UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PROGEL

RAIMUNDO BORGES DA MOTA JUNIOR

IMAGENS GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*:

TRAVESSIAS DA LITERATURA AO CINEMA

Feira de Santana
2021

RAIMUNDO BORGES DA MOTA JUNIOR

IMAGENS GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*:

TRAVESSIAS DA LITERATURA AO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes.

Feira de Santana
2021

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

M871i Mota Junior, Raimundo Borges da
Imagens geopoéticas em *Vidas Secas*: travessias da liteatura ao cinema / Raimundo Borges da Mota Junior. –, 2021.
79f.: il.

Orientador: Claudio Cledson Novaes
Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2021.

1. *Vidas Secas* - Crítca e interpretação. 2. .Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 3. Geopoética. I. Novaes, Claudio Cledson, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

Tatiane Souza Santos - Bibliotecária CRB5/1634

TERMO DE APROVAÇÃO

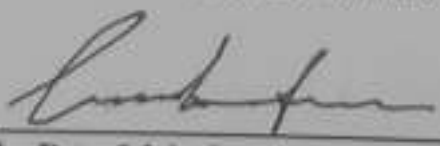
RAIMUNDO BORGES DA MOTA JUNIOR

IMAGENS GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*:
TRAVESSIAS DA LITERATURA AO CINEMA

Dissertação aprovada como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes (UEFS)
Orientador

Prof. Dr. Marcos Cezar Botelho de Souza (UEFS)
Membro Interno



Profa. Dra. Lícia Soares de Souza (UNEB/CNPq)
Membra Externa

Feira de Santana, 28 de abril de 2021.

Para aquelas e aqueles que atravessam as mais difíceis jornadas e que ainda assim persistem em: caminhar!

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Dr. Claudio Cledson Novaes por acreditar nesta proposta dissertativa e junto comigo desbravar entre novas e velhas travessias em *Vidas secas* da Literatura (1938) e do Cinema (1963).

A Professora Dra. Lícia Soares de Souza pelas magníficas contribuições que me fizeram enxergar a Geopoética em *Vidas secas*.

Ao Professor Dr. e *brother* Marcos Cezar Botelho de Souza pelas considerações cinematográficas que engrandeceram a parte fotográfica e fílmica de um modo geral no Cinema, em particular em *Vidas secas*, nesta dissertação.

Aos meus pais – Dinair da Silva Mota e Raimundo Borges da Mota – pela vida e dedicação que me foram úteis para até aqui chegar e finalizar esta etapa.

Aos meus irmãos de sangue – Divair Silva Mota Lemos e Ronivon da Silva Mota – pelo apoio e boas vibrações desde o início desta caminhada.

Ao meu querido amigo e colega Rafael Ramos Longuinhos pelo apoio, incentivo e contribuições na formatação deste trabalho conforme às normas técnicas pertinentes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fornecimento de uma bolsa que me ajudou a me manter e consequentemente concluir este texto dissertativo com êxito.

Aos Professores e Professoras do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) pelas aulas e contribuições acadêmicas que enriqueceram o meu arcabouço literário.

A Joelma Trajano pelo suporte institucional (UEFS) impecavelmente fornecido em todo momento que foi solicitado.

A querida e Mestra das Mestras, Dona Branca, pelas resenhas e forças que me deram ânimo para chegar até o fim desta travessia acadêmica.

Ao Deus bendito e fiel – Jesus Cristo – o meu Senhor e Salvador pelas graças concedidas cotidianamente e mesmo estando aqui no final desses agradecimentos faço questão de destacar que É o primeiro e último em todos os atos de minha vida.

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver

Cartola – Preciso Me Encontrar.

RESUMO

Neste trabalho, buscamos apresentar uma leitura de imagens em *Vidas secas* da literatura (1938), de Graciliano Ramos e *Vidas secas* do Cinema (1963), de Nelson Pereira dos Santos, através de um olhar sobre a travessia do texto literário ao cinematográfico. Trata-se de um estudo comparado, permeado de perspectivas críticas da Geopoética, que busca apresentar aspectos dos campos paisagísticos e imagéticos nas narrativas dessas obras, as quais são ambientadas num espaço que reconfigura o real para ilustrar uma paisagem narrativa neorealista, mas também reconstrói os sentidos das personagens e do imaginário cíclico recorrente na geopoética sertaneja tradicional. A compreensão a respeito da Geopoética abrange os campos discursivos que transitam entre o literário, o filosófico, o político e de outras referências. Desse modo, este estudo possui caráter qualitativo, abordando assim os aspectos ambientais expressos nas paisagens e imagens ficcionais em travessias no diálogo entre as duas obras. Para balizar conceitualmente esta dissertação, temos autores(as) principais, como: Avellar (2007) Aumont (1993); Bouvet (2012); Debs (2010); Santos (1996); Souza (2009) e White (s.d), além de outras referências complementares, que oportunizam neste estudo o estabelecimento de um assertivo diálogo entre a Literatura e o Cinema, mobilizando referências geográficas e históricas nas discussões sobre os aspectos paisagísticos e imagéticos das produções artísticas estudadas. Nota-se então com os resultados obtidos a manifestação de expressões geopoéticas na construção verbal e visual das paisagens literárias e fílmicas respectivamente, o que é capaz de impulsionar ainda mais leituras e pesquisas dessas obras aclamadas das artes literária e cinematográfica do Brasil.

Palavras-chave: Vidas secas. Geopoética. Imagens. Travessias. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

In this work, we seek to present a reading of images in Vidas seca da literature (1938), by Graciliano Ramos and Vidas seca do Cinema (1963), by Nelson Pereira dos Santos, through a look at the crossing of the literary text to the cinematographic. It is a comparative study, permeated with critical perspectives from Geopoetics, which seeks to present aspects of the landscape and imagery fields in the narratives of these works, which are set in a space that reconfigures the real to illustrate a neo-realist narrative landscape, but also reconstructs the meanings of the characters and of the recurring cyclical imagery in traditional backwoods geopoetics. The understanding of Geopoetics encompasses the discursive fields that move between the literary, the philosophical, the political and other references. Thus, this study has a qualitative character, thus addressing the environmental aspects expressed in landscapes and fictional images in crossings in the dialogue between the two works. To conceptualize this dissertation, we have main authors, such as: Avellar (2007) Aumont (1993); Bouvet (2012); Debs (2010); Santos (1996); Souza (2009) and White (s.d), in addition to other complementary references, which make it possible in this study to establish an assertive dialogue between Literature and Cinema, mobilizing geographical and historical references in discussions about the landscape and imagery aspects of the studied artistic productions. It can be noted, then, with the results obtained, the manifestation of geopoetic expressions in the verbal and visual construction of the literary and filmic landscapes, respectively, which is capable of boosting even more readings and researches of these acclaimed works of literary and cinematographic arts in Brazil.

Keywords: Dried lives. Geopoetics. Images. Crossings. Literature. Movie theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Recomeço.....11
Figura 2: Relação do Ser Humano com o Lugar e a Travessia.....20
Figura 3: Elementos Geopoéticos em *Vidas secas* (1938).....25
Figura 4: Deslocamento de Fabiano no espaço romanesco de *Vidas secas*.....31
Figura 5: O início.....32
Figura 6: Baleia desbravando o espaço.....34
Figura 7: A caminhada familiar.....34
Figura 8: Os meninos e o ambiente castigado.....35
Figura 9: Tríade das adaptações dos romances regionalistas.....38
Figura 10: Fabiano sendo rezado por Sinha Terta.....39
Figura 11: Menino Mais Velho perguntando à mãe o que é "Inferno".....39
Figura 12: Menino Mais Velho perguntando ao pai o que é "Inferno".....40
Figura 13: Menino Mais Velho percebendo o "Inferno" ao seu redor.....40
Figura 14: Fabiano observando sua família.....42
Figura 15: Família de Fabiano e a paisagem do lugar.....42
Figura 16: Cangaceiros fazendo um convite a Fabiano.....42
Figura 17: Atravessando um calvário.....47
Figura 18: Um novo destino.....50
Figura 19: Fixando o olhar em um possível futuro.....50
Figura 20: Relações geopoéticas em um contexto.....52
Figura 21: Um ponto de fixação.....53
Figura 22: A chuva.....56
Figura 23: Sinha Vitória e a busca pela vida.....58
Figura 24: Sinais de morte.....59
Figura 25: Percebendo os sinais.....59
Figura 26: Minador do Negrão.....62
Figura 27: O som do acerto.....63
Figura 28: Um acerto desacertado.....63
Figura 29: Caminho sem fim.....64
Figura 30: Observando o começo do fim.....65

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	06
2	**GEOPOÉTICA: TRAVESSIAS DE IMAGENS DA LITERATURA AO CINEMA EM *VIDAS SECAS***	14
3	***VIDAS SECAS*: TRAVESSIAS ILUSTRATIVAS NO SERTÃO**	23
3.1	AS IMAGENS LITERÁRIAS E GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*	27
3.2	ILUSTRAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS E PAISAGENS GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*	32
3.3	LITERATURA E CINEMA EM *VIDAS SECAS*: DIÁLOGOS PAISAGÍSTICOS	38
4	***VIDAS SECAS:* GEOPOÉTICAS NATURAIS E AMBIENTAIS DA LITERATURA AO CINEMA**	45
4.1	CONTEXTO SOCIAL E NATURAL: RELAÇÕES IMAGÉTICAS NO TEXTO LITERÁRIO E CINEMATOGRÁFICO DE *VIDAS SECAS* COM A GEOPOÉTICA	49
4.2	OS FATORES SOCIOAMBIENTAIS EM *VIDAS SECAS*: A TRANSPOSIÇÃO DAS PALAVRAS E FOTOGRAFIAS PARA A GEOPOÉTICA	56
4.3	CORTOGRAFIA DA SUBALTERNIDADE: UMA ANÁLISE EM *VIDAS SECAS* SOB O VIÉS GEOPOÉTICO	61
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	66
	REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

> *"O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O 'herói' é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo." (BOSI, 1970, p. 454)*

Vidas secas (1938) é uma potência estética na arte de apresentar com verossimilhança um ambiente castigado pela seca e espinhosa vegetação, cujo lócus geográfico é atingido por uma tragédia secular do Brasil; é também uma referência estética de narrativa geopoética de expressões líricas e dramáticas sobre a fome. O romance realiza esta complexa tarefa na linguagem moderna da literatura brasileira ao apresentar a natureza viva das mazelas sociais presentes no âmbito rural do país, revelando assim o modo expressivo do retrato de uma família na busca de sua sobrevivência e que se vê refém da seca que se repete em um ciclo constante.

O olhar geopoético sobre essa obra desvela novas perspectivas interpretativas de um texto literário tão estudado e importante da literatura brasileira. Levando em consideração que para Bouvet (2012) a geopoética transita por diferentes vias e se expressa pelo seu caráter transdisciplinar, busca-se então possibilitar relações criativas que se relacionam com a literatura, a geografia e outras disciplinas. Nesse sentido, o olhar da terra (*geo*) em união com os aspectos poéticos revelados nas imagens da literatura ao cinema de *Vidas secas* é a pretensão da abordagem em nosso texto, pois vale ressaltar que a luta pela vida do núcleo familiar apresentado irá se manifestar atrelada a elementos naturais que se relacionam diretamente ao meio em que as personagens se encontram inseridas.

Na construção literária dessa obra, o transcurso apresenta a narrativa de uma família que batalha pelas condições mínimas de sobrevivência, de um lado, o marido Fabiano, que com a função de vaqueiro consegue alguns trabalhos esporádicos em determinadas fazendas e nisso obtém os recursos necessários para o sustento dos seus familiares. Do outro, percebemos as intervenções diretas de sua companheira, Sinha Vitória, que busca administrar com zelo e prudência os recursos obtidos por seu parceiro.

Os retirantes de *Vidas secas,* quando se entregam ao encontro de novas possiblidades de vida, acabam desenvolvendo em suas relações familiares uma pluralidade de existências que os fazem idealizar mudanças significativas, as quais geram sonhos e expectativas, mas que se resumem a uma só vida e a uma só situação almejada no cenário em questão: a fuga da seca. Os desdobramentos desses atos são notavelmente percebidos do início ao fim do romance.

Os acontecimentos desencadeados nessa produção são apresentados por um narrador atuando em terceira pessoa, isto é, um narrador-observador que discorre sobre os fatos ocorridos com sensibilidade e certa precisão, pois consegue captar e narrar as cenas que marcam as vidas

das personagens envolvidas, ilustrando dessa maneira os retratos da miséria e opressão vivenciadas por nordestinos na linha de pobreza, ou até mesmo lançados na indigência, por conta da falta de assistência e políticas públicas por parte dos órgãos oficiais.

Diante disso, discutir em uma dissertação de mestrado obra tão explorada é um desafio que nos remete a um redimensionamento das nuances que as riquezas desse texto literário apresentam. As discussões evidenciadas em *Vidas secas* são contemporâneas aos nossos dias e dialogam com as diversas questões atravessadas no cotidiano das pessoas sobreviventes à margem da sociedade, ainda mais à margem de áreas geográficas improdutivas, secas e marcadas por fatores internos e externos à natureza.

Essas discussões também remetem ao momento histórico e político em que a referida obra literária emerge, a década de 30 do século XX, que no Brasil é marcada pela segunda geração modernista. As autoras e autores dessa geração apresentam à crítica literária romances engajados socialmente, demonstrando assim as condições sociais emergentes nos cenários brasileiros, em especial, àqueles não tão privilegiados como em obras anteriores, a exemplo dos espaços nordestinos e as inerentes condições socioeconômicas presentes em seu respectivo contexto e época. Dentro de uma concepção histórica e social, Antônio Candido ao tecer comentários sobre o texto literário daquele momento destaca:

> Foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido, foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um "antes" diferente de um "depois". Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "nor-malizar" uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças. (CANDIDO, 2000, p. 181-182).

Com as manifestações artísticas, que culturalmente impulsionaram novas concepções das artes no Brasil, isso a partir do destaque da semana de arte moderna de 1922, ocorrida na cidade de São Paulo, notabiliza-se uma (re)abordagem dos fatos nacionais romantizados no passado, caracterizando-os assim em uma configuração literária inovadora diante da ordem cultural do país, continuando em evidência os aspectos regionais, mas tematizados com questões sociais e políticas que denunciavam na forma neorealista as mazelas apenas anunciadas pelo modelo realista do século XIX – conforme a tese de Antônio Candido – denunciando as disparidades entre as regiões do país.

Os reordenamentos das discussões são apresentados nos textos literários de 1930, em especial nos romances regionais desse momento, com força, expressividade e retratação geopoética, pois além do caráter pitoresco do rural, como nas narrativas românticas e

naturalistas, o caráter social e político evidenciam uma pluralidade de novas questões sobre as causas e consequências dos problemas que afetavam o local. A singularidade em captar o som das vozes silenciadas socialmente e a pluralidade de abarcar multidões de relegados a própria sorte se mesclam, promovendo uma convulsão de denúncias em que a literatura desse contexto protagoniza, não sendo dessa forma algo panfletário, mas instigador de manifestos em prol de melhores condições das populações e contextos regionais. Afinal,

> Graciliano Ramos soube conduzir-se sob visão especulativa do visto e observado, em busca do seu sentido de comunhão universal. E impôs a si mesmo o despojamento da sentimentalidade e do lirismo efusivo, como meio seguro de captar o significado e as condições do condicionamento do ser, ou melhor, dos seres, os "viventes" naquela região. Ressaltaria neles a substância humana, tanto assim que, entre outras coisas, deu a necessária importância e destaque ao fatalismo que governa a conduta existencial do sertanejo nordestino. (CASTELLO, 1999, p. 322).

Ao possibilitar um novo olhar para o sertão, verifica-se que a produção literária da geração de 30 detém um potencial político capaz de discutir questões relativas aos impactos sociais que atravessam o cotidiano e, *Vidas secas*, na história da literatura brasileira, é um romance modernista que vai justamente retratar essa oposição a uma estética romântica baseada no lirismo e até mesmo no parnasianismo, isso porque essas deixam de lado a retratação de aspectos da questão social latentes nos cenários narrativos, pois:

> [...] A literatura como função estética, a chamada arte pela arte, que enfatiza a forma estética da obra e deixa de lado o conteúdo político e social que pode haver dentro da obra literária, [...], para muitos teóricos esta não é uma função satisfatória, a partir daí, observa-se o outro papel da literatura, a chamada literatura engajada, que contribui para uma abordagem das questões sociais e políticas. (DENIS, 2002, p. 19).

