiríssimo plano (PPP)**

Enquadra apenas o rosto.

#### **1.2.7. Plano de detalhe (close-up)**

Enquadra e destaca partes do corpo (um olho, uma mão) ou objetos (uma caneta sobre a mesa).

### **1.3. Posição de câmera**

#### **1.3.1. Plongée/Contra-plongée**

Câmera posicionada em nível mais ou menos elevado do que o objeto enquadrado, respectivamente (em francês: *plongée* = mergulho). Também conhecido como câmara alta e câmara baixa.

### **1.4. Movimentos**

#### **1.4.1. Panorâmica (pan)**

Rotação da câmera em torno de seu eixo horizontal (para cima e para baixo) ou vertical (para um ou outro lado).

#### **1.4.2. Chicote**

Uma panorâmica muito rápida.

### **1.4.3. Traveling**

Deslocamento da câmera. Pode ser para frente (in), para trás (out), para cima, para baixo, para os lados ou combinado.

### **1.4.4. Zoom**

Alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo de visão. Chama-se zoom-in quando este diminui e zoom-out quando aumenta.

### **1.4.5. Traveling + zoom**

Combinação dos movimentos descritos acima, normalmente em sentidos inversos.

## **2. Sintaxe**

### **2.1. Plano**

É a unidade significativa mínima do filme. Entende-se por plano o trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos. Atenção: não confundir plano com tomada, que é a ação de filmar um plano. Em uma filmagem, podem ser feitas várias tomadas de um mesmo plano, das quais apenas uma será aproveitada.

### **2.2. Cena**

Pode ser composta por um ou mais planos. São agrupados em uma mesma cena os planos que têm uma continuidade temporal e espacial entre si.

### **2.3. Sequência**

Pode ser composta por uma ou mais cenas. Define-se pela continuidade da ação.

#### **2.3.1. Plano sequência**

Uma sequência sem cortes.

#### **2.3.2. Montagem paralela**

Montagem intercalando planos de sequências que se desenrolam simultaneamente, mas em espaços diferentes, normalmente convergindo para um encontro no final.

### **2.4. Relações entre planos**

#### **2.4.1. Campo/contra-campo**

Alternância de planos orientados no mesmo eixo dramático, mas em sentidos opostos. Ver "Eixo (quebra)".

#### **2.4.2. Plano autônomo**

Exibe uma ação que corre paralelamente às demais, sem encadeamento causal com o plano anterior e nem com o seguinte.

## **3. Estilística (figuras de linguagem)**

### **3.1. Elipse**

Supressão de um intervalo temporal e/ou espacial, que fica subentendido.

### **3.2. *Metonímia***

Recurso em que o todo é representado pela parte, o grupo pelo indivíduo, a causa pelo efeito, etc.

### **3.3. *Gradação***

Variação gradual ascendente (clímax) ou descendente (anticlímax) na intensidade dramática.

## Introdução

Observando a filmografia de Nelson Pereira dos Santos é possível lastrear uma linha de abordagem que tenta constituir uma história de luta por afirmação de uma identidade cultural brasileira e de uma consciência nacional, que está presente desde seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* (1955) até sua mais recente produção, o documentário *A luz do tom* (2012). Além dessas características marcantes, a filmografia deste cineasta também é caracterizada por inúmeras adaptações da literatura brasileira, principalmente, de uma produção literária que se coloca atenta à cultura nacional, aos aspectos políticos e sociais do Brasil. De antemão, vale citar as palavras do escritor baiano Jorge Amado que dão uma percepção sobre a trajetória do cineasta e de sua produção artística.

O que é admirável na obra de Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira. Desde seu primeiro filme, ele manteve uma consciência política, ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e depois perdeu qualquer estreiteza regional.

(SALEM,1996. Pág. 15)

Essas características estão latentes no conjunto filmográfico deste diretor de cinema na medida em que esses aspectos se expressam em seu trabalho a partir de dois movimentos distintos. Primeiro, a partir dos temas e conteúdos abordados; como dito, Nelson Pereira dos Santos tem uma forte preocupação com a cultura popular no Brasil e com os elementos que visam impulsionar a constituição de uma nação brasileira; segundo, entre os seus pares e críticos há o entendimento que ele inovou em diversos aspectos formais na maneira de se fazer cinema até então no Brasil, *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) são dois marcantes e pioneiros filmes que evidenciam esses processos, cada um à sua maneira.

Em *Rio, 40 Graus* (1963), ainda segundo essas mesmas vozes constituintes do domínio cultural cinematográfico no Brasil, o que mais marca a inovação é que neste filme são interpenetradas cenas de contextos sociais muito díspares da cidade do Rio Janeiro. No âmbito do cinema brasileiro, segundo alguns críticos (SALEM, 1996), este é um filme subversivo, com um traço bastante autoral, que trata com respeito os moradores das comunidades mais humildes e periféricas da cidade do Rio de Janeiro, evidenciando seu próprio jeito de se expressar cultural e linguisticamente, ao passo que revela a beleza numa realidade dura e difícil, e pauta os dramas reais de uma população socialmente à

margem, algo pouco abordado na época. Além disso, esse filme leva o cinema brasileiro para a rua, pois o filme extrapola os limites das produções em estúdios, como eram realizados a maioria dos filmes até então, visto a direta influência da indústria cinematográfica de Hollywood. Segundo Sadlier (2012), essas escolhas estéticas e políticas foram bastante pioneiras na época.

Já *Vidas Secas* (1963), nas palavras de Jean-Claude Bernadet, um dos mais importantes críticos e pesquisadores cinematográficos no Brasil, citado por Helena Salem (1996. Pág. 193), refere-se ao filme como “o mais alto grau de abstração atingido entre nós pelo cinema”. Este filme foi fundamental por inovar tecnicamente a maneira de se fazer cinema no Brasil, tal como destacar conteúdos políticos distantes do que era até então apresentado nas telas cinematográficas do país, como as questões relacionadas à seca no Nordeste brasileiro, a concentração de terra e as discrepantes relações de poder no campo e no interior no Brasil. Dentre as principais adaptações da literatura brasileira para o cinema, realizadas por Nelson Pereira dos Santos, a pioneira foi o mesmo *Vidas Secas* (1963), a partir do livro homônimo de Graciliano Ramos.

Será sobre esta obra que nos deteremos para explorar a problemática desenhada nesta pesquisa. *Vidas Secas* (1963) foi escolhido como objeto heurístico para este trabalho pois, além da indiscutível relevância para a filmografia de Nelson Pereira dos Santos, é inegável que esta obra parte de uma produção literária com profunda preocupação com o Brasil, questão nacional esta que atravessou o imaginário de círculos intelectuais no país, no caudal de cânones do pensamento social, à maneira de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em especial ao longo do século XX. *Vidas Secas* se consagrou uma obra capaz de evidenciar, de forma direta e forte, questões latentes da população brasileira à margem dos grandes centros econômicos e urbanos, recriadas e adaptadas com maestria para o cinema pelo cineasta em destaque aqui.

O processo investigativo parte da curiosidade quanto à recursividade a aspectos nacionais nos filmes de Nelson Pereira dos Santos que pretendem reafirmar uma identidade cultural brasileira e que pautam a necessidade de combater uma mentalidade colonizada arraigada na história do Brasil. A partir disso, fica cada vez mais perceptível que há um movimento por dentro destes filmes que visam inscrever, construir e projetar uma nação, ou mesmo, uma narrativa de nação. Para isso, este cineasta recorre principalmente à literatura modernista brasileira, mais especificamente àquela definida pela crítica especializada como a “segunda geração modernista” – abarcando os

chamados “romances sociais”, cujo advento se deu na década de 1930 –, a fim de pautar essas ideias e pensamentos, ao adaptar diversas obras da literatura nacional.

Seguindo esse raciocínio, a problemática sociológica geral desta pesquisa se apoia na triangulação estabelecida entre cinema, literatura e sociedade, no sentido de investigar como a relação entre esses dois suportes artísticos distintos e complementares são capazes de inscrever aspectos de nação nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. A partir desse quadro aberto, objetivamos entender como uma escritura de nação se inscreve na filmografia deste cineasta – escritura esta aqui representada pelo filme *Vidas Secas* (1963) –, na medida mesma que ambas dão prosseguimento por constituírem a cultura popular brasileira, ou seja, nosso objeto de pesquisa se desenha enquanto uma noção de escritura de nação presente nesta obra fílmica. A hipótese geral desta pesquisa está direcionada em entender se os traços/rastros de uma noção de nação que estejam inscritos em ambas obras – literária e filmográfica – se desdobram e se inscrevem também no âmbito da cultura brasileira.

A fim de explorarmos essa problemática apontada acima, tomaremos, de início o filme a *Vidas Secas* (1963) e, na sequência, a obra literária de Graciliano Ramos como objetos de análise deste trabalho. Para isso, em um primeiro momento, adotaremos a estratégia metodológica de decupagem de todos os planos deste filme, de forma que será realizada uma etnografia fílmica, conforme proposto por Farias (2015), trabalho que consiste na produção de dados de pesquisa a partir da descrição técnica e uma sucinta análise das imagens dos filmes, com o auxílio do arcabouço teórico-analítico que informa o trabalho. Esse procedimento metodológico virá costurado às análises desta pesquisa, marcadamente no terceiro capítulo – também será apresentado ao final, em formato de anexo para ser consultando quando for preciso. Além do próprio material fílmico, o estudo também está orientado por uma produção de dados de pesquisas realizadas no acervo pessoal de Nelson Pereira dos Santos e do filme *Vidas Secas* (1963), disponível na Academia Brasileira de Letras e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bem como serão trazidos trechos de entrevistas com esse diretor de cinema realizada por este pesquisador e por outros entrevistadores.

No âmbito do que acabou de ser proposto como objetivo e objeto de trabalho, o enfoque analítico do material empírico se dará sobre a etnografia fílmica, enquanto os dados e materiais produzidos na pesquisa de acervo e entrevistas terão uma relevância secundária, no sentido de informar aspectos de produção cinematográfica, de trajetória

social e do contexto sócio-histórico que atravessa o filme e o cineasta. Cabe dizer ainda que, durante a pesquisa de campo, foi encontrado pouco material empírico do filme enquanto objeto cinematográfico, por isso esses dados elucidarão pouco as reflexões do Capítulo 3, momento dedicado às análises da noção de escritura de nação a partir do ferramental técnico-artístico do filme *Vidas Secas* (1963).

Dessa forma, a organização dos procedimentos neste estudo respeita e se orienta através da problemática e da hipótese geral já mencionadas acima, à medida que impulsionam as abordagens e problemáticas próprias a cada uma das partes desta dissertação. Os três capítulos, juntamente às considerações finais estão subdivididas conforme o objeto de pesquisa foi sendo desenhado analiticamente, mediante o arcabouço teórico-analítico utilizado tanto para as abordagens gerais quanto para as mais específicas.

No capítulo 1, será dedicado a desenhar, a partir da relação cinema e literatura, um espaço de homologia que há entre esses dois suportes, tomando como objeto analítico a obra *Vidas Secas*, tanto a literária quanto a fílmica. O objetivo específico é, então, entender como esta interlocução entre esses suportes é capaz de dar visibilidade aos aspectos compartilhados entre eles, evidenciando os elementos de uma noção de nação inscritos em ambas as obras. Por esta razão, a partir do aporte teórico de Jacques Derrida (2008, 2009), a reflexão realizada tem por meta entender como é possível assimilar e compreender uma noção de escritura também no âmbito do formato cinematográfico. Juntamente a isso, buscamos delinear uma noção de nação que direciona as leituras do filme e do livro, a fim de entender como os elementos nacionais estão presentes e respondem a uma ordem narrativa nas obras. Dessa maneira, investigaremos se há alguns traços/rastros de uma noção de nação inscritos no filme que possam estar presentes e terem sido adaptadas/recriadas diretamente do livro.

No momento seguinte, capítulo 2, propusemos levantar algumas questões gerais relacionadas ao contexto sócio-histórico da obra *Vidas Secas* (1963), no sentido de pincelar problemáticas-chaves que influenciaram a produção da obra fílmica que está informada diretamente por essa obra literária. Entendemos que, por este conjunto de questões são traçados caminhos para pensarmos aspectos e elementos fundamentais sobre a noção de nação no filme de Nelson Pereira dos Santos com a finalidade de localizar quais especificidades carregam a noção de escritura de nação presente no filme, ao contracenar com o livro. A partir deste caminho específico, procuramos pincelar aspectos

que tratem da nação brasileira para podermos acessar nosso tema de pesquisa a partir dos formatos literário e, posteriormente, do fílmico.

No capítulo 3 se concentra o cerne analítico dessa pesquisa, pois buscamos entender que tipo de escritura de nação se apresenta nesta obra fílmica e como os elementos de interesse da dissertação – elementos nacionais – relacionam-se a partir dos diferentes formatos artísticos, livro e filme, tratados aqui. Visto isso, o aspecto mais importante desse momento da pesquisa é compreender como a noção de nação se inscreve no filme *Vidas Secas* (1963) e quais elementos técnicos próprios ao formato cinematográfico são mobilizados para esta finalidade e como as questões gerais apresentadas no capítulo anterior informam ideias e noções inscritas na obra fílmica.

Nesse momento, o recurso à teoria do cinema auxiliará bastante nosso empreendimento analítico, inclusive, cremos que o trabalho de etnografia fílmica fornecerá evidências empíricas de como estão impressas no filme determinadas noções, ideias e narrativas de Brasil, juntamente à disposição de observar se há desdobramento desses aspectos para além do filme, para o espaço sociocultural.

A partir desses três momentos, buscamos desenhar um caminho analítico sobre a possibilidade de inscrição e de impressão de uma noção de nação presente tanto no aparato cinematográfico de *Vidas Secas* (1963) quanto em um possível alargamento dessas impressões para o espaço sociocultural brasileiro. Diante disso, retomando algumas reflexões de Jacques Derrida (2001), as considerações finais carregam uma última problemática que auxilia a entender, à medida que a escrita do filme seja capaz de criar a própria narrativa de nação de Nelson Pereira dos Santos, se cabe pensar o filme enquanto um arquivo de significantes de nação e o cineasta cumprindo uma função de arconte. Ou seja, se Nelson Pereira dos Santos é capaz de identificar, organizar, interpretar, consignar em símbolos esses significantes de nação e imprimi-los no âmbito do suporte cinematográfico e no âmbito sociocultural brasileiro.

## **Capítulo 1 – Noção de escritura de Nação no âmbito do cinema e da literatura**

Para tratar sobre a noção de escritura de nação no filme *Vidas Secas* (1963), do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos, é importante localizar brevemente o percurso de criação artística deste cineasta para, assim, entendermos como se estabelece a relação desse tema com os respectivos suportes artísticos tratados aqui: literatura e cinema. Cabe pontuar que a localização geral da trajetória social e, nela, das produções artísticas do cineasta será trazida com o devido cuidado de não tomarmos sua trajetória social como espaço de acesso para perscrutar o objeto de estudo desta pesquisa, mas como um momento oportuno capaz de lançar questões que nortearão a leitura da tessitura fílmica, que é o principal foco analítico desta pesquisa.

Tendo isso em vista, o objetivo central da pesquisa será entender quais aspectos de uma noção de nação estão presentes no filme *Vidas Secas* (1963), mas acessando-os, fundamentalmente, por dentro do material fílmico. Antes, porém, será realizada uma breve localização contextual, a fim de amparar o quadro geral de análise do objeto de pesquisa a ser desenhado neste capítulo. Cabe mencionar, de antemão, que será o capítulo seguinte o espaço de aprofundar aspectos sócio-históricos que vão lançar questões que informarão as análises da obra literária e fílmica *Vidas Secas* (1963).

De maneira breve, cabe dizer que o cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos foi muito importante na consolidação do cinema e audiovisual no Brasil e um dos responsáveis pela fundação dos cursos de Cinema da Universidade de Brasília e da Universidade Federal Fluminense. Vale ressaltar que esse diretor de cinematográfico, cuja vasta obra possui forte apelo à cultura popular brasileira, realizou vários filmes adaptados diretamente de obras da literatura nacional e outros inspirados nessa mesma tradição literária.

Além disso, Nelson Pereira é considerado um dos grandes agentes na consagração do Cinema Novo nas décadas de 1950 e 1960, período considerado os “anos dourados” da cultura brasileira, devido às fortes movimentações, mudanças e influências adquiridas pelos meios de comunicação, pela indústria da música e do cinema. Em 1956, o cineasta lançou o filme que foi considerado inaugural ao movimento do Cinema Novo<sup>3</sup> no Brasil: *Rio, 40 graus* (1956). Neste filme, são apresentadas cenas de contextos sociais muito díspares da cidade do Rio Janeiro. Uma escolha estética e política bastante pioneira na

---

<sup>3</sup> Cinema novo é um dos mais estabelecidos movimentos cinematográficos brasileiros que surgiu entre as décadas de 1960 e 70, que pautava temas de denúncia social, econômico, racial com uma estética bastante subversiva à estabelecida no contexto brasileiro até então.

época, tendo em vista que esta obra é um marco para o seu cinema, tendo por característica o engajamento social (SADLIER, 2012). Cabe considerar ainda que o cineasta ao qual estamos nos debruçando sobre seu filme, pelo seu contexto sócio-histórico e cultural, período com forte penetração de correntes diversas do modernismo estético nos imaginários próprios a diferentes domínios artísticos e intelectuais, esteve fortemente atravessado por inspirações literárias em seu processo de produção artística, sendo ele herdeiro de uma importante movimentação cultural no Brasil, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, principalmente no que tange à literatura e à política. Este período, de maneira geral, caracteriza-se por uma forte latência cultural e algumas mudanças estruturais na sociedade e, conseqüentemente, alterações no plano de ideias do corpo social brasileiro (VELOSO E MADEIRA, 1999).

De maneira mais específica, Nelson Pereira dos Santos recorre, fundamentalmente, a literatos e intelectuais da Primeira e Segunda Geração Modernista Brasileira (1920-1940) que estavam imbuídos e atentos em dar conta do despertar de um imaginário crítico para se pensar um projeto de nação, bem como estavam interessados em compreender culturalmente o Brasil. Do mesmo modo, cabe mencionar que essas duas gerações de pensadores brasileiros tomavam a cultura como uma ferramenta capaz de educar a população e as massas, em que a identidade social desses agentes se constituía a partir das relações ambíguas que se estabeleciam entre o campo cultural e político. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos é um agente e seguidor dessa identidade social.

Ainda sob a égide das ideias desse período em muito respaldadas no movimento modernista, matriz da qual se originou o surgimento de novas narrativas, de novos discursos, cujos objetos de reflexão eram a nação e as questões referentes ao ser social nacional, perceber-se-á a expressão forte dessas ideias nas esferas econômica, histórica e também artística. Surgirá, então, entre as décadas de 1950 e 1960, o anseio por uma expansão de expressão da linguagem que, no âmbito do cinema, culmina com a proposta do Cinema Novo (VELOSO E MADEIRA, 1999), em que *Rio, 40 Graus* (1956), como dito, foi considerado a expressão pioneira desse movimento cinematográfico.

À vista disso e ainda movido pelas alterações civilizatórias das décadas de 1920, 1930 e 1940, relacionadas ao despertar de um imaginário crítico nos grupos de intelectuais e literatos, principalmente aqueles relacionados ao plano cultural e político brasileiro, Nelson Pereira dos Santos será um agente fundamental em resgatar expressões-chaves sobre as alterações de compreensão da cultura nacional. Cabe mencionar, pontualmente, alguns de seus filmes mais clássicos que tiveram inspiração ou foram

diretamente adaptados da literatura brasileira: *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963), *Como era gostoso o meu francês* (1971), *Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977), *Memórias do Cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987); e ainda alguns documentários mais recentes produzidos pelo cineasta, como: *Casa-grande e senzala* (2000-2001), *Raízes do Brasil: Uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2004), *Português: A língua do Brasil* (2007), *A música segundo Tom Jobim* (2011), que tratam, cada um à sua maneira, de aspectos de uma consciência nacional.

Sob a sombra da herança modernista da literatura nacional, os filmes de Nelson Pereira são caracterizados pelos fortes parâmetros experimentais em termos de linguagem e estética, posto que são advindos de pesquisas realizadas ou vivenciadas por ele. Algumas das características que competem à linguagem do cinema serão melhor abordadas no capítulo 3, espaço dedicado à compreensão da noção de escritura de nação pelas análises realizadas por dentro da obra fílmica *Vidas Secas* (1963).

Após as fortes inflexões que o movimento modernista trouxe ao plano cultural e intelectual brasileiro, as décadas seguintes – 1950, 1960 e 1970 – trouxeram debates que fomentaram fortes alterações nas artes e na forma de compreensão nacional, pois o caráter experimental e de pesquisa da arte modernista se infiltra nas produções das décadas de 1950 e 1960 (VELOSO E MADEIRA, 1999). Nesse ínterim, os cineastas do Cinema Novo também foram influenciados por algumas outras formas artísticas e culturais que pautavam uma linguagem experimental, como aconteceu no movimento da *Nouvelle Vague* francesa e do Neorealismo italiano<sup>4</sup>, como pode ser percebido em diversos filmes produzidos nessa nova fase do cinema brasileiro.

Dado esse breve quadro geral de análise acerca do contexto sócio-histórico e cultural no qual se situa o advento da trajetória artística de Nelson Pereira dos Santos e de suas produções, cabe dizer então que a problemática estrutural desta pesquisa se expressa, ao tomarmos, de antemão, a existência da relação direta que a noção de escritura estabelece com a literatura, com o cinema e com os aspectos nacionais a partir da filmografia deste cineasta, representada aqui pelo filme *Vidas Secas* (1963). A partir desta premissa, caberá entender se a ligação/compartilhamento/homologia entre esses aspectos - escritura, cinema/literatura e nação – dão-se pela existência de um rastro há em comum

---

<sup>4</sup>*Nouvelle Vague* (Tradução livre: Nova Onda), foi um movimento artístico do cinema francês. Neorealismo italiano foi um movimento cultural que surgiu na Itália com o fim da Segunda Guerra Mundial que abarcou, também, as produções do cinema italiano.

entre eles, ou seja, se estão mediados por traços que remetam a uma noção de escritura de nação.

Dito de outra maneira, o objetivo deste capítulo será entender a questão da escritura de nação enquanto um espaço de homologia que há entre a obra fílmica-literária *Vidas secas* e a questão nacional no Brasil, a fim de focar os aspectos de uma noção de nação inscritos na obra filmográfica de Nelson Pereira dos Santos. Ou seja, cabe aqui entender a escritura de nação enquanto um rastro que, nesse movimento homólogo entre cinema/literatura e questão nacional, tenha sido capaz de se inscrever em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Além disso, a pesquisa, ao final, sugere que há também a inscrição de elementos/aspectos de nação em possíveis outros fluxos culturais que se desdobraram e/ou que foram influenciados pela produção artística deste cineasta. Reconhecemos que há limitações nesta última abordagem, tendo em vista o extenso campo de estudo para rastrear os incontáveis fluxos culturais, por isso, abordaremos aspectos que nos parecem sugestivos de uma noção de nação que se imprimem também nos fluxos socioculturais, ao se derivarem da obra *Vidas Secas* (1963).

Assim, cabe apontar algumas questões específicas relacionadas à problemática da pesquisa que informa esta dissertação caminham no sentido de tentar entender como questões referidas à nação brasileira se inscrevem na literatura e no cinema; e ainda se, nos processos de adaptação ou recriação para outra linguagem e mídia, os elementos e ideias de um suporte artístico se mantêm ou não enquanto ferramenta de inscrição de significantes de nação. A partir destas proposições de pesquisa que caminharão as tentativas de compreensão da escritura de nação nos suportes cinematográfico e literário para entendê-los, posteriormente, dentro de suas próprias especificidades de linguagem e técnica.

Diante do objetivo trazido acima e das problemáticas apontadas, devo justificar melhor meu objeto de pesquisa: **a noção de escritura de nação na obra *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos**. Primeiro, cabe dizer que tomo a noção de escritura enquanto um rastro instruído a partir de uma diferença. O que seria isso à luz das ideias de Derrida (2008)? Seria entender a escritura enquanto um sistema de diferenças, no qual o rastro nada mais é que a diferença entre um elemento e outro, ou seja, dentro do sistema de formas – seja ele o cinema, a literatura ou mesmo as narrativas de nação – o rastro expressar-se-á enquanto uma impressão imotivada interna à forma, como uma espécie de nuances entre os aspectos internos a cada sistema de cada uma dessas formas, que são expressos a partir dos espaçamentos que há entre um elemento e outro, ou seja, expressos

a partir do movimento distensão ou retenção entre seus rastros internos, entre suas unidades mínimas temporais (que são o rastro puro, em outras palavras, é a *différance*<sup>5</sup>) (Pág. 293).

Dito de outra forma, a escritura seria qualquer tipo de gesto expresso e apresentado ao mundo, e que se utiliza das diferenças entre seus elementos internos – os grafemas – para gerar e constituir sentido à determinada escritura. Dessa maneira, a proposta metodológica de trabalho, que será executada no capítulo dedicado às análises do material fílmico, baseia-se na “clausura histórica”, ou seja, numa circunscrição história que seja capaz de evidenciar e constituir uma diferenciação entre os elementos internos – grafemas – de determinada escritura para que, assim, seja possível entender e dar vazão aos aspectos de diferenciação internos àquela escritura.

Derrida (2008) propõe desconstruir um estilo a partir dos rastros que se repetem, à medida que se realiza uma diferenciação de seus elementos, isto para entender o jogo de diferenças que constituem sentidos em determinada escritura. No caso do objeto em estudo aqui, isso se aplica na medida em que propusemos entender que constituições de sentidos sobre o nacional se realizam e se inscrevem a partir do jogo de diferenças dos grafemas da linguagem cinematográfica próprios ao filme *Vidas Secas* (1963).

De maneira mais detida, no âmbito da obra de Nelson Pereira dos Santos, caberá entender, a partir de sua linguagem cinematográfica, como este cineasta estabelece e inscreve a diferença entre elementos, compreensões e figurações no filme, ao se utilizar de algumas ferramentas que são próprias ao cinema enquanto suporte de inscrição. Desse modo, esta pesquisa pretende identificar os rastros das diferenças presentes nos elementos (grafemas) cinematográficos da trama narrativa criada por este cineasta que reflitam sobre a nação brasileira, ou seja, caberá compreender a noção de escritura de nação através dos rastros inscritos em *Vidas Secas* (1963). Assim, cabe dizer que a diferença que há entre os dois conjuntos de aspectos formais – cinema/literatura e a questão nacional – ao se relacionarem mediados pelas diferenças de seus elementos e ao se expressarem enquanto linguagem, seriam capazes de imprimir uma escritura que, em outras palavras, seria um significante remetendo e constituindo outro significante.

Nesse sentido, o filme *Vidas Secas* (1963) é o suporte empírico em que se inscreveram significantes de nação que, possivelmente, foram orientados por outros

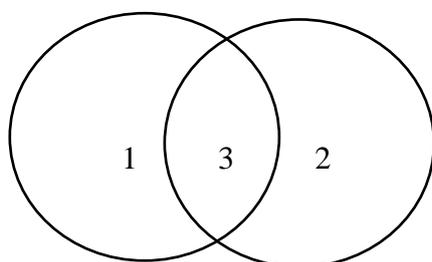
---

<sup>5</sup>Na raiz da palavra *Différance* está o sentido da palavra *Différer*, que na raiz grega da palavra estão os sentidos de: ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar (NASCIMENTO, 2001. Pág. 143).

significantes, que já estariam, originariamente, presentes em determinados momentos da literatura brasileira e do contexto sócio-histórico a que Nelson Pereira é caudatário. Esses significantes de nação, enquanto um rastro inscrito nesses diferentes suportes – cinema e literatura – são meu objeto de interesse nesta pesquisa. No entanto, é importante salientar que, no âmbito deste estudo e do recorte empírico trazido, retomaremos alguns rastros de uma noção de nação presentes nos significantes na obra literária *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que também estão impressas na produção fílmica de *Vidas Secas* (1963). Isso nos interessa, porque possibilitará a compreensão de algumas ideais, noções e influências da obra literária que estão reinscritas na obra fílmica, com o intuito de contextualizá-las sócio-historicamente para auxiliar nas análises desta dissertação.

Motivado por isso, neste capítulo, trabalharemos com a hipótese de que há alguns rastros de nação que estão inscritos em ambas as obras – filme e livro. A partir daí, será conduzida uma análise mais geral que perpassará a obra literária com o objetivo de alcançar uma análise mais aprofundada dos elementos internos que constituem a obra fílmica de Nelson Pereira dos Santos.

Tendo algo assim em vista, o desenho do objeto de pesquisa envolve alguns os níveis que podem ser melhor compreendidos a partir da representação gráfica abaixo:



Forma 1 – Sistema de formas relacionado aos suportes cinema e literatura;

Forma 2 – Sistema de formas relacionado à questão nacional na esfera social (identidade nacional/projetos de nação);

Forma 3 – Intersecção de ambas as esferas como um espaço de cruzamento das diferenças entre elementos de 1 e 2, gerando rastros. O local 3 é o ponto nevrálgico desta pesquisa, na medida em que este espaço permite inscrever os rastros como aspectos objetivados dos dois outros campos, tendo como suporte de escrita a obra filmográfica *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; em outras palavras, este filme é a composição dos elementos objetivados a partir do encontro das diferenças entre 1 e 2. O espaço 3 é, justamente, a expressão de uma homologia que permite imprimir rastros de uma noção de escritura de nação na obra artística do cineasta em questão.

Diante desse longo esboço do quadro geral do nosso interesse de pesquisa e reflexão, será importante, a partir de agora, desenhar melhor como a escritura de nação se imprime em suportes como o cinema e a literatura, à luz das compreensões teóricas de Jacques Derrida sobre a escritura (2008,1995), considerando as respectivas especificidades de linguagem de cada um desses suportes.

Antes, porém, é importante localizar o ponto de partida dessa reflexão sobre escritura, a fim de mediar este conceito no âmbito dos usos que serão feitos mais adiante. A noção de escritura para Derrida (2008,1995) será compreendida como um elemento de denúncia da relação de privilégio concedido à fala, ao problematizar a relação imbricada que a fala possui junto à concepção de verdade e de imputação de sentido que lhe foi dada ao longo da formação do pensamento ocidental. Derrida, então, parte do princípio de que, no Ocidente, a escrita sempre foi considerada mera representação da fala, uma espécie de cópia falseada da fala; a partir disso, o autor, ao longo de alguns textos, propõe uma desconstrução do valor metafísico dessa representação imposta à escrita. Aqui, cabe destacar, ainda, o papel estratégico que a literatura – enquanto arte da escrita – cumpre no empreendimento filosófico derridiano ao subverter a submissão da escrita à fala. Contudo, a noção de escritura não está reduzida só à literatura, ela também se desdobra para outras formas e outros suportes. Assim, importa destacar, desde já, que o empreendimento da “desconstrução” proposto por Derrida, seja no âmbito dos usos, das categorias, dos conceitos e das noções deve rejeitar qualquer tipo de construção que seja unívoca (NASCIMENTO, 2001). Isso será importante para fundamentarmos melhor a noção de escritura no âmbito do cinema, mais à frente.

