



A PERSISTÊNCIA DE *VIDAS SECAS* NA TRADUÇÃO DO LITERÁRIO AO FÍLMICO

ORO, Vanessa Martinelli¹; CUNHA, João Manuel dos Santos².

¹Acadêmica do Curso de Letras – Português/Inglês e Respectivas Literaturas da UFPel; integrante do Grupo de Pesquisa “Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade”, coordenado pelo Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha; vanessamartinellioro@yahoo.com.br

²Doutor em Letras; professor de Literatura na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, UFPel; profjoaomanuel@terra.com.br

1. INTRODUÇÃO

A investigação teve como objetivo a leitura comparada entre o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), e o filme homônimo, transposição intersemiótica do cineasta Nelson Pereira dos Santos (1963), levando em consideração que literatura e cinema são códigos estéticos autônomos cujas linguagens narrativas não podem ser comparadas em um mesmo nível de articulação discursiva, já que, enquanto a literatura lida com a palavra escrita e, por isso, remete à abstração, o cinema lida com a imagem, tendendo à presentificação, por meio da representação icônica. A aproximação dos dois textos considerou, também, o contexto social em que ambas as obras foram criadas.

2. METODOLOGIA

Buscou-se aplicar o método comparativo para leitura de textos literários, embasado na teoria da transtextualidade, levando em consideração que todo texto é criado em um contexto – literário, social, econômico, político, etc –, não se constituindo, portanto, como uma obra fechada, encerrada em si mesma. Assim, aplicou-se à leitura comparada dos dois textos – o literário e o fílmico – não só a teoria da transtextualidade (Gérard Genette, 1982), como também princípios teóricos da narratologia fílmica (Marcel Martin, 1990), no que permitem a produção de sentido em contextos específicos e não no exclusivo domínio de sua estrutura estética. Considerou-se, ainda, pelo método do exercício de leitura comparativa, o fato de que toda tradução, interlinguística ou intersemiótica, pressupõe, antes, a interpretação do texto primeiro, ou hipotexto, bem como o fato inarredável de que ambos os textos serão lidos sob a perspectiva de um leitor no presente da leitura comparada. Ou seja: cabe ao leitor comparatista a articulação do sentido para ambos os textos, separadamente, e para o conjunto das narrativas, lidas em perspectiva de texto único.

3. DISCUSSÃO

Segundo Randal Johnson (1982), tanto a palavra quanto a imagem são signos discursivos, embora de natureza diferentes: enquanto a palavra é um signo simbólico, a imagem é um signo icônico. Ainda assim, ambas compartilham do código narrativo, “uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite” (p.23). Sendo assim, a mesma história pode ser narrada por meios estéticos diferentes, e nessa transformação textual de um discurso em outro, ainda que haja mudanças notáveis na estrutura particular de cada um, é possível a permanência do discurso do hipotexto por meio de sua leitura intertextual.

Quando um narrador fílmico – o cineasta – transpõe para o código fílmico a narrativa literária, não apenas traduz o significado das palavras, interpretando-as, mas produz sentido para o que leu por meio de imagens articuladas em planos e montadas em sequências, ou seja, exercita-se no espaço da transcrição, produzindo texto novo, independente do texto primeiro, autônomo em sua especificidade estética. Dessa forma, o filme, resultado do exercício de tradução criativa do cineasta, pode ser entendido como uma leitura pessoal – ainda que reafirme o discurso do hipotexto – para o texto literário.

Graciliano Ramos é escritor neo-realista, que segue a tradição da ficção realista/naturalista brasileira, em contexto regional preciso, pois, conforme Antônio Cândido: “Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano o relaciona intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região” (1966: p. 15). Efetivamente, no livro *Vidas Secas*, o autor narra a história de uma família de sertanejos tangida pela seca, que nesse caso, além de pano de fundo, “é o tema, é a personagem, é o enredo, é a obra, assumindo o papel de uma entidade superior, de uma fatalidade (des)ordenadora do mundo” (DACANAL, 2001: p. 36). Nesse sentido, a seca (a natureza, a história) poderia ser considerada como um destino do qual a família de Fabiano não pode fugir.

Embora a narrativa apresente uma ordem temporal perfeitamente reconhecível, e pareça ao leitor comum ter início, meio e fim, formando um todo coerente, *Vidas Secas* era, inicialmente, apenas um conto, o capítulo do livro intitulado *Baleia*, ao qual foram acrescentados depois os outros capítulos para formar o livro; dessa forma, não precisa ser lido necessariamente na ordem em que é apresentado, por tratar de uma história narrada em ciclo, um círculo vicioso, no qual nada muda (como a condição social e histórica de Fabiano e sua família).

No filme, essa mobilidade em círculo, na verdade uma estaticidade histórica, é representada desde o início, ainda na abertura, pela câmara parada, enquadrando apenas o vazio do sertão nordestino, o sem fim do mesmo cenário, imobilizado em luz cegante e permanência incontornável. As imagens que se sucedem apresentam a mesmice em mobilidade por meio de quadros estáticos da vida destas pessoas que têm como único objetivo existencial sobreviver ao permanente migrar de um lugar a outro para chegar sempre no mesmo lugar: o da impossibilidade de mudar o movimento circular. O que é narrado, tanto no livro quanto no filme, é apenas mais um episódio na vida da família de Fabiano, pois o ciclo continua, e no final da narrativa novamente eles estarão sem destino em meio ao sertão, partindo para uma nova tentativa de melhorar de vida, dessa vez rumo à cidade, apenas mais um lugar – espaço social e histórico – no qual outro ciclo poderá se iniciar, ainda que nada venha a mudar para Fabiano e a família, agora condenados a uma outra

imobilidade, presos a uma realidade que os conformará ao círculo do não-entendimento. Como explicita o narrador literário:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. (...) Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos (RAMOS, [1937]2005, p. 128).