O romance do escritor alagoano possui uma postura engajada, uma vez que "abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana" (SARTRE, 1948, p. 28), isso ao evidenciar problemáticas que afetam uma parcela considerável da população brasileira, denotando assim o caráter político e social impressos nas ilustrações paisagísticas que vão se configurando no decorrer do texto. Desse modo, uma perspectiva narrativa em *Vidas secas* é delineada quando é apresentado o vínculo da família de retirantes com o espaço ambiental em que se encontram. As relações íntimas dos aspectos ambientais são retratadas com o desencadeamento das cenas reveladas pelo narrador através das pontuações sobre as condições territoriais. Observa-se nesse, um lugar hostil e inóspito para a vida, com isso, a possível solução de sobrevivência do grupo é prosseguir mesmo sem forças.

Levando em consideração que esse é um romance da segunda geração modernista no cenário literário brasileiro, que retrata na narrativa uma rica construção de palavras descrevendo as imagens regionais – de vida e morte – atravessando o espaço nordestino, evidencia-se a descrição dos aspectos paisagísticos na narrativa, o que faz do amparo teórico da

semiótica/semiologia um recurso essencial para as análises descritivas e imagéticas que estão sendo discutidas, dessa forma, “A abordagem semiológica, com sua distinção entre diferentes níveis de codificação da imagem, fornece uma primeira resposta a essa questão: em nossa relação com a imagem [...].” (AUMONT, 2001, p. 250).

Nesse sentido, os aspectos sociais relacionados ao meio em que as imagens literárias são construídas contrastam com as paisagens em suas significações e representações na literatura, expressando os aspectos culturais, sociais, ambientais, políticos, entre outros. Essas representações abordam os entrelaçamentos entre as questões que se apresentam na sina da família, entretanto, as configurações culturais sobre o ambiente também são perceptíveis, ilustrando assim uma cartografia e uma travessia paisagística que aponta as direções e traça percursos de vidas exploradas, indigentes e vazias de nutrientes, contudo, vivas.

Neste aspecto, a construção da narrativa literária se desenrola constituindo uma tessitura transposta entre e o verbal e o imagético. Com isso,

> O principal suporte da construção narrativa em Graciliano é identificar e reconhecer os limites do mundo. As impressões do narrador são guiadas por um ceticismo devastador, ceticismo arredio que compreende o indivíduo como um ser votado à dor, de que tem poucas alternativas de contrariar, mas com quem conviverá permanentemente com um sentido de arrostamento crítico. (ARAÚJO, 2014, p. 26).

A construção dos personagens retirantes em *Vidas secas* é carregada de simbologias e contrastes, relacionando-se com as paisagens descritas na narrativa literária, revelando ao mesmo tempo as múltiplas possibilidades de existência projetadas por Fabiano, Sinha Vitória, a família humana e animal que interage na geopoética de uma ecologia bastante singular, evidenciando uma possível articulação teórica com os conceitos das três ecologias definidas por Félix Guattari (2012): a do meio ambiente, a social e a mental que desencadeia no que esse autor chama de ecosofia[1].

> Chamo de ecosofia tal ligação da ecologia ambiental, da ecologia científica, da ecologia econômica, da ecologia urbana e das ecologias sociais e mentais, não para abranger todas essas abordagens ecológicas heterogêneas em uma mesma ideologia totalizante ou totalitária, mas para sinalizar pelo contrário, a perspectiva de uma eleição ético-política da diversidade, a dissidência criadora, a responsabilidade sobre a diferença e da alteridade. (GUATTARI, 2015, p. 31, tradução nossa).

Nesse cenário, a reflexão que incide sobre o meio ambiente é acompanhada dos aspectos ecológicos que abrangem a diversidade identitária associada a várias esferas da vida humana em sociedade. Ainda nesse sentido, o antropólogo estadunidense Clifford Geertz afirma que:

[1] A Ecosofia é um neologismo formado a partir da junção entre os termos: Ecologia e Filosofia. Esse conceito expressa as ações ecológicas e suas relações com o pensamento abstrato. Nesta dissertação utilizaremos o referido termo no sentido das travessias ambientais, econômicas e sociais em que as personagens de *Vidas secas* lidam e ciclicamente se deparam no respectivo espaço.

“[...] um dos mais significativos fatos sobre nós pode ser finalmente a constatação de que todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só!.” (GEERTZ, apud LARAIA, 2008, p. 62). Essas reflexões nos fazem perceber o contraste entre o diverso e o singular, a pluralidade e a especificidade, ou seja, reflexos das realidades que contrastam em um mesmo local, em uma mesma vida representada dentro da perspectiva do texto literário.

No decorrer da narrativa literária, em *Vidas secas*, o delineamento das paisagens dos lugares em que o núcleo familiar transita, contrasta com os aspectos climáticos/naturais refletidos nas próprias vidas descritas. Nesse sentido, o ciclo ambiental acompanha também o próprio ciclo do núcleo de sertanejos que veem nas andanças, possibilidades de saída da morte prévia, a que acaba se tornando uma extensão da trilha que seguem e continuam a seguir a partir dos nortes traçados por uma ação que almeja a sobrevivência do núcleo ao espaço ambiental em que inserção.

O texto literário, por meio das narrações paisagísticas, destaca-se também em aspectos que dialogam com as ciências e as diversas composições textuais, evidenciando as diversas possibilidades de apresentar uma cena. No caso de *Vidas secas*, algumas temáticas são expressivas, entre elas: a fome, os problemas sociais que ainda marcam o cotidiano do nordeste brasileiro, as desigualdades sociais e culturais, bem como as relações entre ser humano e meio.

Mesmo sendo uma obra academicamente reconhecida e explorada, o romance de Graciliano Ramos, publicado em 1938, requer atenção para análise do foco narrativo e os desdobramentos desencadeados na intrínseca relação entre o ser humano e o meio ambiente em que vive ou é deslocado por força das circunstâncias que o faz migrar. Para isso, analisar os contextos socioambientais ilustrados na abordagem literária é de vital importância para entendimento dos fatores que geram as migrações desses locais e os respectivos impactos sociais sobre. A guerra contra fome, por exemplo, é um ato que faz pessoas migrarem, sendo que “a máquina de guerra é invenção dos nômades” (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p. 471), ou seja, um escape de ruptura diante da circunstância emergente que é nesse texto literário.

Dessa forma, aliar as análises do texto literário com o cinematográfico agrega mais perspectivas para a discussão paisagística das imagens socioambientais nas obras a partir da comparação. Ao se deslocar temporalmente a narrativa para obra homônima no cinema (1963), de Nelson Pereira dos Santos, a mesma se reconfigura com as disparidades ainda sofridas por parte da população nordestina, que pelas lentes das câmeras assumem novos significados fílmicos dos acontecimentos da família de Sinha Vitória, sendo que essa abordagem consegue evidenciar – por meio dos seus recursos – o movimento da diversidade paisagística do ambiente

percorrido, este, constituído por fatores climáticos e sociais que expressam o desprezo e a falta de atenção governamental para a resolução das expressões da questão social manifestadas nesse meio dada a circunstância histórica, política e social, tendo o filme *Vidas secas* produzido no seio da efervescência do Cinema Novo, que assim como a Geração literária de 30, irá abordar aspectos atinentes a configuração daquele momento. Na Fig. 1, por exemplo, há semelhanças com o final da narrativa do romance.

Figura 1: Recomeço.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Nota-se nessa imagem a família indo em direção a um vazio, como em uma condição nômade, ao andar em círculos que giram e sempre voltam ao mesmo lugar. Assim como no início, a narrativa fílmica se encerra com o som estridente de um carro de boi que traz a compreensão de que a jornada desse núcleo familiar continuará pelo sertão afora, entretanto, o desejo por alcançar melhores condições de vida impulsionam essas pessoas a migrarem de lugar e isso faz emergir a esperança por melhorias. No texto literário, essa mesma abordagem é significativa ao exemplificar a temática do êxodo rural ilustrando as reflexões sobre os motivos dessa saída: "[...] Que iriam fazer? [...] 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, Sinha Vitória e os dois meninos." (RAMOS, 2015, p. 128).

Essa leitura sobre o sertão que expele é ilustrada tanto no filme quanto no romance, afinal, são imagens cinematográficas e literárias que demonstram as similaridades geopoéticas entre as suas narrativas, mas também as peculiaridades de cada linguagem empregada na ambientação dos fatos. O Cinema Novo nessa perspectiva trouxe ressignificações por fases e assim situou a abordagem das temáticas emergentes, nisso:

> A compreensão da evolução do Cinema Novo fica mais nítida quando é estudada em três fases. A primeira, que pode ser identificada entre 1962 e 1964, foi denominada nacionalista-crítica. Os filmes desse período dominados, direta ou indiretamente,

> pelas questões relacionadas às temáticas do nacional e do popular que norteavam o debate travado pela esquerda brasileira. O cenário predominante nas películas foi o ambiente rural, um mundo ao mesmo tempo arcaico, místico e alienado. As produções tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado. [...] Nesse contexto, cabe destacar o filme *Vidas secas*, considerado por muitos especialistas o melhor filme do diretor Nelson Pereira dos Santos, que conseguiu reproduzir na linguagem cinematográfica a densidade contida na obra de Graciliano Ramos. (LEITE, 2005, p. 98-99).

É a partir dessa compreensão e leituras redimensionadas que esta dissertação se propõe a discutir as travessias em imagens que são suscitadas no romance e filme *Vida secas*. Isso por meio de uma abordagem geopoética a qual será esclarecida e apresentada já no próximo capítulo. Nesse sentido, percebe-se o caráter dinâmico em que os textos literário e cinematográfico possuem no decorrer de suas travessias pelo tempo e o espaço.

No cinema, a narrativa fílmica de *Vidas secas* que será abordada é a adaptada por um ponto de vista. Esse, notado por meio da observação de que o texto literário foi escrito em terceira pessoa, o que fez Nelson Pereira dos Santos decidir usar a câmara com o intuito de focalizar a narração. Com essa decisão, encontrou-se uma equivalência cinematográfica ao estilo indireto livre, marca da narrativa literária de Graciliano Ramo na obra homônima. (DEBS, 2010, p. 308).

A transposição do texto literário para o cinematográfico adquire assim novas perspectivas narrativas que por meio do olho da câmera apresenta uma sequência narrativa, que explora com o áudio e o visual, o contexto que se encontra em travessia as personagens, isto é, um local castigado pela seca e que pela perspectiva do Cinema Novo consegue captar uma ilustração singular das paisagens acompanhadas no atravessas os caminhos pela família.

Contudo, o dinamismo na forma em que se dão essas artes impulsiona novas leituras, críticas e interpretações que vão além do que já foi produzido. Desse modo, busca-se com este texto dissertativo a tessitura de uma nova compreensão das vidas secas que atravessam os mais diversos lugares para o encontro de possibilidades capazes de promover uma continuidade na busca pela sobrevivência. Isso partindo de leituras, compreensões e interpretações advindas do texto literário e cinematográfico, que desvela *Vidas secas* de 1938 e 1963 respectivamente.

Assim sendo, esta dissertação é composta por cinco capítulos, que são subdivididos em seções. O primeiro se refere a esta introdução, que apresenta os aspectos gerais do texto produzido, além de destacar os desdobramentos da malha dissertativa que é tecida a partir de uma abordagem comparativa das imagens em travessias do texto literário ao cinematográfico de *Vidas secas*.

O capítulo dois, sob o título *Geopoética: Travessias de Imagens da Literatura ao Cinema em Vidas secas* apresenta o delineamento da teoria utilizada nesta dissertação. Nele é apresentado os pressupostos teóricos sistematizados para compor esta análise e suas respectivas correlações com a temática evidenciada.

O capítulo três, *Vidas secas: Travessias Ilustrativas no sertão*, é dividido em três seções. Nesse capítulo, inicialmente são destacadas algumas concepções sobre as travessias realizadas a partir de um determinado lugar e os seus desdobramentos no imaginário social do espaço por meio das imagens. A primeira seção faz uma breve extração de determinadas paisagens literárias da obra de 1938 construídas através das singularidades regionais e paisagísticas do ambiente em que o autor aloca as personagens construindo-as imageticamente.

Na segunda seção desse capítulo, as travessias e paisagens captadas pelas câmeras para o filme estreado no cinema em 1963, são apresentadas por meio da análise dos contrastes de uma nova conjuntura social emergente e que simbolizam a nítida denúncia das mazelas sociais ainda presentes no mesmo espaço destacado pela literatura na década de 1930 no Brasil. Já a terceira seção destaca as relações do texto literário com o cinematográfico e suas implicações intertextuais.

No quarto capítulo, que apresenta os aspectos das imagens naturais e ambientais da literatura ao cinema de *Vidas secas* (1938) e (1963) respectivamente, buscamos evidenciar os impactos paisagísticos nas relações socioambientais desencadeadas na vida e relação das personagens com o meio e se desdobra três seções, a primeira reflete sobre o contexto social e natural enquanto fatores de inserção e expulsão representadas nessas produções e o desencadeamento em atos geopoético. A segunda seção, que apresenta: *Os fatores socioambientais em Vidas Secas: a transposição das palavras para as fotografias geopoéticas***,** explana a respeito das questões sociais e ambientais que se fundem às imagens e travessias realizadas pela família de Fabiano. Por fim, na terceira seção, será realizada uma explanação com bases em uma perspectiva cartográfica do trânsito subalterno em que essas personagens percorrem, isso sob um viés geopoético.

Por fim, nesta produção, serão apresentadas as considerações finais fazendo uma retomada da construção textual dissertada, finalizando com comentários sobre os resultados obtidos pela pesquisa, suas contribuições para a academia e abertura para produções futuras a respeito.

2 GEOPOÉTICA: TRAVESSIAS DE IMAGENS DA LITERATURA AO CINEMA EM *VIDAS SECAS*

A Geopoética é uma teoria que toma por base os elementos de uma cultura e suas imersões nos espaços por meio de travessias e contemplações dentro do trânsito realizado. Segundo o fundador do Instituto Internacional de Geopoética, Kenneth White, no que se refere a composição teórica, ele apresenta o seguinte:

> Um mundo, sem dúvida, emerge do contato entre o espírito e a Terra. Quando o contato é sensível, inteligente, sutil, tem-se um mundo em sentido pleno, quando o contato é estúpido e brutal, não se tem mais mundo, nem cultura, somente, e a cada vez mais, uma acumulação de imundo. Tudo começou, para mim, num território de vinte quilômetros quadrados na costa oeste da Escócia, e numa relação direta com as coisas da natureza. Podem me dizer, talvez, que nem todo mundo tem acesso a um contexto natural. Mas, é o reconhecimento da importância de um contexto como este que pode servir de ponto de partida a uma conscientização radical, logo a uma política, a uma educação diferentes. E mesmo em contextos urbanos mais desfavoráveis, sempre há signos, marcas que se podem localizar, aos quais podemos nos sensibilizar uma vez que o espírito foi despertado e orientado. (WHITE, s.d.)

A ideia de composição teórica da Geopoética, contudo, nasceu para esse autor a partir de uma peregrinação realizada por ele em 1979 ao norte de *Saint-Laurent*, que na época era um município canadense autônomo, mas em 2002 foi incorporado a cidade de Montreal. Nessa travessia, a ideia que gerou a teoria foi expressa no livro *La Route bleue* (*A Estrada Azul*). De acordo com suas colocações o olhar poético sobre o espaço transcende a simples vista, pois conforme o texto supracitado, há signos que marcam as respectivas localizações e com isso incitam uma sensibilização capaz de localizar-nos dentro de um espaço geográfico.

A Geopoética então é um campo de estudos que abrange diversas áreas do conhecimento, a saber: Literatura; Filosofia; Política e outras que permeiam um mundo em constantes transformações e transições. Nesse sentido, tomaremos o conceito geopoético para ilustrar as travessias em imagens que se desdobram nas paisagens literárias e cinematográficas de *Vidas secas*. Para isso, apresentaremos sucintamente as fundamentações teóricas que balizam os desdobramentos da utilização dessa teoria nesta dissertação a começar pelas reflexões atinentes aos termos: paisagem, imagem e travessia, os quais perpassam na organização deste texto dissertativo. A conceituação desses termos alicerçará os desdobramentos dos capítulos que seguem.