Uma possibilidade de entrada teórico-metodológica nesta pesquisa, a fim de trabalhar a problemática levantada aqui, seria através do estudo da técnica, com objetivo de pensar a construção sobre a presença de uma noção de nação na filmografia de Nelson Pereira entendendo e acessando a mesma somente a partir do aparato técnico. Isso quer dizer que, a partir desses pressupostos do estudo da técnica, seria possível acessar uma noção de nação presente em determinada obra fílmica deste cineasta, reduzindo o processo de análise somente ao aparato técnico de composição da obra fílmica analisada. De tal modo que, se assim o fosse, o tipo de roteiro, tipo de interpretação dos atores, os elementos puramente materiais de *mise-en-scène*, a construção técnica do som, da luz, do tipo de câmera usada, da forma de captação das imagens para a fotografia, do plano de montagem e de decupagem já seriam o suficiente para entender a inscrição de uma noção de nação presente na obra. Isto porque pensar

Um certo tipo de questão sobre o sentido e a origem da escritura precede ou pelo menos se confunde com um certo tipo de questão sobre o sentido e origem da técnica. É por isso que nunca uma noção de técnica simplesmente esclarecerá a noção de escritura (DERRIDA, 2008. Pág. 10).

Desse modo, a escolha da matriz teórica derridiana para auxiliar este empreendimento investigativo se deu em detrimento da não utilização de contribuições filosóficas sobre estudo da técnica a serviço da linguagem, no sentido de que não cabe recorrer primeiro a uma essência geral da técnica para alcançar os objetivos desta pesquisa. Tal procedimento, afinal, geraria compreensões mais limitadas e estreitas, histórica e conceitualmente. A partir disso, lançaremos mão da proposta metodológica do autor (2008), ao trabalhar a escritura a partir do que ele chama fechamento histórico ou clausura histórica. Bem, isso quer dizer que devemos intervir nos processos de diferenciações da escritura com a finalidade de expor suas marcas e, a partir disso, entender como seus elementos de diferenciações se relacionam e constituem sentidos.

No âmbito desta pesquisa, as noções de técnica próprias a cada suporte de linguagem artística se confundirão com as noções de escritura derridiana para que, assim, uma noção informe a outra, com o intuito de mediar melhor os objetivos já assinalados. Desta maneira, recorreremos ao estudo dos aspectos técnicos cinematográficos a fim de entendermos como alguns rastros de nação se inscrevem no filme, mas sempre tomando como referente os significantes que informam os usos de determinado recurso e aparato técnico pelo cineasta, mas considerando que é pela forma que a escritura se apresenta.

Posto isso, cabe dizer que por “linguagem” entenderemos ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência e afetividade, uma vez que o filme não é somente um compilado de racionalidade técnica, ele se expressa enquanto linguagem, enquanto um sistema de significantes. Já apontamos acima, faremos uso do conceito de “escritura”, por ser mais amplo que o de ‘técnica’, a fim de compreender não somente gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também para compreender a totalidade do que possibilita a escritura mesma existir e do que ela também faz existir, ou seja, compreender desde o aspecto significante ao aspecto significado. Dessa maneira, a escritura pode abarcar um amplo espectro capaz de inscrever de forma literal ou não e que também, não necessariamente, esteja vinculado à ordem da voz, da fala. Diante disso, a escritura pode ser: cinematográfica, coreográfica, pictural, escultural, musical, atlética, militar, política, entre outras (DERRIDA, 2008, pág.11).

Pensar a escritura como uma possibilidade comum a todo o sistema de significação é, também, tomá-la para pensar a posição da linguagem cinematográfica e literária neste percurso de pesquisa, a partir do momento que essas construções culturais e simbólicas são também capazes de inscrever sistemas de significação. Dessa maneira, é preciso adentrar esses suportes de inscrições, dando importância a cada uma de suas especificidades materiais/técnicas de significar, a fim de analisar categorias, ideias, signos e símbolos que se inscrevem na obra *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

### **1.1. Escritura no cinema**

Antes de adentrarmos em uma análise mais detida sobre o objeto de pesquisa aqui, é preciso entender como é possível pensar, à luz das compreensões de Derrida, a noção de escritura no âmbito do cinema. Primeiro, é importante localizar que o autor se dedicou pouco ao pensar o cinema, comparado a todo o seu empreendimento dedicado a pensar a literatura. As reflexões aqui trazidas, que nos auxiliarão a nortear o pensamento sobre a escritura no aparato fílmico, foram embasadas em alguns fragmentos de seus textos e, fundamentalmente, em entrevistas que Derrida concedeu sobre o tema.

Tratar da escritura cinematográfica é, também, ter que lidar com um princípio fundamental à “desconstrução” derridiana – como apontado anteriormente – que é não se

reduzir à univocidade, não se fechar somente a uma entrada ao tratar determinado tema, pensamento ou objeto. Para isso, utilizaremos também do recurso da “diferencia” como método para análise dos aspectos que se expressam em *Vidas Secas* (1963), que permite evidenciar as diferenças entre seus elementos internos – grafemas – e seguir os rastros de nação que interessam ao espoco desta dissertação.

O primeiro caminho empreendido por Derrida (2008, 2012) é o da desconstrução do logocentrismo no pensamento ocidental a partir de textos filosóficos e literários, como foi mencionado anteriormente. Contudo, ele aponta que o percurso da desconstrução não pode ser confinado aos fenômenos linguísticos, é preciso que essa ferramenta seja empreendida em outros âmbitos também, como em imagens, espaços físicos, corporais, entre outros. Por isso, a relevância de estudar a noção de escritura de nação em *Vidas Secas* (1963), tendo em vista que o cinema, para o autor, refunda a relação que há entre a palavra (literatura) e as artes silenciosas (fotografia, pintura, escultura, arquitetura), e ainda altera a ordem e as hierarquias nas estruturas estabelecidas no campo das artes. Ou seja, a linguagem cinematográfica não simplesmente dissocia e desarticula discursos e hierarquias estabelecidas nas artes, mas afirma uma rearticulação de vários aspectos pertencentes às estruturas e aos discursos construídos nas artes em geral (MICHAUD *et al.*, 2012).

Nesse sentido, cabe pensar, qual papel que *Vidas Secas* (1963) cumpre frente às posições e os espaços que ocupou e, ainda, como o que está inscrito nesta obra pode ter sido capaz de gerar alterações em outros meios e discursos. Pois, segundo Derrida, a desconstrução mais eficaz é aquela que se insere sob a lógica do não discursivo, que não tem a forma de discurso escrito. Dessa maneira, trazer essa proposta derridiana para pensar o objeto desta pesquisa, conduz-nos a compreender a discursividade de nação da na de Nelson Pereira dos Santos, permitindo pensar se o discurso de nação presente no filme *Vidas Secas* (1963) tem potencial para rearranjar e remontar uma narrativa sobre nação, ou seja, empreender uma nova crença, novas diferenciações de sentido, de autoridade no discurso/narrativa dos aspectos nacionais no âmbito da cultura popular no Brasil, a partir da própria narrativa sobre a nação inscrita nesta obra cinematográfica.

O cinema, enquanto um sistema de formas, é um suporte que pensa a experiência, em que o pensamento está incorporado na própria obra fílmica a partir de diversos recursos técnicos e artísticos que lhe são próprios. Para Derrida (2012) cabe pensar que há, também, conceitos, gestos e pensamentos na obra, esses três aspectos não estão reduzidos, segundo o autor, somente às medidas filosóficas, pois eles são

fundamentalmente históricos, estão circunscritos em determinado período sociocultural e estão fechados/ligados a uma determinada temporalidade.

Os conceitos, gestos e pensamentos ao se relacionarem entre si, são capazes de produzir sentidos/significantes; a triangulação desses aspectos está envolta numa espécie de memória da história e da tradição que determinada obra constitui e é constituída. Assim, importa compreender que a obra estará sempre constituindo novos sentidos, à medida que as diferenciações de seus elementos internos possam estar sempre provocando novas formas de percepção sobre eles mesmos, em um eterno processo de *vir-a-ser*. Nesse movimento, os processos de constituição de sentido de uma obra, partir da relação entre suas diferenças internas, sempre provocarão novas formas de sentidos e significantes, independente de qual seja formato artístico: cinema, arquitetura, plásticas, fotografia, entre outros (NASCIMENTO, 2001). Dito de outra maneira, é como se esse produto artístico fosse capaz de inaugurar algo no tempo histórico que pode ser acessado a qualquer momento que a obra se reapresentar enquanto tal, isto é, a escritura é toda e qualquer apresentação no mundo. Assim, à medida que a obra for experienciada, o conceito, o gesto e o pensamento incorporados nela estarão presentes e pensantes, ou seja, sempre haverá uma provocação a se expressar e pensar.

A partir dessa leitura, é importante destacar que a mídia cinematográfica carrega inúmeras especificidades que lhe são próprias e que são distantes das mídias que se utilizam das palavras. Essa distinção, acerca de suas configurações internas, é importante para ajudar a pensar como cada uma é capaz de mobilizar diferentes aparatos para se inscreverem enquanto suportes. O filme sempre tem um tempo de começo e de término, assim também possuem as cenas dos filmes que são constituídas por planos de enquadramento que funcionam como enquanto molduras do filme – *frames*, ou seja, o tempo, nos filmes, parecem cumprir uma função espacial também. Assim, à medida que do tempo perpassa ainda uma noção de espacialidade, que é nevrálgica ao pensamento derridiano, constrói as condições básicas que permitem a algum tipo de nuance se expressar, de rastro se inscrever, de constituir uma diferenciação em que o grafema se evidencia.

No âmbito do cinema, pensar seus espaçamentos, suas mudanças e alterações só é possível se tomarmos seus elementos de inscrição – técnicos ou artísticos –, a fim de entendermos como o pensamento se expressará a partir dessa articulação entre espaços e seus jogos de diferenças/nuances. São os espaçamentos entre elementos internos da obra cinematográfica que permitem ao espectador ou receptor da obra reagir, construir uma

relação falseada de controle com relação ao filme. Isso se dá da seguinte maneira, o processo de inscrição cinematográfica lança mão de vários recursos técnicos com objetivo de inscrever as ideias do diretor, contudo, a composição dos elementos internos à obra – grafemas do cinema – joga com as diferenças entre si, a partir dos espaçamentos que se constituem nesta composição. Portanto, é no âmbito desses espaçamentos constituídos que a imaginação e a crença do espectador se realizam.

Ao tomarmos as cenas das sequências de um filme, é possível entender como os elementos que compõem determinada cena cumprem a função de inscrever ideias, isso se dá porque os elementos internos àquela cena dialogam entre si, a partir dos espaçamentos que permitem a eles se diferenciarem e se relacionarem por estas diferenciações. Dessa forma, os espaçamentos que há entre os elementos internos determinada cena, permite ao espectador preencher e constituir sentido nesses espaços, a partir de um aparato de crença que ele mobiliza. Assim, a experiência do espectador junto ao filme, permite a expressão de uma crença na obra que, mesmo ao final do filme, as imagens, as presenças e as ideias apresentadas pela obra fílmica são capazes de se desdobrarem dela e expressam uma espécie de spectralidade que está fundada pela noção de crença do espectador junto ao filme.

É a partir dessa ideia apontada acima e melhor expressa por Derrida, no trecho abaixo por Michaud, que desdobraremos os argumentos seguintes:

Uma vez que a dimensão espectral não é nem a do vivo, nem a do morto, nem a da alucinação nem a da percepção, a modalidade do crer que se reporta a ela deve ser analisada de maneira absolutamente original. Essa fenomenologia não era possível antes do cinematógrafo, pois essa experiência do crer está ligada a uma técnica particular, a do cinema, ela é inteiramente histórica (MICHAUD *et al.* 2012, pág. 379).

Essa proposta sugerida, mas não desenvolvida por Derrida em seus trabalhos, está pautada no interesse de estudar o modo e o regime de crença do cinema, aspectos que se relacionam diretamente à escritura cinematográfica. Contudo, não serão explorados os detalhes dessa proposta de reflexão, pois ela só nos interessa na medida em que sugere que a produção dessa crença, a partir das ferramentas técnicas próprias ao filme, permite ao cinema cultivar uma spectralidade e inscrever rastros dessas spectralidade na trama fílmica. Em outras palavras, tomando o cinema como uma arte da massa e da experiência singular pela série de aparatos que mobiliza para poder acontecer, esse processo de inscrever um regime de crença no aparato fílmico e se utiliza de ferramentas do fazer

cinematográfico para esse fim que, ao fim da experiência de projeção do filme, vai se dissipar para além daquela forma fílmica que foi apresentada; ao passo que a experiência continuará se alimentando de um regime de crenças criado pela obra junto ao espectador, e que virá emaranhada às suas experiências pessoais ao se entrecruzarem numa espécie de representação coletiva (2012, pág. 379). Esse processo sugerido pelo autor, a partir relação técnica-inscrição-crença, é um dos percursos que informa o objeto desta pesquisa.

Por fim, Derrida (MICHAUD *et al.* 2012) pauta essa questão ao dizer que a especificidade do cinema supõe uma reinscrição da palavra dentro de um elemento especificamente cinematográfico não governado pela palavra. Essa proposta abre margem para pensar vários aspectos, dentre eles a relação do cinema com a literatura que, no processo de adaptação/recriação ou só pela inspiração na obra literária para fazer um filme, exige pensar o que está sendo contado como uma reinscrição para a linguagem cinematográfica, ao mobilizar elementos e ferramentas que são específicas desta linguagem visual, tais como: roteiro, *mise-en-scène*, *storyboard*, som, figurino, fotografia, montagem, entre outros – onde a técnica cinematográfica cumpre um papel fundamental em amparar essa reinscrição que o cinema abraça e recria.

## Capítulo 2 – Cultura, nação e cinema

O breve percurso elaborado anteriormente aponta para algumas noções que necessitam de determinadas contextualizações sócio-históricas junto aos principais objetos e agentes mobilizados nesta pesquisa. Desta maneira, serão recortadas algumas questões gerais que envolvem a relação da ampla filmografia de Nelson Pereira dos Santos, de maneira mais específica apontando para seu filme *Vidas Secas* (1963), frente às circunstâncias sociais, históricas, políticas e artísticas que atravessaram e contribuíram para a produção da obra em estudo aqui. Essas questões acima informarão a abordagem que será realizada da obra literária e fílmica no capítulo posterior, a fim de estabelecer uma relação mais direta entre contexto e obra, com o intuito de localizarmos elementos que possam ter auxiliado a inscrever determinadas formas e ideias sobre uma preocupação

nacional no filme *Vidas Secas* (1963), ao passo que concentraremos o enfoque analítico então na análise fílmica.

Essas questões gerais serão tratadas de maneira que possam ir auxiliando a tecer e compreender as narrativas de nação que sobressaíram em determinados espaços de atuação artística, intelectual e política, e que serão mais estratégicas para localizar o contexto da produção artística de Nelson Pereira dos Santos. Primeiro, partiremos de um eixo de questões que reporta ao movimento modernista brasileiro e que nos levará a outro conjunto de problemáticas que se desenha em torno da relação direta entre cultura e nação. Este último aspecto, por sua vez, informará outro fulcro de questões que toma a relação entre política de esquerda no Brasil, entre os anos de 1920 e 1960, interseccionada a algumas produções artísticas de época que será importante para considerar, por fim, a relação entre literatura e cinema tomada enquanto uma ferramenta de nacionalização a partir da cultura.

## **2.1. Primeira e segunda geração modernista brasileira e seus rastros acerca da noção de nação**

A filmografia de Nelson Pereira dos Santos pode ser localizada, inicialmente, tendo em vista a influência que teve do movimento modernista literário das décadas de 1920 a 1940. Este período se caracteriza por uma forte latência cultural e algumas mudanças estruturais na sociedade e, conseqüentemente, alterações no plano de ideias no corpo social brasileiro que tiveram agência fundamental em forjar uma maior autonomização do campo intelectual, artístico e político (VELOSO e MADEIRA, 1999. Pág. 183). Esse quadro contextual será muito importante ainda para o momento em que a produção artística de Nelson Pereira alcançará notável destaque, entre as décadas de 1950 a 1970.

A problemática específica aqui gira em torno de entender aspectos/narrativas de nação constitutivos da primeira e da segunda geração modernista brasileira que caminham no sentido de dar conta do despertar de um imaginário crítico a respeito dos temas relacionados à nação, no âmbito dos grupos de intelectuais e literatos das décadas de 1920 e 1930. Não aprofundaremos as análises nos por menores, visto que objetivo é evidenciar e contextualizar algumas questões gerais sobre Brasil que estão relacionadas às primeiras movimentações do Modernismo brasileiro, tendo em vista que elas também são constitutivas da obra *Vidas Secas* (1963).

Dessa maneira, um quadro geral do agrupamento de intelectuais e artistas brasileiros, mencionados acima, que parte do fim do século XIX até o início do século XX, pode ser compreendido enquanto um tipo específico de *intelligentsia* no Brasil. Luciano Martins (2015) parte do recorte de intelectuais brasileiros, dos anos de 1920 e 1940, analisando as possíveis injunções e as condições de possibilidade da relação desses intelectuais e artistas com a política no Brasil. Para o autor, um traço característico de membros de uma *intelligentsia* está em se “desligar” de privilégios sociais de seu meio, no sentido de pautar a luta pela justiça social e transformação da sociedade, como uma espécie de imperativo ético, tomado enquanto um “sentido da missão” que as *intelligentsias* se autoproclamam (2015). Por isso, vale a pena recorrer às contribuições de Martins (2015), junto ao seu esforço de localizar o movimento dessa intelectualidade brasileira em algum tipo de expressão de *intelligentsia*, pois estabelece alguns parâmetros que auxiliarão nos momentos deprender rastros de suas compreensões sobre a nação brasileira, que parecem ser constituidoras de sentidos em *Vidas Secas*, tanto na obra literária quanto na fílmica.

Dessa maneira, esse desligamento e, conseqüentemente, um isolamento que membros da *intelligentsia* se colocavam, caminha no sentido de eles clamarem por uma sociedade renovada em meio a um vázio social, no sentido de não ter uma “sociedade civil”. Essa percepção parece estar fundamentada na relação de proximidade que alguns membros da *intelligentsia* têm com alguns estratos da sociedade, uma proximidade bastante genérica e amparada por um conhecimento abstrato. Essa característica sofre uma tentativa de remodelação por parte dos cineastas do Cinema Novo, a partir de suas propostas conteudísticas e de linguagem.

Muitas questões trazidas pela *intelligentsia* brasileira referenciadas aqui convergem no questionamento sobre o “caráter nacional brasileiro”, integrado ainda nas transformações de um capitalismo ascendente. Essa questão do nacional, movimentada pelos grupos de intelectuais, será um aspecto nevrálgico para a problemática que foi levantada acerca da noção de escritura de nação. Juntamente a esse quadro geral, será fundamental para essa *intelligentsia*:

A educação do povo, pela instrução pública, a reforma do ensino e a construção de um “campo cultural” a partir da universidade se tornarão os eixos de preocupação de uma boa parte da *intelligentsia* dos anos 20 e 30. E são também essas preocupações que se colocarão em relação direta (e contraditória) com o Estado (MARTINS, 2015. Pág. 11).

As motivações dessa *intelligentsia* visam cumprir uma força civilizatória, ao considerar a cultura como um papel de educar a população, as massas. Toda essa renovação cultural norteia e fundamenta ideias e sentimentos presentes também na geração modernista brasileira. Cabe também mencionar que essa renovação cultural, que chega até os modernistas, não vem pelo âmbito formal da arte, mas como foi dito, chega pelo conteúdo das ideias e das motivações, ao mobilizarem uma preocupação com o nacional e com as massas, a partir de suas compreensões de cultura enquanto cultivo de espírito personificado no povo. Aspecto este que será fundamental para inspirar a geração posterior de cineastas, à qual pertence Nelson Pereira dos Santos.

É no eixo de relações ambíguas entre cultura e política que se constrói a “identidade social” da *intelligentsia* (MARTINS, 2015) que, no Brasil, encaixa-se significativamente com o movimento da intelectualidade modernista. Ainda considerando as interpretações de Martins, apesar do número reduzido de intelectuais, o Movimento Modernista faz apontar para um momento em que as preocupações se abrem para todos estágios da cultura e da política. Dessa maneira, os modernistas marcam um estágio de transição importante nessa conjuntura. Em um primeiro momento, a principal preocupação desses grupos de intelectuais, dos anos de 1920, é a busca por uma identidade tanto no âmbito cultural quanto social. De maneira geral, esses intelectuais e artistas se propuseram também a romper com a dicotomia entre erudito e popular, também apoiado nesses vetores que os intelectuais e artistas tecem suas narrativas sobre nação e pelas quais os cineastas, de 1950 e 60, recorrem e resgatam fundamentalmente.

Sobre as incursões dessa intelectualidade modernista, havia ainda uma forte preocupação com uma organização nacional. O impasse dos membros dessa *intelligentsia* pioneira estava fundamentado em várias preocupações, Martins (2015) sintetiza bem esse quadro geral no trecho abaixo:

O fato de que sejam escritores e artistas os que ocupam o primeiro plano da *intelligentsia*, certamente contribuiu para a percepção sofrida da miséria cultural do país, da mediocridade da política e dos políticos, e dos obstáculos que se interpunham a essa vontade de empreender alguma coisa, de agir, para diminuir a dramática distância cultural entre os intelectuais e o seu meio. Em suma, eles denunciavam o subdesenvolvimento. Mas – hélas! – esse conceito, com tudo o que implicaria em termos de diagnóstico e de promessas ou ilusão de mudança, não havia ainda inventado. O que eles vêem, assim, é o “atraso” do país, a “estreiteza dos espíritos”, a decalagem entre a política e os problemas que acreditam importantes: o impasse. (Pág. 14.)

Nesse sentido, essa *intelligentsia* brasileira mantém um comportamento contraditório com a política pois, ao passo em que há um desencanto com a mesma, há um condicionamento de subordinação da política a essa noção abstrata de organização apontada acima, que antecipa a visão tecnocrática das mudanças sociais. Ainda segundo Martins (2015), comentando Afonso Arinos, diz que a desordem do país vem ao largo da desordem dos intelectuais e que a participação na política, no poder, auxiliaria esses intelectuais a ter domínio sobre os problemas do país e sobre as próprias forças criadoras da *intelligentsia* (2015, pág. 16).

Esse percurso dos intelectuais com a política faz com que a imagem da *intelligentsia* brasileira seja referenciada pela relação com esse tipo de poder político. Ainda há nessa postura um princípio de liderança moralizadora, uma espécie de herói modernizador na figura desses intelectuais e artistas que falam em nome da nação, em que o artista ou intelectual, ligado à cultura nacional, torna-se também um portador da expressão dessa cultura como uma força capaz de reduzir diferenças e disparidades sociais.

## **2.2. Modernismo literário e a filmografia de Nelson Pereira dos Santos**

Analisando a filmografia de Nelson Pereira dos Santos, principalmente seus primeiros filmes, é notável que o conteúdo é caracterizado por uma herança modernista desdobrada da literatura, visto que os filmes deste cineasta são caudatários de ideias que marcaram esse período, como por exemplo: o surgimento de novas narrativas, de novos discursos, cujos objetos de reflexão eram a nação, os aspectos nacionais, de denúncia social, além de evidenciar expressões culturais do povo e da cultura popular. Surge, então, entre as décadas de 1950 e 60, o anseio por uma expansão de expressão da linguagem que, no cinema nacional, culmina com a proposta do Cinema Novo (VELOSO E MADEIRA, 1999. Pág. 179), em que o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1955), será considerado sua expressão pioneira e *Vidas Secas* (1963) sua grande obra desse período.

É perceptível, na movimentação cultural brasileira, entre as décadas de 1920 e meados de 1970, de forma latente e produtiva, seja no âmbito artístico, cultural, intelectual e político, que a ideia de cultura é tomada como parâmetro e ganha uma conotação diferenciada a partir dos usos que o modernismo brasileiro engendra. A noção de cultura não se torna só um instrumento de diferenciação e distinção social conservador, como também é ampliada aos estratos mais populares ao recorrer, fundamentalmente, à valorização da língua nacional, à cultura brasileira não erudita, aspectos também que são fundantes nas obras fílmicas de Nelson Pereira dos Santos, em que este cineasta desde seu primeiro longa-metragem – *Rio, 40º Graus* (1955) – até sua mais recente produção – *A luz do tom* (2012) esteve preocupado com a cultura popular brasileira e com a questão da língua nacional aos moldes das ideias do Modernismo brasileiro, aspectos evidentes em *Vidas Secas* (1963).

Há, ainda, uma manifesta valorização dos traços nacionais brasileiros por parte dos pioneiros do Modernismo que, ao fazerem uso transformador do passado histórico brasileiro, fincam as bases de uma nova fase, que visa valorizar características fundamentais da cultura popular nacional, ao passo que resgatam e propõem diferenciações frente ao que o romantismo nacional havia constituído. As produções do modernismo literário brasileiro executam um movimento direto de criar novos parâmetros para narrar a nação, baseando-se em um modo de repetição e de retomada histórica, ao articular elementos culturais diferenciados a partir de uma relação entre temporalidades (passado-presente). As novas narrativas nacionais, deste período do Modernismo, inscrevem elementos fundamentais no que dita futuras negociações de diferenças simbólicas, às quais o cinema se tornará uma ferramenta de massificação de sentidos e de valorização do país por, salvaguarda algumas questões, ser uma arte de massas, indo além do alcance que a literatura potencialmente pode ter enquanto instrumento de valorização nacional.

Este movimento de constituir uma tessitura da consciência nacional mediante narrativas nacionais por parte dos grupos de intelectuais e artistas do Modernismo brasileiro, converge diretamente com as leituras sobre nação propostas por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998) e *Nation and Narration* (1990), em que o autor parte de uma abordagem teórica de nação enquanto narração cultural, ao passo que também enlarga os usos dessa compreensão para relacioná-la a outras possibilidades de articulações simbólicas, de forma elas se realizem aos olhos da imaginação. À luz dessas ideias, poderíamos então tomar *Vidas Secas*, literatura e filme, como uma dessas possíveis

articulações simbólicas da linguagem que também tenha contribuído para construção de narrativas de nação.

As origens das nações, assim como das narrativas, perdem-se nos mitos do tempo e apenas na memória seus horizontes se realizam plenamente. Esta imagem da nação – ou da narração – pode parecer excessivamente metafórica, mesmo desesperadamente romântica, mas é a partir dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge, no Ocidente como uma poderosa ideia histórica. (BHABHA, 1997. Pág. 47-48)

Para Bhabha (1990), a noção de nação deve ser pensada como sistema heterogêneo e disperso, que possui nuances profundas calcadas em diferenças marcantes, uma vez que a cultura nacional é vista por ele como um sistema simbólico significante que estabelece diferenças e hierarquias de discursos, de identidades e de relações de poder entre diferentes processos culturais (BARBOSA, 2011). Salva algumas diferenças mais específicas, este o modelo de pensamento é semelhante ao que os primeiros modernistas promoviam quando, a partir da apropriação que fizeram da noção de cultura, identidade nacional e ampliaram a mesma aos estratos populares, de forma não idealizada como fizeram os românticos, eles então difundiram vários outros parâmetros que dizem respeito aos processos nacionais. Assim, houve um ostensivo movimento intelectual de valorização dos aspectos nacionais brasileiros por parte desses pioneiros do modernismo que, ao fazerem uso transformador da tradição, fincam as bases de uma nova fase, ao valorizar características fundamentais da cultura popular nacional. O trecho abaixo é bastante elucidativo quanto à construção desta reflexão:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. **Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição.** Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. (Grifo meu. BHABHA, 1998. Pág. 17)

É importante mencionar que vários aspectos basilares propostos pela primeira fase modernista já vinham sendo narrados anteriormente em importantes produções literárias do romantismo no Brasil. Vários dos marcadores de brasilidade que estavam inscritos em obras românticas com temas nacionais relacionados à natureza, religiosidade, costumes, entre outros, serão trazidos sob uma nova roupagem e uma nova leitura, de forma a estarem ajustados à modernidade brasileira proposta pelo movimento. Podemos dizer que

uma noção de nação, que já vinha sendo metaforizada em várias leituras do romantismo literário, permanece e lança força a sustentar o projeto nacionalista que teve seu auge no modernismo. Aqui, vale citar algumas palavras de Macedo Soares lidas por Antônio Cândido (1981) que elucidam o percurso que alguns significantes de nação tiveram e que ajudaram a constituir narrativas tradicionais acerca do tema desde o romantismo, perpassando pelo modernismo e desembocando, de maneira remodelada, nas produções cinematográficas de 1950-60.

Em suma: despir andrajos e falsos atavios, compreender a natureza, compenetrar-se do espírito da religião, das leis e da história, dar vida às reminiscências do passado; eis a tarefa do poeta, eis os requisitos da nacionalidade na literatura. (Pág. 10)

Dessa maneira, a importância da abordagem teórica de Bhabha para ajudar a elucidar a noção de nação neste trabalho, diz respeito a como seu desenho propõe uma análise capaz de descentralizar um movimento taxativo e homogeneizador de se pensar a nação e nos leva a considerar a construção de uma narrativa de nação a partir de um tempo histórico das ideias, semelhantemente ao movimento proposto pelos modernistas brasileiros no âmbito da noção de cultura, quando retomam e se diferenciam de ideias do romantismo brasileiro. Para os pioneiros modernistas dedicados de perto a pensar tais ideias, a “motivação do nacional” de cantar à sua maneira e valorizar a produção nacional, independente do alcance em relação às instâncias estrangeiras, caminha no sentido de trabalhar com uma autonomia cultural no âmbito de nação. Neste último ponto, estabelece-se um envolvimento e um distanciamento de ideias entre os românticos e os modernistas, no sentido de que para aqueles, o nacional estava relacionado à exaltação da pátria de modo ufanista, com uma leitura pura e idealizada de alguns aspectos culturais e naturais; para estes, o nacional é questionado e redescoberto de forma crítica e criativa, para dar conta de suas contradições no sentido de, também, apropriar-se delas.

À vista disso, é importante pensar a nação como uma narração e uma metáfora que permite questionar uma visão nacional horizontalizada, no que diz respeito aos aspectos culturais brasileiros. Assim, também, a filmografia de Nelson Pereira dos Santos reapresenta a construção de suas narrativas sobre a nação, trazidas de inúmeras tradições da literatura nacional, por onde este cineasta constrói suas narrações sobre os diversos tipos de “Brasis” a partir de suas escolhas formais, conteudísticas, estéticas e técnicas. Considerando algumas ressalvas de anacronismos históricos, poderíamos pensar que as

ideias de Bhabha possuem similaridades com as abordagens sobre as questões nacionais presentes na obra de Nelson Pereira dos Santos, no sentido de pensar nas presenças de aspectos nacionais em seus filmes que constituem, ao fim, narrações do cineasta sobre como compreende, metaforiza, inscreve e imagina a nação brasileira por dentro de seus filmes, mas aqui fundamentalmente pela obra *Vidas Secas* (1963).