Vejamos um exemplo de como, no filme, para fins deste resumo da análise comparada, se produz a eficaz tradução operada por Nelson Pereira dos Santos, tomando o último segmento da narrativa fílmica, presentificada em imagens secas, luz crua e câmara imóvel, distanciada do drama, e por um diálogo entre Fabiano e Sinhá Vitória – na verdade, mais um monólogo da mulher, fala a que Fabiano quase não consegue articular comentário ou resposta, concordando, sem redarguir. Em um *plano americano*, enquadrando metade de seus corpos, com o sertão estendendo-se ao fundo infinito, eles caminham, a câmara acompanhando-os em um *travelling para frente*, como se o narrador fílmico, ainda que não os queira abandonar nessa última tentativa de fuga impossível, explicitasse a sua impossibilidade de mudar o rumo da história das vidas retirantes. Sinhá Vitória fala:

Nesse mundão de Deus, havemos de encontrar um lugar pra nós, nem que seja uma roça de pouca serventia, mas que dê pro que comer o ano inteiro... (...) Roça bonita, muito milho, muito feijão, fartura e sustância pros meninos se criar... vamos ter vida nova... (...) Depois, havemos de parar numa cidade grande, vai ser tanta coisa pra gente ver, com esses olhos que só conhecem a desgraça... (...). Um dia temos que virar gente, não podemos continuar que nem bicho, escondido no mato, podemos? (SANTOS, 1962).

Ao que Fabiano responde – “Não podemos não...” – conformando-se à fala da mulher, mas sem a convicção de que poderia mudar o destino da família. O enquadramento fílmico se abre em *plano geral*, câmara fixa, centralizando o grupo de retirantes em meio a um cenário de luz/sol inclemente e determinante da inutilidade dessas vidas, e, finalmente, abandonando-os ao seu destino. As imagens diluem-se em claridade absoluta, anulando a possibilidade de que o narrador continue acompanhando a história das vidas secas de Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos, a partir de agora fixados apenas no imaginário do espectador.

Livro e filme, então, podem ser lidos – no exercício comparativo que foi realizado na investigação, exemplificado aqui pelos segmentos narrativos recém comentados – como correspondendo-se integralmente, ainda que se considere a especificidade de cada sistema de signos, no que tange ao sentido produzido por minha leitura dos dois textos – o literário e o fílmico. O que me permitiria afirmar que a leitura transcriadora do cineasta, lendo o texto de Graciliano em outro contexto histórico, referenda o discurso literário, atualizando o quadro de uma realidade social que, percebida pelo narrador literário no Brasil dos anos trinta, no contexto de atraso social do país às vésperas da ditadura getulista, permanece a mesma no país desenvolvimentista pré-golpe de 1964, época em que o cineasta atualiza o texto literário por meio das imagens fílmicas.

4. CONCLUSÃO

Esse conjunto de transtextualidades pode ser lido, então, como um só texto, já que o filme não só amplificaria como atualizaria as marcas do literário. Isso foi possível porque o cineasta, valendo-se de um meio narrativo de penetração social eficaz como o cinema, que lhe possibilitou pensar a história dos retirantes inventados por Ramos, entendeu que o meio pelo qual opera a sua interpretação para os fatos literários teria alcance social ao reapresentar ao país, décadas depois, a realidade de brasileiros vivendo ainda em situação de precariedade, sujeitos a um determinismo histórico ainda não equacionado – com o objetivo de ser problematizado e, talvez, resolvido – pela sociedade brasileira como um todo.

Nesse sentido, para que se entenda melhor a prática do cineasta, é preciso evidenciar o lugar de onde ele fala: o movimento estético do Cinema Novo, que surgiu a partir dos anos cinquenta e do qual ele foi um dos pioneiros. Influenciado pelo neo-realismo italiano – surgido ao final da Segunda Guerra Mundial, caracterizado por se aproximar sem subterfúgios estéticos da realidade das pessoas e das injustiças sociais, principalmente no seio da classe operária –, buscava retratar a realidade brasileira, o subdesenvolvimento do país, com uma linguagem adequada à situação social da época, ou seja, sem utilizar recursos caros a um cinema de puro entretenimento, distanciada esteticamente de um “realismo poético” tal como vigorava no cinema brasileiro até o advento das vanguardas cinemanovistas.

Pode-se entender, assim, a decisão de Nelson Pereira dos Santos de traduzir em imagens o texto depurado, conciso e, ainda que definitivamente construído no espaço da literatura de invenção poética do escritor, compromissado com a realidade brasileira. Afinal, tanto o livro, inserido no contexto estético de um regionalismo filtrado pelo neo-realismo brasileiro, quanto o filme, caudatário da estética do neo-realismo cinematográfico italiano, atingiram seu objetivo comum de abordar a dramática realidade social dos sertanejos, cada texto formatado por meio de linguagem autônoma e resultante da instrumentalização de recursos estéticos inerentes a ela. Estes dois discursos, materializados nas obras literária e fílmica, equivalem-se, portanto, em intenção e realização, um reforçando a ideia do outro, e ambos, vistos em conjunto, contribuindo para a ampliação e qualificação do imaginário do leitor/espectador.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

- CÂNDIDO, Antônio. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 3 ed. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 97 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas*. Brasil, [1962] 1963. 105', Preto e branco. Prod.: H. Richers, L. C. Barreto, D. Trelles. Distribuição: Sino Filmes. Cópia em VHS: Manchete Filmes, 1995.