Destacamos então que no livro *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin (2007), a paisagem ilustrada pelos artistas é a solidificação entre o vínculo, os distintos componentes e

valores de uma cultura, isso através de uma interligação sucessiva entre um agenciamento, um ordenamento e uma ordem à percepção do mundo. Desse modo, a noção de paisagem é constituída pelos elementos em interação nos contextos interligados pelas ilustrações representadas.

A paisagem apresentada por Cauquelin (2007) é a que remete a uma concepção artística de sua composição, entretanto, a paisagem dentro da epistemologia geográfica detém vários significados, neste estudo, porém, abordaremos a compreensão paisagística do Prof. Milton Santos defendida em seu livro *A Natureza do Espaço* (2002), em que a mesma além do seu caráter crítico, situa a necessidade de distinção epistemológica entre espaço e paisagem dentro dos cenários emergentes levando em consideração que "A paisagem é um conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima." (2002, p. 103).

Essa relação da pessoa humana com a natureza e suas perambulâncias dentro do espaço geográfico, torna-se um conjunto de formas que expressam e ao mesmo tempo exprimem toda uma conjuntura histórica do lugar representado; perspectiva essa que para nós nesta discussão auxiliará no entendimento e uma considerável leitura das paisagens em travessias de *Vidas secas* da Literatura ao Cinema.

Mas, para diferenciação entre os aspectos paisagísticos e imagéticos no decorrer desta tessitura, iremos utilizar como instrumento os conceitos da ciência geográfica, também formulados por Milton Santos em suas produções teóricas: *Da paisagem ao espaço: Uma discussão* (1996), *Pensando o espaço do homem* (1997) e *Por uma nova geografia* (1978). Nessas produções, esse autor realiza algumas abordagens a respeito das questões relativas aos aspectos das paisagens e imagens em relação a interação do ser humano dentro do contexto em que se encontra, com isso, o recorte teórico atravessará as nuances socioambientais que contrastam entre as imagens e travessias no espaço geográfico ambientado nas citadas obras.

Nesse sentido, o olhar paisagístico se move nas travessias do texto literário (1938) e o cinematográfico (1963) de/e em *Vidas secas*. A palavra *travessia*, no decorrer do texto utilizada, segundo o *Dicionário Online de Português*, significa: "Ação de atravessar de lado a lado uma região, um rio, um mar", no sentido de atravessar de um lado para o outro, buscamos exemplificar o trânsito da trajetória cíclica que perpassa as personagens envolvidas no percurso sertanejo de vida.

Desse percurso, constroem-se imagens verbalmente constituídas por ilustrações imagéticas incorporadas à paisagem do texto literário. Refletindo aqui numa concepção teorizada, que também percebe essa constituição da imagem, infere-se que:

> A imagem convém ainda insistir, é também e em primeiro lugar um objeto do mundo, dotado como os outros de características físicas que tornam perceptíveis. Entre essas características, uma é espacialmente importante em termos de dispositivo. (AUMONT, 1993, p. 143).

O caráter físico da imagem, ao ser ambientado dentro de uma composição literária, faz-se representar verbalmente por meio da transposição em palavras o contexto imagético em que se encontra situada a presença humana. Diante disso, com a representação de uma obra da literatura no cinema, novos contornos e dimensões imagéticas são evidenciadas no trato dos recursos utilizados, desdobrando-se em implicações que demonstram uma nova abordagem.

Panoramicamente, os discursos e lirismos dos textos de *Vidas secas* – da literatura e cinema – serão abordados com suporte teórico de Michael Bakhtin, nos aspectos do discurso, as concepções teóricas empreendidas em *Estética da criação verbal* (1997) e *Questões de literatura e estética – a teoria do romance* (1998). No lirismo, também sob um amparo comparado, apontaremos (co)relações de alguns poemas de poetas brasileiros como João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira. Dessa forma, tratando-se de duas obras que serão analisadas – uma de caráter literário e outra de caráter cinematográfico – se torna necessário compreender que:

> O mais importante na relação entre a narrativa literária e a adaptação fílmica é a (re)construção do significado, a partir da mesma realidade lida no romance e vista na tela. Mostrar como o texto escrito e o cinematográfico simbolizam os sons e os movimentos na encenação de fenômeno cultural. (NOVAES, 2007, p. 57).

Observando essa relação do romance ao filme *Vidas secas* destacamos os momentos históricos de transfigurações e as análises críticas sobre uma conjuntura de mudanças nas artes, na economia e na política do Brasil, que se condensaram na história cultural sob a denominação de modernismo, esse, na literatura a partir de uma "[...] incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa — pela ampliação dos horizontes de nossa literatura — a revolução na linguagem" (LAFETÁ, 2000, p. 28) e no cinema, de acordo com DEBS (2010, p. 106), com Glauber Rocha tendo como característica a escolha em representar o povo por meio de suas próprias referencias nos respectivos modos de vida, isso contrastando com o referencial burguês. Nisso, o Cinema Novo também ambienta suas produções a partir de observações e compreensões da realidade social do determinado contexto e momento histórico.

Na literatura, a referida obra se destaca entre os romances modernistas regionais que denunciam as mazelas e a exclusão social que drasticamente afetavam, e ainda afetam, os nordestinos brasileiros; já no cinema, apresenta uma nova maneira de produção, agora, distanciando-se das influências estadunidenses de composição cinematográfica, ou seja, há uma (re)construção do cinema nacional brasileiro no sentido de abordar – de forma mais aguerrida – as questões que também permeavam a década de 30, como a fome, a pobreza e a exclusão social de inúmeras pessoas.

A ideia de sertão que se constrói na narrativa de *Vidas secas* vai de encontro a uma construção, ou melhor, a uma convenção socialmente estabelecida a respeito. As travessias narradas em suas trajetórias – nas formas literária e cinematográfica – são apresentadas de acordo com as características naturais e sociais, além disso, envolve entendimentos sobre um determinado espaço fronteiriço construído por meio de uma compreensão subjetiva de lugar que transpassa aspectos territoriais físicos, isso porque:

> Nenhuma fronteira existe a *priori*. Sem dúvida há no mundo gradientes e descontinuidades, mas o recorte restrito de um conjunto supõe a seleção de um ou mais critérios para separar o interior do exterior. A escolha desses critérios é, necessariamente, convencional, histórica e circunstancial. (LÉVY, 1993, p. 143).

O trânsito em *Vidas secas* da literatura e do cinema é permeado por recortes de um determinado espaço constituído por imagens, que vão no decorrer das obras ilustrando as características identitárias que compõem as personagens. Nesse âmbito,

> [...] a afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar as diferenças culturais. Esta redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional. (OLIVEN, 1992, p. 43).

É notável que décadas de 30 e 60 do século XX o Brasil vivenciou uma (re)construção artística enquanto configuração do contexto nacional, entretanto, na década de 30, sob a influência das vanguardas europeias, o modernismo brasileiro se desenvolveu por meio da literatura, na década de 60, as novas configurações se deram de forma expressiva em outra arte: o cinema. Voltado a novas formas de compreensão cultural que perpassavam distintamente os espaços regionais, exemplificando as riquezas e diversidades da imensidão continental da nação, os aspectos referentes aos lugares apresentados evidenciaram a vasta gama de representações artísticas, da literatura ao cinema no Brasil.

Para discussão das representatividades artísticas destacamos que algumas conceituações são necessárias para compreendermos as comparações estudadas em *Vidas secas* da literatura e

do cinema. Dessa forma, iremos apresentar o que compreendemos como abordagem da travessia, lugar e imagens, essa última, no texto literário e cinematográfico. As apresentações desses termos são necessárias para compreensão da ambientação e recortes que realizamos para o estudo comparado das obras.

Destacamos que o ambiente regional de *Vidas secas* é caracterizado por um espaço geográfico distanciado dos grandes centros urbanos, e isso tem muito a dizer, pois os desdobramentos que se dão incidem sobre fases das vidas dos habitantes da região em que a trama se desenvolve. O ambiente posto em relevo expressa as estigmatizações sofridas com a sua caracterização e, como afirma Bourdieu (2007), há reinvindicações por existências que para ele:

> [...] se a região não existisse como espaço estigmatizado, como *província* definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao *centro*, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência. (BOURDIEU, 2007, p. 126).

A narração das obras reflete sobre o ofuscamento da região onde os fatos acontecem. Uma das concepções da ideia de região é então traduzida como improdutiva, inabitável e distante dos avanços manifestados na maioria dos centros urbanos, desse modo, o retrato regional caracterizado pelas narrações consegue abordar as contradições entre os relacionamentos com os aspectos econômicos e sociais, visto que, a existência do ambiente regionalista é legitimada pelo acumulo de capitais materiais, a inexistência desse, ao contrário, é um cenário permeado pela falta de recursos e pobreza extrema.

O termo região dentro do campo da produção geográfica passou por diversas transformações no decorrer da história, porém, o nosso objetivo não é destacá-lo durante esse processo, mas apresentar as características que corroboram na reflexão sobre a construção dos cenários literários e cinematográficos de *Vidas secas*, em especial, no período histórico das obras, 1938 e 1963, afinal, levamos em consideração a:

> [...] complexa multiplicidade de saberes ecléticos que influiu na formação do pensamento geográfico brasileiro nos anos de 1930 até meados dos anos de 1940. Esses saberes [eram] provenientes de uma tradição majoritariamente positivista que exaltava o surgimento de zonas pioneiras [...]. (PIRES, 2012, p.).

Compreendida de forma positivista, a região em estudos da primeira metade do século XX, caracterizava-se enquanto espaço privilegiado dos centros urbanos, dessa forma, a compreensão acerca das regionalidades estavam – e de certa maneira ainda estão – diretamente relacionada ao pioneirismo dos avanços econômicos em tais espaços. O poder simbólico exercido por esses locais de influência é retratado de acordo com Bourdieu (2007) como

divisões que emergem através das lutas políticas contrastadas pelos fatores étnicos, identitários, naturais e outros que compõem e vão compondo as divisas regionais. Essas divisões marcam as travessias percorridas pelo espaço geográfico ambientado e ilustram nas obras a relação com o meio e sua busca pela sobrevivência.

A região então é entendida como algo construído por fatores internos e externos, que se configuram em uma localidade de vivências coletivas e individuais atravessando o contexto por meio das múltiplas experiências de vida, que é delimitada por uma configuração socioespacial introduzida por um forte dinamismo, que para Ribeiro e Gonçalves (2001):

> A região teria, com isso, em termos gerais, a sua configuração determinada pelos processos e relações sociais de produção, perpetuados ao longo da história, assumindo assim estas partes características do movimento geral das formas de produção e reprodução da sociedade, ou seja, da totalidade social reproduzida espacialmente. (RIBEIRO; GONÇALVES, 2001, p. 91).

Essa espacialidade é produzida nos lugares em que a divisa regional novamente se reconfigura perante as múltiplas formas de produção e reprodução histórica-geográfica das relações sociais. Nos textos literário e cinematográfico de *Vidas secas* essas relações produtivas são evidenciadas a partir do lugar em que os acontecimentos se desdobram, nesse sentido, a compreensão sobre, fez-nos observar que

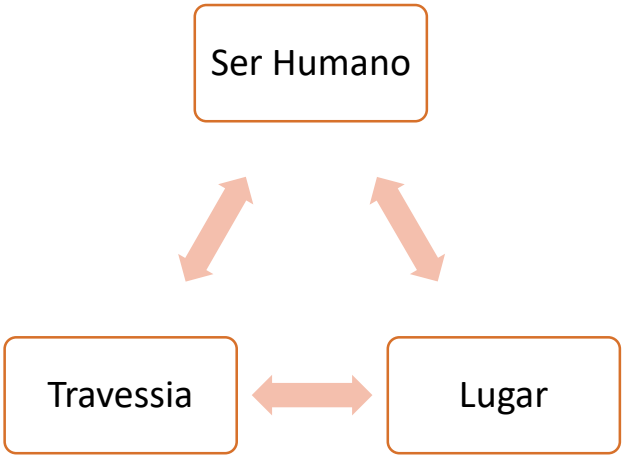
> Em meio a muitas variações que sobrepõem, as relações entre sociedade e território continuam sendo sempre determinadas pelas suas necessidades de habitação e alimentação. A necessidade de habitação é de natureza tão simples que em qualquer época estabeleceu entre o homem e o solo as mesmas relações [...] A alimentação representa a necessidade mais imperiosa tanto para o indivíduo como para a sociedade, pois as obrigações que impõe tanto a esta quanto à aquele precedem a todas as outras. Quer o homem se proveja através da caça ou da pesca, ou através da coleta de frutas, a escolha de local de moradia e a amplitude do território do qual são trazidos os alimentos serão constantes ou temporárias dependendo da mais ou menos longa permanência das comunidades de um determinado lugar. (RATZEL, 1906, p. 74-75).

O lugar assume uma dimensão especial a partir da geração das condições de sobrevivência, possibilitando a uma pessoa e sua família as condições vitais de sobreviver ante ao meio que se encontram. Para Certeau (1998), ao fazer a distinção entre “lugar” e “espaço”, a cidade se encaixa como *lócus* de suas compreensões e gera leituras como a de “lugar”, uma vez que por meio de significações simbólicas ela é traduzida em um espaço de construção social erigida pelos sujeitos históricos que a habitam, construindo-a dinamicamente dentro do espaço geográfico.

Podemos trazer essa leitura e a direcionarmos para o “lugar” rural, que é também construído simbolicamente por meio das ocupações dinâmicas nele ocorridas. De acordo com essa perspectiva, entendemos a concepção de lugar enquanto espaço delimitado de uma região, ou seja, um recorte socioespacial de entroncamento das diversas relações geográficas e sociais estabelecidas em comum acordo com os indivíduos envolvidos ou geradas por necessidades individuais. Diante desse entendimento, os lugares possuem características que o compõem, dentre elas, a composição realizada pela sucessão imagens.

A relação do ser humano com a travessia e o lugar ocorrem de forma dinâmica, o que torna expressiva a rotatividade cíclica apresentada nas obras *Vidas secas*. A travessia que perpassa por um lugar se relaciona intrinsecamente no caminhar humano como podemos visualizar na Fig. 2.

Figura 2: Relação do Ser Humano com o Lugar e a Travessia.



Fonte: Elaboração própria.

A rotação cíclica também é notável nas imagens em *Vidas Secas* – do texto literário ao cinematográfico – que conseguem imprimir as paisagens das travessias juntamente com as problemáticas emergentes de dado lugar, no caso, o sertão. Desse, não devemos esquecer que é “[...] um aspecto tipicamente brasileiro do regionalismo: o sertanismo, a valorização e idealização do sertão e do tipo do sertanejo” (COUTINHO, 2004, p. 257) voltado a reestruturar a composição de personagens retratados nos romances românticos brasileiros, mas agora, o vigor do sertão modernista é apontando em oposição ao indianismo, e assim, a criticidade das caracterizações narrativas se expressam com base na realidade interiorana e os desdobramentos das necessidades básicas da população que a habita.

Contudo, frisamos que a ideia de imagem engloba toda uma concepção terminológica de representações em que:

> O termo imagem é tão utilizado, com tantos tipos de significação sem vínculo aparente, que parece bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos seus empregos. De fato, o que há de comum, em primeiro lugar, entre um desenho infantil, um filme, uma pintura mural ou impressionista, grafites, cartazes, uma imagem mental, um logo tipo, "falar por imagens" etc.? O mais impressionante é que, apesar da diversidade de significações da palavra, consigamos compreendê-las. Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. (JOLY, 1996, p. 13).

A concepção acerca da imagem é provocada pela identificação visual em que se pode fazer sobre ela. Percebendo-a de forma concreta, ou até mesmo imaginária, o processamento decorre dos elementos que são/estão registrados na mesma. De acordo com isso, as imagens que iremos apresentar são as ilustrações das paisagens literárias e fílmicas de *Vidas secas* decorrentes de uma construção narrativa, dentro do texto literário, e as que aparecem em movimento pela fotografia fílmica, o que também nos leva a destacar os sentidos apresentados no decorrer das cenas, porque,

> Se a imagem contém sentido, este deve ser lido por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação). (AUMONT, 1993, p. 262).