Além disso, vale apontar que não é possível pensar a nação à parte dos processos modernizadores. Bhabha (1998) então propõe compreender a modernidade a partir de duas temporalidades – que serão fundamentais para entender os processos nacionais –, onde sua construção se baseia no limiar da expressão de tempo duplo, de entretempos, entendido pelo autor como o tempo pedagógico (passado) e o performativo (presente). Nesta leitura, a dinamicidade do presente está diretamente relacionada aos significantes do passado, em que a construção dos aspectos nacionais se dá a partir da interação entre significantes de uma tradição e de sua rearticulação no presente, ou seja, a inscrição de sistemas de significação – como os de nação – depende de uma reafirmação deles nesse entre-tempo (passado e presente).

Os modernistas brasileiros estavam norteados por uma ideia semelhante à de entretempo que influenciou diretamente em suas produções intelectuais acerca da noção cultura popular e da questão nacional. Baseado nisso, emerge um problema fundante aos intelectuais desse momento, principalmente às reflexões de Mario de Andrade, um problema que caminha no sentido de entender qual o lugar do Brasil nessa civilização nova? Vale apontar que os modernistas se autoproclamam numa função e numa posição, dentro do novo cenário insurgente, que vai de encontro a realizar uma síntese desse Brasil desvelado por eles junto à modernidade. Assim, para os mesmos, encontrar essa posição do Brasil nesse entretempo – passado colonizado e presente em emancipação – é insurgir com ideias de compreender e exaltar o país, tomando-o como um modelo de apresentação para si mesmo e para a exportação. O que importa dizer é que o Brasil se torna um parâmetro para si próprio, ou seja, seus aspectos nacionais vão sendo “descobertos” e podemos dizer, pela leitura de Bhabha, vão constituindo novas tradições, novas narrações.

Essa posição do modernismo literário brasileiro teve mais expressão na primeira geração, em que busca pela constituição de um projeto de nação e de uma identidade brasileira estava calcada em uma renitente busca pela “libertação nacional”. Movimentação que veio se contrapor a toda uma inserção e embrenhamento da cultura estrangeira no Brasil que, na visão dos pioneiros do modernismo, corrompia e

descaracterizava a cultura brasileira. Nesse sentido, a noção de cultura que as gerações de cineastas de 1950-60 retomam está diretamente fundamentada nessas ideias modernistas. Esse caráter fica bastante evidente em um texto citado por José Mario Ortiz Ramos (1983), em que Alex Vianny apresenta algumas questões e sugestões sobre a busca pelas “raízes brasileiras” durante uma fala no congresso de cinema, no início da década de 1950.

“O povo vem sendo submetido há muitos anos a um processo sistemático de despersonalização, principalmente por causa do domínio que os monopólios estrangeiros exercem em nosso mercado.” O cineasta completa com um conselho-proposta aos argumentistas dizendo que “cabe-lhes eliminar (das histórias para filmes brasileiros) tudo o que elas contiverem de cosmopolitas ou falso, procurando situá-las, e às personagens, em ambientes que sejam reconhecidos por brasileiros por todo o público. (Pág. 41)

### 2.3. Nação, política e cinema brasileiro

Nelson Pereira dos Santos, em entrevista concedida ao pesquisador, em abril de 2014, menciona aspectos importantes no que tange política, movimentos artísticos e militância em seu período de formação enquanto cineasta, que foram constituidoras de aspectos fundamentais para suas produções cinematográficas, tanto no que concerne uma questão técnica, quanto nas questões conteudísticas inscritas em seus filmes. No que envolve o escopo aqui, cabe destacar os aspectos que pensam e inscrevem uma noção de nação em suas obras, para localizarmos como esse percurso vai convergir em seu filme *Vidas Secas* (1963).

A minha relação é com a literatura brasileira, desde o primeiro romance lá. O gaúcho lá?! O primeiro romance brasileiro?! Poxa, eu vou lembrar... É um romance realista<sup>6</sup>. Depois, há toda a literatura dos anos 1930, em que o grande exemplo é o Graciliano Ramos. Então, eu sou muito mais filiado à literatura em conteúdo que ao cinema – cinema italiano. É um erro! As pessoas discutindo e escrevendo a respeito do cinema, como se o cinema só fosse ligado ao cinema. Não tem nada a ver! Secundariamente, sim! Prioritariamente, como na minha cabeça e na cabeça do meu colega Joaquim (Joaquim Pedro de Andrade), era na transição, no peso da nossa cultura, representada, principalmente, na literatura. Foi a literatura brasileira que fez a cabeça da gente. A literatura dos anos de 1930, desses autores realistas incríveis. E antes,

---

<sup>6</sup> Nelson Pereira refere-se ao livro considerado o primeiro romance brasileiro “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida. Ele não se lembrou no exato momento o nome da obra e do autor, mas em outro momento da entrevista ele se recorda.

também, o Machado de Assis. (Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.)

O trecho da entrevista acima elucida o quanto Nelson Pereira dos Santos estava imbuído de inspirações literárias na sua produção artística, visto a forte influência do contexto cultural, artístico e histórico das décadas de 1920, 30 e 40. Para além disso, é importante relacionar esse contexto nacional ao âmbito sócio-político global que impôs sérias condições de atuação artística, cultural e econômica ao Brasil que, conseqüentemente, pesou sobre as produções cinematográficas da época. Cabe destacar que o cenário da Guerra Fria estava presente em todo o cotidiano daqueles que produziam cinema no Brasil, em que a Europa capitalista estava em crise e destruída pela guerra. Ao fim da II Guerra Mundial, os intelectuais de esquerda italianos, principalmente os ligados ao Partido Comunista Italiano (PCI), foram os primeiros a se engajarem na construção da “nova sociedade”, baseada na comunhão política e cultural do povo italiano (FABRIS, 2012). A partir desse quadro geral surge o Neorealismo italiano, que propõe nova forma de realização cinematográfica, uma terceira direção à cinematografia: o cinema de autor, que é realizado em condições precárias, em que o conteúdo tinha maior protagonismo em relação à técnica.

Ademais, é importante entender que há uma força direcionadora de algumas práticas na produção cinematográfica e de um pensamento crítico no Brasil que se relaciona com o que Xavier (GOMES, 1980) chama de “política dos autores”. Essa ideia de Xavier caminha no sentido de expressar a formação de uma crítica de arte que, no primeiro momento, estava interessada em assimilar o problema social e o problema de estilo dentro de uma tradição que vem do Modernismo brasileiro, da década de 1920. Em outras palavras, seria propor uma nova forma de fazer cinema que considere os valores locais e suas particularidades, dentro de um movimento desafiador de se inserir dentro de um debate maior e universalizante, a partir de uma nova forma de olhar essas questões, propondo uma ação civilizatória através da cultura.

Para entender a chegada dessas elaborações na filmografia de Nelson Pereira dos Santos, é preciso retornar um pouco até a cassação dos deputados comunistas em 1948, quando este cineasta e outros dois amigos decidem ir para a Europa, local onde se aglutinavam vários intelectuais do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual o cineasta ainda era ligado. A partir desse período de imersão na Europa, insuflado de fortes

inspirações do cinema da *Nouvelle Vague* francesa e, principalmente, do Neorrealismo italiano que, combinado à sua larga preocupação com as contradições e injustiças sociais do Brasil, acaba desembocando em seu primeiro longa-metragem: *Rio, 40º graus* (1955). Posteriormente, em termos de linguagem, acaba reverberando fortemente também em *Vidas Secas* (1963). Nesse âmbito de reflexão e contextualização das produções cinematográficas da época, incluso a de Nelson Pereira dos Santos, vale citar as palavras deste cineasta quanto a esse quadro geral:

A formação do cinema brasileiro era aquela formação de um cinema que contava história, aquele padrão próprio do Neorrealismo (italiano) também. Agora, o que fez o Neorrealismo foi a questão de uma situação social difícil que era a Guerra (II Guerra Mundial), que fez a preocupação de um cineasta que saia na rua para filmar; abandonar o seu estúdio. Os caras queriam fazer na rua, filmar na rua. Isso para os países subdesenvolvidos foi uma grande descoberta. Mesmo no Brasil, por exemplo, tinha que ter estúdio para fazer cinema. No caso de São Paulo, a Vera Cruz, o estúdio está lá até hoje, com a construção igual a qualquer estúdio americano, só que, agora, ali é um depósito de móveis. Acabou! Mas o cinema continuou, não precisa mais de estúdio. Mas era uma concepção da época, para fazer cinema precisava primeiro fazer estúdio. O Neorrealismo é que deu essa lição para todo o mundo, inclusive para o cinema indiano. A ligação com o cinema de fora do Brasil é, neste plano técnico de realização, como uma herança, que foi fundamental para a libertação do cinema nacional. (Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.)

A partir desse momento, o valor que adquire o cinema moderno latino-americano neste contexto é de começar a tomar frente a um discurso fundador de nação a ser construída. Cabe adiantar também que o “subdesenvolvimento técnico-econômico” do cinema nacional de 1950-60, expressão cunhada por Paulo Emilio Salles Gomes (1980), constituiu o ideário do cinema nacional daquela época. Esta compreensão de Gomes se cruza com a noção de uma “estética da fome” – proposta por Glauber Rocha – que, à luz das análises de Xavier, funda-se pela escassez de recursos técnicos cinematográficos e se desdobra em uma potência expressiva onde o cinema brasileiro “encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional do ideário do cinema moderno” (2001, pág. 27). Assim, os agentes cinematográficos produziram obras que se dedicavam a discutir a ilusão de proximidade que intelectuais da primeira geração modernista possuíam em relação às classes populares, em um movimento similar ao que a música, teatro e as ciências sociais também estavam propondo.

Além do mais, como mencionado anteriormente sobre a passagem e recepção de Nelson Pereira dos Santos na Europa por parte de membros do PCB, esse fato tem ligação

direta com o quadro geral que envolve a voga do Neorrealismo pois, após o término da Segunda Guerra Mundial, houve uma intensa difusão do sentimento socialista entre artistas, intelectuais, políticos que ganhou mais espaço entre os grupos de cineastas brasileiros. Esse fato veio cumprir uma função cultural extremamente marcante na filmografia de vários cineastas daquele momento mas, principalmente, nas obras de Nelson Pereira dos Santos.

Relacionado ainda a esse quadro, os vários vetores de ação do comunismo no Brasil contribuíram na busca de compreender as vivências de diferentes grupos da população brasileira – seja nas relações rurais ou urbanas, nas tradicionais ou nas contemporâneas – aliado a isso, o PCB e o sentimento comunista nacional encorajava a leitura de grandes escritores brasileiros, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato. Essas duas frentes de atuação: o lado mais aliado à prática do método neorrealista, junto à movimentação mais intelectual e literária, colaboraram para a realização de filmes que representavam/metaforizavam a vida da popular brasileira (GOMES, 1986). Nesse sentido, parece que a tomada de posição de combatividade e de luta que o cinema brasileiro assume conduz, nas palavras de Ortiz Ramos (1983), a um momento de superposição e entranhamento entre os processos estético-culturais e os político-sociais, que é importante para entender as relações do cinema nacional com o social.

Um das frentes que se constituem das dimensões do social junto ao cinema no Brasil será por meio da problemática da relação entre cinema e literatura. Nesse sentido, cabe mencionar que esta relação remonta a algumas produções cinematográficas do ano de 1915, como um momento marco de produções inspiradas na literatura brasileira da geração anterior, semelhantemente ao movimento de retomada que os cineastas de 1950-60 fizeram com a literatura brasileira das primeiras fases do modernismo (GOMES, 1980).

Por fim, cabe mencionar ainda um outro marco histórico neste quadro que se refere à variável da industrialização brasileira. O crescente domínio industrial no Brasil venho amparado pelo poder do monopólio estrangeiro, fato que acionou outra movimentação cultural não premeditada pois, ao passo que a industrialização embargou fortemente um projeto de autonomia do cinema brasileiro, também impulsionou uma ação cultural como frente de combate à influência estrangeira, que veio encabeçada por cineastas que viram na retomada do legado literário da geração de 1930 – levando-o ao

cinema – como uma ferramenta de oposição ao crescente cenário de influência externa no Brasil.

Mesmo se taticamente Viany se mantinha no limite de reconhecer a importância da experiência da grande companhia paulista, que contribuiu para o amadurecimento do cinema brasileiro, e da necessidade de uma industrialização, não deixava de marcar as diferenças, transpondo para o campo cinematográfico um nacionalismo que acreditava na libertação do país das amarras do imperialismo. Em consonância com essa definição política, esboçava-se também um projeto cultural que ia buscar no legado literário dos anos 30 – resgatando, por exemplo, Graciliano Ramos e Jorge Amado – uma inspiração que pretendia, através do cinema, uma crítica social do país (GOMES, 1980. Pág. 22).

Esse quadro acima, ainda influenciado pela onda neorrealista italiana, junto ao alinhamento do sentimento socialista difundindo no período pelo fim da II Guerra Mundial, contribuiu, portanto, para uma remodelação na ordem do dia no âmbito dos espetáculos cinematográficos da época, em que “o antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador. [...] Sem ser propriamente políticas ou didáticas, essas fitas exprimiam uma consciência social corrente na literatura pós-modernista mas inédita em nosso cinema” (GOMES, 1980. Pág. 93). *Vidas Secas* (1963) vem na tendência dessas proposições próprias ao Movimento do Cinema Novo ao rearticular, sob uma nova expressão, a força entre a relação da literatura brasileira e o cinema nacional.

### **Capítulo 3 - Escrita de Nação em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos**

A partir das obras literária e fílmica *Vidas secas*, a proposta central deste capítulo é localizar aspectos e recursos literários e cinematográficos que possam se referir a uma preocupação com a nação. A partir da abordagem do conjunto de problemáticas já apontadas no capítulo anterior, os objetivos específicos deste momento da pesquisa vão de encontro à compreensão dessas questões gerais que atravessam a análise fílmica, ao passo que recorreremos à obra literária como aporte analítico para auxiliar as análises quando for necessário. Dessa maneira, a pesquisa procura compreender temas e problemáticas ligadas à relação entre cultura e nação, bem como as influências das primeiras gerações do modernismo literário nesta produção de Nelson Pereira dos Santos, a vinculação entre política de esquerda e cinema no Brasil e, ainda, a relação entre cinema e literatura como ferramenta de expansão cultural de temas nacionais.

A partir de trechos que compõem as narrativas das obras, serão apontados aspectos que remetam a uma preocupação maior com a nação, ao passo que serão analisados recursos técnicos empreendidos pelos autores – Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos – para alcançar determinadas expressões cinematográficas e literárias autênticas

às obras e que também remetam ao escopo temático deste estudo. Antes, porém, será realizada uma contextualização geral das obras para, em seguida, partirmos para o cerne analítico do capítulo.

A obra literária *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, narra a história de uma família de retirantes, no interior do Nordeste brasileiro, em fuga da seca que pesa sobre a região, até encontrarem um local onde usufruem de uma passageira estabilidade antes de partirem novamente em andanças, quando o período de chuva termina e a seca retorna. De certa maneira, Graciliano Ramos inscreve preocupações de sua trajetória pessoal em suas obras literárias e *Vidas secas* (1938) será uma delas que terá maior destaque e contribuirá, ao seu modo, por reafirmar preocupações específicas de Brasil e nação, ao ponto de influenciar gerações de artistas posteriores, como a de Nelson Pereira dos Santos.

É importante dizer ainda que a obra literária foi publicada em formato de contos isolados que só posteriormente foram compilados no formato de um romance. Desta maneira, é possível perceber que a questão da escritura está por toda parte no conjunto das narrativas de *Vidas secas*, inscrevendo diversos traços e nuances em sua intertextualidade e seus elementos internos. No entanto, pela necessidade do escopo da pesquisa, serão escolhidos somente algumas características que possam auxiliar no pensamento sobre a noção de nação e que tenham informado a adaptação/recriação de Nelson Pereira dos Santos.

Dentre as inúmeras adaptações da literatura brasileira realizadas por Nelson Pereira dos Santos, a escolha de *Vidas Secas* para esta investigação se deu pela importância que ela tem para sua filmografia e para o cinema nacional e mundial, e por ter sido a primeira adaptação literária de Nelson Pereira dos Santos para o cinema. Além disso, o filme *Vidas Secas* (1963) compõe um processo adaptativo e de recriação muito competente técnica e artisticamente, além de pautar temas poderosos e com tamanha relevância social para o Brasil daquele instante. O filme trata de alguns processos à margem do fluxo modernizador que o país apontava pelos processos relacionados ao nacional-desenvolvimentismo, ao nacionalismo econômico, além de apontar para temas em voga naquele momento como a reforma agrária, ao expor dilemas mais específicos de um Brasil entre o rural e urbano, expor a dimensão da seca e da fome no sertão brasileiro, além das mortes invisíveis, da injustiça social, da ausência de educação para o povo, da violência do Estado, da presença do capital estrangeiro, da violência do poder tradicional e da propriedade privada.

Acerca da obra fílmica, será realizada uma breve análise crítica a fim de localizarmos alguns elementos gerais do filme para, depois, desdobrarmos em análises mais pontuais de seus recursos técnicos e artísticos. No que tange o seu grau de relevância cinematográfica, cabe dizer então que *Vidas Secas* (1963) foi um dos mais importantes filmes do Cinema Novo e, para a crítica da época, tanto nacional quanto internacional, ele foi fundamental em termos de inovação de linguagem, o conteúdo e a estética do cinema brasileiro. Neste sentido, uma boa introdução sobre seu impacto está elucidada nas seguintes palavras extraídas de uma crítica sobre o filme escrita por Marcio Souza (s.d.), um importante cineasta, escritor e dramaturgo amazonense:

De grandes possibilidades cênicas e vastos caminhos humanísticos com o qual se identificava, “*Vidas Sêcas*” (*sic*), tornara-se uma ideia fixa que o obsedava. Sitematicamente (*sic*), ia aos poucos elaborando em imagens a novela imortal. Cuidadosamente criava as tomadas e sequências do roteiro, não se limitava porém a transcrever retoricamente a tragédia da família nordestina.

Quando lançado comercialmente, “*Vidas Sêcas*” (*sic*) foi sucesso de várias semanas. O Itamarati selecionou-o em conjunto com “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” de Glauber Rocha, seleção que iria fazer furor no comercialíssimo Festival de Cannes.

“*Vidas Sêcas*” (*sic*) é um filme paradoxal. Resume um tema explosivo, numa construção consagrada. Tragédia desenvolvida dentro de regras clássicas: unidade de lugar (caatinga escaldante), de tempo (praticamente, a duração cinematográfica corresponde à do relato), de ação (quase um diálogo entre o camponês e a sociedade opressora). “*Vidas Sêcas*” (*sic*), se excetuarmos algumas sequências no povoado, transcorre num ritmo tão lento quanto a sua montagem, dominando os planos longos que caracterizavam o realizador [...].

“*Vidas Secas*” se mantém dentro de uma verdade tão escabrosa e degradante, que nós a amamos por outras razões – por esta concepção racional e humana, que determina a vinculação das partes individuais, assim como das estruturas não institucionalizadas, ao problema das coletividades assoladas por injustiças de sistemas e outras configurações da exploração.

Cada matéria e cada imagem, encerra fôrça (*sic*) e possibilidades. O sentido e a exaltação dramática seguem uma curva que nós (*sic*) leva ao estado de rigidez inanimada até a vida; desde a acomodação passiva à revolta constante!

A qualidade material do filme age sobre os nossos sentidos, levando-os ao paradoxismo e as vertigens das alturas onde descortinamo (*sic*) a verdade. A miséria da coletividade esquematizada no filme (vinte e sete milhões de brasileiros), supera o mais alto grau de insensibilidade e

alcança um ponto onde não há mais por parte do espectador, o romântico e idealista gôzo (*sic*) estético<sup>7</sup>.

Essa crítica acima é importante, pois demarca alguns elementos gerais da obra que, de certa maneira, irão perpassar as análises mais específicas a serem feitas adiante. Marcio de Souza pontua e contextualiza algumas questões relevantes, tais como a recepção que o filme teve para o grande público e para a crítica, aponta alguns aspectos técnicos marcantes da obra, algumas questões políticas e estéticas que a obra mobiliza, entre outras questões mais secundárias. Dessa maneira, cumpre-se então uma apresentação geral da obra a ser tratada aqui.

A partir desse quadro contextual aberto pela crítica acima, é possível afirmar que *Vidas Secas* (1963) expressa, tanto pela estética quanto pela ética, um momento de bastante diálogo entre o Cinema Novo e as primeiras fases do Modernismo brasileiro. Num largo panorama, cabe dizer que esse Modernismo que envolve o filme se posicionava contra um domínio de códigos e significantes formalistas e universalistas próprios do discurso Parnasiano. Assim também o Cinema Novo fez frente de contraposição aos filmes formais academicistas da Vera Cruz<sup>8</sup>.

Ambos movimentos, Modernismo e Cinema Novo, interessavam-se na luta pela descolonização da cultura brasileira, a partir de uma postura de resgate crítico de alguns movimentos artísticos anteriores e de fomento ao desenvolvimento nacional a partir da cultura popular. Tanto o Cinema Novo quanto os primeiros momentos do modernismo brasileiro tomavam a arte como uma prática política. A afinidade entre esses movimentos culturais se estreita mais ainda no que tange às questões levantadas pelas produções da segunda geração modernista da literatura, onde é notório que ambos movimentos tinham um projeto ideológico semelhante para Brasil (JHONSON, 1981). Será deste segundo momento do Modernismo brasileiro que nascerá a obra literária que se desdobrará, três décadas depois, no filme homônimo dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

### **3.1. Escritura, cinematografia e sociologia em *Vidas Secas* (1963)**

---

<sup>7</sup> Disponível no arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na pasta referente ao filme *Vidas Secas* (1963). Consultado em outubro de 2017.

<sup>8</sup> A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro, que produziu filmes entre 1949 e 1954.

A partir da análise a ser realizado da obra fílmica *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, será perscrutada a possibilidade de uma escritura de nação expressa a partir dos elementos técnico-artísticos que compõem a obra. Para desenharmos esse percurso analítico, primeiro, partiremos de uma análise geral do filme, em que também será mobilizada uma estratégia metodológica baseada em etnografia fílmica (FARIAS, 2015). Em seguida e concomitantemente, recorreremos ao apoio da obra literária, juntamente às questões sócio-históricas apresentadas anteriormente e às reflexões da teoria do cinema, com a finalidade de fundamentarmos as análises sobre o filme, ao passo que essas construções virão elucidadas pelas compressões filosóficas sobre noções de escritura que estejam informadas, sociologicamente, por noções de nação.

### 3.2. Adaptação e *Mise-en-scène*

A seguir, serão perscrutados alguns elementos técnico-artísticos do filme de Nelson Pereira dos Santos, ao passo que esses elementos também virão elucidados pelo material da pesquisa de campo e pela decupagem plano a plano da etnografia fílmica, a fim de lançar reflexões mais embasadas sobre o escopo analítico desta pesquisa e trazer as questões gerais apresentadas no capítulo anterior. Portanto, mobilizaremos e cotejaremos alguns elementos cinematográficos, tais como: *mise-en-scène*, estilo de filmagem, roteiro, diálogos, espaço e locações, recursos de câmera, fotografia, som, silêncio, atuação, montagem, entre outros.

Visto isso, o ponto de partida técnico-artístico será a *mise-en-scène*, tendo em vista seu caráter de importância adquirido na arte cinematográfica, ao longo da história do cinema. Desta maneira, ela será compreendida aqui como:

Nosso passaporte para o mundo do filme, nosso meio de fascinação perante a arte da **escrita luminosa do movimento**. Mas é também, como Jacques Rivette e o próprio Mourlet não deixarão de salientar, uma forma de **conhecimento objetivo das coisas**, um movimento investigativo do pensamento e da percepção (OLIVERIA JR., 2013. Pág. 4. Grifo meu).

É possível pensar, portanto, a *mise-en-scène* como um processo de objetivação do pensamento no cinema, como a encarnação de uma ideia, do pensamento em ação. Ela cabe como a elaboração e construção de um mundo para o espectador, ao lançar mão de algumas ferramentas importantes para se inscrever materialmente no aparato fílmico.

Dessa maneira, é importante tratá-la como a arte de elaborar uma atmosfera que relaciona os corpos e o espaço capaz:

De evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. [...] a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo (OLIVEIRA, JR., 2013. Pág. 5).

Essa ferramenta, em especial, adquire uma função estratégica nesta pesquisa, na medida em que ela vem na linha da formulação de uma “política dos autores” defendida por alguns cineastas e críticos da *Cahiers du Cinéma*<sup>9</sup>, da década de 1950, cuja proposta central estava relacionada a uma junção da escritura/estilo com uma profundidade temática/de conteúdo. O cinema de Nelson Pereira dos Santos sofreu influência direta dessas proposições da crítica de cinema francesa, como mencionado nos capítulos anteriores. *Vidas Secas* (1963), por excelência, é um filme muito importante na constituição e projeção de uma linguagem própria, autoral, e reconhecidamente influente, tanto para sua própria cinematografia quanto para o cinema nacional. Assim, a *mise-en-scène* se torna então grande arma do cineasta, é pelo do movimento interno dela que seus filmes fazem sentido (OLIVEIRA JR., 2013) e, através dela, foi possível a Nelson Pereira dos Santos inscrever *Vidas Secas* (1963) como um filme marco para o cinema brasileiro.

A fim de adentrarmos melhor a trama fílmica e explorarmos alguns elementos de *mise-en-scène*, será estabelecido, aqui, para fins metodológicos, o recorte de três sequências do filme no qual é possível evidenciar elementos cinematográficos e sociológicos que estão ligados às questões levantadas no Capítulo 2 que impulsionam a proposta desta pesquisa. A escolha dessas sequências está baseada, primeiramente, na riqueza de elementos de *mise-en-scène* e, secundariamente, por serem momentos da obra fílmica em que é perceptível uma adaptação/recriação da obra literária por parte do diretor, ao modificar a narrativa do romance, inclusive, para costurá-la de forma linear para o cinema. Além disso, são sequências importantes para localizar a relação dos personagens com o espaço, capazes de desenhar aspectos profundos da subjetividade dos protagonistas, ao passo que também aprofundam a temática social e política daquele contexto. Tendo isso em vista, as sequências reportam diretamente a um universo social mais amplo do que está representado na obra e parecem representar um microcosmo dos

---

<sup>9</sup> *Cahiers du Cinéma* é uma revista francesa sobre crítica de cinema, fundada em 1951.

processos econômicos, culturais e políticos que remetem a uma estrutura maior daquele interior do Nordeste brasileiro.

O conjunto das sequências começa no plano 201<sup>10</sup>, com a discussão de Fabiano com o Soldado Amarelo. Depois, passa para o plano 202, com sinhá Vitória e as crianças esperando Fabiano e Baleia, que estavam sumidos. Retorna para Fabiano, no plano 203 – dessa vez, ele está na prisão. Logo após, corta para o plano 204, com sinhá Vitória e as crianças à espera na calçada em frente à igreja da cidade. A seguir, no plano 205, presencia-se a festa do bumba-meu-boi e, por fim, no plano 206, a família volta para a casa e, no caminho, encontram Baleia e um grupo de cangaceiros. Essas sequências evidenciam três diferentes tipos de espaço: a cadeia, a festa na rua e a espera/percurso de volta para casa. Nesse sentido, tomando de empréstimo uma ideia de Jhonson (1981), é possível compreender essas inter-relações entre as sequências, a partir de três entradas analíticas possíveis: os códigos políticos, culturais e cinematográficos.

Recuperando a descrição do plano 203, é possível perceber que as forças sociais operam numa relação que pesam violentamente sobre a figura do sertanejo, representado pelo personagem de Fabiano. Há um plano conjunto em que os soldados estão conversando sobre a punição de Fabiano. A câmera está posta na perspectiva dos soldados, que tiram a camisa de Fabiano, batem nele e o jogam na cela. Ao longo desta sequência, a câmera, já dentro da cela, está posicionada em *plongée*, como se estivesse ainda na perspectiva de seus opressores assistindo Fabiano se arrastar pela cela. É perceptível, a partir desse conjunto de cenas, o mecanismo de opressão e de tolhimento ao qual Fabiano está submetido. Não há espaço para um sistema de trocas: entre direitos e deveres, parece haver somente uma relação de violência unilateral por parte do Governo frente ao personagem de Fabiano e, ainda, ao que ele representa dentro de um universo político maior que se estende para fora da narrativa fílmica, enquanto um sertanejo.

---

<sup>10</sup> Todas as descrições dos planos da etnografia fílmica estão no Anexo 1.



Figura I

A *mise-en-scène*, nesta cena, cumpre uma função cinematográfica que caracteriza a obra em maior escopo, seja a partir da perspectiva de olhar de uma câmera fixa, alta, que pesa sobre Fabiano, seja também sob as condições dos momentos que antecedem o encarceramento, até o momento em que ele é jogado dentro da cela com parte do corpo despido, com marcas de açoite, com uma luz bastante forte dentro do ambiente interno, que desenha bem as marcas em seu corpo. A partir desses elementos de cena, é importante mencionar que o som de seu choro e revolta ocupa todo o espaço físico da cela. Ao longo da obra fílmica – exceto nas cenas da reza e nas cenas do bumba-meu-boi – os sons quase não se misturam a outros sons e, nesta cena, não é diferente. Com esse desenho característico do uso de som junto aos outros elementos materiais de cena, há sempre um auxílio na percepção do isolamento de determinado personagem dentro de seu microcosmo do filme, referenciando questões de isolamento mais amplas de vivências e práticas de pessoas da região que estão em uma situação semelhante de degradação física e social.

A obra de Nelson Pereira dos Santos, na perspectiva de Glauber Rocha (2003), já inscreve um caráter de autoria do cinema brasileiro que parece estar definido desde seu primeiro filme, a partir do uso do recurso de *mise-en-scène* que *Vidas Secas* (1963) foi capaz de sofisticar e elevar a um reconhecimento internacional deste autor, como também

do movimento do Cinema Novo. Aqui, vale mencionar que a noção de cinema de autor, fundamentada principalmente na inscrição de uma autoria a partir do recurso de *mise-en-scène*, constitui-se a partir de uma conjuntura cinematográfica europeia à qual este cineasta foi diretamente influenciado.

Nesse âmbito, outro fator importante nesse processos de autoria e que também é constituidor das cenas de *Vidas Secas* (1963) está conectado, no que se refere às questões formais de técnica cinematográfica, ao período em que Nelson Pereira dos Santos foi frequentador assíduo das salas de cinema parisienses, durante o período em que esteve na França, sob a recepção e orientação de membros do PCB que se exilaram lá; momento em que se defrontou com a forte influência do Cinema Realista Francês, dos anos de 1930, ao frequentar a Cinemateca Francesa, onde eram exibidos filmes de Jean Renoir, Jean Vigo, René Clair (SALEM, 1996). Esse tipo de fazer cinema europeu, junto ao seu alinhamento crítico com o Modernismo dos anos de 1920, foi fundamental na articulação de uma estilística bastante autoral e pioneira de se filmar no Brasil, com Nelson Pereira dos Santos se dedicando a olhar cinematograficamente para os problemas sociais nacionais de maneira vanguardista para a época. *Vidas Secas* (1963), portanto, está intimamente inscrita neste momento e se torna um dos principais filmes do cinema moderno brasileiro.