O entendimento sobre as ilustrações imagéticas exige conhecimento das temporalidades históricas em que as imagens retratam um determinado contexto geográfico. Na literatura em 1938 e no cinema em 1963, *Vidas secas* se distingue primordialmente em dois aspectos, o primeiro, na linguagem artística em que é apresentada enquanto obra e o segundo no contexto histórico-geográfico em que se encontra imersa a conjuntura estética das respectivas manifestações artísticas. Porém, as significações e até mesmo as representações acerca das imagens são diversas e atendem a vários direcionamentos de outras áreas do conhecimento, em especial, a da ciência geográfica, que em:

> Vertentes mais recentes, como a Geografia Cultural e a Geografia Humanística, passaram a tomar para si as imagens com fenômeno de interesse geográfico, partindo do princípio de que elas atuam fortemente na atual partilha do sensível, realizada também nas narrativas em imagens acerca do mundo no qual vivemos. (OLIVEIRA JUNIOR, 2009, p. 18).

Apesar de ilustrarmos nossa discussão com esses recortes geográficos, partimos do pressuposto de que as imagens constituídas nas obras literária e cinematográfica de *Vida secas* seguem uma estrutura própria de composição artística, ilustrando outros aspectos e elementos em suas composições, nisso, as singularidades e as diversidades dessas produções promovem a necessidade de esforço para a percepção de forma sensível da natureza poética, cultural e

imagética que se amalgamam em uma mistura de representações e manifestações, possibilitando múltiplas maneiras de interpretação do romance e do filme, distintamente, ou de forma comparada, sendo que:

> As imagens do romance ganham novos sentidos no texto e no contexto fílmico, mudando de foco nas aberturas e fechamentos de zoom, nos cortes e planos-sequências e nos movimentos de montagem que reconfiguram as personagens na nova política nacional popular e na nova sensibilidade visual do cinema dos anos 1960, por isto mesmo o filme *Vidas secas* repercute até hoje como experiência radical de adaptação literária na tela. (NOVAES, 2007, p. 61).

Abordagens e leituras sobre as expressões imagéticas do romance ao contexto fílmico de *Vidas secas* serão discutidas a partir das concepções de travessias, lugar e imagem que brevemente sintetizamos. Os significados gestados nos entendimentos dos termos evidenciados, demonstram os contrastes representativos da sucessão de acontecimentos que as narrativas dessas artes reproduzem sobre o sofrido cotidiano dos sertanejos visibilizados por essas manifestações artísticas sob um novo caráter, o qual demonstra os avanços nos campos da produção artística brasileira no século XX.

Para reflexões sobre a constituição dos aspectos imagéticos da obra cinematográfica, os conceitos de *studium* e *punctum* elaborados por Roland Barthes no livro *A câmara clara* (1980) serão utilizados com o objetivo de apresentar a constituição das imagens na composição cinematográfica, uma vez que, essas conceituações serão necessárias para destacar a configuração fílmica da obra.

De acordo com Barthes (1980), o *studium* é um interesse guiado pela consciência, por uma ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem, entretanto, o *punctum* apresenta caráter subjetivo e é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, diz respeito a detalhes que tocam emocionalmente o espectador e variam de pessoa para pessoa, é o que estimula na fotografia, o que interpreta o apreciador. Assim sendo, a fotografia cinematográfica de *Vida secas* do cinema será evidenciada a partir dessas perspectivas.

Contudo, este estudo parte de uma abordagem metodológica qualitativa a qual busca realizar uma análise comparada entre a obra literária *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos e a obra cinematográfica *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Nessa análise, o estudo abordará os aspectos ambientais, os paisagísticos em travessias com a imagens e as implicações geopoéticas e socioambientais que estão evidentes em tais obras, os diálogos entre a construção das paisagens literárias e as fílmicas. Para isso, as análises cartográficas contribuem na identificação das localidades, regiões e lugares ilustrados nas construções narrativas-imagéticas desses textos.

3 *VIDAS SECAS*: TRAVESSIAS ILUSTRATIVAS NO SERTÃO

> *"Quando me identifico com o outro, vivencio sua dor precisamente na categoria do outro, e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência. Relacionar o que se viveu ao outro é a condição necessária de uma identificação e de um conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético".*
> (Michael Bakhtin, **Estética da Criação Verbal**, 1997, p. 47).

Ilustrar as vidas secas impressas nas imagens (re)produzidas em artes compostas de formas distintas é uma tarefa árdua, que exige de nós sensibilidade na contemplação das folhagens cercando os campos; das estradas que levam a outras direções, caminhos e rumos traçados sob os ventos das possibilidades e sonhos de caminhantes com os pés rachados e as bocas sedentas por água; existência e continuidade da sobrevivência carregada de vivências amarguradas, esquentadas pelo Sol escaldante acima de suas cabeças que assam o resto dos ossos espinhentos em seus corpos. Esses seres existiram e ainda existem. Falar sobre eles é mais do que um dever, é um compromisso em assegurar que suas vivências jamais serão esquecidas e estarão vivas nas folhas dos papeis acadêmicos para que os que lerem sobre façam algo a respeito, e se não fizerem, ao menos saibam do sofrimento de muitos, milhares de desesperançosos que a única chance que tiveram foi a de morrer.

Essa ilustração nos remete também a composições que vão além da narração romanesca e fílmica. O poema "Graciliano Ramos", de João Cabral de Melo Neto, apresenta-nos as travessias do autor alagoano e as incidências dessas andanças em sua obra. Observemos:

GRACILIANO RAMOS:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

***

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,

cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

***

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.
***
Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

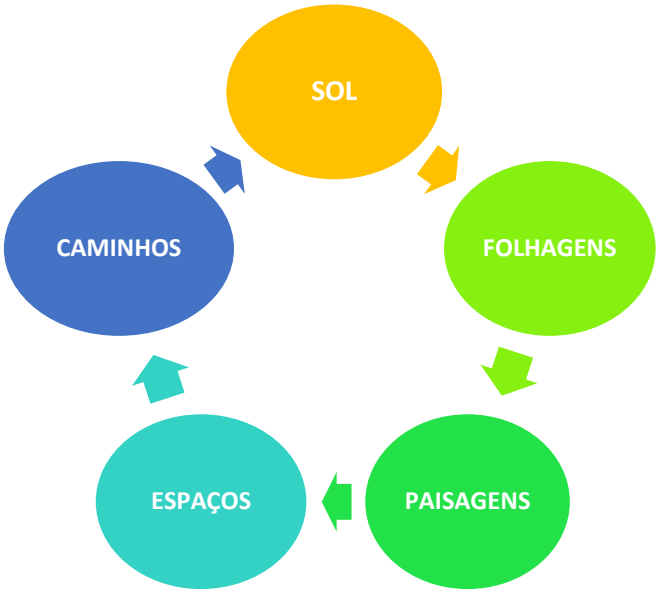
Este poema foi publicado no livro *Terceira Feira* (1961) e integrou a série Serial. No mesmo é possível constatar em imagens o eu lírico destacando as paisagens; as próprias palavras do autor que fala somente com o que diz e suas implicações nas travessias das palavras que percorrem uma tessitura literária crítica, que é capaz de ser traduzida por verbos em palavras secas do contexto imerso.

Falar do que não é falado e descrever o que não é descrito são compassos que a arte literária expressa e estão presentes na obra de Graciliano Ramos. A descrição da vegetação, do espaço e do lugar em que as personagens transitam – tomando aqui *Vidas secas* como exemplo – evidencia os itens das paisagens que atravessam os espaços das travessias. No poema, o Sol estridente, a faca, os espinhos e outros elementos são invocados e nos remete até mesmo ao romance, pois esses elementos aparecem nos capítulos em dada circunstância do trânsito das respectivas personagens.

Mas, por que falar? E se falar, é necessário dizer o que gira ao redor do Sol e suas compilações climáticas que incidem sobre o espaço? A linguagem poética apresenta multipossibilidades de compreensões ao que se encontra no texto e interpretações que vão além dele. Assim, o poema expressa uma sequência de trilhas e paisagens que podemos observar na

travessia leitora do romance *Vidas secas*. Para ilustrar essa composição poética e sua relação com as passagens paisagísticas do texto literário segue a Fig. 3 com algumas palavras que são elementos e recursos utilizados pelas respectivas linguagens.

Figura 3: Elementos Geopoéticos em *Vidas secas* (1938).



Fonte: Elaboração própria.

O poema ao apresentar elementos que são visíveis no romance consegue expressar um percurso geopoético que se desloca a partir da figura do Sol e ciclicamente transpassa entre as folhagens, as paisagens, espaços e caminhos percorridos pela família em retirada da seca. A poética expressa sobre o ambiente sertanejo põe em retirada os seus transeuntes, mas inspira o anseio por uma jornada diferente da que se encontra em trânsito no espaço imerso.

Nota-se então uma relação entre poesia, ciência e pensamento que confluem dentro das perspectivas geopoéticas que para Kozel (2012) é observado o seguinte:

> Em geopoética a poesia, o pensamento e a ciência podem convergir em reciprocidade para romper com as fragilidades inerentes à fragmentação e dualidade do conhecimento vislumbrando o "todo"; a "inteireza" do ser humano no mundo buscando refletir sobre a vida na terra e o papel do ser humano nesse contexto.

Diante disso, nas narrativas dos textos literários várias são as jornadas desbravadas que se juntam ao aspecto poético da respectiva composição, como exemplo, observa-se em *A Estrada Azul* do Kenneth White, a partida de um homem que resolve desbravar o território em que se encontra e durante a trajetória, percebe-se lidando com os próprios desejos, devaneios, acúmulos de experiências e participação em encontros com o espaço terrestre e consigo mesmo.

Esses aspectos geodésicos[2] também se apresentam em *Vidas secas* (1938) partindo de deslocamentos que suscitam nas imagens literárias as paisagens do sertão.

Para Menegusso e Müller (2011):

> Com o advento da geopoética, os olhares sobre as obras literárias, sejam elas romances, contos ou poemas, vêm sendo modificados. A inserção da geografia no meio literário acarreta transformações, principalmente, no domínio da estética e da identidade cultural. Nos últimos anos, têm se acentuado os estudos sobre a importância do espaço na narrativa, e um objeto geográfico vem conquistando a atenção de pesquisadores de diferentes áreas: **a paisagem**. (Grifo nosso).

A paisagem sertaneja na trajetória do texto literário de *Vidas secas* reparte a terra em traços que delimitam uma composição do lugar e, com isso, a narrativa desse romance de Graciliano Ramos aponta para um determinismo geográfico configurado em situações de impotência refletindo na impossibilidade das personagens em não conseguir romper com os ciclos das secas que se encontram. Porém, há tentativas, expectativas e esperanças que fomentam o anseio por mudanças.

Mudanças essas que se dão por travessias ambientadas por uma composição geográfica capaz de refletir a rotatividade cíclica da vastidão de um lugar promotor de idas e vindas nele mesmo. As problemáticas que surgem a partir desse trânsito são relatadas em terceira pessoa e demonstram paisagens de desesperanças em meio a imensidão do espaço como é notado no seguinte trecho:

> Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado. Resistiram a fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 2015, p. 14).

As resistências contra a dureza do lugar em que essas vidas se encontram ambientadas, perpassam-se por fugas, confrontos e desgraças ilustradas pelas paisagens de fundo queimadas por uma luz, metaforicamente a representação do Sol, que dá vida, mas também a tira e ameaça até a retirada de uma força que ainda é capaz de mover essa família de retirantes: a força da esperança.

Percorrendo então um trajeto de dores, as travessias realizadas demonstram paisagens que refletem um lugar sertanejo de opressão natural que incide nas relações sociais e emocionais do grupo. Nesse sentido, Albagli (1998, p. 3), destaca que o lugar "não pode ser apenas um espaço onde se realizam as práticas diárias, mas também aquele no qual se situam as transformações, a reprodução das relações sociais de longo prazo".

---

[2] Conforme Blitzkow (2002): "A geodésia é definida classicamente como a ciência que estuda a forma e as dimensões da Terra. A palavra geodésia em si é de origem grega e significa 'particionando a Terra' (*γη* - Terra, *δαιω* - divido)".

As transformações incidentes nesse percurso além de ambientar as personagens em um lugar, projeta um turbilhão de sentimentos e construções imagéticas pincelando as cenas e cenários expressos na narração que segue. Nessas sequências, as imagens geopoéticas emergem ilustrando a paisagem sertaneja em consonância com os elementos inerentes à natureza do espaço e suas (co)relações humanas.

3.1 AS IMAGENS LITERÁRIAS E GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*

No texto literário de *Vidas secas* (1938) várias são as imagens que ilustram o ambiente em que o núcleo familiar da trama percorre e, com isso, estabelecem os vínculos de transição no espaço percorrido. As imagens literárias são apresentadas de acordo com o aspecto ambiental das localidades em que os personagens transitam, consequentemente, a relação dos integrantes da família com o ambiente retratado evidencia suas relações com esse meio. Vejamos:

> Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progrediria bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2015, p. 9).

Logo no início dessa narrativa duas cores são pinceladas na descrição do local, primeiro, o tom avermelhado do relevo traz em seu bojo a desesperança do horizonte permeado pela seca, nesse sentido, o avermelhado dessa ilustração indica uma representação de lutas que serão travadas no decorrer da caminhada. Segundo, as “duas manchas verdes” sinalizam timidamente a esperança que a cor promove. Essas colorações não são colocadas por acaso nesse ponto do texto, elas conseguem apontar a situação ambiental do lugar.

Ainda nesse trecho, algumas imagens entre o espaço e as vidas são relacionáveis, pois eles “[...] tinham caminhado o dia inteiro [...]” (RAMOS, 2015, p. 9), ou seja, durante o período em que o Sol não tinha se posto. O retrato do cansaço e da fome se encontram acumulados com a infelicidade do caminhar sem um ponto de chegada, apesar do progresso da viagem, o suplício dela evoca a desesperança da falta de rumo que no decorrer do tempo se estendia. As folhas secas e a vegetação escassa da caatinga conseguem fazer um paralelo entre as próprias vidas raquíticas atravessando uma secagem patrocinada pela própria imagem ambiental.

Diante desse cenário, nota-se o papel fascinante da literatura em levar para discussão situações diversas que demonstram realidades singulares dentro de uma dimensão coletiva. A palavra traduz – ao menos em caráter similar – as expressividades que emanam das situações ambientadas pelo narrador, no caso do texto literário, elas refletem na construção das

personagens e no desenvolvimento do enredo narrativo as caracterizações referentes aos cenários da obra. A representação das palavras então estabelece a configuração imagética por meio do enlace pactuado entre o leitor e a obra e suas implicações nas infinidades de representações, que em *Vidas secas* ficará evidente nas ambientações dos lugares e imagens construídas para visibilidade dos cenários críticos e necessitados de olhares descolonizados sobre o espaço que é representado, isso porque:

> O escritor concebe a literatura como um fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo [...] disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade. (BARTHES, 1970, p. 33).

O mundo estranho que o texto literário apresenta abarca incontáveis formas de retratar a realidade, por exemplo, cenários de morte e de vida são constantemente representados na produção literária por meio da palavra, porém, a estrutura composta pelas linhas dos palavreados que vão se emaranhando na malha textual é capaz de explicar um universo de significados devolvidos por questionamentos sendo que esses não possuem o compromisso em obter respostas. A representação é simbólica e contemplativa, constitui e restitui imagens, movimentando-as dentro da composição literária tecida.

No romance *Vidas secas*, esse processo é observável na composição de cenários específicos, mas tendo a degradação do espaço como pano de fundo atingido pelas circunstâncias vivenciadas pelas pessoas que atravessam a sina do existir em um lugar que só tem a morte a oferecer, afinal, "A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos." (RAMOS, 2015, p. 10).

Mais uma vez as colorações são pinceladas na construção das imagens do cenário ambientado. As cores vermelha e branca ganham tonalidades em uma tela textual "salpicada" de detalhes que apontam a ronda da morte sobre os seres vivos ali presentes. Nesse contexto, uma ave de rapina – o urubu – considerada pela cultura popular como agorenta e uma representação da própria morte aparece para ilustrar a situação do óbito iminente. É interessante observar que segundo Menq (2014) os urubus enquanto aves de rapina não tem habilidades para caçar, as patas deles não funcionam como instrumentos para aprisionar e matar as presas, como no caso dos gaviões, ou seja, aquela ave, geralmente, não extermina sua caça antes de se alimentar dela, pelo contrário, aguarda sua morte para então avançar sobre o respectivo cadáver.

O voo sombrio alçado pelos urubus rondando os "bichos moribundos" traz uma ambiguidade imagética na comparação entre os animais da caatinga e as próprias vidas

caminhantes no vale de tormentos que aquele lugar acabara se tornando, pois eles “tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.” (RAMOS, 2015, p. 10). A imagem literária faz emergir uma caminhada penosa, verbalizada ao ilustrar o escaldar dos resíduos que acompanhavam a família naquele momento, nesse aspecto, a ilustração de imagens vivas faz com que as palavras construam sentidos e panoramas sobre os acontecimentos desencadeados.

Dessa forma, a escrita desse romance de Graciliano atinge o alcance das imagens de cenas duras do cotidiano sertanejo, com isso, elas exprimem o tensionamento de uma realidade capaz de nos levar a reflexão sobre as ausências sofridas por milhares de vidas que ainda continuam à margem da sociedade na região Nordeste. Fome, exclusão, pobreza e miséria estão entre as terríveis substâncias que compõem grande parcela do estrato populacional dessa região do Brasil, e assim, ao caracterizar os sofrimentos de tal povo, a história narrada em *Vidas secas* (1938) se cruza com as dimensões geográficas do lugar atravessando os caminhos dos retirantes:

> As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachadura muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. (*Ibid*., p. 12).

Mais uma vez a vegetação reaparece de modo a repelir os transeuntes, nessa cena textual, Fabiano transita entre espécies vegetativas espinhosas que internalizam o exterior seco e sofrido do lugar. O ciclo contínuo de andanças e permanências numa mesma dimensão se torna permanente, por isso, “Graciliano vai levar o limite a tensão entre a realidade e seus heróis: estes últimos estão, com efeito, em constante luta contra a natureza e o meio social”. (DEBS, 2010, p. 73). A disparidade entre o ser social e natural tensiona o contexto “real” com as limitações das personagens diante do ambiente delimitado. Essa delimitação evoca a necessidade de uma bravura exemplar por parte do homem adulto da família, que além de lutar pela sua sobrevivência deve manter a vida do seu grupo.

Para isso, a obtenção de alimentos se faz necessária, contudo, onde conseguir os suprimentos necessários para o continuar da caminhada? A resposta se dá por meio do próprio meio, entre juazeiros, mandacarus e espinhos, o instinto animal pela manutenção da vida é anunciado pela cachorra Baleia, uma integrante com papel importante na família: desbravar caminhos e adentrar espaços.

> A cachorra Baleia saiu correndo entro os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. [...]

> Baleia voou de novo entre as macambiras, inutilmente. As crianças divertiram-se, animaram-se, e o espírito de Fabiano se destoldou. Aquilo é que estava certo. Baleia não podia achar a novilha num banco de macambira, mas era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos animal. A cachorra tornou a voltar, a língua pendurada, arquejando. Fabiano tomou a frente do grupo, satisfeito com a lição, pensando na égua que ia montar, uma égua que não fora ferrada nem levara sela. Haveria na catinga um barulho medonho. (RAMOS, 2015, p. 21).

No contexto em que a fome se faz presente, tentativas de amenizar as dores causadas pela falta dos nutrientes alimentícios são diversas, até mesmo animais irracionais se juntam aos racionais na busca de uma caça que foge, escapole e perpassa pelo espaço ambiental e imaginário. Lições são aprendidas a partir da própria atuação animal sobre o meio e os instintos iminentes de vida que lhes são aflorados. A sucessão de acontecimentos no trecho anteriormente apresentado demonstra a habilidade do homem em se integrar ao local em que se encontra, como também ser integrado por ele a partir das possibilidades de sobrevida proporcionadas.

Contudo, Baleia também demonstra sinais de exaustão ao voltar sem sucesso da caça cobiçada. Os reflexos entre as condições dos animais e as condições humanas se assemelham diante do lugar em trânsito, construindo assim imagens que capturam os sinais de fraqueza e desgaste oriundos das buscas sem êxito dos nutrientes necessários à vida. Essa sucessiva busca revela a necessidade de sobrevivência, porém, diante dos acontecimentos que são sucedidos o estar vivo é constantemente desestimulado pela própria condição ambientada.

Fabiano a matutar, associa-se então a condição de bicho, pois: “Não, provavelmente não seria um homem: seria aquilo mesmo a vida inteira [...]” (*Ibid*., p. 24). A mesmice configurada em um espaço de calamidades, configura-se em um elemento de trânsito dentro do percurso espacial evidenciado neste romance. As próprias imagens e elementos externos, acabam-se por internalizar dentro do personagem uma condição inferior a humana, que nos leva até a uma breve rememoração do poema *O Bicho*, de Manuel Bandeira, quando em suas palavras finais expõem*: O bicho, meu Deus, era um homem.*

Apesar de ser um poema de 1947 e apontar para uma ambientação provavelmente característica do cenário urbano, *O Bicho* nos apresenta a condição humana devastada por situações degradantes que uma vida pode atravessar. Nesse aspecto, a poeticidade ilustra imagens fortes, mas que fazem parte dos contextos que podem ser vivenciados por uma pessoa no campo ou na cidade.

Diante do contexto rural, as sequências sucedidas nas cenas romanescas de *Vidas secas*, demonstram deslocamentos de relações nos espaços em que Fabiano se encontra, desloca-se e se encontra novamente em uma travessia permeada por reencontros sucessivos com um

ambiente que o expele, mas ao mesmo tempo o faz retornar e lhe obriga a permanecer perante uma sequência que segue a seguinte ordem:

Figura 4: Deslocamento de Fabiano no espaço romanesco de *Vidas secas.*

Fonte: Elaboração própria.

Essa sucessão de deslocamentos entre as paisagens e os ambientes ocorre em um trânsito constante, porém, dentro de uma rotatividade que faz os retirantes em cena permanecerem percorrendo os mesmos caminhos vislumbrando os elementos na seguinte ordem: Meio Natural > Paisagens Rurais > Meio Humanizado. O reflexo dessa sequência se faz presente nas ambientações narradas entre os meios e sucessões paisagísticas que vão incidir em questões geopoéticas a partir de uma leitura feita dessa narrativa.

Em *Vidas secas*, as paisagens rurais com os seus contrastes expressando uma mortandade imagética possibilita o enxergar de um espaço que pode ser (re)produzido pela ação humana ou simplesmente ilustrar as passagens de transeuntes, que sem condições de interferir nesse ambiente, seguem viagem deixando marcas dentro de um meio natural, que corresponde justamente a própria natureza regente do lugar.

Contudo, por questões de sobrevivência, a ação de Fabiano e sua família sobre o espaço, humaniza-o ao buscar elementos de sobrevivência, como o alimento proveniente da caça, tornando assim o respectivo meio humanizado. Essas ilustrações vão compondo um ambiente representado de características peculiares de ações humanas e os seus desencadeamentos no meio em que se encontra.

As travessias no sertão são permeadas por estradas que promovem encontros e desencontros nas vidas dos caminhantes de *Vidas secas*, mas essa é uma singularidade, pois:

> No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidade, idade. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. (BAKHTIN, 1998, p. 350).

Os encontros nas estradas desse romance de Graciliano acabam se tornando constantes, que poeticamente se expressam em imagens de cenários ambientados em um espaço cuja as travessias abarcam um conjunto de imagens aflorando assim a geopoética do lugar. Essa poesia da imagem, artisticamente narrada, move-se em uma narrativa de dores que também serão ilustradas e captadas pelas lentes das câmeras.

3.2 IMAGENS CINEMATOGRÁFICAS E PAISAGENS GEOPOÉTICAS EM *VIDAS SECAS*

As imagens do filme *Vidas secas* (1963), assim como na obra literária, apresenta-nos paisagens de um lugar, mas agora captadas sob o olhar das câmeras que irão transpor as palavras para imagens fílmicas do espaço ambientado. Essa película foi dirigida por Nelson Pereira dos Santos, com a direção de fotografia feita por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, tendo o elenco principal a composição de Átila Iório, como Fabiano, e Maria Ribeiro, como Sinhá Vitória. Sendo que entre esses dois, apenas Átila era ator profissional e atuou em outros projetos para o cinema e televisão.

A dureza, a tristeza e a aflição do espaço imagético ambientado, evidenciam-se logo no início desse filme de Nelson Pereira. A cena que abre a narrativa fílmica nos apresenta um plano aberto cuja paisagem de um ambiente seco e agredido pelos aspectos climáticos são notáveis e em uma dimensão ampla como pode ser visualizado na Fig. 5.

Figura 5: O início.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Mesmo sendo em preto em branco, as imagens do filme conseguem captar e relatar nas sucessivas cenas os elementos que cercam a vida sertaneja. Nesse plano de fundo, a secura se encontra com a ilustração de um ambiente diferente dos que eram visibilizados nas produções cinematográficas até então.

Com o movimento do Cinema Novo, a interiorização dos lugares apresentados busca inovar e ao mesmo tempo se aproximar das demandas emergentes das populações que vivem nesses espaços, isso porque:

> Paralelamente a estas preocupações de fundo, tratava-se igualmente de produzir inovações formais. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos deliberadamente escolheu uma representação "realista" do sertão. Luiz Carlos Barreto inovou a fotografia abrindo mão de qualquer filtro para produzir a intensidade do sol escaldante que recalca os contornos e as sombras. Os diálogos são breves e secos, fiéis ao espírito do texto de Graciliano Ramos, a música do filme se reduz ao barulho estridente de carro de boi, os planos são longos e lentos destinados a reproduzir o ritmo próprio da vida do sertanejo. (DEBS, 2010, p. 111).

Com aspectos voltados para uma introdução capaz de captar as cenas verbalmente construídas no texto literário, no filme se destacam – inicialmente – o som de carro de boi que entroniza a entrada das personagens no ambiente desgastado e pedregoso, desse modo, a caminhada evidencia a lentidão nas andanças da família diante da própria situação em que se encontram, ou seja, não há mobilidade social e o sofrimento é algo lento que torna a sobrevivência penosa e desgastante. A caminhada segue e as imagens captadas pelas lentes das câmeras desvelam as paisagens do lugar, que por meio das travessias demonstram a sequência fotográfica da linguagem fílmica. Assim, esse início além de ambientar um espaço e um lugar em que são desencadeadas as cenas, apresenta-nos alguns elementos que acabam se tornando essenciais para a compreensão do filme.

Destaca-se que a produção fílmica do Cinema Novo foi alvo de críticas por conta de uma nova abordagem do fazer cinematográfico o que implicou em alguns ataques, mas ainda assim a comunicabilidade proporcionada por esse novo modo de fazer o cinema no Brasil redimensionou as estruturas de composição, atrelando-as a uma linguagem moderna já perceptível na produção romanesca da geração de 30, como é o caso de *Vidas secas*. Dessa forma:

> Embora alvo do ataque dos mais jovens, a busca cinemanovista de uma linguagem comunicativa tem algo de peculiar, pois se faz dentro dos postulados do cinema de autor, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, privilegiando obras que nos deram exemplos notáveis de linguagem moderna. (XAVIER, 2001, p. 34).

Essa linguagem peculiar que se desdobra nas travessias reproduzidas pelo filme traduz a consolidação do gênero romance e seus impactos na transposição das palavras para a imagens suscitadas em *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos. Nesse filme, a cachorra Baleia, é a primeira entrar em cena. Ofegante, o animal percorre o ambiente, desbravando-o antes mesmo dos integrantes da família a qual pertence. A narração de sua andança pelo espaço é envolta de pedras e vegetações espinhosas que a faz também penar sobre os caminhos desbravados. Na

narrativa literária essa personagem ganha um destaque especial ao ser personificada, coisa que também é percebida na captação das lentes e semelhanças na composição das cenas. Ilustram esse aspecto o cenário, que na obra fílmica abrange uma dimensão espacial rica de detalhes como pode ser percebida na Fig. 6.

Figura 6: Baleia desbravando o espaço.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A relação do animal com o meio ambiente é perceptível nesse enquadramento. Percorrer um lugar desfavorável à vida, torna-se um sinal da busca pela própria sobrevivência, afinal, caminhos necessitam ser percorridos para que as chances de viver possam aumentar mesmo a caminhada sendo longa, penosa e cheia de obstáculos, como é possível acompanhar a partir do som dos estalos de espinhos no caminho trilhado pela família, que segue em passos lentos no início de mais uma trajetória cíclica que a faz ao menos tentar fugir da seca.

Os sons do ambiente externo refletem o próprio ambiente interior dessas vidas, que percorrem caminhos secos os quais ilustram a natureza desse espaço. Caminhar, caminhar e caminhar é uma palavra de ordem que emerge na tentativa de encontro de uma direção que concretize a esperança da mudança almejada. A caminhada dessa família percorre por espaços onde são travadas lutas por melhorias em suas condições de vidas.

Figura 7: A caminhada familiar.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Diante dessa imagem, que ilustra a caminhada da família de *Vidas secas*, versos do poema *Cantares* de Antonio Machado parecem exprimir a cena em questão, afinal, “Caminhante não há caminho, se faz caminho ao andar". A poeticidade e ecosofia desses versos se encontram no lugar ambientado e na própria trajetória das trilhas percorridas, o que nesse longa exprime uma topografia, ou seja, um lugar com suas características naturais e relações da pessoa humana que interage com ele.

Nesse ambiente narrado pelas lentes das câmaras o cenário em que se insere os aspectos geopoéticos é o meio no qual as personagens transitam. O contexto ambientado expressa as folhagens, espinhos e vegetações rasteiras, que são características do ambiente sertanejo. Com isso, a inserção das personagens em um local severamente castigado por aspectos naturais promove a emersão de sentimentos que traz à tona as condições de vida em dado espaço, o que se pode perceber na Fig. 8:

Figura 8: Os meninos e o ambiente castigado.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

O ambiente da imagem captada – cercado de secura – sintetiza a seca vigente nesse lugar. A terra esfarelada por gravetos e sedimentos do solo acompanham nesse roteiro os passos dos meninos mais novo e mais velho, que lançam olhares sobre o ambiente, talvez com a esperança do encontro de um destino para as suas vidas. Essa observação do lugar, certamente, é uma leitura geopoética que perpassa a situação local em que as crianças se encontram. O despertar de reflexões que podem surgir ao ver esta fotografia, suscita-se a ideia de *punctum*, ilustrada por Barthes (1984, p. 46) já que: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.

Nos casos das ilustrações e ambientações dos espaços expressados na fotografia fílmica de *Vidas secas* (1963), notabiliza-se diversas questões de ordem técnica utilizadas para captação de determinado foco como por exemplo: ângulo da Câmara, posição dos elementos em destaque

e outras configurações realizadas a partir da captação fotográfica, que na Fig. 8 revela a paisagem de um lugar natural impróprio para a vida dos meninos. Ao ser destacada essas questões, pode ser percebido dentro do aspecto de composição da imagem a vida e a morte em cena. A vida almejando a sobrevivência pelo olhar dos meninos, mas a morte presente ao derredor. Essa dualidade entre vida e morte; esperança e fracasso; partida e retorno ao mesmo lugar são notáveis na abordagem fílmica de Nelson Pereira, expressando assim a transposição da narrativa da literatura ao cinema.

Segundo Nelson Pereira, sobre os desafios enfrentados nessa travessia de um texto a outro, notou-se uma linguagem poderosa trabalhada dentro da composição literária, o que requereria a mesma potência na composição fílmica. Nas palavras do próprio cineasta:

> E, isso foi realmente um dos grandes desafios, vamos transpor da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, o livro tem toda aquela linguagem poderosa que fica na cabeça do leitor, um mundo, um universo que o escritor cria e ele vai compor esse mundo de acordo com a sua formação, seu jeito, seus sentimentos, mas para o espectador nós temos que usar uma linguagem que eu não digo que é concreta, mas o conflito a relação entre os personagens existe pela troca de olhares pelo que acontece a cadela que corre atrás do preá e traz o preá tudo isso vai contando uma história sem que seja necessário usar um diálogo, é um exercício de linguagem bastante importante. (SANTOS, 2008).