A sequência seguinte a ser analisada, começa no plano 205. Ela mostra o desenrolar da festa tradicional bumba-meu-boi na pequena cidade, enquanto sinhá Vitória e as crianças estão desamparadas e sentadas na calçada da igreja, sem saber para onde irão, assustadas frente às circunstâncias do desaparecimento de Fabiano e Baleia. À medida que os cânticos de comemoração da festa aumentam, são mostrados alguns homens assistindo à festa na rua. Um deles é o delegado da cidade e o outro parece ser o patrão, dono das terras. Em seguida, numa cena de interior, na cela onde Fabiano está preso, o som das comemorações entram em *off*. Enquanto a luz da cidade entra pela fresta da cela, ele geme de dores e seu companheiro de cela o ajuda. Por fim, corta para a cena externa de sinhá Vitória à espreita na calçada da igreja, enquanto as crianças dormem no chão, em um plano conjunto. Há uma série de imposições e ausências de poderes evidenciadas por esta sequência: enquanto o patrão e o delegado estão distanciados e completamente alheios a toda a situação de injustiça que acometeu a família de Fabiano, a igreja, enquanto a instituição religiosa que, momentos antes, acolhia a população para a reza, parece não se importar com a família que está dormindo em frente às suas portas.

Esse conjunto de sequências sobre abandono, imposição de poderes tradicionais, institucionais e econômicos, parecem esboçar um quadro metafórico maior da obra fílmica, ao pensarmos as condições de produção do cinema brasileiro na época em que *Vidas Secas* (1963) está inserido. O filme foi produzido em um momento em que o cinema brasileiro pautava discussões em direção a um desenvolvimento capitalista brasileiro mais autônomo que estava em voga a partir das políticas nacionalistas do Presidente Getúlio Vargas. O contexto de produção cinematográfica da época pautava que a proteção estatal deveria ser capaz de beneficiar a produção cinematográfica nacional que, cada vez mais, perdia importância econômica e política naquele cenário, por influência do capital estrangeiro. Essa série de questões entre política nacional, a esquerda brasileira, intelectuais e artistas gerou uma resposta nos processos de nacionalização cultural das massas através do cinema.

Algumas obras do cinema nacional, como as de Nelson Pereira dos Santos, foram pioneiras ao cumprirem uma função muito importante de articular questões do enfraquecimento de uma política cinematográfica, frente às imposições do poderio econômico e cultural estrangeiro no país, que levaram alguns grupos culturais, ligados aos movimentos políticos de esquerda, a promoverem uma tônica nas “histórias de conteúdo nacional”, de orientações nacionalistas, com assuntos ligados à “nossa terra”, como ações propositivas para desemperrar e instaurar condições de uma indústria brasileira para o cinema nacional (RAMOS, 1983); *Vidas Secas* (1963) é um filme que vem no compasso dessas inquietações do cinema e da indústria no Brasil.



Figura II



Figura III

Já numa cena exterior, iniciada no plano 206, em que o dia já havia amanhecido, os cangaceiros aparecem na igreja pedindo para o padre avisar ao dono das terras (também patrão de Fabiano) e ao delegado que solte um de seus homens que estava preso na cela junto ao sertanejo, ocasião em que Fabiano também é liberado. Essa sequência de cenas elucida alguns códigos políticos inscritos na composição de *mise-en-scène* construída por Nelson Pereira dos Santos. São perceptíveis as representações de poder em vários níveis hierárquicos, como por exemplo: o poder econômico (representado pelo dono das terras, o patrão, o cobrador de impostos); o poder civil (representado pela figura do delegado); o poder militar (representado pela figura do Soldado Amarelo e dos outros soldados); o poder da igreja (representado pelo padre); os cangaceiros (o grupo dos fora-da-lei); por fim, há a massa, a população da cidade junto à família de Fabiano, representante do grupo sem poder, o grupo oprimido pelo conjunto estrutural de poderes tradicionais daquela região.

A construção narrativa da sequência acima elaborada por Nelson Pereira dos Santos, em certa medida, distancia-se da narrativa do romance literário, pois o cineasta amarra a história de forma linear, diferentemente dos capítulos do livro, que foram

separadas na narrativa. Os capítulos são: três (Cadeia), oito (Festa) e dez (Contas). Além do mais, Nelson Pereira dos Santos insere mais elementos a essa parte da história que não estavam presentes na narrativa literária, como a festa do bumba-meu-boi junto à opção de incluir representar os cangaceiros na trama, como uma saída cinematográfica às questões subjetivas e dilemas de Fabiano de querer entrar para o cangaço em busca de vingança. Aqui, cabe perceber que o diretor não só adapta, como também expande e recria a história, ao passo que mantém presentes e norteando sua releitura questões fundamentais da obra literária, tal como a construção rígida dos personagens que caracteriza a austeridade da obra.

Vale dizer que, no livro, esses capítulos marcam momentos distintos da narrativa. No terceiro capítulo, intitulado “Cadeia”, surge uma figura central à trama, quando Fabiano vai à cidade comprar mantimentos e se depara com o Soldado Amarelo na bodega de seu Inácio. Após jogarem apostado, Fabiano perde seu dinheiro e o Soldado Amarelo o persegue até levá-lo preso, sem um real motivo. Neste momento, é perceptível que não é só a seca que faz de Fabiano e sua família pessoas animalizadas, miseráveis e sem possibilidade de pensar em um futuro melhor: há também a figura do Governo, que quando não é completamente apático à situação deles, é agente de violência e injustiça. Ao fim deste episódio, Fabiano e sua família se tornam personagens vencidos não só pelas circunstâncias da seca, como também pelo que representa a figura do Soldado Amarelo.

A junção dos capítulos “Cadeia”, “Festa” e “Contas” cumpre uma função estratégica na adaptação do livro ao cinema, pois esses capítulos se passam no mesmo espaço geográfico da narrativa: a cidade. Além desse fator em comum, Nelson Pereira dos Santos costurou temas que aparecem separados na obra literária, de modo que eles tivessem ligação direta na narrativa fílmica, tendo em vista que o capítulo “Festa” e “Contas” narram um percurso de experiências de Fabiano, bem como de toda família na cidade. O aspecto mais importante a se destacar nestes capítulos e que também está presente na obra fílmica, é o contato dos personagens com outras pessoas da cidade, que parece dar vazão ao estigma pessoal que eles carregam, pois se sentem humilhados, acanhados e até mesmo ridicularizados, como se sentissem uma distância abissal entre eles e o povo da cidade. Há uma espécie de devaneio de sinhá Vitória frente ao conjunto de percepções que a cidade lhe impõe. Apesar de ser uma cidade pequena, este é um contato que ressalta aspectos tensionados entre o rural e o urbano – ambos sofrem pela seca da região e são capazes de evidenciar suas distinções, bem como a exclusão social de espaços que aparentam ser homogêneos.

Além disso, é importante evidenciar que o décimo capítulo, “Contas”, narra o acerto de contas entre Fabiano e o patrão, bem como sua semelhante situação de escravidão moderna. Parece que ele está preso a uma situação de escravidão perante o patrão, pois depende economicamente do dono das terras, que lhe cobra juros e impostos intermináveis dos empréstimos, deixando-o sempre endividado, ao ponto de não conseguir economizar nada com o pouco que ganhava. Essa situação é representativa de um quadro de vida do povo sertanejo no Brasil. Ribeiro (1993), nas palavras abaixo, elucida bem as relações desiguais de poderes que são potencializadas e também sustentadas pelas péssimas condições naturais de sobrevivência de uma região do país mais acometida pela seca.

Sob essas condições de domínio despótico, as relações do sertanejo com seu patronato se revestem do maior respeito e deferência, esforçando-se cada vaqueiro ou lavrador por demonstrar sua prestimosidade de servidor e sua lealdade pessoal e política. [...] Ilhados no mar do latifúndio pastoril dominado por donos todo-poderosos, únicos agentes do poder público, têm verdadeiro pavor de se verem excluídos do nicho em que vivem, porque isso equivaleria a mergulhar na terra de ninguém, na **condição dos fora-da-lei**. Paradoxalmente essa saída desesperada é a única que enseja ao sertanejo libertar-se da opressão em que vive, seja emigrando para outras terras, seja caindo no banditismo. (RIBEIRO, 1993. Pág. 349. Grifo meu.)

Essa situação é levada ao filme a partir da adição de acontecimentos na trama por parte de Nelson Pereira dos Santos, como a adição da figura do cangaceiro – os fora-da-lei – e a oportunidade de Fabiano fugir com eles para vingar as situações de injustiça, miséria e desigualdade social a que era submetido. Essa mudança na história foi necessária para que o diretor pudesse narrar a revolta de Fabiano em relação à injustiça que sofreu do Soldado Amarelo. Nelson Pereira dos Santos, no plano 205, optou por mostrar Fabiano preso na mesma cela em que havia um cangaceiro, momento em que o sertanejo pensa então em entrar para o cangaço, para dar vazão à sua vontade de vingança. Assim, o cineasta altera parte da linha narrativa do livro para evidenciar, por meio da cinematografia, algumas percepções do personagem Fabiano.

Uma alternativa tradicional para adaptar ao cinema essa situação seria relatar as percepções subjetivas de Fabiano por meio do uso de diálogo – escolha que não seria coerente com a construção do personagem no romance, onde surge mais introspectivo. A solução cinematográfica mais adequada à história foi recriar parte da narrativa e inserir o

encontro de Fabiano com o cangaço, a fim de produzir uma situação mais concreta e evidenciar os desejos subjetivos do personagem. Além disso, esse fato também indica uma alteração estrutural, pois a obra literária de Graciliano Ramos é desmontável: os capítulos foram escritos de maneira a também terem sentido quando separados.

Apesar da junção dos capítulos descritos acima na estrutura do filme, de maneira geral, a adaptação do livro, realizada por Nelson Pereira dos Santos, respeita o encadeamento dos acontecimentos, as soluções e o ritmo que Graciliano Ramos criou. Utilizando-se de estruturas de diversos outros gêneros artísticos nos quais o cinema comumente se apoia, cabe dizer que o diretor recriou a estrutura narrativa do livro, em alguma medida, com apoio estrutural de outros formatos artísticos. É notável a liberdade criativa por parte de Nelson Pereira ao conduzir a história cinematograficamente, sem talhar o universo do romance e, ao mesmo tempo, alcançar a possibilidade de novas descobertas sobre a mesma.

Quanto ao fenômeno da adaptação empreendido pelo cineasta brasileiro, François Vanoye (2011) propõe que o primeiro conceito a envolver uma adaptação é o de trabalho. Tomando esse arcabouço inicial que envolve a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* (1963) descrita acima, a obra textual, que foi recriada para a lógica cinematográfica, não deixa de estar, também, acometida de uma construção social de um trabalho que passa pela experiência do adaptador. Várias das escolhas de linguagem empreendidas por Nelson Pereira dos Santos – quanto ao uso do som, dos vazios das imagens ou da direção de atores – estão ligadas às vivências do diretor em Juazeiro-BA (SALEM, 1987), onde teve contato com grupos da região que passavam por situações semelhantes às narradas por Graciliano Ramos. Além disso, ele optou por conduzir a direção de atores com maior liberdade, de modo que seus atores pudessem trazer suas experiências pessoais no processo de encenação que não estivessem estritamente vinculadas às ordens de direção de Nelson Pereira dos Santos. Vale apontar que, com exceção de Fabiano e sinhá Vitória, o restante dos personagens foi interpretado por nativos da região de Palmeira dos Índios (AL), onde aconteceram as filmagens de *Vidas Secas* (1963). A adaptação, portanto, opera na percepção das obras – livro e filme –, ao dar espaço a um jogo das diferenças que amparam a inscrição em ambos os suportes, ao passo que também compartilham essas inscrições.

É na apreensão desse jogo de nuances que está a base do sistema rastros que envolvem a recriação, recondução e a redescoberta da obra (DERRIDA, 2008). Vejamos melhor esse encadeamento de rastros.

Há uma forte cumplicidade entre as duas obras no que tange suas formas, suas estruturas, os temas, a equivalência de ideias, esquemas narrativos, figurações e posições que seus elementos ocupam na composição de ambas. Cabe pontuar ainda que a adaptação fílmica, mesmo sendo fiel às formas basilares do livro e ao argumento do autor, foi capaz de transpor o livro para o formato de filme com inscrição de formas artísticas autorais, dando margem para uma recriação imagética e simbólica, traduzindo o imaginário do livro de forma respeitosa aos elementos da obra, de maneira didática, inteligível e inovadora, ao passo que também exprimiu questões sociais problemáticas de uma população caracterizada pela dureza de suas circunstâncias de sobrevivência. Aqui, vale destacar que a questão da seca já havia se tornado uma questão nacional desde a segunda metade do século XIX, situação que já exigia do Governo medidas de amparo e socorro (RIBEIRO, 1993).

Contudo, assim como o livro e o filme inscrevem, as ações do poder federal, do Governo, esbarram em uma estrutura de poder tradicional de senhores e coronéis que controlam a vida no sertão, não só a partir do monopólio de terras e gado, mas também nas possibilidades de conceder ou não condições de trabalhos e de melhores oportunidades ao sertanejo, de maneira que nada possa interferir nas condições políticas de mando e desmando que lhes favoreçam a manutenção da hierarquia de poderes na região (RIBEIRO, 1993).

Cabe, também, tomar o recurso técnico de som e vinculá-lo à composição de um espaço cinematográfico, entendendo-o no conjunto da *mise-en-scène*, dentro do mesmo conjunto de sequências – planos 201, 202, 203, 204 e 205 – apontados acima, junto também a algumas sequências anteriores. O som, enquanto ferramenta cinematográfica fundamental na inscrição de códigos culturais na materialidade fílmica, é capaz de gerar distinção e concatenar, ao mesmo tempo, as diferentes espaços sociais da narrativa. Um pouco antes de Fabiano ser preso, a partir da sequência dos planos 192 e 193, sinhá Vitória e as crianças estão no interior da igreja. Enquanto o ambiente está tomado pelo som da reza, a câmera passeia por outros ambientes externos, mostrando outras imagens junto ao som de uma banda tocando ao fundo, em *off*. Já na sequência que começa no plano 205, percebe-se que o som em *off* dos cânticos da festa bumba-meu-boi, ao fundo, adentram o silêncio da cela que Fabiano está preso. O som, nestas sequências de *Vidas Secas* (1963), cumpre a função de ligar e expandir o universo de criação do filme para além da cena que está em quadro.

Ainda nestas sequências descritas acima, o som diegético evidencia expressões culturais importantes à narrativa geral do filme, como dito, costurando diferentes espaços físicos das cenas de forma exitosa, pois é perceptível que o som que está acontecendo em outra cena do filme permeia a atmosfera da cena presente, reorganizando elementos fundamentais à *mise-en-scène* de ambas as cenas. Alguns exemplos são o som da reza da igreja e o som da banda tocando pela cidade, que acontecem ao mesmo tempo – no tempo diegético – mas cada som está expresso em seu momento de apresentação e ambos são guiados pelo percurso da câmera. Desta maneira, é possível entender os diferentes espaços sociais mobilizados naquele momento da trama: a igreja no interior, junto ao percurso da banda no exterior.

Além disso, há também a festa do bumba-meu-boi, que é uma comemoração realizada pelo povo da região e um espetáculo apresentado para as “autoridades” da cidade: o patrão e o delegado. O som exterior dos cânticos da festa penetra no interior da cela, em *off*, misturando-se ao som das dores e ao sofrimento de Fabiano. Essa construção, a partir do uso dos sons, parece evidenciar uma injustiça, uma coerção, uma *mise-en-scène* da situação de opressão, ao contrastar a celebração voltada para “autoridades da cidade” com as dores da violência e do encarceramento de Fabiano. Os usos desse recurso cinematográfico de som costumam diferentes tensões e realidades da trama, capazes de revelar, ainda mais, dilemas sociais e expressões culturais marcantes à aquela história (JHONSON, 1981).



#### Figura IV

Por meio do som, o recurso de sobreposição se expande à montagem, que costura imagens de diferentes espaços, como aquela em que a sinhá Vitória e as crianças estão na calçada da igreja. Em seguida, Fabiano é visto na prisão e, logo após, acontecem as festividades na rua. As imagens estão conectadas pelo som compartilhado entre elas, demonstrando o distanciamento dos protagonistas em relação às outras vivências da cidade, em que cada um está fechado em seu espaço/locação/cenário, mas referenciados e ligados pela mesma composição atmosférica do som. Nesse momento, é importante destacar alguns códigos cinematográficos, a partir dos planos 204, 205, 206, que referenciam o distanciamento entre espaços e personagens, a partir do uso da perspectiva narrativa da câmera.

Ainda a partir deste conjunto de sequências, sinhá Vitória e as crianças são vistas sentadas na calçada da igreja, sem saber para onde irão. A câmera está fixa, enquadrando-as em uma perspectiva de terceira pessoa, em um plano conjunto que corta para um plano geral do local. Logo se ouve a voz de sinhá Vitória dizendo que Baleia também sumiu, em *off*. Essa é uma sequência de distanciamento, objetiva e alheia em relação à situação na qual elas se encontram. Em seguida, na cela, Fabiano está no chão com dores e seu companheiro de cela está sentado o observando. A câmera se alterna numa sequência subjetiva entre eles – esse recurso auxilia a construção psicológica dos personagens ao desenhar uma atmosfera subjetiva de Fabiano através do ponto de vista da câmera e de outros recursos de *mise-en-scène*. Logo após, corta para cena da festa de rua do bumba-meu-boi, em que a câmera está fixa, em um plano geral fechado nas pessoas cantando como um enquadramento tradicional de filmagem de documentário. Assim como o som, a montagem destas cenas cumpre uma função importante para distinguir contextos, dramas, além de inscrever e tensionar diferentes questões sociais e políticas da trama.



Figura VI



Figura VII



Figura VIII



Figura IX



Figura X

Um aspecto importante à narrativa fílmica, é a escolha feita pelo diretor de inserir uma expressão cultural tradicional local como a festa bumba-meu-boi. Além dessa escolha ser um recurso cinematográfico estratégico à sua recriação do romance, visto que este acontecimento não existe no livro, ele cumpre uma função cinematográfica rítmica pois, neste conjunto de sequências que engloba a festa, o filme ganha um ritmo diferenciado do que vinha sendo trabalhado e, também, do ritmo fílmico que será retomado, após o fim dessas sequências. Além disso, a inserção da festa bumba-meu-boi parece vir no lastro das influências do Movimento Modernista no Brasil, através das contribuições do intelectual Mario de Andrade e do quadro esboçado no capítulo anterior, que influenciaram diretamente esta obra de Nelson Pereira dos Santos.

A valorização do Boi reflete... o inconsciente coletivo, preso ao que o escritor [Mario de Andrade] considerava “forças vitais”... o boi é a própria participação do homem no trabalho cotidiano nas zonas do gado, é visto por ele quase como um prolongamento seu, como quem se comunica através do aboio. (LOPEZ, T. *apud* JHONSON, R.)

Essa composição a partir da recriação da narrativa com a inserção do bumba-meu-boi é capaz de levar a vários vetores interpretativos, à luz das influências modernistas da primeira fase. Contudo, essa composição nos interessa aqui, na medida em que evidencia, a partir do som dos cânticos tradicionais religiosos da reza, junto aos do bumba-meu-boi, um apego poético do diretor, que parece vir no lastro das contribuições do intelectual mencionado acima, ao da ênfase e valorizar os sons da língua brasileira a partir dos costumes tradicionais populares, ao recorrer às próprias expressões da cultura brasileira não erudita, através de um claro nacionalismo que também atravessa outras produções modernistas, com maior destaque às de Oswald de Andrade e dos intelectuais da segunda fase do Modernismo literário no Brasil.

Esse conjunto de ideias sobre a língua nacional inspirou diretamente as produções de Nelson Pereira dos Santos. *Vidas Secas* (1963), em especial, trata desse tema com abordagens distintas e originais a partir das recriações deste cineasta, como pode ser notado pelo caráter inovador e expressivo cinematograficamente que o evento religioso da reza e a festa do bumba-meu-boi adquire no filme. A partir da sequência que se inicia no plano 191 até o 194, e da sequência dos planos 205 e 206, é possível entender a função que a linguagem falada adquire na composição desses momentos da *mise-en-scène* de *Vidas Secas* (1963), seja pelos cânticos ou pelos diálogos. Até então, o filme vinha sendo

conduzido de maneira bastante silenciosa, quase com total ausência de falas; cabe dizer ainda que, após esse momento do filme, vai imperar o caráter mais silencioso e quase sem falas novamente.

Ainda nessas sequências, Nelson Pereira dos Santos recria a narrativa literária e compõe uma *mise-en-scène* mais oníscopa – frente a todo o restante do filme – que estão carregadas de mais diálogos e cânticos, instrumentos tocando, pessoas ocupando todo o enquadramento que, antes, estava tomado por paisagens áridas, onde os sons, em *off*, cumprem diferentes funções, inclusive a de conectar diferentes momentos e locações do filme. Há, ainda, várias cenas em distintas locações – sequência que se inicia no plano 205 – em que há um predomínio de uma luz não natural: fogo, brilho da luz da rua nas roupas dos brincantes festejantes do bumba-meu-boi, que inscrevem uma outra atmosfera à obra, ainda hostil à família protagonista, pois parece que eles estão despertencidos ao local, à mercê da própria sorte, ao contrastar com a luz natural que predomina no restante do filme que, apesar da hostilidade, parece tornar os personagens mais pertencidos e adequados aos espaços.

Após esse percurso de análise das sequências selecionadas, focado na *mise-en-scène*, a partir da agora, será dada atenção a outros recursos cinematográficos e em como eles são capazes de mobilizar inscrições sobre aspectos nacionais. Em resumo, cabe dizer que este filme, em termos de forma, é muito objetivo e direto, não carrega um hermetismo e um obscurantismo sobre seus recursos cinematográficos, ou mesmo, sobre os personagens ou a história de maneira geral. Nelson Pereira dos Santos emula, no cinema, algumas formas artísticas e o estilo da obra literária. Por outro lado, vale mencionar que o caráter de despojamento formal, tais como: luz superexposta, direção de atores menos rígida, economia de diálogos, uso inquietante do som, entre outros, foi capaz de conduzir a um espaço para maior sensibilidade na recriação do diretor, no que tange o trato com questões complexas ao processo de adaptação, como também com questões sensíveis relacionadas à realidade social da família retirantes como mencionamos acima.

De antemão, é preciso considerar que o filme *Vidas Secas* (1963) figura não somente a competência técnica desse diretor pela sua tradução estética da obra literária para o cinema, como também, por destacar a sensibilidade com que Nelson Pereira conduziu momentos de alto refinamento emocional da trama: como a morte da cachorra Baleia<sup>11</sup>, ou mesmo, a escolha de Fabiano<sup>12</sup> por permanecer com a família e não ir embora

---

<sup>11</sup> Sequência que se inicia no Plano 219.

<sup>12</sup> Sequência que se inicia no Plano 208.

com o cangaço. A força política do filme está justamente construção de imagens sobre um Brasil pouco assistido, em que a *mise-en-scène* conduz a uma experiência de incômodo por dentro do próprio filme, talhando suas formas artísticas.

### 3.3. Estilo de filmagem e montagem

*Vidas Secas* (1963) opta por uma filmagem firme, poética e original, que foi capaz de guiar questões complexas da narrativa, como às relacionadas, principalmente, à complexidade psicológica dos personagens. Na sequência que começa no plano 210, em que o filho mais velho sai da casa chorando por ter sido repreendido pela mãe ao questionar o significado da palavra “inferno”, ele se senta embaixo de uma árvore, chama Baleia para ficar junto dele e, ao passo que revisa as diferentes paisagens à sua volta, repete as palavras que a mãe lhe disse: “- inferno”, “- lugar ruim”, “- espeto quente”. Essa sequência relaciona vários elementos que são essenciais para criar uma atmosfera de subjetividade do filho mais velho, à medida que os elementos estão representados em cena e costurados às paisagens da região. Exemplo disso, é quando o menino vai se percebendo naquele espaço físico/geográfico, como se denotasse, a partir dos questionamentos do significado da palavra que, aquele local onde ele está, seja, de fato, o real significado da palavra inferno.

Ainda sobre a sequência do menino mais velho, há o uso marcante do recurso de câmera subjetiva, acompanhando seu movimento visual, mesmo quando ele se deita no chão e vê a casa em um ângulo invertido de apresentação. Durante esta sequência, cada vez que o menino repete as palavras da mãe e olha para um local diferente, aparece um animal em quadro que sugere responder às suas palavras: seja a galinha que está em cima do telhado da casa, o gado no pasto seco, o barulho de uma cigarra na cena, em *off*, ou mesmo Baleia deitada em seu colo. É perceptível que o menino parece ter mais respostas e ser melhor compreendido pelos animais que por seus pais.

No âmbito da literatura, essa construção é conduzida por Graciliano Ramos de modo que o autor parece misturar dois diferentes planos na vivência do filho mais velho: o inferno e a vida real. É perceptível o movimento literário do autor em brincar com as palavras, reconstruir significados de forma poética, pois o menino mais velho, mesmo depois de saber pela mãe que o inferno era um “lugar ruim demais”, parece não crer que essa palavra seja capaz de significar algo tão ruim. Na construção, o menino parece ser capaz de abrir o significante da palavra, de forma que conduz o leitor a pensar que o

inferno, na narrativa, seja um lugar menos pior que a situação de degradação que a família vive.

Graciliano Ramos, ao criar novos efeitos para se pensar a realidade daquele grupo de retirantes nordestinos, inscreve mais nuances às circunstâncias de sobrevivência da família. É perceptível então que o autor parece assumir um engajamento a partir da forma, seja pelas palavras, pela narrativa, pela história. Assim, também, o próprio Nelson Pereira dos Santos faz no âmbito da cinematografia, a partir de uma consciência crítica em relação a questões sociais latentes àquele momento, seja para repensar ou mesmo visibilizar situações críticas e dilemas de um Brasil na dupla mão dos processos modernizadores.

No âmbito do filme, há uma construção estética baseada no imaginário dos personagens, a partir das vivências e percepções que o sertão oferece aos seus “viventes” que estão tensionadas às demandas, violências e problemáticas de um local hostil, árido e de um povo miserabilizado pela fome e pela seca. Esse quadro aparece representado no filme sem cair no exotismo ou sentimentalismo, tal como uma preocupação recorrente dos cineastas do Cinema Novo que tem em *Vidas secas* (1963) seu manifesto pioneiro, em que a estética vem a serviço de um incômodo.

Nelson Pereira dos Santos mescla aspectos de sua influência do Neorealismo italiano com aspectos cinematográficos muito autorais. É importante mencionar dentro desse quadro da cinematografia nacional que *Vidas secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha foram os grandes responsáveis por explorar a “estética do sertão” que, mais tarde, em 1965, desdobra-se no que Glauber Rocha conceitua como “estética da fome”. A importância de *Vidas Secas* (1963) para esta estética vem no lastro que ele inscreve, ao ser considerado um dos filmes marco na invenção do sertão para o imaginário do cinema brasileiro, de acordo com as leituras da pesquisadora Ivana Bentes<sup>13</sup>.

Nesse contexto sociocultural, em 1963, às vésperas do golpe militar no Brasil, foi instituída, pelo governo de Carlos Lacerda, no estado da Guanabara, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), que visava criar condições e mecanismos para o desenvolvimento da indústria cinematográfica que, de alguma forma, ajudou a manter algumas produções de filmes no Cinema Novo. Apesar de esta iniciativa estar num quadro geral de medidas desordenadas e regionalizadas demais, *Vidas Secas* (1963)

---

<sup>13</sup> Contribuições da Professora Ivana Bentes retiradas do Ciclo de Conferências – Literatura Brasileira no Cinema. Filme: *Vidas Secas*. Academia Brasileira de Letras (ABL), em 7 de junho de 2005. Disponível em: Acervo Audiovisual da ABL.

recebeu uma premiação em dinheiro maior que seus custos de produção e ajudou bastante na projeção do filme. Esse incentivo foi importante para a cinematografia nacional daquele momento, pois também abraçou outros filmes que também estavam alinhados às propostas do Cinema Novo, fortalecendo o movimento (RAMOS, 1983).

Retornando aos aspectos cinematográficos, *Vidas Secas* (1963) é montado de forma que há inúmeros planos de curta duração, a fim de melhor localizar o espectador à atmosfera do sertão. Além disso, a utilização deste recurso também parece cumprir uma função de expressar um diálogo entre os personagens, tendo em vista que há pouquíssimas falas no filme, principalmente, nos primeiros minutos, como pode ser notado a partir da sequência que se inicia no plano 38 e segue até o plano 5. Este conjunto de sequências mostra todo o percurso dos personagens de terem a ideia de matar o papagaio para comer. Durante toda a ação, a única coisa dita é que “ele não servia para nada, não sabia nem falar”, frase dita por sinhá Vitória. Assim, os planos de curta duração parecem ter sido usados com o objetivo de inscrever outra esfera de diálogo entre os personagens que não seja a verbal. Nesse sentido, a montagem no filme cumpre um papel fundamental para Nelson Pereira dos Santos empreender uma tradução estética da obra que seja fiel à rigidez comunicativa entre os personagens, à dureza das relações e o caráter distanciado e objetivo que impera na narrativa literária, que pode ser compreendida como mais um nexos técnico do processo de recriação da obra.

Metaforicamente, a montagem geral do filme parece alcançar um estado de monólogo indireto da história, no sentido de costurar os enormes lapsos de diálogo verbal que há entre os personagens, principalmente para dar conta das dificuldades de Fabiano em articular as palavras, da solidão comunicativa que pesa sobre sinhá Vitória e sobre as crianças que não sabem se expressar direito. Nesse sentido, a montagem parece vir cumprir um papel de distribuir comunicação entre os personagens da família, mesmo que não seja uma comunicação verbal. Essa escolha cinematográfica, influencia diretamente na configuração de subjetividade dos personagens e na criação de um espaço essencialmente cinematográfico que, assim como no livro, em que há a influente figura do narrador mediando a comunicação dos personagens, aqui, semelhantemente, essa ação parece vir expressa pelo movimento de câmera e, principalmente, pela edição e pela montagem.

Segundo as contribuições de Ivana Bentes<sup>14</sup>, é perceptível como Nelson Pereira dos Santos foi capaz de recriar o estilo e o ritmo do livro. Na obra literária, os personagens centrais se comunicam de forma bastante embargada, com uma linguagem oral bastante curta, ambígua, monossilábica, marcada por grunhidos, onomatopeias; ao passo que há outros personagens secundários ao romance que melhor dominam a linguagem oral e se expressam com mais fluidez, pois sabem manipular as palavras. As características acima, não só próprias à história ficcional, são também próprias à escrita de Graciliano Ramos. Tais características foram traduzidas para a escrita cinematográfica com a utilização de alguns recursos técnicos e artísticos: o uso extraordinário do som, de luz excessiva, das locações facilmente ambientáveis e, principalmente, de uma edição/montagem que foram capazes de inscrever exitosas elipses, de modo que fez jus às características da escrita lacônica de Graciliano Ramos, aos perfis subjetivos dos personagens e às paisagens áridas da região de Palmeira dos Índios (AL).