A linguagem da produção cinematográfica, transposta de uma margem a outra, aponta a capacidade do filme em construir relações intimamente relacionadas com a produção literária, que no caso de *Vidas secas*, Nelson Pereira chegou a ser criticado por conta de sua fidelidade ao livro. Dessa forma, as linguagens trabalhadas apresentam uma dialogicidade que promove o exercício da constituição artística sob as nuances transponíveis do imagético verbal ao imagético audiovisual.

Nessa senda, a geopoética que emerge nas imagens e paisagens do filme, atrela-se a sequência cíclica da ordem dos fatos narrados. A estrada em que as personagens atravessam, de certo modo, ilustra de forma paisagística a autoestrada que White (1994) explana sobre o desencadeamento de acontecimentos ao longo da história humana, uma vez que a mesma se ambienta em um espaço, e nesse, vislumbra-se um futuro que não chega a lugar algum já que: “Certamente, a autoestrada, tal qual a vejo, não leva a lugar algum, senão a platitudes cada vez mais lisas, entrecortadas por um desastre aqui e ali [...]”.

Os desastres naturais, sociais e ambientais que acompanham a travessia familiar no filme são ilustrados pelas composições imagéticas sequenciadas pela direção fotográfica. Nota-se na sequência estradas percorridas e paisagens suscitadas, que agora por novos olhares, compreende uma dimensão geopoética no espaço e algumas implicações interpretativas da ordem fílmica narrada visualmente.

3.3 LITERATURA E CINEMA EM *VIDAS SECAS*: DIÁLOGOS PAISAGÍSTICOS

Abordados em diversas frentes de discussões teóricas, os textos literário e cinematográfico de *Vidas secas*, de forma comparada, apresentam novas formas de compreensão e interpretação dessas obras no cenário artístico nacional. Os diálogos paisagísticos que surgem por meio de uma leitura entre as obras remetem a sistematização artística de suas respectivas composições. Essa organização que atravessa as inúmeras imaginações e criações provocam novos pontos de partidas capazes de gerar outros significados e interpretações. De acordo com José Carlos Avellar (2007, p. 45):

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

Capaz de impulsionar a geração de mais uma produção fílmica com uma leitura crítica dos contextos sociais marginalizados no Brasil, o filme *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos foi gerado por meio de uma leitura que ambientou as palavras do texto em imagens na grande tela. A relação dialógica das leituras realizadas provocou processos artísticos que impulsionou atos criativos mentalmente sistematizados.

A partir desses impulsos, tido como um roteiro pronto pelo cineasta, o texto literário de Graciliano Ramos intermediou o processo de filmagem ao ponto de o próprio Nelson Pereira destacar o seguinte:

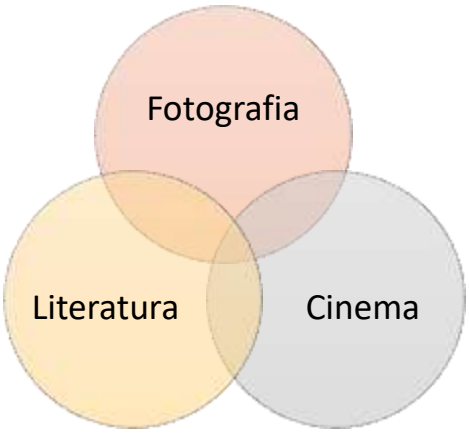
> Eu pensei em fazer Vidas Secas em 1962, por aí. Em 1959, eu já tinha feito "Rio 40 Graus" daí pensei vou fazer um grande filme, claro! E comecei a escrever os roteiros, e eu tinha alguns livros de consulta, e um deles era *Vidas Secas*, de vez em quando eu dava uma pesquisada pra ver se eu conseguia roubar alguma coisa. Isso aqui é o filme! Tá escrito aqui, a única coisa é sintetizar, porque ele é tão ligado ao visual que vai direto ao conhecimento de causa, porque ele veio de lá, conhecia toda aquela realidade, tinha uma posição filosófica estética bem definida, o livro dele é o resultado de um pensador, um bom escritor, um escritor clássico, é alguém que raciocinou, avaliou, pensou e produziu essa obra prima sobre a questão do nordeste. (SANTOS, 2008).

Percebido então como um grande filme e com uma estética delimitada, o texto da literatura subsidiou a produção de *Vida secas* no cinema. O trabalho de Nelson Pereira consistiu em sintetizar o que já estava escrito, pois a construção verbal do romance possibilitava uma visualização robusta do espaço e os respectivos elementos que o constituem os cenários. Com isso, o impacto das escolhas realizadas pelo cineasta refletiu nas delimitações estéticas das filmagens que de acordo com Alves (2011, p. 79):

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

A tríade apontada por Alves (2011) impactou nas produções do cinema brasileiro na década de sessenta tendo os romances regionais de 30 do século XX destaque nas gravações. As relações intimas entre a fotografia, literatura e cinema (Fig. 9) impulsionaram conexões intertextuais, impactando e consagrando as transposições das tessituras literárias às cinematográficas.

Figura 9: Tríade das adaptações dos romances regionalistas.



Fonte: Elaboração própria fundamentada em Alves (2011).

O envolvimento de uma arte com a outra e sua imersão na construção e constituição verbal/audiovisual das imagens apresentam na literatura e cinema as paisagens presentes nos textos literário e fílmico. Esse ambiente paisagístico é ilustrado na literatura por meio do narrador e de expressões verbalizadas pelas personagens. Um exemplo notável é quando o Menino Mais Velho aprende uma palavra nova: “- Inferno”.

> Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as silabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de Sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. - Inferno, inferno. (RAMOS, 2015, p. 59).

Nessa narração do texto literário, percebe-se as referências de paisagens e sons das mesmas conhecidas pelo Menino Mais Velho. Para Andreotti (2007) a conceituação a respeito da paisagem está intimamente vinculada à abordagem cultural e emocional. Desse modo, uma paisagem cultural, tomando-a em sua ampla dimensão, contém a alma, os sentimentos que

emanam dela e assim há incontáveis possibilidades de interpretação – como um fato íntimo, espiritual e psicológico.

Na narrativa precedida, a reprodução dos referidos sons era o referencial de linguagem que a personagem tinha, mas ao ouvir uma palavra nova despertou sua atenção por conta de ser pronunciada por outra pessoa, a sinha Terta. Conhecendo essa nova palavra decide então pronunciá-la, porém, na busca pelo seu significado não consegue resposta do pai, é repreendido pela mãe que lhe dá "cocorote", que nada mais é do que uma pancada na cabeça. Conhecida como cascudo e assim saí da casa em busca de uma significação para o termo.

No contexto da narração fílmica a mesma cena é ambientada em um cenário que Fabiano é rezado por sinha Terta, uma senhora que ministra palavras sobre as costas desse personagem, coisa que para Calheiros (2017) apud Cascudo (2001, p. 587), trata-se de uma benzedeira, isto é, uma "Mulher, geralmente idosa, quem tem 'poderes de cura' por meio de benzimento". Nesse filme, a sucessão fotográfica vai ambientar a descoberta da nova palavra pelo Menino Mais Velho e eclodirá sua significância na manifestação entre as paisagens do local em que se encontra. Para percepção disso, seguem os recostes de algumas cenas:

Figura 10: Fabiano sendo rezado por Sinha Terta.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 11: Menino Mais Velho perguntando a mãe o que é "Inferno".

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 12: Menino Mais Velho perguntando ao pai o que é “Inferno”.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 13: Menino Mais Velho percebendo o “Inferno” ao seu redor.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A sucessão dessas cenas na composição da narrativa fílmica demonstra uma descoberta e ao mesmo tempo uma análise feita pelo Menino Mais Velho sobre a significância da palavra “Inferno”. O interessante é que Paulo Freire já afirmava que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 1989). As Fig. 10, 11, 12 e 13 narram uma leitura de mundo evocando a busca de uma compreensão sobre essa palavra que não fazia parte do vocabulário desse garoto.

A Fig. 10 demonstra o menino observando atentamente a reza feita por sinha Terta; a Fig. 11 capta o momento em que ele pergunta a mãe o que seria o inferno, coisa que acontece na Fig. 12 com o pai e, não obtendo respostas, novamente o menino questiona a mãe sobre o “inferno”, perguntando-a como seria lá, Sinha Vitória dá uma rápida explicação, mas se irrita quando o Mais Velho pergunta se ela lá já esteve e com isso bate em sua cabeça.

Saindo da casa chorando por ter apanhado o garoto se assenta e encosta-se em um tronco passando a observa o seu redor como pode ser notado na Fig. 13. Nesse ponto, as cenas fílmicas que sucedem verbalizam e assimilam a percepção de uma compreensão sobre a palavra

“inferno”. O inferno seria a casa, os montes e o entorno que cercava esse menino, logo, as paisagens desse ambiente o fazem perceber a condição de vida que leva, traduzindo-a dessa forma em um: “inferno”.

Diante disso,

> Não podemos formar uma idéia de paisagem a não ser em termos de suas relações associadas ao tempo, bem como suas relações vinculadas com o espaço. Ela está em um processo constante de desenvolvimento ou dissolução e substituição. Assim no sentido corológico, a alteração da área modificada pelo homem e sua apropriação para o uso são de importância fundamental. A área anterior à atividade humana é representada por um conjunto de fatos morfológicos. As formas que o homem introduziu são um outro conjunto. (SAUER, 1998, p. 42).

A paisagem no sentido corológico, a qual aponta Sauer (1998), relaciona-se com as causas e efeitos ocorridos em determinado espaço geográfico. Assim, a construção paisagística de inferno não estaria necessariamente ligada a um aspecto religioso a partir da leitura feita pelo Menino Mais Velho, mas associada ao tempo e espaço onde as relações sociais são estabelecidas. Essas paisagens surgem ilustrando pontos de vistas e compreensões a respeito do mundo que envolve essas personagens.

Algo que também fica evidente entre as paisagens do lugar e as relações desencadeadas é quando Fabiano lida com a possibilidade de entrar no cangaço. O que faz ele não tomar uma decisão favorável a entrar no grupo são os laços familiares, mas para isso suas ideias tiveram que se organizar para que não tomasse uma atitude equivocada porque:

> Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que o amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não [...]. (RAMOS, 2015, p. 37).

Lidar com a vida nessas condições faz Fabiano se entregar ao desejo de se tornar um violador das normas vigentes: “Entraria num bando de cangaceiro e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um pra semente.” (RAMOS, 2015, p. 37). Contudo, esse desejo não é concretizado, já que a lembrança de possuir uma família o faz retroceder de entrar no cangaço.

As cenas fílmicas dessa passagem literária ambientam uma travessia imagética decisória na vida de Fabiano. Ver sua família, o bando e o destino são as imagens que ascendem em um momento cuja decisão deve ser tomada rapidamente conforme é ilustrado nas Fig. 14, 15 e 16:

Figura 14: Fabiano observando sua família.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 15: Família de Fabiano e a paisagem do lugar.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 16: Cangaceiros fazendo um convite a Fabiano.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

As imagens e sucessão de paisagens atreladas a cenas se inserem nos contextos de travessias permeados no espaço sertanejo brasileiro, que ciclicamente são delineadas na narração do filme. O envolvimento das personagens com o meio natural apresenta uma natureza peculiar que incide diretamente nos caminhos transitados, desdobrando-se em trilhas que levam ao mesmo lugar. Sob esse aspecto, a compreensão de paisagem adquire várias conjecturas, mas de acordo com o explanado por Santos (2002, p. 106-107):

> Numa perspectiva lógica, a paisagem é já o espaço humano em perspectiva. A paisagem é história congelada, mas participa da história viva. São as formas que realizam, no espaço, as funções sociais. Assim, pode-se falar, com toda legitimidade, de um funcionamento da paisagem [...].

Nessa mesma produção teórica de Santos, a concepção de paisagem ilustra também uma proposta em como o "[...] conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área" (SANTOS, 2002, p. 103). Assim, os movimentos das paisagens são visualizados pelas ações sociais que ocorrem em determinado contexto geográfico. Isso, tanto na composição literária e fílmica de *Vidas secas* é perceptível por ambientar no espaço os personagens da trama.

Os diálogos paisagísticos nessa dimensão ganham contornos em imagens que fluem dentro de um raciocínio lógico, apresentando as possibilidades que se manifestam nos percursos atravessados por Fabiano e sua família nos caminhos trilhados. Porém, a materialização dessas possibilidades não se concretiza diante da rotina cíclica atravessada. O existir nessa jornada demonstra o fardo de uma existência oprimente e carregada pelas personagens nas suas relações com o modo de vida, que de acordo com Santaella (2012) – dentro de uma compreensão semiótica – passa por um mundo de pensamentos marcados em uma categoria de reviravoltas contornando o cenário da existência cotidiana em que:

> Existir é sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade. E por isso que, proverbialmente, os fatos são denominados brutos: fatos brutos e abruptos. Existir é estar numa relação, tomar um lugar na infinita miríade das determinações do universo, resistir e reagir, ocupar um tempo e espaços particulares, confrontar-se com outros corpos. (SANTAELLA, 2012, p. 73).

As ocorrências abruptas que as imagens do filme exprimem das paisagens sertanejas apresentam as vulnerabilidades em que o povo imerso nesse lugar se encontra submetido. A narração da obra literária apresenta as mesmas ilustrações em paisagens, que reverberam nos fatos brutos vividos a existência de atos externos os quais demonstram resistência à vida sentida nos deslocamentos em trânsito.

Essa análise comparativa se relaciona com questões semióticas, desdobrando-se nos estudos comparados, que conforme Novaes (2007) distingue traços sem hierarquizá-los, a fim de compreendermos a tensão intelectual da cinematografia brasileira e suas referências culturais que colidem com outras artes dentro de um mesmo espaço geográfico onde a trama se desenvolve. Dessa forma, as paisagens e suas ambientações evidenciadas no longa, relacionam-se com os sentidos evocados pelas configurações imagéticas e assim noções de ações e existências contornam tempos e espaços perceptivelmente delimitados na composição artística.

Nesse sentido, o diálogo entre imagens e paisagens de *Vidas secas* da literatura ao cinema segue uma travessia ambientada em um recorte espacial gerador de leituras e lutas travadas em uma batalha pela sobrevivência.

Os fatos e os fatores que possibilitam interpretações além do acontecimento narrado ilustrativamente, a partir da dimensão imagética, vão mais adiante do que percepções subjetivas, movimentando-se dentro de uma razão cíclica que não aponta um resolutividade, mas apresenta uma direção ao encontro dos elementos que erigem a narrativa.

As imagens sucedidas na fotografia fílmica narram desse modo a trajetória das vidas, suas andanças pelo espaço e as relações que ocorrem nesse movimento e, assim, as expressões geopoéticas diante desses trajetos colidem com a natureza do espaço e suas relações sociais no ambiente natural.

Desse modo, o diálogo paisagístico narrado em imagens literárias e fílmicas expressam todo um dinamismo natural imerso nas relações naturais e ambientais, que se sucedem e são percebidas de acordo com o olhar em movimento das travessias ilustradas imageticamente.

4 *VIDAS SECAS:* GEOPOÉTICAS NATURAIS E AMBIENTAIS DA LITERATURA AO CINEMA

No percurso dos movimentos literários as imagens naturais sempre foram ambientadas e ilustradas sob as diversas formas de expressões da natureza. De acordo com a matéria publicada no site Universia (2020):

> **A natureza, por si só, é literária**. Os bosques, o orvalho, as margaritas, as tempestades, o sol, o mar, as montanhas normalmente têm um papel privilegiado nas tramas. No entanto, a forma como ela é retratada muda de acordo com o escritor, seu estilo e a época. **No Trovadorismo**, as cantigas eram bucólicas e descreviam a vassalagem amorosa. O homem medieval ainda era muito ligado à natureza: ele era um camponês. A natureza era cenário praticamente obrigatório destas manifestações literárias.
> Já **no Romantismo**, por exemplo, a natureza é aliada dos fatos na história. Se o mocinho está feliz, o tempo está aberto. Se ele está infeliz, a chuva cai; como se o céu estivesse **chorando** junto com o herói da trama.
> Se estivéssemos falando de **Naturalismo**, elevaríamos a natureza a outro patamar: ela é determinista. Ou seja, determina o caráter e as ações dos personagens na trama.
> **Carlos Drummond de Andrade** também tem parte de suas obras guiada e inspirada na natureza. Nascido em Minas Gerais, em Itabira, Drummond permea grande parte de sua obra com as memórias dessa cidade.
> E o misterioso, porém cativante mar de **Capitães da Areia de Jorge Amado**? E a aspereza do sertão nordestino em **Vidas Secas, de Graciliano Ramos**?
> **Os exemplos de natureza influenciadora são inúmeros**, provando a importância do meio-ambiente até nas obras literárias. De fato, a natureza de um escritor pode ser de um mundo completamente distinto a de outro. (Grifo nosso, disponível em: https://www.universia.net/br/actualidad/vida-universitaria/natureza-na-literatura-940631.html).

Visivelmente presente e percebida na ambientação de diversas tessituras literárias, a natureza se revela por suas características peculiares em cada espaço. Isso também se apresenta a partir da abordagem realizada por meio do recorte imagético e ambiental do respectivo movimento literário. De acordo com Andrade (2009) em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, a seca do sertão aparece como um mal, portanto, pode-se falar em uma natureza monstruosa que devido aos largos períodos de estiagem destroem a vida com a aspereza dessa região agreste do nordeste brasileiro.

As expressões geopoéticas diante desses cenários são notadas com a singeleza dos galhos que quebram; do Sol que queima; do vento que sopra e outras pinceladas narrativas que fazem surgir desses elementos uma construção imagética ambientada e perceptivelmente alocada no determinado espaço: o sertão nordestino. Dentro desse contexto, a relação entre a Literatura e a Geografia se torna um encontro de possibilidades interpretativas, apontando para um aspecto dominante do texto em que surgem imagens, caracterizações e movimentos constantes expressados pelas travessias naturais-ambientais em que:

> A dominante é a imagem produzida a partir da forma com que o leitor se posiciona para ler o texto literário, sendo essa forma decorrente dos aspectos que o incitam a elaborar tal perscrutação, ou seja, aquilo que no contexto do mundo vivido o leva a interrogar o mundo presente no texto lido. [...] Essa dominante, portanto, é uma imagem que não necessariamente está explicitada em palavras no texto, mas surge a partir do contexto espacial do texto, enquanto narrativa, no contexto espacial em que o leitor está inserido/criando, ou seja, ela se manifesta a partir das entrelinhas, dos escuros do texto, do que não está claramente manifestado ali, mas se encontra nas sombras, no inconsciente do coletivo que envolve o leitor a partir dos buracos e esquecimentos deixados pelo autor/narrador. (FERRAZ, 2011).

Expressada por uma simbologia imagética que acompanha o percurso narrativo em um entrelaçamento das personagens com o meio em que se encontram constantemente atravessando, a dominante surge enquanto possibilidade imagética leitora. Nessa produção de imagem – dominantemente criada pelas formas interpretativas do leitor – a natureza é gerada pelo repertório sociocultural daquele/a que lê o texto literário e o percebe dentro de uma conjuntura própria, essa, caracterizada pela espacialização narrada textualmente e vivenciada pelas referências do lugar em que sua leitura é realizada.

A produção textual dessa imagem natural, oriunda da natureza do lugar, demonstra-se literariamente presente no romance *Vidas secas* (1938) se relacionando diretamente com as personagens. Nesse sentido: “Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato”. (RAMOS, p. 101, 2015). As caracterizações das imagens e paisagens construídas pela narração ambienta geograficamente o espaço e revela:

> [...] o encontro da geografia com a literatura no plano da linguagem e da escritura. Olsson é um dos primeiros geógrafos a assumir a delicada missão de desestabilizar as certezas do discurso da geografia humana. [...] Ele insiste principalmente na impossibilidade de traduzir a ambiguidade e a fluidez da literatura na linguagem da ciência, que tende sempre a se imobilizar na certeza da univocidade. [...] seu objetivo era forjar uma nova linguagem para a geografia, que não seria mais alérgica às contradições, às tensões e à “equivocidade”. (BROSSEAU, 2007, p. 62-63).

O relacionamento da Geografia e da Literatura nessas produções vão além das caracterizações imagéticas, naturais ou até mesmo espaciais, pois enquanto materialidade linguística, o texto literário atravessa os mais diversos campos e áreas do conhecimento (re)produzindo e (des)construindo discursos, forjando assim novas linguagens ao provocar tensões na univocidade, problematizando-a e a questionando então como via única de leitura ao ambientar equivocadamente um lugar sob apenas uma perspectiva, afinal, a produção literária não é de cunho científico e sim artístico.

Contudo, a ciência geográfica oportuniza produtivas reflexões sobre a ambientação do lugar e seu objeto de estudo – o espaço geográfico – que segue em direção as perspectivas da geopoética. Para Bouvet (2012 apud Souza, 2018):

> A geopoética passa por inúmeros territórios. Enquanto campo de pesquisa e criação transdisciplinar, a geopoética descompartimentaliza disciplinas como a geografia, a literatura, a filosofia, as artes, as ciências da terra, etc. Uma configuração como a do Arquipélago geopoético envolve uma travessia de territórios como as pequenas ilhas situadas em diferentes lugares do planeta. Em geopoética, é interessante se pensar na travessia de diferentes territórios geográficos e culturais, exatamente, como se pode fazer na semiosfera.

As travessias nos diversos territórios do conhecimento marcam os trajetos das pesquisas e suas configurações teóricas-metodológicas. Dessa forma, a descompartimentalização das áreas dos saberes diversos, sob o viés geopoético, proporciona análises de formas individuais, coletivas ou atravessadas por múltiplas leituras, que podem ser comparadas ou não, possibilitando um olhar poético sobre a terra e as imagens naturais que de sua natureza emergem. No caso de *Vidas secas*, as relações entre os textos literário e cinematográfico filtram expressividades narrativas promoventes de percepções acerca da conjuntura em que as personagens vivenciam, assim como o ambiente natural em que se encontram, travessias que contemplam a exploração de várias ambiências culturais.

Por meio da Fig. 17, percebe-se um momento de travessia onde o ambiente natural é cercado por uma vegetação seca e que expressa o próprio reflexo das condições dos seres humanos que atravessam este espaço. Na cena em questão, a fotografia narra o momento em que Fabiano pega e põem em suas costas um de seus filhos que estava exausto da caminhada neste lugar.

Figura 17: Atravessando um calvário.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Esse momento de caminhada faz perceber mais uma vez a necessidade de continuar as andanças não se entregando a exaustão. Apesar de não haver diálogos entre as personagens, toda a narrativa dessa cena é percebida por um âmago da linguagem em que o cinema trabalha, o que proporciona ao espectador uma possível compreensão das situações decorrentes nos momentos da passagem. De acordo com Plaza (2001, p. 142), é nessa dinâmica que:

> O cinema trabalha no âmago da linguagem: a metáfora e a metonímia através de planos gerais, planos médios e primeiros planos, pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos real em signos. O cinema retalha o espaço e o tempo, emoldura-se trabalha com eles articulando-os conforme as leis da contigüidade ou da similaridade. A imagem fílmica, em montagem narrativa e linear, suscita no espectador um "sentimento de realidade" muito forte, em determinados casos para provar a crença e ilusão na existência objetiva do que aparece na tela.

A tela do cinema consegue por meio da imagem fílmica ambientar as características do espaço e as relações incididas no mesmo, mas para isso envolve toda uma linguagem repleta de signos e representações, que conseguem capturar uma realidade a qual salta nos olhos do espectador uma crença de que o que se vê integra parte de suas experiências cotidianas ou ao menos rementem a uma possível compreensão da situação manifestada.

Na cena do filme (Fig. 17) uma situação de calamidade é expressiva ao caracterizar imagens naturais de um ambiente específico. Atravessar esse espaço diante das características do lugar remete a uma sensação de profundas dificuldades aliadas a uma crença e ilusão na existência de que o que aparece nas imagens cinematográficas refletem as condições de vida da população sertaneja representada.

Nesse cenário, a expressividade geopoética transita entre as imagens e paisagens que dentro do percurso narrado visualmente apresenta (des)continuidades nas narrativas literária e cinematográfica de *Vidas secas*. A perceptividade disso advém das situações e ambientes caracterizados, bem como da poeticidade expressiva que emerge, ilustrando situações da vida cotidiana refletidas nas relações sociais, naturais e políticas nos espaços ambientados.

Diante disso, os contextos sociais e naturais se inter-relacionam evocando assim uma nova imagem do lugar, configurando-se de acordo com os elementos referentes a situação desencadeada. As leituras levantadas apresentam relações textuais interagindo e provocando outras formas de lê o espaço e a realidade refletida.

4.1 CONTEXTO SOCIAL E NATURAL: RELAÇÕES IMAGÉTICAS NO TEXTO LITERÁRIO E CINEMATOGRÁFICO DE *VIDAS SECAS* COM A GEOPOÉTICA

> *"Nunca olhamos só uma coisa, sempre olhamos a relação entre as coisas e nós mesmos."* (BERGER, 1974, p. 14).

Um contexto social e natural se envolve por meio de configurações que se aproximam ou se distanciam das relações sociais estabelecidas sob um viés atrelado a determinados relacionamentos. A Geografia e a Literatura, por exemplo, relacionam-se por meio de uma dicotomia subsidiária, ou seja, expressa distanciamentos entre leituras humanistas e marxistas, que de certo modo possibilitam diálogos atravessados com ambas as áreas de pesquisas. Nas palavras de Brosseau (2007):

> As duas abordagens preocupam-se, é claro, com a interação entre indivíduo e sociedade, mas os geógrafos humanistas consideram que a consciência é o resultado da interpretação que o indivíduo faz do mundo e que flui para a sociedade, ao passo que os geógrafos radicais a consideram como o resultado da posição do indivíduo na sociedade e que reflui para o indivíduo. O humanista enfoca a experiência de vida do indivíduo, seus valores, atitudes e crenças, o significado atribuído aos fenômenos e outros fatores 'subjetivos' e estuda a consciência por esse caminho. Em contraste, o radical começa por analisar a posição de classe da pessoa, a relação entre essa classe e a classe dominante na sociedade, e a sustentabilidade que essa classe disseminada pela classe dominante. (COOK, apud BROSSEAU, 2007, p. 49).

Ainda tomando por base uma relação entre leituras literárias – proporcionadas por concepções geográficas – os contrastes visualizados pelas correntes e pressupostos teóricos sintetizados pelas concepções humanistas e marxistas subsidiam as direções de caminhos por onde atravessam experiências individuais caracterizando relações com o espaço, a paisagem e seus elementos. Imageticamente, por meio de palavras na literatura e fotografia no cinema, essa contrastação vai ocorrendo com a descrição narrativa que ilustra o meio e suas características.

Essas abordagens abrem espaços para percepções ilustrativas corroborando numa leitura crítica do contexto social e natural em que as relações textuais se expressam pela emissão de imagens referentes ao lugar. A natureza desse espaço é apresentada com uma diversidade de palavras e captações imagéticas que (re)dimensionam a própria configuração do ambiente, refletindo assim as peculiaridades do local narrado.

Nesse sentido, o texto de *Vidas secas* ilustra:

> Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande branca. Certamente ia chover. [...] A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2015, p. 15).

O olhar que suscita palavras apresenta um ambiente natural composto por elementos essenciais dentro do cenário sertanejo. A intepretação dos sinais que as próprias características naturais apresentam como o surgimento da Lua e a relação com a chuva; a esperança da vegetação verde e até a cor vermelha ilustrando um sinal de vitalidade, aparecem imbricados ao ambiente apresentado e a uma possível transformação desse lugar.

Projetando um futuro melhor para si e sua família, Fabiano se vê diante de mais uma possibilidade em sobreviver ao encontrar uma fazenda, em tese, abandonada. Seria um novo destino para o seu núcleo familiar? Haveria a possibilidade de extrair do lugar a sobrevivência almejada? Essas questões são possivelmente levantadas quando a narração fílmica capta o ambiente literariamente narrado. Porém, o tempo e o espaço são deslocados, pois no filme visivelmente é percebida uma ambientação diurna, ao contrário do que o texto literário apresentou, mas os elementos do espaço: vegetação e a fazenda morta, por exemplo, aparecem e projetam as relações sociais e naturais das personagens com a dimensão do lugar, sendo que as Fig. 18 e 19 ilustram uma possível reconstituição do que foi no texto literário narrado.

Figura 18: Um novo destino.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 19: Fixando o olhar em um possível futuro.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Nas cenas acima, várias questões sociais emergem, dentre elas: a falta de moradia, o desemprego, a fome e outras faces da mesma questão se mesclam aos sucessivos desencontros do que é programado para uma possível sedentarização. Nesse caminhar com um olhar fixo em um cenário de abandono, o almejo pela fixação no espaço se torna a possibilidade de uma vida assentada, socialmente estabelecida e amparada pela provisão do sustento a ser obtido com o cultivo da terra.

Na linguagem cinematográfica, as relações entre tempo e espaço interagem de forma dialética. Com isso, a montagem narrativa destaca o tempo e a montagem expressiva privilegia o espaço. Dessa maneira, a espacialidade fílmica se torna um fragmento em que sua unidade se origina de um encontro dentro de uma sucessão que promove a ideia de um espaço único, que apesar de não ser visto, organiza-se com a memória do filme. Em *Vidas secas* (1963), o filme, Esse movimento dialético segue um fluxo continuo contrastando com o contexto social e ambiental imageticamente fotografados.

Todos esses contrastes – de sobrevivência, vida, trabalho e fixação – sintetizam as contradições sociais suscitadas dentro das paisagens naturais imageticamente produzidas pela narração fílmica, as quais expressam uma singularidade em Fabiano e nos demais personagens, pois conforme Bernardet (1980, p. 102):

> Vidas Secas tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e a violência, etc.

Essa expressividade discreta revela as contradições do latifúndio e a própria violência gerada com as repressões estatais executadas pela ação policial. Todas essas misturas de expressões estão vinculadas a um lugar, que por sua vez é composto por pessoas e isso nos leva a perceber a Geopoética transitando expressamente por meio de interações profícuas entre os elementos que compõem o espaço e as circunstâncias.

Para exemplificar geopoeticamente as relações sociais entre o espaço e a natureza, demonstra-se na Fig. 20 um exemplo retirado do sítio do instituto internacional de geopoética, que coloca a palavra LUGAR na primeira caixa de uma grade configurada em nove caixas, TRABALHO na quinta e PESSOAS na nona. Completa a caixa um pelas caixas dois e três acrescentando o termo LUGAR aos demais fatores. Nota-se um esquema complexo da vida prática em que se percebe no trabalho a geografia, a antropologia e a economia e, junto a essas ciências, a possibilidade de captação do cinema narrando em fotografias as cores pinceladas pela narrativa literária do contexto apresentado.

Figura 20: Relações geopoéticas em um contexto.

LUGAR	**LUGAR-TRABALHO**	**LUGAR-PESSOAS**
TRABALHO-LUGAR	**TRABALHO**	**TRABALHO-PESSOAS**
PESSOAS-LUGAR	**PESSOAS-TRABALHO**	**PESSOAS**

Fonte: https://www.institut-geopoetique.org/pt/cadernos-de-geopoetica/242-perspectivas-abertas-biologia-sociologia-geopoetica, acesso em: 1 fev. 2021 – (adaptado).

Ao se relacionar com as mais diversas áreas do conhecimento a Geopoética pode ser observada no contexto da literatura e cinema, ambientando-se especialmente no néctar narrativo que ilustra as composições imagéticas das paisagens que ilustram as mais diversas imagens, sejam elas do contexto natural ou social.

Naturalmente, em *Vidas secas* da literatura e cinema, as imagens que cercam o espaço fazem parte de uma caracterização do lugar em que a geopoeticidade expressa as sutilezas da ambientação narrada. Além disso, a linguagem manifestada no texto literário ecoa sob um prisma representativo das configurações sociais a respeito dos acontecimentos ilustrados. Nesse âmbito, o processo de escrita é gestado com um rigor em que o próprio Graciliano Ramos prezava. Em entrevista concedida em 1948, esse ilustre escritor destacou:

> Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1948[3]).