Cabe, então, pensar esses processos de adaptação/recriação e entender que as obras – livro e filme – se expressam enquanto uma potência manipuladora, na medida que mascara ou revela aspectos do imaginário social, ou mesmo, da arte no percurso de conduzir de um formato a outro (VANOYE, 2001). Nesse sentido, a relação que é compartilhada entre os sistemas de formas de ambas obras – literária e fílmica – influencia na percepção das imagens da trama narrada, de tal forma que elas se confundem e geram ambiguidades sobre suas formas artísticas para quem teve contato tanto com uma e quanto com a outra obra.

Dessa maneira, um desafio se forma quando a adaptação/recriação explicita um processo de desdobramento literário para o campo cinematográfico que, quando chega às massas, pode omitir traços ou significantes fundamentais às respectivas obras, ou mesmo omitir elementos de uma noção de autoria. É possível, ao longo do filme, perceber como o livro guiou as referências audiovisuais e como o filme recriou elementos do livro. É evidente que há um compartilhamento manipulado, onde o caráter de recriação desta adaptação literária tende a ser melhor desvelado pela leitura cinematográfica, quando recorremos aos processos de compreensão dos aspectos técnicos do filme, como está sendo realizado aqui.

---

<sup>14</sup> Contribuições da Professora Ivana Bentes retiradas do Ciclo de Conferências – Literatura Brasileira no Cinema. Filme: Vidas Secas. Academia Brasileira de Letras (ABL), em 7 de junho de 2005. Disponível em: Acervo Audiovisual da ABL.

### 3.4. Som, silêncio e personagens

Outra ferramenta fundamental na escrita cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963) é o uso do som e do silêncio, já apontamos algumas de suas características gerais nas reflexões sobre *mise-en-scène*. De maneira mais específica, no início do filme, antes mesmo de entrar qualquer ação em cena<sup>15</sup>, ouve-se, em *off*, o som do carro de um boi, numa evidente rima sonora, ao final do filme, será usado o mesmo recurso de som até os personagens saírem completamente de cena<sup>16</sup>. Cabe dizer que, somente no meio do filme<sup>17</sup>, aparece o agente sonoro, ou seja, aparece em cena o carro de boi e se ouve o som, que não está mais em *off*. Essa inscrição sonora é importante para construir uma *mise-en-scène* bastante característica da obra, pois o som acompanha todo o curso do filme, na tentativa de gerar uma experiência mais imersiva ao espectador, gerando um tipo de incômodo e inquietação que parece se naturalizar ao longo da história. Esses e outros recursos serão repetidos ao longo da obra pelo próprio estilo cinematográfico e estético que o diretor opta e que também reflete como uma ferramenta política, pois esta escolha estética caminha a serviço de um incômodo com relação àquelas circunstâncias de vida dos retirantes. Evidentemente, um dos grandes desafios de Nelson Pereira dos Santos foi criar um filme quase sem diálogos ou mesmo com diálogos supereconômicos, ao passo que explora bastante os recursos de som e silêncio, alternando entre eles, a fim compor a atmosfera subjetiva dos personagens e de um espaço físico hostil.

Tendo isso em vista, o carro de boi e o som produzido por ele é uma experiência bastante típica no sertão do Nordeste e que, no filme, é trabalhado de duas formas complementares e distintas: de uma maneira denotativa, indicando essa experiência que é bastante característica da região, como transporte de carga e um instrumento de trabalho na terra; como também indica uma experiência conotativa, como se o som do carro de boi criasse uma situação sem saída para a família de retirantes. Pois ao longo do filme, o som recorrentemente aparece e, ao final, constrói uma rima sonora com a cena inicial, gerando uma espécie de cápsula/recurso cíclico para a história, que está aliada também a uma rima visual.

Percebe-se então a inscrição de várias características que parecem ser constitutivas de uma experiência daquele tipo de Brasil, onde uma grande parte dos sertanejos são

---

<sup>15</sup> Sequência que se inicia no plano 1.

<sup>16</sup> Sequência que finaliza no plano 225.

<sup>17</sup> Sequência que se inicia no plano 186.

forçados a saírem em busca de novas áreas passíveis à exploração, geralmente, bem além dos territórios que já ocupavam (RIBEIRO, 1993), em que o carro de boi se torna um recurso indispensável nesse processo migratório para levar mudanças e para exploração das terras. Além disso, o som do carro de boi é usado como um recurso cinematográfico metafórico da trama, pois opera na linearidade da história, como se a miséria e a opressão não tivessem fim para os personagens, pois ele abre e fecha a narrativa fílmica (JHONSON, 1981).

Outro momento importante é quando, logo após a chegada na cidade de Fabiano, montado no carro de boi<sup>18</sup>, ele desce e vai em direção à casa do patrão<sup>19</sup>. À medida que Fabiano entra na casa, o som do carro de boi, em *off*, vai diminuindo aos poucos e dando lugar ao som de um violino que está sendo tocado na casa do patrão, até aparecer em cena. Fica evidente o desenho de som que Nelson Pereira dos Santos inscreve neste momento, contrastando o som do carro de boi ao passo que modula ao som do violino, que é um objeto relacionado à cultura erudita, e está localizado dentro do ambiente que é a casa de seu patrão. Assim, o diretor traça, cinematograficamente, uma tensão de classes no filme, a partir de desigualdades simbólicas que compõem universos sociais discrepantes que são inscritas na obra pelos usos do som.

Essa interposição de sons ligados às experiências tradicionais da região, junto à inserção do som de um instrumento erudito, parece vir como um recurso de distinção das vivências de Fabiano frente ao dono das terras. Essa escolha do cineasta parece caminhar para uma valorização do tradicional, do autêntico e do regional através da figura de Fabiano, opondo-se à figura do letrado, dono das terras, pois a leitura desta sequência se dá pelo ponto de vista de Fabiano. Esses aspectos podem ser compreendidos como inscrição de experiências nacionais a partir das escolhas técnicas de som, apontando as apreensões de Nelson Pereira dos Santos de alguns usos poéticos que fundantes do Modernismo, a exemplo: quando Oswald de Andrade pauta algo semelhante no Manifesto da poesia pau-brasil (1924) ao propor que “*A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. [...] A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.*” (Pág. 1, 1970).

---

<sup>18</sup> Sequência que se inicia no plano 186.

<sup>19</sup> Sequência que se inicia no plano 187

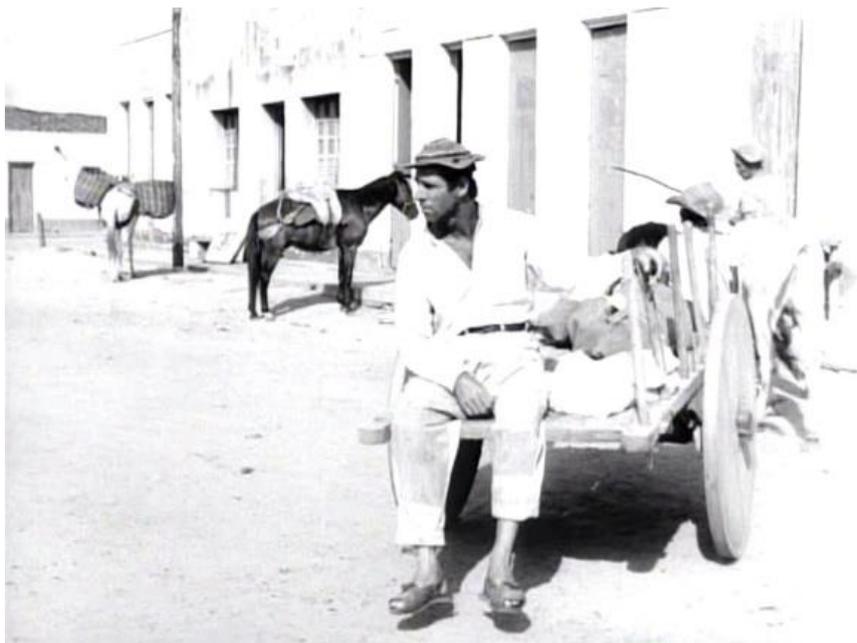


Figura XI

Para além dos usos de som predominantemente ambiente, o diretor também opta, de maneira mais evidente, na primeira parte do filme, por conduzir a maioria das falas em *off*, ou seja, o som da fala está em quadro, mesmo que o personagem emissor não esteja. Esse recurso indica ser uma ferramenta capaz de localizar ao espectador a ideia de um diálogo mental, indireto ou mesmo um monólogo do próprio personagem emissor<sup>20</sup>, como se a comunicação dirigida ao receptor do diálogo, que aparece em cena, não seja prioridade do emissor. Logo após os primeiros 20 minutos de filme, depois que a chuva cai na região, gradativamente, os poucos diálogos em cena começam a ganhar o vetor direto emissor-receptor. Esse é um recurso técnico que também gera uma inquietação com relação à obra, inscreve um desconforto no que tange as relações sociais e afetivas dos personagens, ao passo que evidencia mais a ainda a dureza que norteia suas relações subjetivas.

Nesse âmbito, tanto a obra literária quanto a fílmica, abordam um realismo crítico que, a partir de uma descrição realizada do livro, parece apresentar uma atmosfera de “indivíduos parados” (2005. Pág . 131), como se tentasse emular o próprio caráter psicológico dos personagens, de um engessamento expressivo que leva a um silenciamento de classe, frente às dificuldades sociais e naturais que a família atravessa. Há obstáculos aparentes dos protagonistas com relação à expressão da linguagem falada.

---

<sup>20</sup> Sequência que acaba no plano 136.

Esse aspecto também pode ser lido de forma metafórica, como uma dificuldade expressiva do próprio autor do livro com relação à escrita de uma história marcada por invisibilidades, processos de reificação do ser humano, injustiças sociais, cabendo aos personagens se expressarem por sons monossilábicos, onomatopeias, não articulam as palavras e a linguagem de forma coerente. Todo esse espaço de mudez da família retirante parece expressar as condições de violências e opressões que imperam sobre a figura dos “vivos” de Vidas secas, onde o próprio sistema parece contribuir como base e incentivo às revoltas que insurgem na região pela violência cangaceira (RIBEIRO, 1993).

Outro momento de grande destaque no filme é a morte de Baleia. A cadela é construída como uma personagem de forte apelo na obra, ela parece ser uma importante agente na mediação de sensibilidade e humanização para o núcleo familiar da história, como na cena em que ela avisa Fabiano que o menino mais velho desfaleceu no chão da estrada e ele se vê obrigado a voltar.<sup>21</sup> Da mesma maneira que acontece na construção de Graciliano Ramos, no filme, a forma como Baleia é referenciada contribui para o aprofundamento subjetivo humanizado de sua personagem, pois a cadela também parece pensar<sup>22</sup>. Exemplo disso é quando, no início do filme, Baleia é apresentada enquadrada sozinha em cena, em *contra-plongée*, estabelecendo, assim, uma relação de grandiosidade para ela<sup>23</sup>; em diversas outras cenas, apesar de não estar em quadro, seu latido é ouvido, em *off*<sup>24</sup>, ou seja, há uma onipresença mesmo que ela esteja fora dos enquadramentos.

Entre a figura da cadela e dos protagonistas da família, emerge um paradoxo, pois a cadela parece ser apresentada no filme como uma figura fortemente humanizada, com funções e posições de “gente”, ao passo que os outros personagens parecem ser animalizados, de forma semelhante ao que é apresentado na obra literária de Graciliano Ramos. A construção subjetiva de Baleia pode ser localizada em um contexto sócio-histórico bastante influenciado pelas contribuições da psicanálise freudiana, inclusive, é perceptível o trato dessas influências no processo de recriação que Nelson Pereira dos Santos realiza para o cinema, a partir do impacto na obra de Graciliano Ramos. Desta maneira, o diretor escolhe reservar um espaço de importância e destaque maior para a morte de Baleia, que é conduzida como um anticlímax do ponto de vista dramático, que

---

<sup>21</sup> Plano 102.

<sup>22</sup> Museu da Imagem e do Som – Secretaria de Estado do Rio de Janeiro. Depoimento: Cineasta Nelson Pereira dos Santos. Entrevistadores: Ricardo Maranhão, Edmar Pereira, Sônia Maria de Freitas. Técnico de som: Agostinho. Pág. 34, 24 de abril de 1990. Disponível no Acervo sobre Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras. Consulta em: outubro de 2017.

<sup>23</sup> Planos 41, 56, 59, 96, 102.

<sup>24</sup> Plano 74.

logo desemboca na solução final do filme; um momento diferente do que acontece no romance, em que a morte de Baleia acontece quase no meio do livro, sem ter relação direta e próxima no caminho final da narrativa.



Figura XII



Figura XIII



Figura XIV



Figura XV

Na obra literária, vale destacar também que, esse momento reservado à cadela Baleia, é onde cruzam e tencionam vários sujeitos de enunciação da narrativa de Ramos, na medida que o acontecimento de morte de Baleia figura uma derrota, transmite também um caráter de questões que extrapolam sua particular condição de cadela, ao conduzir percepções que, possivelmente, são compartilhadas com outros viventes pois, após uma vida cheia de flagelos, ela acordaria da morte feliz, alcançaria seus sonhos.

Cabe pensar que a figura de Baleia, ao fim do capítulo nove do livro, parece expressar um processo de reificação da subjetividade que atinge também todos os outros membros da família, em que só cabem a eles processos de submissão, distanciando-se, cada vez mais, da figura humana e se reconhecendo como coisas, como bichos, como escravos, sem autonomia, sem liberdade. Tanto que o discurso que mais prepondera na obra literária é o indireto livre (2005, pág. 132), em terceira pessoa, recriado ao cinema pela recorrência de uma câmera objetiva e distanciada. Parece que os personagens não possuem tanta autonomia para expressarem suas próprias percepções de mundo e que o narrador cumpre a função de sempre enunciá-los para dar conta de uma fragmentação de consciência dos personagens, com o predomínio de um tempo condicional de seus atos. Essas características são recriadas no filme a partir dos recursos técnicos de montagem dos

planos, a fim de cumprir a função de dialogar uma economia de diálogo que há entre os personagens protagonistas.

### 3.5. Locações, fotografia e câmera

A caatinga é o espaço geográfico que serve de locações para *Vidas Secas* (1963), é capaz de criar uma imagem cinematográfica quase desértica, dominada pelo branco estourado pelo excesso da luz ambiente. A fotografia do filme tem uma característica muito específica, talvez seja através deste elemento técnico que o diretor mais inovou artisticamente na obra. Luiz Carlos Barreto foi o fotógrafo do filme e um dos responsáveis por inscrever imagens do sertão e da caatinga muito marcantes e extremamente originais, ao que já havia sido feito até então. Nelson Pereira dos Santos tinha proposto ao fotógrafo que realizasse um trabalho mais livre, experimental, sem filtros, lente nua, com o máximo de iluminação natural, de modo que é perceptível que o diafragma da câmera esteja focado no rosto do personagem que está em primeiro plano<sup>25</sup> e, assim, tudo que está no plano de fundo do quadro fica com a luz estourada, na tentativa de transmitir uma luz ofuscante, muito clara, caracterizando a seca, as altas temperaturas próprias da região de filmagem.



Figura XVI

---

<sup>25</sup> A exemplo do plano 65.

O estilo de fotografar o filme acompanha a linha de pensamento da escola de Cartier-Bresson, popularmente conhecida como “lente nua”. No Brasil, esse movimento estético – baseado puramente na capacidade da lente, sem intermédio de filtros – teve expressão, principalmente, por meio dos trabalhos do fotógrafo José Medeiros. No caso das filmagens em *Vidas Secas* (1963), significou um trabalho de controle de luz com base no contraste entre os rostos dos atores, fotografados em tom de luz mais branda, e as locações castigadas pelo sol e pela seca ao fundo, intencionalmente superexpostas, “estouradas”. Foi a partir dessa dinâmica que o trabalho de Luiz Carlos Barreto foi conduzido, ao intermediar a fotografia entre planos. Outro aspecto que permitiu o controle dessa luminosidade foi a presença de elementos físicos e geográficos da caatinga, que serviram estrategicamente à utilização desse recurso de fotografia, buscando uma textura de gravura que, de certa maneira, lembram as xilogravuras que ilustram as literaturas de cordel.

Nessas circunstâncias, o diretor é forçado a usar um *mise-en-scène* que é ligado à fotografia, no qual os atores se posicionam, dentro de um intervalo de sombras do preto ao branco, até alcançar aquele branco levado no fundo para podermos ver se isso pode ser feito com as árvores que estão lá, as moitas, os arbustos, aqueles obstáculos, aquela luz cega. Isso imprime ao filme, à fotografia, momentos muito bonitos, como madeira entalhada, dentro do preto-e-branco – do preto total ao branco total, esta combinação de preto-e-branco, belos cinzas – realmente, deu muito trabalho.<sup>26</sup>

Essa escolha de fotografar toma a luz tropical como parâmetro, toma a estética do sertão como referência para estas produções realizadas na própria região, em um evidente esforço de tentar compreender e exaltar este tipo de Brasil, tomando-o como próprio modelo de apresentação para si e, nas palavras de Oswald de Andrade, para a exportação. É importante citar que os maiores expoentes, naquele momento, dessas escolhas estéticas no cinema foram *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) que tiveram reconhecida projeção no Brasil e no exterior, em que ambos foram escolhidos para representar o Brasil na mesma edição do Festival de Cannes, em 1964.

Retornando aos aspectos técnicos, o movimento de câmera no filme cumpre uma função significativa para diversas construções do diretor. Nesse sentido, é perceptível que a câmera está, muitas vezes, fixa e acompanha os personagens de maneira distante. Em contraposição a este recurso, há, também, o uso não predominante, mas marcante da

---

<sup>26</sup> Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – *Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos* (2005) Pág. 31.

câmera subjetiva. O uso deste recurso que pode ser percebido quando os personagens percorrem o espaço cênico e o movimento de câmera acompanha a perspectiva de visão de determinado personagem, de tal modo que a grande maioria dos ângulos são horizontais, na altura da visão do agente da cena, em um evidente processo de subjetivar o olhar deles<sup>27</sup>. O uso da câmera no filme também tenta inscrever uma profundidade do estado psicológico dos personagens, como no primeiríssimo plano da sinhá Vitória<sup>28</sup>, em que a câmera está bastante próxima dela, dando visibilidade à expressão da personagem que carrega um nível de dramaticidade contido, pouco melodramático, mas bastante pungente.



Figura XVII

É importante dizer que Nelson Pereira dos Santos não preteriu a construção psicológica dos personagens ao enfocar, narrativamente, nos fatos marcantes da história, pois ele se utiliza da ação da câmera para elaborar uma *mise-en-scène* que construa a profundidade psíquica do personagem. Exemplo disso é a cena em que Fabiano está enquadrado em primeiro plano<sup>29</sup>, que parece ser capaz desvelar seu caráter reflexivo; e em segundo plano, mais ao fundo, aparece um fogo queimando, estabelecendo um claro

---

<sup>27</sup> Sequência que se inicia no plano 53.

<sup>28</sup> A exemplo do plano 44.

<sup>29</sup> Plano 158.

jogo de elementos narrativos, ao se utilizar de significantes clássicos: fogo se referindo a ideias, a iluminação de pensamentos que, ao se relacionarem com alguns elementos técnicos da linguagem cinematográfica, tais como: distância do ator para a câmera, posição dele em cena, movimento de câmera, direção de arte, texto, enquadramento, montagem, é capaz de desenhar e inscrever aspectos importantes sobre a subjetividade do personagem, sobre sua posição naquele momento da narrativa e, ainda, como essa construção se comunica com uma esfera maior de questões para além da obra.

De maneira geral, Nelson Pereira constrói um movimento de câmera no filme que distribui processos de subjetivação aos personagens a partir de uso técnico desta ferramenta, ele parece costurar esse uso em todos os personagens, como se ele partilhasse subjetividades aos personagens principais usando os recursos cinematográficos da câmera<sup>30</sup>. Nesse sentido, há uma clara aproximação adaptativa do filme com relação ao romance, tendo em vista que Graciliano Ramos faz algo semelhante, ao dedicar um capítulo para construir o universo de cada um dos personagens da família: “Fabiano”, “Sinha Vitória”, “O Menino Mais Novo”, “O Menino Mais Novo” e “Baleia”. A câmera, no filme, não determina só um ponto de vista específico a ser contado, ela própria também é a narradora do filme, transitando por diversas posições: subjetiva, documental, mas com o predomínio de uma câmera mais vagarosa, objetiva, distante, quase indiferente às circunstâncias existenciais dos personagens<sup>31</sup>. Uma leitura possível, é que a câmera acentua a percepção de situação de abandono dos personagens, como se ela fosse uma metáfora da indiferença social com relação àqueles personagens e, também, ao que eles remetem dentro daquele contexto sócio econômico do Brasil.

Outro aspecto importante, já mencionado em outros contextos anteriores mas que merece ser retomado, está intimamente ligado à câmera e à fotografia do filme ao inscreverem uma imagem de Nordeste desconhecida, até então, pelo o imaginário cinematográfico brasileiro. Essa inovação imagética só foi possível a partir do uso da técnica cinematográfica a serviço de uma criação artística. Isso se refere a como Nelson Pereira e Luiz Carlos Barreto construíram uma poética da imagem a despeito das imposições técnicas dos laboratórios fotográficos da época em corrigir as luzes estouradas dos filmes, em que esse novo uso da técnica fotográfica auxiliou *Vidas Secas* (1963) permanecer enquanto uma referência audiovisual para o cinema brasileiro.

---

<sup>30</sup> Sequência de planos subjetivos (157, 158) alternando entre sinhá Vitória e Fabiano. Plano 82, 84, 93 – Filho mais velho. Plano 178, 179 do Filho mais novo. Plano 220 de Baleia.

<sup>31</sup> Sequência que se inicia no plano 28 até o plano 144.

Dentro dessas circunstâncias de filmagem, a luz forte da região parece ter sido também uma personagem do filme que, durante o processo de migração da família, conduz os personagens do nada para o nada. Pois, a intensa exposição que a luz gera nas cenas chapa as imagens de um branco inquietante, criando, assim, um estilo de cinema que seria retomado depois por alguns cineastas, exemplo disso, serão alguns filmes posteriores de Glauber Rocha.



Figura XVIII – Sequência inicial



Figura XIX – Sequência final

Mediante o exposto, além de ser uma reconhecida obra cinematográfica e literária vale mencionar, de maneira geral, um caráter particular deste filme que vai no sentido de *Vidas Secas* (1963) poder ser compreendido também sob o plano social, cultural, econômico e político, pois aborda questões centrais à formação social do Brasil contemporâneo. A obra ecoa aspectos de denúncias sociais, relacionando, de maneira exitosa, aspectos técnicos e artísticos junto a um conteúdo crítico social, em um movimento que visava descolonizar e propor uma nova linguagem artística, ao passo que evidencia os elementos da identidade cultural brasileira e propõe o despertar de uma consciência nacional frente aos problemas denunciados tanto no filme quanto no livro.

Por fim, importa dizer que o contexto sócio-histórico de produção e circulação de *Vidas Secas* (1963), entre os anos de 1960-64, envolve diversas lutas ideológicas, com visível intensificação das lutas sociais na cidade e no campo, reconfiguração e estreitamento das relações entre artistas, intelectuais e sociedade. Ortiz Ramos (1983. Pág. 43) compreende esse período, no âmbito cultural e político, pela forte movimentação de uma “arte popular revolucionária” que deveria ser constituída e estimulada pelos “militantes da cultura popular”. Essas características estavam diretamente relacionadas às

propostas da União Nacional dos Estudantes (UNE), a partir da criação do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961, em que a ordem do dia era fomentar em “em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social”. Não é à toa que essa movimentação se espalha marcadamente no cinema brasileiro, como pode ser visto a partir de produções do Cinema Novo, em que seus principais nomes, como o próprio Nelson Pereira dos Santos, estavam vinculados aos movimentos políticos de esquerda no Brasil, em que seus filmes buscavam compreender, revisar, pautar e inscrever novas características de se ler o Brasil e a identidade nacional, *Vidas Secas* (1963) vem a reboque dessas ideias.

Nesse contexto de afiamento político, relacionado a um projeto cultural nacional, há ainda um maior tensionamento entre o que Ortiz Ramos (1983) pontua como localismo e cosmopolitismo, enquanto duas bases ideológicas que atuam diretamente dentro do campo cultural. Vale lembrar, que essa movimentação já estava informada pelo signo da modernidade que havia se instaurado no imaginário dos grupos culturais e políticos desde os anos 1920, pela atuação da primeira fase do Movimento Modernista brasileiro. *Vidas Secas* (1963), enquanto produto cinematográfico, está firmemente relacionado a um movimento de “libertação nacional” que retoma o “nacionalismo cultural” como ferramenta para alcançar uma autonomia do cinema brasileiro e constituir bases sólidas de um projeto cultural para o Brasil. Contudo, logo após toda essa movimentação, haverá o golpe militar que desmobilizará esse projeto nacionalista cultural e que imporá a Nelson Pereira dos Santos e ao grupo de cineastas do Cinema Novo repensar e rearticular seus projetos, dentro de uma nova configuração de Estado que intensifica a modernização capitalista que o país já apontava, mesmo sob uma frente de oposição dos grupos culturais ao desenvolvimentismo que tomava parte do país.

A partir desse quadro contextual aberto acima, é preciso localizar que a figura dos sertanejos e retirantes sucumbidos pela seca no interior do Nordeste está comportada nestas diferentes faces de um Brasil bastante difuso, heterogêneo, miserabilizado por problemas climáticos, com uma modernização capitalista que assistia a poucos, e por um Estado ausente e politicamente dividido. A narrativa sobre esse Brasil, descrito na obra de Graciliano Ramos converge com uma elaboração de Homi Bhabha (1990), quando este teórico propõe pensar a construção da nação a partir da história de suas demandas e que, antes de tudo, é preciso questionar a coesão social moderna, das comunidades homogêneas e de um progresso teleológico que comporta uma marcante ambivalência frente às diferentes temporalidades – arcaico e moderno, passado e presente – que vem informar, assim, uma infinidade de outras posições e circunstâncias sociais.

Algo muito semelhante acontece ao painel de imagens dos viventes em *Vidas secas*, onde os resquícios do velho, do arcaico tendem a informar uma modernidade que toma a narrativa de nação com a finalidade de mediar seu próprio progresso. Contudo, tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos, apontam para as disjunções sociais dos processos de modernização e para o que fica à margem deste “progresso”, apontam também para as fissuras culturais desse processo modernizador, ou mesmo, os espaçamentos e hiatos que há na percepção de monólito moderno de nação.

### **Considerações finais**

Amparado nos constructos apresentados nos capítulos anteriores, esse momento será dedicado a situar uma problemática final que envolve esse percurso de pesquisa, na medida que tomaremos, mais uma vez apoiados nas contribuições derridianas, o filme

*Vidas Secas* (1963) como um arquivo e o cineasta Nelson Pereira dos Santos cumprindo uma função de arconte. Isso se dá pelo movimento perpetrado por ambos, ao serem capazes de inscrever e imprimir aspectos fundamentais sobre uma narrativa de nação no âmbito da cultura brasileira.

Na medida em que a escrita filmográfica de Nelson Pereira dos Santos é capaz de criar e inscrever sua própria narrativa de nação, cabe pensar sua filmografia a partir das noções de arquivo e este cineasta se apresentando enquanto um agente responsável e competente técnica e hermeneuticamente a consignar, interpretar e unificar em signos alguns aspectos e elementos nacionais que compõem sua narrativa e escrita de Brasil. Situado isso, delinearemos melhor essa proposta à luz das contribuições de Jacques Derrida (2001), à medida que virão costuradas aos objetos e agentes dessa pesquisa.

Antes de tudo, é importante entender que os filmes de Nelson Pereira dos Santos são propriamente o seu lugar de criação cinematográfica e que se configuram como um lugar exterior, ou seja, um local topograficamente possível deste cineasta materializar e inscrever tecnicamente suas ideias e pensamentos de forma consignada e registrada. A partir disso, seus filmes também podem ser lidos oportunamente **como o seu próprio lugar de autoridade**. Esse caráter de autoridade e exterioridade são mediações fundamentais para entender as noções de arquivo e arconte a seguir (2001).

O arquivo, para Derrida (2001), configura-se a partir de um espaçamento gerado que seja capaz de comportar um lugar de impressão, isso quer dizer que além de ser externo, esse espaço tem que ser capaz de imprimir traços/inscrições/escrituras, ou seja, tem que ser um espaço/suporte com uma função semelhante à de uma tipografia – mas que não necessariamente deve estar reduzido somente ao formato das palavras, abrangendo também de outros tipos de formatos: sons, imagens em movimento ou não, em forma virtual, arquitetural, espacial, entre outras. Além disso, para o autor, esse movimento do arquivo está sempre guiado por um **desejo de memória** e perseguido por um **“mal de arquivo”**, ou seja, o princípio de arquivo invariavelmente está submetido às circunstâncias de **finitude/percimento**, que seria então o seu mal, isso quer dizer que um arquivo em potencial está sempre sob a sombra de algo que o arruinará, de uma pulsão de morte, de destruição. Estes outros dois aspectos: desejo de memória e mal de arquivo, juntamente às duas características apontadas no parágrafo anterior, são imprescindíveis na existência de um arquivo.

Os filmes, na qualidade de suportes, comportam espaços de inscrição, como foi explorado nas reflexões teóricas sobre escrituras capítulo 1, que também podem ser lidos

enquanto um arquivo, visto que são propriamente um lugar de autoridade do cineasta, além de ser um espaço exterior capaz de imprimir traços/inscrição em um suporte que é finito – suporte este que é casa do arquivo – que pode ruir e inexistir em qualquer momento e que, pensando assim, também estaria informado por um desejo de memória. Saliente-se ainda que o cinema é uma arte de massa que tem um estatuto público evidente, algo fundamental quando se trata de arquivos, pois já ele possui uma passagem institucional de um espaço privado para o público (2001). Esses aspectos, ainda no caso dos filmes, vêm guiados pela figura do diretor de cinema que é um dos agentes fundamentais em interpretar e manusear os arquivos, sendo também aquele que comumente assina a autoria da obra.

Visto isso, Nelson Pereira dos Santos pode ser entendido como um arconte, no sentido de ele estar numa posição de identificar, guardar, interpretar, unificar e consignar – reunindo em signos por dentro do suporte fílmico – as ideias que, de alguma maneira, refletiam, pautavam ou inscreviam uma consciência nacional, projetando e constituindo, assim, arquivos que lidam com uma inerente relação do conhecimento junto ao desejo de memória. A ideia de memória, aqui, é compreendida enquanto arquivamento que tanto produz quanto registra determinado evento (DERRIDA, 2001, pág. 29). Diante disso, é importante dizer que a função de consignação adquire um caráter específico dentro do constructo teórico derridiano, ao qual Nelson Pereira dos Santos parece ser um agente compatível, posto que ele *“tende a coordenar um único corpus em um sistema – seus filmes – ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, reunião”* (DERRIDA, 2001. Pág. 14. Grifo meu). Esse percurso acima, assemelha-se em termos de processo, ao que o cineasta em destaque aqui realiza em seus filmes, a partir dos mais dispersos símbolos e referências sobre os temas inscritos nas obras fílmicas e, mais especificamente, em *Vidas Secas* (1963).

Aqui, cabe mencionar então os percursos de pesquisas realizados nos capítulos anteriores, a fim de elucidar essa proposição acima, visto que é possível identificar, a partir dos códigos e ferramentas cinematográficas, alguns traços, aspectos e escolhas que evidenciem o cumprimento de *Vidas Secas* (1963) enquanto um arquivo que pauta, inscreve e imprime noções de nação na cultura popular brasileira. Assim, pois, no capítulo 1 é possível entender como a escritura de nação permeia o cinema deste cineasta; o capítulo 2 informa sobre os quadros sócio-históricos que foram constituidores de ideias que influenciaram a produção artística de Nelson Pereira dos Santos, bem como *Vidas*

*Secas* (1963), além de referenciar historicamente como este filme remete a universo maior de ideias, formas artísticas e culturais, em que o cineasta cumpre uma função interpretativa e consignativa fundamental sobre os processos passados e presentes a partir de suas produções; por fim, o capítulo 3 evidencia como essas propostas conteudísticas se inscrevem tecnicamente no suporte literário e filmográfico, ou seja, como este filme, além de se tornar um produto artístico cinematográfico, torna-se também um arquivo da cultura popular brasileira.

### 5.1. As impressões de *Vidas Secas* (1963)

Antes de adentrarmos sobre alguns tipos impressões que o arquivo mobiliza e localizarmos isso junto ao filme *Vidas Secas* (1963), é importante mencionar atributos políticos que o arquivo motiva e que estão diretamente relacionados à estrutura técnica do suporte arquivante – seja em formato de documentos, áudios, fotografias, filmes, entre outros – visto que isto determina diretamente a estrutura do conteúdo arquivável e, conseqüentemente, influencia em sua relação com o futuro, isto é, em como esse arquivo será acessado/mobilizado posteriormente. É sobre esse processo que se concentra então um importante caráter político, tendo em vista que **o arquivamento tanto produz quanto registra um evento**, há um evidente poder discursivo nesse procedimento. Tais aspectos relacionados ao arquivo também se relacionam diretamente com processos que envolvem uma economia da memória, no sentido que o arquivo se origina e ganha espaço quando há uma falta originária e estrutural de memória, pois **é na possibilidade do esquecimento que se mobiliza uma vontade de arquivar**, de transformar algo em arquivo (DERRIDA, 2001). Assim, o arquivo pode ser capaz de acessar um passado, uma tradição pelo caráter de registro que ele possui, tanto quanto pode ser capaz de reinscrever tradições no presente, podemos ler a força política do arquivo articulada, de certa maneira, da dinâmica de entretempos (passado-presente) proposta por Homi Bhabha (1998).

O cinema, enquanto um meio de informação, trabalha com uma experiência política e mobiliza diversos aparatos e meios a fim de cumprir sua função arquivística, de modo que o filme está sempre jogando com a memória, seja ao relembrar, recriar, reafirmar e reinscrever experiências pessoais, sociais, políticas, culturais, tanto em uma escala pessoal quando coletiva. Aqui, poderíamos citar diversos dos recursos cinematográficos que já foram percorridos no capítulo 3 que criam e mobilizam um espectro de crença que atuam nos processos da memória, à medida que no filme “a

*apresentação do rastro não é nem uma simples apresentação, nem uma representação, nem uma imagem: ela toma corpo, concede gesto à palavra, conta e se inscreve numa paisagem.*” (MICHAUD *et al.* 2012. Pág. 384. Grifo meu).

Em outras palavras, seria a partir desta forma de apresentação do rastro que o cinema, enquanto suporte, adquire uma modalidade de crença que é extremamente singular e que é completamente diferente de outras formas de registro e de outras formas de expressões artísticas (2012. Pág. 379). Derrida ainda discorre sobre esse tema quando trabalha o regime de crença do cinema numa dimensão chamada de transplantes de “espectralidade”. Contudo, não desenvolveremos sobre isso pois não interessa ao momento aqui, visto que o objetivo da citação acima é evidenciar o caráter político do arquivo filmográfico, por sua própria especificidade arquivável baseada na técnica e na crença, ou seja, baseada numa técnica que pode absolutamente transformar, recompor e artificializar uma experiência (individual/coletiva), conforme o fenômeno da crença seja mobilizado sobre alguma situação apresentada no filme a partir dos usos da técnica cinematográfica (2012. Pág. 392).

Visto isso, vale mencionar ainda que o cinema trabalha diretamente nos processos que envolvem a memória ou que evoluem uma economia da memória, à medida que a imagem, ao mesmo tempo que se inscreve, também confisca a memória (2012). Essa dinâmica está baseada em formas de pensamento/imaginação/criação ou mesmo em formas relacionadas à técnica cinematográfica que, de alguma maneira, expressam escolhas, recortes, contornos materializados em espaços, traços e suportes (2001), ou seja, uma economia dos vestígios e traços que servem a uma memorização. No âmbito do objeto tratado aqui, isso caminha no sentido de relembramos que o filme apresenta imagens que foram expostas ao corte, à seleção, à edição, ou seja, expostas a uma escolha interpretativa – geralmente vinculada à ação do diretor junto às ferramentas técnicas. Além desse caráter de inscrição da imagem na memória por um movimento de seleção/interpretação, cabe entender que a imagem também se apresenta como uma confiscação, como um ato de apropriação do autor/diretor de cinema que está suplementada e apresentada no suporte fílmico. Dessa maneira, o filme deve ser entendido como um processo voluntário de selecionar, inscrever e excluir imagens, ou seja, um evidente processo de confiscar e conservar imagens.

Assim, para Derrida, não há apenas arquivos conservadores, posto que todo arquivo para ele é *“uma violenta inciativa de autoridade, de poder, é uma tomada de poder pelo futuro, ela pré-ocupa o futuro; ela confisca o passado, o presente e o futuro.*

*Sabemos bem que não há arquivo inocentes*” (Grifo meu. MICHAUD *et al.* 2012. Pág. 395). Dessa maneira, pensar o filme *Vidas Secas* (1963) enquanto arquivo, é entender que este filme passou por escolhas e interpretações de conteúdo – como algumas já apresentadas no capítulo 3 – que foram fundamentais por inscrever e construir uma narrativa específica de nação no âmbito de uma memória individual ou coletiva. Entender esse processo, é fundamental para entender o caráter arquivístico e político do filme, no âmbito de como ele se relaciona hoje para o cinema nacional e com a cultura popular brasileira.

Por fim, parece que Derrida compreende que é desta forma que o cinema ganha força política, na medida em que **o filme enquanto arquivo não é somente um acúmulo de conteúdo arquivável registrado do passado**. Além disso, por sua característica estrutural específica e complexa de arquivar um conteúdo, o filme ainda influencia no futuro, por ser capaz de mobilizar diferentes frentes de impressões: seja um tipo de impressão mais literal – uma inscrição que deixa marca num suporte – ou mesmo um tipo de impressão mais aberta, menos evidente, que atua quase como uma noção sobre algo, quase como um sentimento instável sobre alguma percepção – seja pessoal ou coletiva – cujo esquema de significantes não se encerra em si mesmo, de forma que está sempre aberto e instável, semelhantemente a um conceito inacabado que está continuamente em formação e é capaz de se relacionar, gerar e imprimir outros significantes num processo infinito e indefinido (DERRIDA, 2001. Pág. 44-45). Vale dizer, portanto, que no aparato filosófico derridiano, o significante também é o significado e ambos estão inscritos numa estrutura de arquivo que é movediça, que oscila e é capaz de criar, cada vez mais, novas referências e novos efeitos de contextos (NASCIMENTO, 2001. Pág. 147), ou seja, reinterpretar memórias, constituir novas tradições e inscrever sentidos; este é, fundamentalmente, a potência política do arquivo.

*Vidas Secas* (1963) comporta estes dois tipos de impressões, à medida que é uma obra que mobiliza diversos recursos cinematográficos para se inscrever enquanto suporte fílmico, como também pode ser entendida com uma obra que está invariavelmente sujeita a novas impressões sobre suas elaborações, sobre seus elementos fílmicos e seus aspectos cinematográficos. Tendo isso em vista, *Vidas Secas* (1963) pode ser lida como um produto, uma inscrição e uma impressão que não está fechada em seus significantes e em seus sistemas de traços, mas que está sempre jogando e se relacionando com as diferenças e nuances de seus elementos, provocando uma série de novas leituras e impressões sobre si mesma; aqui, menciono novamente a metáfora acima, é como se *Vidas Secas* (1963)

fosse um conceito aberto, ainda capaz de mobilizar vários significantes e interpretações, como a que foi tentada neste percurso de pesquisa ao entendê-la reconsiderando uma frente de significantes nacionais e elementos da cultura popular brasileira.

## **Referências**

ANDRADE, Oswald. “**Manifesto da poesia pau-brasil**” (1924). In Obras Completas. Volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 3-10

AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**, Paris: Armand Colin, 2006.

ARMANI, Carlos Henrique. **Apontamentos acerca dos tempos de escrita de Nação**. Biblos, Rio Grande, 15. 2003. Págs. 17-24.

BHABHA, K. Homi. **Nation and Narration**. Introduction: narrating the nation. Págs. 1-8. *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*. Págs. 291-322. 1ª edição. Editora Routledge.

BHABHA, Homi K. **Narrando a nação**. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 48-59.

BAUER, W. Martin & GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – Um manual prático**. 4ª Edição. Editora: Vozes, 2005. Págs. 137-155, 319-390.

BARBOSA, F. Márcia. **Nação, um discurso simbólico da modernidade**. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 203-216, jan./jun. 2011.

BOMFIM, Júlio César B. **Vidas secas, do livro ao filme – Estudo sobre o processo de adaptação**. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 11 – 56.

BUARQUE HOLLANDA, Bernardo B., MAIA, João Marcelo, E. & PINHEIRO, Cláudio C. **Ateliê do pensamento social: métodos e modos de leituras com textos literários**. 1ª Edição. São Paulo: FGV-Editora, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo – uma impressão freudiana**. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 2001.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques da Silva. São Paulo: Perspectiva. 1995.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (Org.) Campinas: Papirus, 2012.

FARIAS, Edson. “**Pensando o Brasil em filmes**”. Anais do XIX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento – ICS/UnB, Brasília, 09 a 11 de dezembro de 2015.

FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos**. Cadernos Cine Academia. Brasília: M. Farani Editora, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRENHA, Tatiana. **Herança e Escritura em Cena: Um estudo sobre Freud em Derrida**. Dissertação apresentada no Programa de Pósgraduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2004.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. SP: Edusc, 2008.

JHONSON, Randal. **Vidas Secas and the Politics Of Film Adaptation**. College of Liberal Arts. Rutgers University. Págs. 3-18.

LUHMANN, Niklas. **La forma escritura**. Estudios Sociológicos del Colegio de Mexico, XX, núm. 1, enero-abril, 58, 2002.

MARTINS, Luciano. **A gênese de uma intelligentsia. Os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 2, n. 4, 1987.

OLIVEIRA JR, Luis Carlos. **A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP. Papirus, 2013.

OLIVEIRA, S. Rogério Luiz. **Memória e criação na direção de fotografia**. Tese (doutorado – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação**. Tradução. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática S. A., 1990. Parte I.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SABOURAUD, Frédéric. **L'Adaptation au cinéma: le cinéma a tant besoin. d'histoires**, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, « les petits Cahiers » 2006

SADLER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

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

SIMMEL, Georg. **Goethe**. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005.

\_\_\_\_\_. **Schopenhauer & Nietzsche**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. 2011.

SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold (Org.) **Simmel e a modernidade**. 2ª edição, revista. Brasília: Editora UnB, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.

VANOYE, Francis. **L'adaptation littéraire au cinéma – formes, usages, problèmes**. Paris, Armand Colin, 2011.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. 2ª Edição. SP: Paz e Terra, 1999.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª Edição: Paz e Terra Coleção Leitura, 2001.

## **Literárias**

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 96ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004

## **Fílmicas**

**Vidas secas** (1963). Diretor: Nelson Pereira dos Santos.

## **ANEXO I**

### **Etnografia fílmica (Decupagem)**

**Filme: Vidas Secas (1963)**

**Direção: Nelson Pereira dos Santos**

**Direção de Fotografia: Luiz Carlos Barreto e José Rosa**

<b>Plano</b>	<b>Tempo (início do plano)</b>	<b>Tipo</b>	<b>Descrição</b>
1	00'01''	Plano geral aberto	Câmera fixa, mostra uma paisagem da seca nordestina (árvore e solo secos e o céu com luz estourada). Plano bem curto.
2	00'09''	Plano geral aberto e Crédito	Câmera continua fixa no mesmo plano, logo em seguida, aparece por cima das imagens os créditos: HERBERT RICHERS
3	00'13''	Plano geral aberto e Crédito	APRESENTA
4	00'17''	Plano geral aberto e Crédito	VIDAS SÊCAS
5	00'23''	Plano geral aberto e Crédito	DE GRACILIANO RAMOS
6	00'28	Plano geral aberto e Crédito	PRODUÇÃO, LUIZ CARLOS BARRETO, HERBERT RICHERS, DANILO TRELLES
7	00'39''	Plano geral aberto e Crédito	ÁTILA IÓRIO E MARIA RIBEIRO
8	00'45''	Plano geral aberto e Crédito	BALEIA
9	00'50''	Plano geral aberto e Crédito	GILVAN LIMA, GENIVALDO LIMA, ORLANDO MACEDO, JOFRE SOARES
10	00'56''	Plano geral aberto e Crédito	ARNALDO CHAGAS, OSCAR DE SOUZA, JOSÉ LEITE, DOMÁRIO, GILVAN LEITE, GILENO SAMPAIO
11	01'05''	Plano geral aberto e Crédito	INÁCIO COSTA, PEDRO DOS SANTOS, NABOR COSTA, CLÓVIS RAMOS,

			MANUEL ORDÓNIO, VANUTÉRIO MAIA.
12	01'14''	Plano geral aberto e Crédito	ANTÔNIO SOARES, WALTER MONTEIRO, MARIA ROSA, MARIA DE VANE
13	01'21''	Plano geral aberto e Crédito	E POPULAÇÃO DO MINERADOR DO NEGRÃO
14	01'26''	Plano geral aberto e Crédito	ADAPTAÇÃO E ROTEIRO NELSON PEREIRA DOS SANTOS
15	01'30	Plano geral e Crédito	CONSUTORES WALDEMAR LIMA, CLOVIS RAMOS, RUBENS AMORIM
16	01'36''	Plano geral aberto e Crédito	ASSISTENTE DE DIREÇÃO IVAN DE SOUZA
17	01'40''	Plano geral aberto e Crédito	ASSISTENTE DE CÂMERA DJAMA MARTINS, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO JOFRE SOARES
18	01'46''	Plano geral aberto e Crédito	DIRETOR DE PRODUÇÃO RAIMUNDO HIGINO, SECRETÁRIO ALEXANDRE FCHUS
19	01'51''	Plano geral aberto e Crédito	ELETRICISTA CHEFE FRANCISCO ASSIS BRITO, ELETRICISTA CÉLIO DE OLIVEIRA
20	01'56''	Plano geral aberto e Crédito	MAQUINISTA D. DE OLIVEIRA, ASSISTENTE JÚLIO LUIZ DA SILVA
21	02'01''	Plano geral aberto e Crédito	MONTAGEM RAFAEL VALVERDE, MONTAGEM DE NEGATIVO LUCIA ERITA. Continua fixa a câmera no mesmo plano, onde a cadela Baleia surge correndo e logo ao fundo vem caminhando uma família.
22	02'05''	Plano geral aberto e Crédito	SONOPLASTIA GERALDO JOSÉ, JAIR PEREIRA, LETREIROS LYGIA PAPE
23	02'10''	Plano geral aberto e Crédito	LABORATÓRIO LÍDER CINEMATOGRÁFICO S.A., SOM ARTE INDUSTRIAL CINEMATOGRÁFICA

24	02'15''	Plano geral aberto e Crédito	AGRADECIMENTO GOVERNO DO ESTADO DE ALAGOAS, AUTORIDADES E POPULAÇÃO DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS
25	02'20''	Plano geral aberto e Crédito	BANCO NACIONAL DE MINAS GERAIS, PANAIR DO BRASIL
26	02'24''	Plano geral aberto e Crédito	FOTOGRAFIA LUIZ CARLOS BARRETO E JOSE ROSA
27	02'34''	Plano geral aberto e Crédito	DIREÇÃO NELSON PEREIRA DOS SANTOS
28	02'39''	Plano geral aberto	Câmera continua fixa, no mesmo plano anterior em que mostra uma paisagem da seca nordestina (árvore e solo secos e o céu com luz estourada), em que uma mulher, um homem e duas crianças aparecem e se aproximam carregando várias coisas consigo. Há um pequeno movimento no plano para acompanhar a aproximação dessas pessoas. Som ambiente de pisadas em um local seco, com folhas, galhos e pedras.
29	03'10''	Plano geral fechado	Câmera está fixa mostrando a cadela. Logo em seguida a cadela começa a caminhar em direção à câmera. Inicia-se um pequeno movimento de câmera para acompanhar a cadela até que ela esteja um enquadramento de Primeiro Plano, em um ângulo normal. Ouve-se o barulho da cadela respirando forte e com a língua para fora.
30	03'20''	Plano conjunto: em movimento	Começa mostrando em plano médio a cadela em primeiro plano e em segundo plano a mulher, o homem e as duas crianças. É um plano longo em movimento que acompanha o caminhar dos personagens na cena. Em seguida, a câmera enquadra em meio primeiro plano, perfil, ângulo normal a mulher e o homem. O plano conjunto continua em movimento e abre para um plano geral fechado com a mulher, o homem e as duas crianças, em seguida, aparece a

			cadela. Som ambiente e o cenário árido do nordeste brasileiro.
31	03'59''	Plano médio da mulher	Câmera fixa. Mulher se senta no chão, tira da cabeça o baú que carregava, em seguida, a cadela passa correndo no plano de fundo e sai fora de quadro.
32	04'06''	Plano médio do homem	Câmera continua fixa. Homem está sentado com expressão triste e cansada. Homem ocupa somente o lado direito do enquadramento.
33	04'09''	Close do baú	Câmera ainda fixa. Ouve-se barulho de um papagaio. A mulher abre o baú e pega alguns objetos.
34	04'14''	Plano conjunto: duas crianças	Câmera fixa, plano médio, em um pequeno <i>contra-plongée</i> , mostra a criança maior em primeiro plano e a menor em segundo plano, sentadas com o semblante de cansaço. O plano ainda mostra parte da perna do homem, sugerindo o que está fora do quadro. Som do papagaio ao fundo.
35	04'19''	Plano médio da mulher	A luz um pouco estourada, a câmera continua fixa. A mulher está enquadrada no lado esquerdo do plano. Ela está pegando farinha dentro de um saco, aparece somente a mão do homem no plano que pega a cuia com farinha.
36	04'25''	Plano médio do homem	O homem continua enquadrado no lado direito do plano. Está recebendo a cuia com a farinha, aparece somente a mão da mulher. Ele pega a cuia e come a farinha com ânsia. O som em <i>off</i> do papagaio. Plano bem curto.
37	04'30''	Plano médio da mulher	A mulher come a farinha com ligeira rapidez. A câmera continua fixa, a mulher enquadrada do lado esquerdo do plano. O som em <i>off</i> do papagaio permanece. Plano bem curto.
38	04'36''	Plano médio do homem	A câmera volta novamente para o homem que está comendo a farinha. A câmera faz um pequeno movimento a fim de enquadrar também as duas crianças quando o homem entrega-lhes a cuia com farinha em um plano conjunto. A câmera continua fixa. A criança

			menor pega a cuia e começa a comer, em seguida, a outra criança começa a comer junto. O homem tira algo do bolso, um espécie de raiz e morde. O som em <i>off</i> do papagaio continua.
39	04'55''	Plano médio da mulher	A mulher com um semblante cansado, está mastigando a farinha. O som em <i>off</i> do papagaio continua, um pouco mais intenso. Câmera continua fixa.
40	05'01''	Plano conjunto: homem e as duas crianças	O homem continua mordendo a raiz, como se estivesse se alimentando dela. As crianças ainda estão comendo a farinha juntas. O som em <i>off</i> do papagaio. O homem descarta as raízes, desanimado.
41	05'08''	Plano geral fechado	A cadela aparece correndo até ficar fora do quadro. Plano curtíssimo. Som ambiente da cadela correndo e o som em <i>off</i> do papagaio. A câmera está fixa e um ângulo normal.
42	05'10''	Primeiro plano	Papagaio está em cima do baú. A câmera está fixa. O papagaio está fazendo som. Plano curtíssimo.
43	05'12''	Plano geral fechado	A cadela aparece correndo, continuando a ação do plano anterior que ela apareceu. Ela parece morder algo que está no chão. O plano é bem curto.
44	05'14''	Close da mulher	Mulher não está de perfil, está em um $\frac{3}{4}$ de ângulo, aumento uma carga dramática pela expressão pesada e triste da mulher. Há um foco de luz refletindo na parte superior da testa realizando um pequeno movimento, a luz está um pouco estourada. A mulher estava com o olhar voltado para o horizonte, após alguns segundo ela abaixa o olhar, como se tivesse refletindo sobre algo.
45	05'14''	Plano conjunto: mulher e papagaio	A câmera abre o enquadramento mostrando a mulher e o papagaio, que nos leva a perceber que, ao abaixar o olhar no plano anterior, ela está olhando reflexivamente para o papagaio. O som da cena é do papagaio fazendo barulho, cabe ressaltar que não é um som em <i>off</i> , o que parece ressaltar a importância do som do papagaio ser

			diretamente representado no quadro da cena. De súbito, a mulher ataca o papagaio e o mata.
46	05'26''	Plano americano: homem	Com a luz um pouco mais estourada que na cena anterior, esse quadro mostra o homem agachado, pegando alguns gravetos e quebrando-os. Ainda se ouve, um pouco abafado, o som em <i>off</i> do papagaio gritando e, também, os galhos se quebrando. Plano bem curto.
47	05'32''	Plano fechado	Câmera fixa, em <i>plongée</i> , mostrando pedras e galhos que montam uma espécie de pequena fogueira. O plano ainda mostra parte das pernas do homem que está sentado no chão, como também o movimento das suas mãos quebrando os galhos e montando a fogueira, o resto de seu corpo está fora de quadro. Este plano também é bem curto.
48	05'35''	Plano conjunto: homem e a criança maior	Em plano médio em que homem está em primeiro plano e a criança em segundo. Ambos estão sentados e quebrando galhos. A luz está um pouco estourada. Houve-se o som dos galhos sendo quebrados.
49	05'39''	Plano fechado	Câmera fixa em um leve <i>plongée</i> da fogueira que está acesa e com uma ave despenada no fogo (papagaio). É a primeira vez que há uma fala no filme. A mulher, em <i>off</i> , diz que o papagaio não servia para nada e que falava. Enquanto o homem está assando o papagaio na fogueira.
50	05'47''	Plano conjunto: cadela e criança menor	Plano mostra a dela e a criança menor sentadas no chão, como se estivessem à espera de algo. Câmera fixa e ângulo normal. Plano bem curto.
51	05'50''	Plano médio	Câmera continua fixa. Mulher observa a ação do homem na fogueira. Metade de seu rosto está iluminado pela luz um pouco estourada, a outra metade de seu rosto está mais sombreada. Ela está sentada e parte do baú é enquadrado em primeiro plano.

52	05'52''	Plano fechado	Fogueira está quase se apagando, plano um pouco mais longo que o anterior. Câmera fixa, som ambiente.
53	05'59''	Primeiro plano	Câmera na mão em movimento e o ângulo está posicionado em linha reta com a nuca da mulher, ângulo horizontal traseiro. A mulher caminha enquanto carrega a criança em seu colo e o baú na cabeça. A criança não está tão evidente quanto o baú. A luz do lado direito do quadro está bastante estourada, de modo que só se vê alguns riscos da vegetação à frente. O movimento de câmera pretende acompanhar o caminhar da mulher. O som ambiente é dos objetos pendurados no baú se chocando uns com os outros.
54	06'10''	Plano conjunto	O plano conjunto apresenta a mulher carregando a criança menor em primeiro plano, o homem em segundo plano e por último, a criança maior, mais ao fundo do quadro, pouco evidente. Movimento de câmera na mão continua. O ângulo da câmera agora é de $\frac{3}{4}$ com o rosto dos personagens. A mulher tem uma expressão de rosto cansada. Todos andam silenciosos e olhando para frente. É um plano longo.
55	06'25''	Meio primeiro plano	Câmera acompanha o movimento do homem que está caminhando silenciosamente. Ele se vira e olha para criança maior, que, agora, apresenta-se em segundo plano, até então ela estava fora do quadro pois o homem a estava encobrindo. O homem se vira novamente, acelera o passo e fica fora de quadro. Neste momento, a criança fica enquadrada em um plano médio, ela está carregando uma trouxa na cabeça, um embornal e uma cabaça pendurada ao corpo. A criança continua andando sozinha. Som ambiente dos passos dos personagens.
56	06'45''	Plano médio: cadela	A cadela aparece em cena correndo e latindo. Ela sobe para uma região mais alta da estrada e entra em meio a uma vegetação rasteira e continua correndo. O plano se abre para um plano geral fechado, a câmera, em

			<i>contra-plongée</i> , acompanha a cadela correndo.
57	06'52''	Plano conjunto	A câmera continua na mão e em movimento, está em ângulo horizontal trazeiro com os personagens. Mostra criança maior em primeiro plano, o homem e a mulher em segundo plano. A mulher continua carregando no colo a criança menor. Som ambiente dos objetos se batendo e do caminhar dos personagens.
58	07'08''	Plano conjunto	A câmera muda seu eixo em relação ao plano anterior. Nesse quadro, a mãe carregando a criança no colo estão em primeiro plano, o pai em segundo e mais ao fundo, está a criança maior, em terceiro plano. Os personagens param um momento enquadrados em um plano inteiro.
59	07'29''	Plano geral fechado: cadela	A cadela aparece correndo novamente e, em seguida para correr. Este é um plano curto.
60	07'34''	Plano conjunto	Mulher com criança no colo e o homem estão em primeiro plano, em segundo plano está a criança maior. Os personagem param de caminhar. A câmera está fixa. A mulher começa a andar novamente e sai de quadro.
61	07'40''	Primeiro plano: mulher e criança no colo	Câmera continua fixa, agora, em ângulo horizontal trazeiro da mulher e da criança em seu colo. A mulher continua andando devagar, sobre um pequeno morro à beira da estrada. A câmera ainda fixa, abre para um plano americano da mulher.
62	07'53''	Plano conjunto: homem e criança maior	O homem está em plano médio à frente e a criança maior em um plano inteiro ao fundo do quadro. Ambos observando a ação da mulher, ainda parados. A luz da estrada está estourada, de modo que contrasta levemente com a vegetação ao redor. Câmera está fixa, é um plano curto.
63	07'56''	Plano geral fechado: mulher e criança no colo	Em seguida o plano se abre e mostra a mãe subindo ainda subindo o morro com a criança no colo. Ela sobe até uma parte menos íngreme. Câmera ainda está fixa e

			posicionada em <i>contra-plongée</i> . O som é da mulher pisando em galhos secos.
64	08'10''	Primeiro plano: mulher e criança no colo	Câmera fixa. A mulher termina de subir e para. Ela e a criança estão enquadradas do lado direito do quadro. Ela observa o local, como que a procura de algo. A criança está com a cabeça apoiada em seu ombro, com o rosto baixo. Olha continua olhando atentamente ao redor.
65	08'15''	Plano conjunto: homem e criança maior	Com a câmera ainda fixa, este plano do homem e da criança é semelhante ao plano anterior em que eles aparecem. A diferença é que, agora, o homem volta a caminhar e sai de quadro. A criança fica em enquadrada em um plano inteiro. Ela se abaixa e tira a trouxa que carregava da cabeça e coloca no chão. A estrada ainda continua com uma luz estourada. A criança se deita no chão, em posição fetal.
66	08'29''	Plano inteiro: cadela	Este plano é muito curto. A câmera está fixa. A cadela está atenta a algo.
67	08'31''	Plano americano	Câmera ainda está fixa e acompanha o homem caminhando com sua espingarda na mão. Ele vai de encontro até onde está mulher com a criança no colo. Plano conjunto da mulher com a criança no colo e do homem enquadrados na altura do ombro dos personagens. Ambos estão parados. O homem e a mulher observam algo. A luz de fundo está estourada.
68	08'36''	Plano geral aberto	Este plano mostra a paisagem árida do nordeste. O quadro se divide entre a vegetação seca e o céu cinza com alguns pássaros sobrevoando uma região específica em círculos. Pela segunda vez no filme, ouvimos a fala de um dos personagens, novamente a mulher que se expressa. A voz dela em <i>off</i> diz que a região onde os pássaros sobrevoam deve ter “pouso”. Câmera fixa.
69	08'37''	Plano conjunto	Em um ângulo normal, a mulher com a criança no colo e homem estão em primeiro plano e preenchem todo o quadro do cena. A criança ainda está apoiada no ombro.

			Câmera está fixa. A mulher se vira primeiro e sai, em seguida, o homem a segue. A câmera, ainda fixa, acompanha o movimento dos personagens. Os personagens descem para a estrada novamente, todos eles, agora, em plano inteiro e um ângulo trazeiro.
70	08'54''	Plano inteiro: cadela	Semelhante ao plano anterior que a cadela aparece. Ela ocupa todo o quadro da cena. Continua atenta a algo que não está referenciado diretamente neste quadro. Em seguida, ela desce. Este plano também é curto.
71	08'57''	Plano inteiro	Mulher com a criança no colo e o homem terminam descer o pequeno morro e retornar à estrada. A câmera fixa acompanha eles descerem e seguir caminho na estrada.
72	09'06''	Plano inteiro: criança	Criança maior continua deitada em posição fetal no chão da estrada. O chão da estrada tem a luz estourada, de modo que a criança fica com o formato do seu corpo bem sombreado. Aos seus pés está a trouxa que ele trazia na cabeça. A câmera está em movimento de afastamento do menino e na posição de <i>plongée</i> .
73	09'14''	Plano inteiro: cadela	Cadela está em cima de morro, um pouco agitada e latindo algo. Câmera está fixa e em <i>contra-plongée</i> .
74	09'17''	Plano aberto fechado.	Homem caminhando em primeiro plano encobre a mulher e a criança que estão caminhando na sua frente. O plano mostra os personagens caminhando na estrada. Em seguida, o homem se vira atento ao latido da cadela. E chama a criança que está deitada no chão para ir com eles. É importante ressaltar que esta é a primeira que aparece no filme que está diretamente referenciada no quadro, diferentemente das outras falas que foram ditas em <i>off</i> . A câmera está fixa e um ângulo horizontal trazeiro.
75	09'21''	Plano médio: criança deitada no chão	Este quadro está completamente preenchido com a criança deitada e com a trouxa que está no chão. Diferente do outro plano desta mesma criança deitada no chão, este plano

			está em um ângulo normal e a câmera está fixa e mais fechada na criança. A criança ouve o homem chama-la, ela se levanta devagar, pela a trouxa do chão e coloca na cabeça.
76	09'40''	Plano geral fechado: cadela	A cadela aparece correndo e latindo de forma agitada por entre a vegetação seca. Ela está em uma parte mais alta à beira da estrada. A Câmera está fixa e acompanha em uma curta panorâmica o corrido do da cadela.
77	09'45''	Plano inteiro	Criança caminha em direção ao homem que caminha em direção à mulher com a criança no colo que estão parados esperando. O plano se abre para um plano em conjunto da criança, do homem, da mulher com a criança no colo. A câmera está fixa e acompanha de longe os personagens.
78	09'58''	Primeiro Plano: mulher e criança	A mulher está parada com a criança no colo à espera do homem e da outra criança. Ela está com o baú na cabeça ainda. O fundo do quadro está com a luz estourada, contudo o rosto dela está um pouco sombreado. Ela começa a andar, assim, entendemos que a câmera deslocou no seu eixo de 180 graus com relação ao eixo de câmera do plano anterior. A câmera frontal está na mão e se movimenta acompanhando o caminhar da mulher com a criança em primeiro plano e o homem em segundo plano.
79	10'12''	Plano médio: criança maior	Criança maior está caminhando e carrega consigo a trouxa na cabeça. A câmera está em ângulo frontal e em movimento. A criança olha para baixo enquanto caminha.
80	10'16''	Close	Close nos pés do homem. Câmera em movimento, em seguida, a câmera enquadra a sombra do homem enquanto caminha. A sombra fica bem delineada, pois a luz do chão está estourada. Esse plano compõe um <i>cut in</i> entre o plano anterior e o plano seguinte.

81	10'19''	Plano médio: criança maior	Criança maior está andando quando olha para o céu. Câmera continua em movimento. Plano muito curto.
82	10'21''	Plano aberto	Copa seca das árvores, o céu está com a luz muito estourada, de modo que dá para ver alguns galhos como riscos. A câmera está na mão, parada, mas trêmula.
83	10'26''	Plano médio: criança maior	A criança retorna à caminhada. Câmera continua em movimento.
84	10'31''	Plano fechado nos pés	O homem continua caminhando. Câmera não mão, um pouco trêmula e luz da cena um pouco estourada também. Este plano também compõe um <i>cut in</i> entre o plano anterior e o plano seguinte.
85	10'39''	Plano médio: criança maior	Criança continua caminhando, só que, agora, com alguma dificuldade, pois tropica em pedras que estão na estrada. A câmera, em <i>plongée</i> , está em um movimento pouco mais acelerado comparado ao plano anterior. A criança, em seguida, começa a correr.
86	10'47''	Plano médio: mulher e criança no colo	Mulher está caminhando com a criança no colo e o baú na cabeça. Seu olhar observa rapidamente a estrada e o seu redor. A criança dorme apoiada no ombro mulher. Câmera está em movimento e no ângulo normal dos olhos da mulher. Som é marcado pela caminhada nas pedras e nos galhos da estrada.
87	10'56''	Plano geral fechado	A câmera na mão e em movimento, mostra a estrada pela qual os personagens estão caminhando. A estrada está com a luz mais estourada do que a vegetação seca ao redor. Som em <i>off</i> a mulher fala que é “besteira” eles continuarem, percebe-se sua voz um pouco cansada. A câmera, então, para o movimento de caminhada que fazia. A mulher emenda outra fala em <i>off</i> dizendo que eles não vão chegar nunca. A câmera parece estar coordenada à fala em <i>off</i> da mulher.
88	11'10''	Plano médio	O baú, a mulher com a criança no colo tomam o quadro como se fossem um só

			objeto de filmagem, o enquadramento pretende dar conta dos três. A mulher está parada, com semblante reflexivo. A câmera está fixa.
89	11'14''	Plano conjunto: homem e criança maior	O homem e a criança maior continuam caminhando, enquadrados em um plano americano em que o homem está mais à frente e a criança mais ao fundo. Ambos param e observam algo. O homem continua andando e sai fora do quadro da cena e a criança ainda permanece parada, enquadrada em um plano inteiro. Um cipó fica balançando próximo à câmera que está fixa. A luz da estrada ao fundo está estourada. O som ambiente é dos passos na estrada.
90	11'33''	Plano geral fechado: mulher com criança no colo e homem	A câmera muda seu eixo e está fixa, posicionada distante da mulher com a criança no colo e do homem, como se a câmera estivesse na perspectiva de visão da criança maior apresentada no plano anterior, pois o ângulo parece estar horizontalmente acompanhando a altura dos olhos da criança e não de algum adulto da cena. O homem e a mulher com a criança são vistos pelo ângulo trazeiro. O homem caminha até o local onde a mulher está. Ela se vira levemente na direção do homem e fala que na direção que estão indo, nunca irão chegar, que estão dando voltas sem fim. Ela parece estar indignada com a circunstância. O homem responde dizendo que ela é teimosa e que eles tem que continuar seguindo o sinal do rio. A estrada, na qual eles estão caminhando é o lastro de rio que secou. É o primeiro diálogo que aparece no filme.
91	11'49''	Plano americano: criança maior	Enquanto a mulher ainda continua falando que já deveriam ter chegado a câmera corta em <i>cut in</i> , neste plano, para o garoto que ainda está parado na estrada, a fala da mulher fica rapidamente mencionada em <i>off</i> neste plano. É um plano curtíssimo. A câmera está fixa.
92	11'51''	Plano geral fechado	Mulher com criança no colo, homem ainda estão parados. Enquanto, a mulher diz que

			está cansada de andar pela areia do rio, ela inicia novamente a caminhada. A câmera que estava fixa, no ângulo horizontal trazeiro, começa a se movimentar, seguindo novamente o movimento da mulher.
93	11'59''	Plano americano	Câmera fixa em <i>plongée</i> , a criança maior está parada observando os pais e começa a andar um pouco devagar.
94	12'05''	Plano geral fechado	O quadro está dividido. De um lado está a mulher com a criança no colo e o homem andando na estrada, e do outro lado, está parte da vegetação seca à margem da estrada. A câmera se movimenta devagar, e acompanha os personagens em um ângulo horizontal trazeiro.
95	12'10''	Plano americano	Criança maior continua caminhando pela estrada com a trouxa na cabeça. Câmera está em movimento e <i>plongée</i> .
96	12'16''	Plano inteiro: cadela	A cadela está andando por uma vegetação que está à margem da estrada. A câmera se movimenta e está <i>contra-plongée</i> . Faz uma curta panorâmica para acompanhar a cadela andando.
97	12'18''	Close	Câmera ainda em movimento, dá um close nos pés do homem enquanto caminha. A câmera está posicionada em um ângulo trazeiro e em <i>plongée</i> em relação aos pés do homem. Enquanto ele caminha, seu calçado joga areia para o alto.
98	12'27''	Plano geral do céu	A câmera faz um movimento de <i>contra-plongée</i> absoluto e filma o céu que está com a luz bastante estourada, dá para ver traços dos galhos das árvores secas. Percebe-se que a câmera está na mão e em movimento.
99	12'34''	Plano americano	A criança maior está andando devagar, olhando para o céu com os olhos semicerrados, a luz do sol reflete em seu rosto e, assim como a estrada, a luz está estourada. A trouxa, que a criança antes carregava na cabeça, está pendurada no braço. A câmera está em movimento e em <i>plongée</i> .

100	12'46''	Plano geral do céu	A câmera está, novamente, posicionada em <i>contrá-plongée</i> absoluto. A luz muito estourada, ofusca bastante a visão. A câmera roda um pouco e desce rapidamente.
101	12'48''	Plano inteiro	A criança gira levemente e cai no chão. A câmera se movimenta devagar, ainda posicionada em <i>plongée</i> , como no plano anterior que esta criança aparece.
102	12'50''	Plano inteiro: cadela	A cadela está deitada e começa a latir alguma coisa. A câmera está fixa.
103	12'55''	Plano conjunto: criança maior e homem	A criança está deitada no chão e chorando, apoiada na cabaça que traz consigo, ela está em primeiro plano. O homem está em segundo plano, mais ao fundo do quadro. O homem chama a criança que está continua deitada e chorando. Ouve-se também os latidos da cadela em <i>off</i> . O homem volta e se aproxima da criança. A câmera está no ângulo na altura da criança deitada no chão. Ao se aproximar o homem fica em um plano inteiro em posicionado em <i>contra-plongée</i> . Ele chama agressivamente a criança, que continua deitada e chorando. O homem se aproxima mais perto da criança e começa a cutuca-la com a ponta da espingarda, a criança fica fora de quadro e se ouve o seu choro em <i>off</i> .
104	13'16''	Plano conjunto: criança maior e homem	A câmera fez um movimento de 180° em seu eixo com relação ao plano anterior, ela está fixa e em <i>plongée</i> com relação à criança. O pai não está enquadrado por completo, somente da cintura para baixo. A criança permanece deitada no chão e chorando enquanto o pai a cutuca com mais força e grita para ela se levantar.
105	13'25	Plano geral fechado: cadela	A cadela está um pouco inquieta e late. A câmera está em um ângulo normal e fixa. Este plano é muito curto.
106	13'27''	Primeiro plano	Homem, neste quadro, olha para o chão e ao redor, como se estivesse tentando se localizar. A câmera acompanha o movimento do seu rosto. Em seguida, ouve-

			se, em <i>off</i> , a mulher o chamando e dizendo a direção que devem seguir.
107	13'33''	Plano americano	A câmera está fixa, mostra o homem em <i>contra-plongée</i> e em primeiro plano. No fundo do quadro, um pouco escondida pelos galhos secos das árvores, está a mulher com a criança no colo chamando o homem naquela direção. A luz do céu está bastante estourada. Em seguida, o homem se abaixa, pega a criança que estava deitada no chão.
108	13'42''	Plano conjunto: mulher com a criança no colo e homem com a criança maior nas costas	A câmera faz um giro de 180° em seu eixo, agora, ela está posicionada segundo a perspectiva da mulher e em <i>plongée</i> . O homem pega a criança maior que estava deitada no chão e a coloca nas suas costas. Então, o homem se vira, sobe o morro e caminha em direção à mulher. Ele dá a cabeça para a mulher que se vira e começa a caminhar novamente até ficar fora de quadro.
109	14'37''	Plano geral fechado: cadela	Cadela corre por entre a vegetação seca até o encontro do homem, que também está caminhando. A câmera está fixa e seu movimento acompanha a cadela encontrar o homem. Câmera está fixa e só faz um curto movimento de panorâmica.
110	14'42''	Plano geral fechado	A câmera está fixa. O homem com a criança nas costas entra em quadro, em seguida, aparece a mulher com a criança no colo e, depois, a cadela. Todos caminham em direção a uma cerca. A câmera está em ângulo horizontal trazeiro com relação aos personagens.
111	15'01''	Plano conjunto	A câmera está posicionada atrás da cerca, os personagens em um plano inteiro e em um 45° graus, meio perfil, a câmera acompanha os personagens. Eles andam ao redor da cerca. O homem grita algo, como que para chamar atenção de uma possível pessoa que possa estar lá. Eles adentram o local e saem fora de quadro.

112	15'34''	Plano geral fechado	A câmera está fixa e os personagens passam por ela, de modo que ficam enquadrados em um ângulo horizontal trazeiro. Ao fundo do quadro há uma casa e uma carroça. Os personagens atravessam um longo quintal indo de encontro à casa. A cadela os acompanha.
113	16'06''	Plano conjunto	A câmera está baixa e fixa. Os personagens caminham em direção a ela. A luz que reflete no chão do quintal e do céu estão estouradas. Ao caminharem até uma árvore do quintal, o homem desce a criança das costas e a coloca deitada. A mulher desce a criança menor e o baú e os colocam no chão, onde também senta.
114	16'31''	Primeiro plano: homem	O homem está parado e de pé. Ele mira algo no horizonte, com o semblante um pouco observador e esperançoso. Ele continua a caminhada até à casa. Câmera fixa e ângulo normal.
115	16'36''	Plano geral fechado	O homem continua a caminhada em direção à casa. Câmera fixa em ângulo trazeiro um pouco abaixo da visão do homem.
116	16'44''	Plano médio: criança maior deitada	A criança está deitada em um trouxa. A câmera está fixa e em <i>plongée</i> , a criança parece observar tranquilamente a ação do homem à distância.
118	16'49	Plano geral fechado	O mesmo plano do homem caminhando até a casa. Enquanto o homem está chegando na casa a cadela já está voltando de lá tranquilamente. Câmera continua fixa em ângulo trazeiro um pouco abaixo da visão do homem.
119	16'57''	Plano conjunto: crianças e mulher	A criança maior está deitada em primeiro plano, olhando para algo que está fora do quadro e sorrindo levemente. A mulher e a criança menor estão em segundo plano. A criança menor dorme e a mulher está sentada observando atentamente algo que também está fora do quadro. Logo em seguida, a cadela chega e percebemos que a criança maior a olhava, pois ela acompanha a cadela chegar e deitar próximo deles. A mulher

			continua com a olhar atentamente algo que está fora do quadro.
120	17'08''	Plano inteiro	Câmera fixa, em um plano de ¼. O homem chega até à casa, olha em volta, força um pouco a porta e a janela da casa, percebe que ambas estão fechadas. Ele caminha até a lateral da casa, vira-se e volta para onde está a mulher e as crianças.
121	17'35''	Close: cadela	Câmera fixa, ângulo normal na cadela que está deitada e apoiada no baú. Ao fundo, a criança menor aparece em segundo plano e desfocada. A cadela observa algo, fica inquieta e faz um barulho.
122	17'42''	Primeiro plano	<i>Zoom in</i> que se aproxima muito rápido preá, depois se estabiliza. A preá corre pelo espaço, a câmera está em movimento tentando acompanhar o animal. Ouve-se o som em <i>off</i> da cadela. A preá corre até ficar fora de quadro.
123	17'47''	Close: cadela	Câmera fixa na cadela que está inquieta. Ela se levanta e sai fora do quadro. Ao sair, somente o baú fica na cena. Plano muito curto.
124	17'49''	Plano inteiro: homem	O homem anda de volta para o local onde está a mulher e as crianças, enquanto parece observar a ação da cadela. Ouve-se o som em <i>off</i> do latido dela. O homem se aproxima mais da câmera que está em uma posição mais baixa, ele fica enquadrado em <i>contraplogée</i> e um meio primeiro plano. Senta-se junto da mulher que compõe um plano conjunto, em que a mulher está em primeiro plano e ele em segundo, ambos estão em silêncio e fazem um ângulo ¾ com câmera, ou seja, seus rostos estão em um ângulo intermediário entre o frontal e perfil. A cadela volta a latir com som em <i>off</i> na cena.
125	18'06''	Plano conjunto	Homem e mulher estão em primeiro plano, enquadrados do ombro para cima. Estão observando algo, ao fundo do quadro, vê-se o cenário da seca com luz estourada. Os latidos da cadela continuam como som em <i>off</i> da cena. A mulher permanece estática,

			com o olhar distante agora. O homem gira seu rosto lentamente, olha para cima, observa algo e cutuca com seu braço a mulher que estão ao seu lado. Indica, com o olhar, à mulher algo acima, ela olha.
126	18'26''	Plano geral fechado: céu	Câmera fixa e em <i>contra-plongée</i> . O plano é totalmente voltado para o céu que está com a luz bastante estourada, de modo que se vê os ramos dos galhos mais secos da árvore. O homem, em <i>off</i> , diz que vai chover, a mulher confirma religiosamente. Ao fim do plano, ouve-se o latido da cadela, dessa vez um pouco mais agressivo.
127	18'31''	Plano conjunto	Câmera continua fixa, em ângulo frontal com mulher e o homem, ambos em primeiro plano. A mulher, olha meio assustada para o céu, segura o braço do homem e se aproxima lentamente apoiando o rosto no braço dele. O homem, estranhamente olha devagar para ela, de modo que o movimento do seu rosto para vê-la está coordenado com o movimento de apoiar o rosto dela no ombro dele. A cadela volta a latir em <i>off</i> neste quadro.
128	18'37''	Plano conjunto	Câmera ainda fixa, contudo, o ângulo neste quadro é de perfil para o rosto do homem, que está em primeiro plano, e de $\frac{3}{4}$ para o rosto mulher, que está em segundo plano. Ela olha um pouco assustada para o rosto dele. Há um sutil desconforto pela posição em que de proximidade que estão, ela retorna lentamente para sua posição ereta, enquanto ele olha para baixo, também em um movimento lento. Ambos não estão com um olhar fixo, manifestando um claro desconforto. Enquanto isso ocorre, ouve-se o som em <i>off</i> da cadela latindo. Os personagens ocupam quase todo o quadro.
129	18'52''	Plano geral fechado	Câmera fixa e baixa, na altura da cadela que está com algo na boca e indo em direção aos outros personagens. Plano curtíssimo.
130	18'54''	Plano conjunto	Homem e mulher estão sentados com o rosto virado para câmera, de modo que parecem observar a cadela que está indo na direção

			deles. A criança maior, que estava deitada, senta-se para ver o que a cadela traz consigo. Câmera continua fixa.
131	18'57''	Plano geral fechado: cadela	Cadela caminha em direção aos outros personagens. Câmera está fixa e acompanha o percurso da cadela com uma curta panorâmica.
132	19'00''	Plano conjunto	Semelhante ao plano conjunto anterior, com a diferença que, neste, a mulher se levanta animada e vai em direção à cadela. A mulher fica fora de quadro. A câmera permanece um curto tempo fixa no homem e na criança maior.
133	19'06''	Plano conjunto: mulher, cadela e preá	Ambas, mulher, cadela e preá estão em primeiro plano. A câmera está fixa e baixa, na altura da cadela. A mulher abaixada, agarra a cadela com euforia e a beija, enquanto segura a preá em uma das mãos.
134	19'08''	Plano conjunto	O homem e as duas crianças estão em primeiro plano, observando a ação da mulher com a cadela. A câmera continua fixa e baixa. A luz fortemente estourada no fundo do quadro. Plano muito curto.
135	19'09''	Plano conjunto: mulher, cadela e preá	Continuidade do plano anterior, a diferença que, neste plano, a mulher termina de abraçar a cadela, sai muito eufórica com a preá na mão e fica fora de quadro. Ouve-se os ruídos de felicidade da mulher.
136	19'13''	Plano geral aberto	Som de trovões. Câmera fixa mostrando a paisagem da seca, contudo, percebe-se pancadas de chuva.
137	19'18''	Plano geral fechado	Câmera continua fixa, em <i>contra-plongée</i> , mostra a copa seca das árvores, o céu um pouco mais cinza e menos estourado de luz. Som de chuva.
138	19'23''	Plano detalhe	Galho de árvore seca. Câmera fixa e som de chuva.
139	19'27''	Plano geral aberto	Vegetação nativa e chuva caindo. Quadro dividido horizontalmente em dois. Metade inferior vegetação, com cores mais escuras. Metade superior, céu com luz cinza e

			levemente estourada. Câmera fixa e ângulo normal.
140	19'32''	Plano inteiro: homem	Câmera em movimento e acompanha o homem. O homem caminha por entre a vegetação seca, a chuva parece estar passando. Ele chega até um local, tira um facção do bolso, abaixa-se e começa a cavar o chão com a ponta do facção. Barulho de chuva na cena.
141	19'54''	Plano geral fechado: cadela	Câmera baixa e fixa, de modo que acompanha o percurso da cadela que está correndo e fazendo um grunhido.
142	20'00''	Plano médio	Câmera fixa e baixa. O homem corta um pedaço de raiz e coloca em seu embornal. A cadela late em <i>off</i> . Há também o barulho da chuva. Ele se vira e vai até outra planta e começa a cavar. A cadela passa rapidamente pela cena e saí fora de quadro.
143	20'15''	Plano inteiro	Câmera fixa e baixa que acompanha a cadela que está correndo e farejando algo. Houve-se seu grunhido. Ela está perseguindo outro preá.
144	20'27''	Plano médio	Homem guarda novamente a raiz no embornal. Enquanto observa sorridente a ação da cadela. Câmera está fixa em um ângulo normal.
145	20'32''	Plano inteiro	Câmera baixa e fixa. A cadela ainda está caçando a preá que adentra pela vegetação seca.
146	20'39''	Plano geral aberto	A câmera está fixa dentro da casa. O enquadramento deste plano toma uma parte do telhado e dos pilares da casa, de modo que forma uma moldura para a vegetação árida no fundo do quadro. Ainda chove, ouve-se barulho de chuva.
147	20'45''	Plano médio	A mulher está dentro da casa, vendo a chuva e apoiada em uma porta baixa. A câmera está fixa, do lado de fora da casa e a mulher está em um ângulo de $\frac{3}{4}$ com a câmera. Ela retorna para dentro da casa, à medida que

			entra, ela vai sumindo na penumbra do interior da casa.
148	20'49''	Plano conjunto: interior da casa	A câmara está dentro da casa, está baixa e de modo que enquadra o homem de perfil e em primeiro plano, as crianças em segundo e mulher, ao fundo do quadro e posição frontal para a câmara. A luz está muito baixa, pouca luz no ambiente interno. A criança menor, deita-se no colo da mulher, enquanto ela e o homem se entreolham. Som em <i>off</i> da chuva.
149	20'59''	Primeiro plano: homem	Câmara permanece fixa em ângulo frontal com o rosto do homem. Em segundo plano, há um fogo iluminando a cena. Ele tem um olhar tranquilo e fixo em algo, deduz-se que seja na mulher. Plano rápido.
150	21'01''	Plano conjunto	A câmara ainda permanece baixa, na altura dos personagens que estão sentados no chão. Percebe-se que o homem e a mulher continua a se entreolhar, de forma íntima. No meio do quadro está a cadela, a criança menor deitada nas pernas da mulher e a criança maior o fundo do quadro, onde há pouca luz. O homem e mulher estão em um ângulo de $\frac{3}{4}$ . A mulher comenta que a casa é forte.
151	21'07''	Plano médio: criança maior	O plano está bem escuro, há pouca luz. A criança maior olha em volta de si, como se observasse a casa e, depois, deita-se também nas pernas da mulher. Plano rápido.
152	21'11''	Plano conjunto	Semelhante ao plano conjunto anterior, a diferença é que a duas crianças, agora, estão deitadas nas pernas da mãe. A mulher continua falando que a casa e o pasto são bons. O homem, apoiado em algo atrás de si, somente confirma com sons curtos. Ela diz que as crianças vão até engordar, todos riem. Cabe dizer, que este é o primeiro momento de descontração entre eles.
153	21'18''	Primeiro plano: homem	O homem ri, está sentado, apoiado em algo atrás. Ele levanta o olhar, o sorriso se desfaz aos poucos e ele levanta o olhar e diz que o pasto é bom. No fundo do quadro há o fogo

			queimando e iluminando a cena. A câmera está fixa.
154	21'24''	Plano geral fechado	Paisagem do quintal da casa. Câmera está fixa e parece estar dentro da casa. Parte do telhado está enquadrado com a chuva caindo. Som de chuva.
155	21'27''	Primeiro plano: vaso de barro	Câmera fixa em <i>plongée</i> . Chuva caindo dentro do vaso por uma calha de madeira. Plano muito curto.
156	21'30''	Plano geral fechado: casa	Câmera fixa. Lateral da casa com a chuva descendo pelas telhas, caindo na calha e descendo para o vaso de barro. É o plano aberto referente aos objetos do plano anterior. Som de chuva.
157	21'38''	Primeiro plano: mulher	Câmera fixa no rosto da mulher, interior da casa. Ela está pensativa. A luz está baixa, mas dá para ver o rosto e a expressão dela perfeitamente. Ela pergunta “- Que fim levou seu Tomás?”. Esse personagem ainda não havia sido mencionado no filme. Som <i>off</i> muito baixo da chuva.
158	21'44''	Primeiro plano: homem e sequência	Homem também está pensativo. No fundo do quadro há o fogo queimando e iluminando a cena. A câmera está fixa. Ele responde a mulher. Nesta hora, ambos, mulher e homem começam a narrar a história de seu Tomás da bolandeira. Os enquadramentos se revezam entre os primeiros planos da mulher e do homem, alternadamente, narrando a história. Cabe dizer, que a mulher mencionava a cama de couro de seu Tomás, enquanto o homem mencionava a bolandeira e que ele, seu Tomás, era “homem de leitura”. No meio desses diálogos de primeiros planos da mulher e do homem, há também um rápido primeiro plano da cadela deitada no chão. Os planos se encerram com a Mulher falando que um dia eles terão uma cama igual a cama de seu Tomás, logo em seguida, há um primeiro plano da cadela bocejando.

159	22'39''	Plano geral fechado	Câmera fixa, luz não está tão estourada. Há um açude cheio de água no centro do quadro. Sons de pássaros em <i>off</i> .
160	22'46''	Plano geral aberto	Paisagem do sertão. Uma pessoa em cima de um cavalo conduzindo um gado. Ele está cantado algo e há barulho dos sinos dos pescoços das vacas. Câmera está fixa.
161	22'52''	Plano conjunto	Externa. Todos estão do lado de fora da casa, crianças, mulher e homem. O homem está em primeiro plano, a mulher e as crianças sem segundo. A cadela ficou fora de quadro. Todos parecem esperar o homem que está se aproximando montado no cavalo.
162	22'56''	Plano geral fechado	Homem montado no cavalo está mais próximo e parece estar a caminho da entrada da casa, onde estão os outros personagens.
163	23'00''	Plano próximo	Homem em primeiro plano, fundo está a casa. Câmera fixa e som em <i>off</i> das vacas e canto do homem a cavalo.
164	23'03''	Plano geral fechado	Homem a cavalo em primeiro plano, bois e vacas em segundo plano. Câmera fixa e luz estourada.
165	23'07''	Plano conjunto	Homem, mulher e crianças em frente à casa, na parte externa. Homem 1 a cavalo aparece em quadro e diz para eles irem embora da casa, que não quer ninguém na casa, continua montado e sai de quadro. A câmera que estava fixa começa a se deslocar e acompanha o homem 1 andar em primeiro plano, mulher e as crianças aparecem em ao fundo do quadro.
166	23'33''	Plano geral fechado	Homem a cavalo e os bois. Som de sinos das vacas. Câmera fixa.
167	23'37''	Plano médio	Homem está observando, anda até próximo da casa, a mulher e crianças em segundo plano. Câmera em movimento. Som em <i>off</i> das vacas.
168	23'47	Plano geral fechado	Homem 1 a cavalo e os bois. Aparece o homem 2 a cavalo, e outra pessoa no fundo do quadro. Som de sinos das vacas. Câmera fixa.

169	23'51''	Plano médio e Plano conjunto (homem, homem 1 e homem 1)	Homem abaixa-se, senta-se na beira da área da casa. Câmera muda de posição, enquadra homem de costas em primeiro plano que está observando os homem 1 a cavalo se aproximar junto do homem 2, em segundo plano. Homem 2 galopa e sai de quadro. Homem 1 aproxima-se do homem que, agora, levantou-se para falar com o homem 1. Homem 1 disse para homem que estava abaixado já ter ido embora, que disse ao homem 1 ser um bom vaqueiro.
170	24'10''	Plano próximo	Homem a cavalo. Câmera fixa e em um leve <i>contra-plogée</i> .
171	24'12''	Plano médio	Homem na parte externa da casa, câmera andando junto do homem. Ele diz que é um bom vaqueiro e que serve para tudo.
172	24'14''	Plano conjunto e plano e contra plano (mulher e homem)	Homem a cavalo em primeiro plano. Outro homem, mulher e crianças no segundo plano. Câmera faz ângulo trazeiro com o homem a cavalo, horizontalmente à sua nuca. A câmera muda de posição para um plano médio na mulher e, depois, no homem, ambos estão na expectativa de poderem continuar na casa. A câmera muda novamente de quadro, posicionando-se em ângulo trazeiro e na altura da nuca do Homem 1 a cavalo, que pergunta como é o pagamento deles e os deixa ficarem na casa. Sai andando a cavalo.
173	24'38''	Plano geral fechado	Homens a cavalo vão embora. Câmera fixa e luz estourada. Ouve-se o barulho do sino dos cavalos que estão em cena.
174	24'43''	Plano geral fechado	Homem 1 pastorando bois. Homem 1 a cavalo auxiliando de longe. Som de sinos nos pescoços dos bois estão em cena. Câmera em movimento para acompanhar a movimentação da cena. Logo após, a câmera muda de posição e enquadra, em um plano geral fechado, o homem 1 a cavalo, fazendo sons com a boca e chamando algum animal. Em outro quadro, aparecem as crianças, em plano geral fechado, pastorando as cabras, câmera faz zoom out para acompanhar melhor o movimento das crianças, câmera

			<p>fixa, fazendo uma leve panorâmica para dar conta das ações em quadro, som das vozes das crianças e do movimento das cabras.</p> <p>Plano geral fechado, homem a cavalo pastorando os bois. Ouve-se som dos sinos dos animais e o galope distante do cavalo que tende a ficar mais forte, na medida que o homem a cavalo se aproxima da câmera.</p> <p>Câmera fixa, realizando uma leve panorâmica para acompanhar o movimento da cena.</p>
175	26'37''	Plano geral fechado	<p>Crianças conduzindo as cabras até o açude para tomarem água. Logo depois, em outro quadro, criança montada em uma das cabras.</p> <p>Câmera fixa, ouve-se som do canto de um pássaro em <i>off</i>.</p>
176	26'53''	Plano inteiro e plano médio (homem)	<p>Homem andando por entre a caatinga. Câmera em movimento acompanhando o andar dele. Som do som do canto de um pássaro em <i>off</i>. Homem para de caminhar, em um plano médio e olha um bezerro, que aparece em um outro quadro, em plano inteiro. Ele diz que o boi vai crescer, percebe-se que o animal lhe pertence.</p>
177	27'27''	Close e plano geral fechado (criança)	<p>Close em um torrão de barro (parece ser um brinquedo) e no pé de uma criança. Aparece escrito no quadro "1941". A criança se levanta e corta para outro quadro dela, plano geral fechado, a criança corre em direção à casa e observa um cavalo. Ambos enquadrados em plano próximo. Ouve-se som de pássaros em <i>off</i>.</p>
178	27'58''	Plano inteiro e plano próximo	<p>Homem se aproxima em plano inteiro. A mulher está segurando o cavalo. Aparece a criança em um plano próximo e, depois, novamente o homem já montado no cavalo, que sai galopando de maneira desequilibrada. A câmera fixa e alinhada horizontalmente ao plano de visão da criança. Portanto, homem, mulher e cavalo aparecem um <i>contra-plogée</i>.</p>

179	28'14''	Plano inteiro (criança e homem)	<p>A criança menor sai correndo e sobe em uma cerca de paus. Observa o homem se equilibrar no cavalo, que aparece em outro quadro, em plano inteiro. O cavalo e homem saem em disparada em meio à vegetação da caatinga. Criança observa de cima da certa em um plano médio, com luz estourada ao fundo, em um ângulo de <i>contra-plogée</i>, a câmera está fixa. O quadro volta novamente para a vegetação que o homem a cavalo entrou, não dá para ver nenhum movimento deles em meio à caatinga. A câmera fixa, faz um movimento de panorâmica de um lado para outro, como se estivesse tentando localizá-los em meio à vegetação. Câmera corta novamente para a criança, na mesma posição anterior. Câmera fixa, na caatinga, o homem a cavalo aparece em meio à vegetação. Câmera volta para criança, plano médio e, depois, para o homem descendo do cavalo plano geral fechado. A criança, em plano inteiro, desce da cerca, em <i>contra-plongée</i>. Câmera fixa.</p>
180	29'21''	Plano inteiro (homem a cavalo) e plano médio (criança)	<p>Homem desce do cavalo, bate nele com chicote e arrasta ele para dentro do curral. A criança se aproxima aos poucos e para na porta do curral, de modo que fica um plano conjunto dela e do homem arrastando o cavalo. Câmera fixa, fazendo movimento curto para acompanhar a ação da criança. Câmera corta para ação do homem, em plano inteiro, que bate e solta o cavalo dentro do curral. Câmera está na perspectiva da criança e acompanha a ação do homem em <i>contra-plongée</i> até ele se aproximar mais da câmera, que é onde a criança está. Em plano conjunto, a criança ajuda o homem a fechar a cerca. Ambos saem em direção à casa, entram na área externa, caminham até um banho a câmera está em movimento e continua na perspectiva da criança. Agora, há um plano conjunto entre a criança e homem sentados no banco, a mulher tirando piolho da outra criança sentada no chão. A</p>

			câmera para o enquadramento posicionada em ângulo trazeiro às costas da mulher.
181	30'28''	Plano médio (criança) e Plano conjunto.	Criança observa o homem tirar a roupa de couro. Sequência de plano e contra plano da criança observando e do homem tirando a roupa. Câmera fixa, sempre na perspectiva da criança, que apoia sua cabeça no pilar da casa, dividindo o quadro da cena com a mãe, que está encostada do outro lado do pilar, em plano conjunto. A mulher está fumando um cachimbo e tirando piolhos da cabeça da outra criança. A criança caminha e sai de quando. Ao fundo, ouve-se barulho do cavalo relinchando.
182	31'02''	Plano inteiro (criança) e Plano geral fechado (crianças)	Câmera está atrás da cerca, de modo que enquadra a criança e deixa ela visível pelos espaços entre uma estaca e a outra. Criança aproxima seu rosto da cerca para observar o cavalo. Ouve-se som em <i>off</i> do cavalo. Plano e contra plano do rosto da criança e do cavalo. Câmera se descola, ao passo que a criança anda até outro local para ver melhor o cavalo. Luz está estourada, ouve-se o relinchar do cavalo e latido de um cão em <i>off</i> , quando o rosto da criança observando o cavalo está em quadro. Criança se vira e ver a outra criança, em plano geral fechado, abrir a porta do curral das cabras. A criança corre até a outra. Câmera fixa, de perfil à toda a movimentação e acompanhando a ação das crianças e as cabras. Neste momento, ouve-se o som dos sinos das cabras, as crianças gritando ao pastorá-las e o latido da cadela. Neste outro enquadramento, a câmera está fixa, em $\frac{3}{4}$ em relação à ação que está acontecendo em quadro.
183	31'54''	Plano geral fechado	Homens a cavalo estão correndo atrás de uma vaca para enlaçá-la. A câmera está em movimento e acompanha toda a ação realizada. Os homens derrubam a vaca violentamente e a conduzem enlaçada. Ouve-se som do galope dos cavalos e da ação.

184	32'49''	Plano conjunto e planos gerais fechados (homens e vacas)	Dois homens, em plano médio, observam a ação de enlaçamento da vaca. Em contra plano, outros dois homens estão aquecendo o ferrete para marcar a vaca. No quadro seguinte, aparece o ferrete em contato com a pele da vaca, ouve-se o som dela mugindo. Em outro plano conjunto, aparecem os dois homens enlaçando as vacas dentro do curral. Outro homem se aproxima com o ferrete e marca o animal que está sendo seguro por outros homens. Câmera em movimento dentro do curral, de modo que acompanha toda a ação executada. Ouve-se vários mugidos.
185	34'19''	Plano conjunto	Interior da casa, há luz dentro do ambiente. Mulher está arrumando as crianças dentro do quarto. A câmera está fixa e acompanha a ação através da porta, fora do quarto. A criança maior sai do quarto e vai em direção à câmera, no outro cômodo, onde o homem acaba de chegar, ambos, criança e homem entram de volta no quarto. O homem e a mulher em primeiro plano. As duas crianças em segundo, próximo à janela. A mulher pede para as crianças saírem e se senta no chão. A câmera fica na perspectiva do homem que está sentado na cama, ou seja, o ângulo é em <i>plongée</i> . Close nas mãos e objetos que mulher está manuseando, parecem ser sementes grandes. Ela dispõe algumas no chão, organizadas em fileiras. Em um contra plano, plano médio, o homem observa, nesta hora a câmera assume a perspectiva da mulher, ou seja, o homem é enquadrado em <i>contra-plongée</i> . Câmera volta para a mulher, na perspectiva do homem, ela conta as sementes que dispôs no chão. Ela diz que o dinheiro vai dar para os gastos e para poder arrumar a cama, igual à de seu Tomás. Câmera volta para o homem, em plano médio, pouco iluminado pela luz que entra da janela. A câmera está alinhada horizontalmente a ele. O homem se senta no chão próximo à mulher, plano conjunto. A câmera está no ângulo trazeiro, alinhada à nuca da mulher. Ambos ficam pouco

			iluminados pela luz que entra no quarto. Conversam rapidamente sobre os gastos. Ela diz que eles poderão dormir em cama de couro, poderão ser gente.
186	35'32''	Plano geral fechado (Vila)	Plano geral fechado na vila com algumas pessoas andando pelo local, há um carro de boi sendo conduzido. Há um som, semelhante ao som da cena inicial do filme. Câmera acompanha o carro de boi se aproximar de algo, ele para, nesta hora percebemos que o som que ouvimos é do carro de boi em movimento. A câmera acompanha esse movimento realizando uma panorâmica. O homem desce do carro de boi, o som do carro de boi em <i>off</i> . Homem caminha até uma casa, ele entra. A câmera permanece na parte exterior.
187	36'30''	Plano médio	Interior. Câmera entra no recinto, há o som de um violino sendo tocado. Homem em plano médio, em primeiro plano. Ao fundo do quando aparecem pessoas tocando violino em outro cômodo da casa. Câmera muda de posição, está posicionada ao fim de um corredor. O homem que entrou vai em direção ao chamado do homem 1 que está no fim do corredor. O homem encontra o homem 1 para acertar o pagamento. O homem retorna até à sala para pegar a caderneta com os valores, observa uma pessoa tocando violino e retorna para o local onde está o homem 1. Os dois homens discutem sobre o pagamento, em um plano conjunto. O homem levanta, pede desculpa pelo engano, ela está enquadrado em <i>contra-plongée</i> , na perspectiva do homem 1 que está sentado. Em contra plano, aparece o homem 1 sentado, em <i>plongée</i> , a câmera está na perspectiva de visão do homem que está de pé.
188	39'09''	Plano conjunto (três homens)	Externa. Em segundo plano, homem caminha com o saco na mão e o oferece a uma mulher que está janela de sua casa. Outros dois homens ( homem 3 e homem 4)

			<p>conversam em primeiro plano. Um deles questiona se ele pagou o imposto da venda. Há um rápido desentendimento entre eles. A câmera está em movimento e acompanha a ação do homem com o saco que vai se embora. Som de carro de boi em <i>off</i>.</p>
189	40'26''	Plano médio e Plano conjunto	<p>Exterior. Homem e mulher saem de casa. Ambos estão bem vestidos. Câmera fixa, em plano conjunto, acompanha o movimento do homem, da mulher e das crianças que estão sentadas. A mulher chama as crianças e todos saem caminhando, enquadrados em ângulo horizontal trazeiro. Sol está forte e a luz estourada, a cadela aparece e segue junto deles. A câmera muda posição, agora, está posicionada de frete a eles, todos em primeiro plano, a câmera está um pouco abaixo da perspectiva de visão do homem e da mulher; todos caminham, há planos detalhe do guarda-chuva e dos sapatos novos do homem e da mulher, logo, depois ambos tiram os sapatos. Som do caminhar.</p>
190	41'35''	Plano médio: mulher e homem lavando os pés	<p>Mulher e homem estão lavando os pés. Câmera fixa. Homem continua lavando, enquanto a mulher levanta e já vai andando com as crianças, plano conjunto, câmera em movimento. O homem não consegue calçar novamente o sapado direito e saí assim mesmo. Som de pássaros cantando em <i>off</i>. A luz está muito estourada. A cadela aparece seguindo seus donos. O homem consegue calçar seu sapado, a mulher estava o esperando, sorriem e continuam a subir. Nesta hora, ouve-se o som em <i>off</i> de uma pequena banda tocar.</p>
191	43'29	Plano geral fechado	<p>Na Vila, uma banda de 5 homens tocam alguns instrumentos musicais. Câmera em movimento. Em outro quadro, várias pessoas na cidade, a pé e a cavalo caminham na mesma direção. Som em <i>off</i> da banda tocando, sobreposto ao som do carro de boi que também está passando pela cidade. Câmera está fixa. Ao fundo do quadro apararem o homem, a mulher e as crianças. Novamente, aparece a banda em outro</p>

			quadro, em um plano inteiro, logo depois, aparecem a mulher, homem e as crianças atravessando um mata-burro.
192	44'45''	Plano geral fechado	Pessoas transitando para todos os lados. Som em <i>off</i> da banda ainda continua. Em seguida, em plano americano aparece a mulher e as duas crianças. Estão caminhando em direção à igreja. Em seguida, em plano conjunto, aparecem os integrantes da banda, enquadrados em plano médio, em primeiro plano. Em segundo plano, há brinquedos de parque de diversão e pessoas passeando para todos os lados. A câmera está fixa e faz vários enquadramentos dos músicos da banda, de modo, que sempre ao enquadrá-los em primeiro plano, apareça, também, ao fundo uma parte diferente do espaço onde está acontecendo o evento religioso.
193	45'43''	Plano inteiro (cadela)	A cadela aparece e entra em meio à multidão de pessoas. Ouve-se um cântico de reza das pessoas. A cadela sai. Câmera está em movimento.
194	45'48''	Plano próximo	Interior da igreja. Homem está a procura da mulher. Câmera fixa, de perfil com o rosto dele. O local está cheio de pessoas. Ele a avista de longe. A câmera enquadra seus pés em <i>plongée</i> . Ouve-se o som do canto da reza. O homem sai do interior. Câmera frontal na mulher, em plano próximo. Logo depois, plano conjunto das crianças, câmera frontal e fixa.
195	46'23''	Close (sapatos) e Plano inteiro (homem)	Exterior. Close nos sapatos sendo tirados pelo homem, que se levanta e sai. A câmera fixa, a princípio, abra-se o enquadramento e se desloca, acompanhando a ação do homem, no ângulo horizontal trazeiro. Homem entra em um estabelecimento. Ouve-se em <i>off</i> o som da banda.
196	47'06''	Plano médio (interior)	Câmera fixa, dentro do bar, o homem vai até o balcão e pede uma dose de pinga, que reclama dizendo que o dono do estabelecimento coloca água na pinga.

			Homem sai. Ouve-se o som da banda tocando.
197	47'26''	Primeiro plano	Exterior, câmara fixa, perfil. Homem está parado observando o movimento da cidade. O guarda se aproxima dele e o convida para jogar. Eles entram no bar.
198	48'03''	Plano médio e conjunto	Interior do bar. Eles se sentam e distribuem as cartas. Câmera fixa.
199	48'22''	Plano conjunto	Mulher e as duas crianças saem da igreja e procuram pela cadela, em plano americano. A criança maior sai à procura da cadela, o enquadramento abre para um plano geral fechado na mulher, na outra criança na porta da igreja e a criança maior se anda em direção à câmara. Há várias pessoas passando na frente dela. Ouve-se o som da banda e a criança chamando o nome da cadela "Baleia".
200	48'57''	Plano médio	Interior do bar. Plano próximo do espaço de jogo e, depois, plano médio do homem que está segurando as cartas com o semblante preocupado. Câmera enquadra em ângulo trazeiro, quase de nuca com o soldado. A câmara muda de quadro, mostra o distribuidor das cartas e vários jogadores da roda. Algum dos jogadores ganha as apostas, o jogo recomeça. O homem se levanta e sai do bar. O soldado percebe sua falta e o chama.
201	50'27''	Plano conjunto	Homem sai do bar e vai para debaixo de uma árvore. Câmera fixa, frontal. Homem em primeiro plano e soldado em segundo plano caminhando em direção ao homem. Começa uma discussão entre ambos. Câmera em panorâmica, acompanhando o movimento dos homens. Soldado agride o homem que revida. Soldado chama outros soldados que leva o homem preso. Câmera em horizontal, em plano e contra plano com as expressões dos personagens.
202	52'02''	Plano médio (mulher)	Mulher está parada na porta da igreja. Câmera fixa em leve <i>contra-plongée</i> na mulher. Câmera enquadra a criança pequena

			que está apoiada nas pernas da mulher. Elas estão à procura da cadela e esperando o homem. A outra criança volta para junto da mãe. Plano conjunto deles sentados na escadaria da igreja.
203	52'24''	Plano conjunto (soldados)	Soldados conversam sobre a punição do homem, câmera fixa. Câmera em plano conjunto de todos os soldados, na perspectiva dos soldados agressores, que tiram a camisa do homem e batem nele. Depois o jogam na cela, todo machucando e chorando. Câmera fixa, interior da cela, o homem está caído no chão, tentando se movimentar. A câmera, em <i>plongée</i> , se movimenta acompanhando o homem se arrastar no chão, abre o enquadramento, mostra outra pessoa dentro da cela, um cangaceiro. O homem se arrasta até a porta, bate nela, o guarda o repreende, ele xinga. Câmera fixa, em plano conjunto dos dois homens na cela, homem está de perfil, em primeiro plano e o cangaceiro na posição frontal para a câmera, em segundo plano. Há luz entrando pela janela, ao lado do cangaceiro que está em pé e o homem no meio dela, apoiado no chão.
204	54'09''	Plano conjunto (mulher e as crianças)	Mulher e as duas crianças estão sentadas na escadaria da igreja. Das duas crianças em primeiro plano, a mulher em segundo. Câmera fixa, frontal. Uma das crianças pergunta sobre a cadela. Corta para um plano geral fechado de um brinquedo no parque e uma tenda da festa. Ouve-se a voz em <i>off</i> da mulher dizendo que a cadela sumiu.
205	54'13''	Plano geral fechado e Plano fechado	Plano geral fechado de um brinquedo no parque e uma tenda da festa. Ouve-se a voz em <i>off</i> da mulher dizendo que a cadela sumiu. Plano geral fechado de uma tenda de bebidas da festa. Plano próximo de uma fogueira que está dentro da cela da prisão, luz bastante estourada. Plano médio, frontal do cangaceiro e plano inteiro do homem que está machucado no chão. Ouve-se os cânticos da festa em <i>off</i> . Plano geral fechado, grupo de pessoas na área externa de uma

			<p> casa comendo e bebendo, ainda se ouve o som dos cânticos em <i>off</i>. Plano geral fechado das pessoas adornadas e cantando. O violão começa a aumentar o som, as pessoas param de cantar e começam a dançar sincronicamente. Interior da cela, cangaceiro em plano médio e frontal. Metade da luz da fogueira ilumina seu rosto. Levanta vai até o homem que está abaixado no chão, chorando e com dores. Plano conjunto dos dois, câmara frontal, luz baixa da fogueira. O cangaceiro arruma o chão para o que o homem se deite. Plano próximo, <i>plongée</i>, a câmara posicionada em <math>\frac{3}{4}</math> com o rosto dele, do homem está deitado no chão. Ouve-se o som em <i>off</i> dos cânticos. Corta para o plano conjunto das duas crianças, em plano inteiro, dormindo no chão. Plano inteiro da mulher, sentada, de perfil e fumando o cachimbo. </p> <p> Luz baixa. O som em <i>off</i> dos cânticos continua. Corta, novamente, para as pessoas cantando, tocando e dançando, plano geral fechado. Nesta hora, aparece um bumba meu boi e compõe o cenário da festa. Interior, casa, plano conjunto do homem 1, dono da fazenda, com mais outras pessoas. Plano médio, frontal de várias pessoas dentro da casa. Corta para interior da cela, close no rosto do homem deitado no chão, sentido dores. Plano médio, frontal do cangaceiro observando o homem no chão. Plano conjunto, das pessoas que fantasiadas cantando com as pessoas da casa que estão observando o festejo. Interior da cela, cangaceiro em plano médio e de perfil, com a cabeça apoiada na parede da cela, pouca luz. Exterior, plano fechado na estrutura superior da igreja, dia claro, luz estourando. </p> <p> Ouve-se ainda o som em <i>off</i> dos cânticos. Plano inteiro, em <i>plongée</i>, da criança maior dormindo sob a forte luz do dia que estava nascendo, a criança se levante e se deita junto da mãe, sentada, com a outra criança no colo em plano conjunto. </p>
206	59'19''	Plano conjunto	Plano geral fechado. Mulher com as crianças no colo, em primeiro plano, câmara fixa, de

			<p>perfil. Homens a cavalo, cangaceiros, em segundo plano. A mulher levanta, às pressas, pega as crianças e saem do local onde estavam, se escondem dos cangaceiros. Plano médio da mulher e as crianças, câmera em movimento. Corta para o plano médio, câmera frontal, do homem, a cavalo, batendo em uma porta da casa. Corta para criança, na porta da casa, câmera em <i>contra-plongée</i>, na perspectiva da criança, enquadra os cangaceiros montados nos cavalos, em plano conjunto. Cangaceiros foi pegar o afilhado deles. Corta para plano médio da mulher assustada escondida com as crianças, câmera na perspectiva dos cangaceiros. Os cangaceiros pedem para o vigário da cidade buscar seu o afilhado. Plano geral aberto da vila, vigário correndo em direção a alguma casa. Vigário e outros homens se deslocam até a prisão para libertar o outro cangaceiro preso e o outro homem.</p>
207	1h01'30''	Plano conjunto (cangaceiros)	<p>Plano geral fechado, câmera fixa, cangaceiros estão em seus cavalos, em plano inteiro, e o que estava preso lava o rosto em água de poço. Em outro quadro, em plano médio e conjunto, se aproximam o homem, as duas crianças e a mulher. Em plano conjunto, o homem, a mulher e as crianças em primeiro plano e os cangaceiros em segundo, a mulher lava as feridas das costas do homem. Câmera fixa, ouve-se o barulho da água. Os cangaceiros seguem a diante e saem de quadro, resta somente o cangaceiro que estava preso na cena. Em uma sequência de plano e contra plano, mostra o homem sendo lavado pela perspectiva do cangaceiro e, também, o rosto do cangaceiro em plano médio, observando a ação. Em plano conjunto, o cangaceiro se aproxima e cede o seu cavalo para o homem montar e se locomover com mais facilidade. Câmera fixa, cangaceiro em primeiro plano, homem sendo conduzido a cavalo, em segundo plano.</p>

208	1h03'28''	Plano fechado (guarda-chuva) Plano geral fechado	<p>Plano fechado no guarda-chuva da mulher que está andando. Câmera em movimento, na perspectiva de quem está montado a cavalo, assim, o guarda-chuva é visto de <i>plongée</i>. Em seguida, há outro quadro, plano conjunto dos homens a cavalo galopando. Vê-se também o homem machucado entre eles. Em outro, quadro, plano conjunto, câmera horizontal e em movimento, a mulher e o cangaceiro andam em primeiro quadro, ao fundo estão as crianças andando com passos rápidos. Em outro, quadro, aparece a cadela, à beira da estrada, sentada, câmera em movimento e a cadela enquadrada em um plano geral fechado. As crianças saem correndo em direção à cadela, a mulher passa pela e sai de quadro também, em plano conjunto, soldado se aproxima do cavalo parado com homem em cima. Plano conjunto da cadela sendo abraça pelas crianças e mulher em plano inteiro ao lado. Corta para o plano médio do homem no cavalo, câmera fixa em <i>contra-plongée</i>. Ouve-se a voz do cangaceiro em <i>off</i> dizendo que ao homem machucado que o capitão paga bem e o convida a seguir o bando. Corta para o plano conjunto dos cangaceiros na estrada esperando o outro. O homem devolve a arma ao cangaceiro, desce do cavalo. Cangaceiro segue em frente. A luz está muito estourada. O homem fica parado, plano médio, câmera fixa e em <i>plongée</i>. Plano geral fechado dos cangaceiros indo embora, câmera fixa, na visão do homem que está parado os observando.</p>
209	1h05'25''	Plano próximo (senhora) e plano conjunto	<p>Senhora faz uma reza nas costas do homem machucado. Em outro quadro, <i>plongée</i>, ângulo trazeiro com a senhora, câmera fixa, plano conjunto da senhora, homem e a criança observando ao fundo do quadro. Em outro quadro, plano conjunto, homem e criança de perfil, de modo que mostra somente parte do rosto de cada um deles. Ouve-se a reza da mulher em <i>off</i>. Câmera em movimento, mulher mexendo com algo no ambiente, enquanto a senhora faz a reza.</p>

			<p>Som da reza continua em <i>off</i>. A mulher acaba a reza e vai embora. A criança fica na porta, em plano médio, observando a senhora ir embora. Interior da casa, a criança se aproxima da mulher e pergunta o que é inferno. Plano conjunto, criança e mulher em plano médio e perfil. Cena escura, pouca luz no ambiente. A criança vai até onde está o homem e pergunta a mesma coisa. Câmera em movimento, plano próximo, pouca luz. Homem mede o tamanho do pé da criança para fazer um sapato, plano conjunto, câmera em outro cômodo. Criança volta, refaz a pergunta para a mãe, não fica contente com resposta, insiste no assunto, a mãe bate nela e ela sai chorando.</p>
210	1h08'08''	Plano geral fechado (criança e cadela)	<p>Criança sai da casa chorando, a cadela sai junto. Exterior, plano geral fechado. Criança senta embaixo de uma árvore, plano próximo, câmera fixa. Luz bastante estourada. Chama a cadela até ele e abraça a cadela. Criança olha a casa, em plano geral fechado, e diz “- Inferno!” Criança repete as palavras que a mãe lhe disse. Plano próximo da criança que repete várias vezes a palavra “- Inferno!”</p>
211	1h10'43''	Plano médio (mulher)	<p>Mulher na janela dentro de casa. Câmera externa. Mulher sai da janela, câmera no interior, acompanhando ação da mulher, que reclama das suas condições de vida, que a seca se aproxima novamente. Pouca luz. Exterior, plano geral fechado, criança pega a cadela e anda em direção à câmera. Senta novamente com a cadela e reproduz as mesmas ações que a mulher fez com ela. Interior, cozinha, mulher mexe na panela e chora pela situação que estão. Plano médio, câmera fixa, na altura do fogão. Exterior, plano geral fechado, pássaros voando no céu. Luz estourada.</p>
212	1h12'35''	Plano fechado e plano geral aberto (mulher)	<p>Mãos da mulher pegando água lamacenta com a cumbuca. Plano inteiro, mulher pegando água na lama. Plano geral fechado,</p>

			mulher indo embora com o vaso com água na cabeça.
213	1h13'42''	Plano médio	Homem arruma a cama, plano médio, plongée. Mulher chega em casa, tira o vaso de água da cabeça e reclama que nunca terão uma cama desce para dormir. Há uma discussão entre eles. Homem deita-se na rede. Plano conjunto, mulher na janela em primeiro plano, diz que o sertão vai pegar fogo, água já secou. Homem deitado na rede em segundo plano. Homem se levanta, plano americano, pega seu chapéu e a espingarda e sai de casa. Mulher fica ao fundo do quadro observando a ação. Exterior, homem, plano americano, mira em aves e atira, na tentativa de espantá-las das poças d'água. Outros quadros, do homem de perfil, plano médio, atirando nas aves.
214	1h16'20''	Plano geral aberto	Sol e montanhas. Luz muito estourada. Em outro quadro, homem fora de casa, mulher e crianças dentro de casa, em segundo plano. Todos olham o sol alto no céu. O homem abaixado diz que o sertão vai pegar fogo, não adianta esperar. Câmera esta fixa e em <i>plongée</i> .
215	1h16'42''	Plano geral fechado	Vaca em meio à caatinga. Urubus empoleirados na copa de uma árvore. Homem arranca palma da caatinga para alimentar as vacas. Vários planos das vacas em meio à caatinga seca. Câmera em movimento acompanhando as vacas saírem do curral. O homem 1, dono da fazenda, está levando as vacas e cavalos embora. Plano inteiro, homem vendo os animais irem embora, câmara frontal e fixa. Plano geral fechado, homem levando os animais embora. Ouve-se o som dos animais e a voz do homem em <i>off</i> dizendo para os animais irem para onde tem pasto.
216	1h20'45''	Plano fechado	Interior, <i>close</i> nas mãos da mulher contando os grãos que estão no chão, calculando o quanto vão receber. Plano primeiro do homem observando. Câmera fixa e frontal. Plano conjunto, em primeiro plano, a mulher

			diz que terão que sair cedo no outro dia. Exterior, plano inteiro do homem que sai para buscar o restante do gado e chama a cadela. A cadela se locomove estranhamente, parece estar doente. Homem sai para em direção à mata em busca dos animais.
217	1h22'03''	Plano médio (soldado)	Câmera em movimento, plano médio. Soldado aparece em meio à catinga. Homem e soldado se encontram. Plano conjunto, soldado em primeiro plano, de costas, e homem de frente em segundo plano, empunhado de um facão. Câmera em movimento, acompanha a ação dos dois homens. Em uma sequência de plano e contra plano, em que o homem ameaça o soldado com o facão, mas desiste de fazer algo. Há uma dinâmica entre os dois personagens no quadro. Até que ambos param, o soldado pergunta onde é o caminho da estrada e homem indica, diz ainda, que “governo é governo”. Homem vai em busca de seu boi que está em meio à vegetação.
218	1h26'17''	Plano geral fechado	Cerca com a carne seca em primeiro plano e casa, em segundo plano. Mulher fecha a janela da casa e homem em direção à carne seca na cerca. Plano médio da criança comendo farinha. Plano conjunto, homem, mulher e crianças na porta da casa juntando as coisas. Criança maior sai em direção à cadela que está deitada embaixo de uma sombra. A mulher vai buscar a criança e entra na casa com ela e a outra criança.
219	1h27'51''	Plano americano (homem) e plano conjunto (homem e cadela)	A cadela sai correndo e se esconde. Câmera em movimento. O homem em plano americano com uma espingarda. Interior da casa, mulher está escondida com as crianças, todos juntos, de modo que está segurando as crianças consigo mesma dentro da casa, as crianças choram. Câmera fixa e pouca luz. A mulher inquieta com a situação, comenta que a cadela está doente, não serve para nada. Exterior, homem vai em busca da cadela. Plano americano e frontal, câmera fixa atrás da cerca. A cadela se move, distanciando-se

			do homem. Câmera em movimento, acompanhando a ação do homem e da cadela. Plano conjunto, cadela e homem, quando o homem mira e a cadela se desloca do local. Inicia-se uma rápida sequência de plano e contra plano, homem e cadela. Em plano inteiro, o homem se coloca em uma melhor posição, inicia-se outra sequência de plano e contra plano, homem atira. Corta para o interior da casa, onde estão a mulher e as crianças. Plano médio, pouca luz, semblante assustado da mulher, crianças choram. Ouve-se o grunhido da cadela em <i>off</i> .
220	1h31'45''	Plano próximo (cadela)	Câmera em movimento, acompanhando a inquietação da cadela que chora. Plano inteiro da cadela mancando, câmera fixa, frontal. Cadela ferida, deita-se embaixo de um carro de boi. Plano próximo da cadela, que parece olhar a casa – câmera em <i>zoom out</i> com a casa, na perspectiva da cadela. Cadela olha os preás correndo pelo terreiro da casa e, lentamente, começa a fechar os olhos. Em uma sequência de plano e contra plano, a câmera, em movimento rápidos, tenta acompanhar o movimento dos preás e em câmera fixa, mostra a cadela fechando os olhos. Ouve-se o choro da cadela e o som do carro de boi em <i>off</i> . Corta para plano geral do sol e, depois, para o plano geral fechado de dois homens a cavalo. <i>Close</i> na cadela com os olhos fechados.
221	1h33'48''	Plano conjunto	Câmera em movimento. Duas crianças andando, plano médio. Corta para plano médio da mulher carregando o baú, novamente, como no início do filme, com semblante triste. Plano conjunto, homem e mulher, câmera em movimento, ângulo horizontal trazeiro. Mulher questiona ao homem se eles viverão como anteriormente, se um poderão ser gente. Eles estão se mudando de novo, migrando para algum outro lugar. Ambos olham para a casa, que está distante, plano geral aberto, câmera em movimento. Mulher olha para as crianças e

			questiona o que estarão pensando, plano geral fechado, crianças andando, ângulo horizontal trazeiro. Inicia-se um diálogo entre a mulher e homem, sequência de planos em que ambos estão em plano próximo, ângulo frontal, câmera em movimento. Mulher sonha com a melhor de vida deles, homem tem uma opinião pessimista. A mulher diz que eles não podem mais viver como bicho escondido no mato. Homem responde que não podem mais viver assim.
222	1h37'57''	Plano conjunto	As duas crianças em primeiro plano, homem e mulher em segundo. Câmera em movimento, a câmera faz uma curva, logo em seguida, os personagens fazem o mesmo percurso da câmera. Corta para o plano geral aberto do sertão, câmera fixa. Plano conjunto da mulher, homem, crianças, que continuam andando, a câmera, ainda fixa, segue o percurso deles. Corta para o plano próximo da criança menor que ficou para trás e, logo, corre ao encontro dos demais. Corta para plano geral aberto, todos caminham em plano conjunto. Luz estourada. Ouve-se, desde o início desta sequência de planos, o som do carro de boi em <i>off</i> . Há uma rima visual deste último plano com o primeiro plano do filme, pois o enquadramento, a ação dos personagens e o som são semelhantes ao primeiro plano. Aparece o letreiro “Vidas secas, 1963.”
223	1h39'09''	LETREIRO	“O sertão mandaria para a cidade homens forte, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. ” Graciliano Ramos.
224	1h39'33''	ANO	1942
225	1h39'57''	FIM	Plano geral aberto, câmera fixa, som do carro de boi ainda permanece em <i>off</i> . Os personagens somem na paisagem do sertão. Aparece “FIM”.