A forma em que o Graciliano Ramos narra o processo de escrita demonstra a geopoeticidade que emana da produção de uma tessitura literária. O esforço exigido no ofício de escrever requer torções, batidas, novas contorcidas e assim quando não se pinga um só resquício de água, ou seja, de elementos fora da palavra trabalhada, aí sim é possível estender o conjunto de frases da malha literária no varal para exposição ao Sol, que metaforicamente simboliza a decodificação das palavras expostas à leitura.

[3] Disponível em: https://www.livronautas.com.br/texto-inteligente/10/a-palavra-foi-feita-para-dizer---graciliano-ramos, acesso em 12 de fev. de 2021.

Em *Vidas secas* (1938), as palavras alcançaram dizeres sobre a vida sertaneja até aquele momento não ditos pelas produções literárias no Brasil, mas vivenciados e experienciados por diversas pessoas em condições de subsistência. Nessa perspectiva, Sônya Braner (1977) na "Nota Preliminar" escrita para introdução da coletânea de estudos sobre a vida e obra de Graciliano Ramos afirma que a visão e o mundo para esse autor estão pautados em uma trágica expressão do ser.

Observando essa expressão enquanto recurso artístico, nota-se no texto literário o potencial de compor em palavras as trágicas formas de viver e que dentro do cenário literário de *Vidas de secas* há uma associação dos contextos natural e social fincando as personagens ao meio em que se encontram, como se nota na passagem:

> Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 2015, p. 19).

A relação com a terra se torna essencial para a continuidade da vida. Ao se agarrarem a esse elemento natural, as personagens evidenciam simbolicamente a fixação em um ponto cujas raízes cresceram e os tornaram fortes, plantadas em um lugar. No cinema o retrato dessa ilustração literária é visivelmente notado na Fig. 12:

Figura 21: Um ponto de fixação.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A figura fílmica ao fazer a transposição do texto literário não só ambienta o espaço e suas condições naturais, mas possibilita a abertura de outras interpretações válidas sobre as condições do lugar, aliás, é nessa conjuntura que:

> [...] o que merece crédito na obra cinematográfica não é o que se diz "no" filme, mas, sim, o que o filme "diz". E este "fala" por meio de sua linguagem específica, assim como na literatura o escritor se expressa por um conjunto de palavras que formam frases, orações e períodos. A expressão daquele que escreve se dá através da sintaxe.

> E o cinema também tem uma sintaxe que se cristaliza pelo relacionamento dos planos, das cenas, das sequências. (SETARO, 2010, p. 31).

A fala do cinema revela dentro das circunstâncias cristalizadas as marcas efetuadas por sua linguagem. Credita-se a isso as especificidades em que envolvem as gravações e a própria composição cinemanovista ao demonstrar de forma vanguardista uma nova forma de produção cinematográfica, que em *Vidas secas* (1963), movimenta-se em prol de questões sociais presentes em espaços esquecidos e até mesmo deturpados pela narrativa hollywoodiana em evidência na cinematografia brasileira até aquele momento.

Atrelando-se aos elementos de constituição do espaço e da relação social-natural com o contexto, ainda entre as passagens do romance *Vidas secas* (1938), a descrição que é feita sobre Fabiano e associação com os elementos do espaço é imageticamente atrelada a sons e outras linguagens conforme descrição do narrador:

> Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. As vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2015, p. 20).

A condição social se atrelando a natural, fixa a natureza de Fabiano ao círculo ambiental do seu entorno. Os pés que quebram espinhos e não sentem a quentura da terra demonstra uma situação de fixação ao espaço. Além disso, as imagens literárias que se apresentam, relacionam-se com o movimento dos gestos ante as condições da linguagem limitada que essa personagem demonstra, reproduzindo de forma agressiva as relações desse indivíduo com outras pessoas. Essa linguagem limitada, contudo, não é uma limitação que empobrece o contexto, pelo contrário, enriquece os cenários e as condições sociais-naturais presentes nessa e em outras descrições da narrativa romanesca.

Diante disso, as imagens construídas literária e cinematograficamente englobam aspectos que giram em torno da geopoética ao demonstrar em suas narrativas um ambiente caracterizado por singularidades inerentes ao sujeito sertanejo. Nesses aspectos, somam-se fatores socioambientais que transpõem as palavras para um painel imagético refletor das incidências sociais e naturais do lugar.

4.2 OS FATORES SOCIOAMBIENTAIS EM *VIDAS SECAS*: A TRANSPOSIÇÃO DAS PALAVRAS E FOTOGRAFIAS PARA A GEOPOÉTICA

A relação social e ambiental desbravada no espaço geográfico apresenta travessias que se deslocam entre múltiplos ambientes e assim cada pessoa percebe, reage e responde diferentemente às ações sobre o ambiente em que vive. Essas respostas resultam das percepções (individuais e coletivas), dos processos cognitivos, dos julgamentos e das expectativas que cada indivíduo tem acerca do olhar que lança sobre o respectivo lugar. Desse modo, é por meio de um processo de percepção e compreensão da realidade que se constituem os valores culturais e sociais a partir do momento em que os olhos percebem a ilustração imagética e, nesse trajeto, o indivíduo faz a leitura de uma determinada realidade, evento ou imagem, por meio de uma análise sistematizada que o leva a uma reflexão e à formulação de conceitos capazes de construir atitudes para transformação do ambiente a sua volta (FONSECA *et al*., 2014).

No decorrer desse trajeto, ao ser direcionado fatores socioambientais em *Vidas secas* da literatura e cinema, nota-se nas narrações literária e cinematográfica possibilidades de interpretações do ambiente socialmente demarcado por uma geografia específica que confere significações singulares a natureza do lugar. Assim, no descarrilhar das narrativas transpostas, percebe-se nas pesquisas hodiernas da relação entre literatura e cinema um entendimento de que a adaptação é uma transformação e não uma mera repetição da obra original, que conforme o entendimento de Wolf (2001):

> No hay manera de convalidar que una transposición se autoproclame como lectura definitiva o única, porque eso equivaldría a pensar que la interpretación – y toda transposición indefectiblemente lo es – puede lograr que se clausure el sentido de una obra, negando toda otra lectura que pudiera hacerse. (WOLF, 2001, p. 78-79).

Nesse contexto, a transposição de uma obra a outra causa novos sentidos e significâncias transformando os textos em outros textos, logo, novas leituras poderão ser feitas das produções transpostas. Essa dinamicidade segue um fluxo contínuo de compreensões capazes de abarcar as múltiplas dimensões de tessituras narrativas emaranhadas em uma obra. É diante das multiplicidades de leituras que a transposição transita, agrega, dissolve e absolve imagens com uma expressividade geopoética.

A geopoeticidade nesse contexto de transposição emerge dos elementos socioambientais a partir de movimentos de uma compreensão e captação leitora que suscita nas pesquisas da área múltiplas questões, que envolvem vários sentidos, porém, observando a transposição entre *Vidas secas* da literatura ao cinema, evidenciam-se movimentos diaspóricos,

mesmo ciclicamente transitando no sertão, demonstrando os desafios das travessias. É nesse cenário que Souza (2018, p. 98) aponta:

> Estima-se que um estudo das literaturas, que põem em cena mobilidades culturais e diásporicas, mostra como são desafiadas as fronteiras delimitadas dos centros das semiosferas que surgem em contextos de transação relacional com maior impacto sobre os leitores pela pluralidade de visões de mundo que veiculam. Considera-se igualmente que os silêncios podem ser reveladores, na medida em que determinadas memórias atravessadas pelos valores da ancestralidade negra ou sertaneja, por exemplo, não emergem nos textos oficiais quando se trata de construir a identidade política e cultural brasileira.

A semiosfera, ainda de acordo com Souza (2018), é um conceito do russo Yuri Lotman (1922-1933), aparecendo no cenário social-histórico como uma construção sígnica envolvendo em sua base – das periferias ao seu centro – maneiras de existência de linguagens, comandos de imbricação, protocolos de transferência e várias modalidades de ressemantização. Desse arcabouço linguístico, a remodelagem do texto literário transposto atravessa significados em que a palavra **travessia** ressignifica o espaço e a transposição realizada.

Palavra essa que engloba uma vastidão de conceitos que partem desde variadas etimologias e ressignificações até entendimentos e compreensões a respeito de determinados espaços, como sinaliza Ferreira (2004). Esse termo, ao ressignificar os sentidos, redimensiona as paisagens e os lugares ambientalmente ilustrados por uma sociabilização humana e suas demarcações imagéticas presentes nas construções narrativas de uma obra transposta a outra como é o caso de *Vidas secas* da literatura ao cinema.

Nesse ambiente transposto, as contribuições da fotografia fílmica e a evolução do olhar que se lança do seu espaço local para perspectivas mais globais, liberando-o de seus limites tradicionais, e, portanto, acompanhando os processos de reconfiguração do território, evidenciam a função de mediar o aqui e o lá, é algo que acompanha a captura fotográfica, (ROUILLÉ, 2009).

Figura 22: A chuva.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Na Fig. 22, a presença da chuva invade o espaço em que a família sertaneja se encontra e é também nela que a fotografia do filme capta o ambiente. A emergência ambiental ilustrada demonstra as relações de transposição de um texto a outro. Na narrativa literária os contornos do mesmo momento ganham uma dimensão, na fotografia do cinema há uma captura do momento narrado pelo texto literário.

Esse mesmo momento captado pela imagem fotográfica do filme é assim descrito no romance:

> As goteiras pingavam, os chocalhos das vacas tiniam, os sapos cantavam. O som dos chocalhos era familiar, mas a cantiga dos sapos e o rumor das goteiras causavam estranheza. Tudo estava mudado. Chovia o dia inteiro, a noite inteira. As moitas e capões de mato onde viviam seres misteriosos tinham sido violados. Havia lá sapos. E a cantiga deles subia e descia, uma toada lamentosa enchia os arredores. Tentou contar as vozes, atrapalhou-se. Eram muitas, com certeza havia uma infinidade de sapos nas moitas e nos capões. Que estariam fazendo? Por que gritavam a cantoria gorgolejada e triste? Nunca vira um deles, confundia-os com os habitantes invisíveis da terra e dos bancos de macambira. (RAMOS, 2015, p. 69).

As imagens fílmica e literária captam o mesmo momento, entretanto, o recorte fotográfico do filme pode ser percebido como um instrumento capaz de provocar novos questionamentos a respeito do ambiente. E, portanto, pode ser considerado de grande relevância para a compreensão das inter-relações entre o ser humano e o ambiente, suas expectativas, seus anseios, suas satisfações e insatisfações, seus julgamentos e suas condutas. Dentro deste recorte imagético, a fotografia se consolida como um instrumento de grande importância para leituras sobre o espaço e suas composições. Ela, como linguagem não-verbal também contribui decisivamente na realização de pesquisas teóricas, expressões artístico-culturais e como coadjuvante eficaz em inúmeras descobertas científico-tecnológicas das mais diversas áreas do conhecimento (SPENCER, 1980).

A poeticidade que emana da fotografia fílmica (Fig. 22) remete a características geopoéticas ao ilustrar o movimento da água da chuva escorrendo das telhas, assim como o olhar de Sinha Vitória que se direciona ao ambiente imerso em gotas. A simbologia dessa cena pincela a esperança por situações melhores no contexto vivenciado, nisso, a transcriação promovida com a linguagem audiovisual redimensiona o contexto literariamente narrado remetendo a aspectos da geopoética presentes nas imagens textuais e fílmicas.

Porém, ao registrar a experiência, a imagem fotográfica segundo Gomes (1996) pode provocar novas percepções, produzir a subjetividade referente ao ato de olhar e imortalizar fatos e espaços captados, contextualizando-os. Ainda de acordo com Gomes (1996), a fotografia oportuniza as (co)relações da percepção ambiental por meio da sensibilização. Também, para esse autor, fotografar fora do contexto fílmico é uma forma de expressão, o “congelamento” de

uma situação e seu espaço físico inserido na subjetividade de um realismo virtual. E é por essa vertente que para Souza (2009, p. 20):

> Os trabalhos de Deleuze e Guatari (1972) são fundamentais para a compreensão do espaço como lugar não apenas físico, mas, sobretudo de relações humanas e sociais. Os próprios autores denominam sua filosofia como uma teoria das multiplicidades, onde as multiplicidades superam as clássicas dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma.

Nesse aspecto, a fotografia fílmica (re)produz em suas sequências as multiplicidades de cenas e cotidianos capturados e transpostos na grande tela. Nessas facetas, as relações e interações com o espaço podem ser observadas no envolvimento das personagens com o meio ambiental em que se encontram e, é nessas relações incidentes sobre espaço que emergem leituras sobre as imagens sequenciadas pela fotografia fílmica.

Ao movimentar-se dentro de um deslocamento de tempo na narrativa do filme *Vidas secas*, observa-se uma narrativa audiovisual sendo construída sobre o meio ambiente e as relações sociais implicadas nele. Nas figuras fílmicas que seguem – Fig. 23, 24 e 25 – há um momento de profunda seca, que é totalmente avesso ao da chuva presente na Fig. 22. As cenas narram um momento em que Sinha Vitória vai a busca de água e percebe em seu entorno aves de rapina, que dividem com ela a busca pelo elemento essencial à vida.

Figura 23: Sinha Vitória e a busca pela vida.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 24: Sinais de morte.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 25: Percebendo os sinais.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

O olhar de Sinha Vitória na última figura dessa sequência – a Fig. 25 – não é o mesmo encontrado na imagem de número 22. Nota-se agora a percepção de um ambiente que ameaça com os perigos evidenciados no sobrevoo de aves conhecidas como "carniceiras", isto é, animais que consomem cadáveres. As necessidades dos bichos das cenas ilustram a força da natureza que para Manuel de Barros "é uma força que inunda como os desertos."

As inundações de uns desertos na família de *Vidas secas* se derramam nas constantes direções que os integrantes desse núcleo familiar percorrem. Nessa perambulação cíclica, as necessidades e busca pela sobrevivência se manifesta com o íntimo encontro do ser humano e o meio ambiente. Tornando-se evidente desse modo, um envolvimento ecológico com os ciclos percorridos e ao mesmo tempo enfrentados. Nesse trilhar ambiental uma caracterização da Ecosofia é percebida e demonstra algumas características do lugar.

Para Guattari (2012), a Ecosofia é então um modelo que se manifesta de modo prático e especulativo, ético-político e estético, não sendo uma disciplina, mas sim uma maneira simples e eficaz de renovação das antigas formas compreendidas acerca do ser humano, da sociedade e do meio ambiente. Dessa forma, as variadas maneiras de se relacionar com meio ambiente implicam na própria vinculação dele ao ser humano.

A Ecosofia aborda a nossa compreensão enquanto parte do meio em que estamos inseridos, assim como aprendemos e agimos a respeito da problemática ambiental incidente no espaço, para isso, conforme Guattari (2012), tem-se por base as três ecologias: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana que assim são descritas:

> Ecologia do meio ambiente - onde tudo é possível de acontecer, quanto às evoluções flexíveis e quanto às piores catástrofes ambientais; "cada vez mais, os desequilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas", principalmente quanto à regulação das relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico; Ecologia social - deve trabalhar as relações humanas, reconstruindo-as em todos os níveis do socius; Ecologia subjetiva ou mental - será levada a reinventar a relação do sujeito como o corpo, a psique (inconsciência) e o consciente. (GUATTARI, 2012, p. 52).

Essas evoluções, construções e ambientações acontecem simultaneamente e vinculadas a esferas e relações de uma pessoa com o espaço. Em *Vidas secas* da literatura ao cinema os substratos de suas vivências se ficam em aridez sobre o contexto sertanejo remodelando suas trajetórias existenciais no mesmo ambiente. Nesse redimensionamento, segundo Guattari (2006, p. 173):

> Não seria exagero enfatizar que a tomada de consciência ecológica futura não deverá se contentar com a preocupação com os fatores ambientais, mas deverá também ter como objeto devastações ambientais no campo social e no domínio mental. Sem transformações das mentalidades e dos hábitos coletivos haverá apenas medidas ilusórias relativas ao meio material.

O próprio hábito sobre o espaço reloca suas significâncias filosóficas, que para Morente (1980) impactam no desdobramento do que o ser humano faz e tem feito. Isso também pode ser compreendido por meio das contribuições filosóficas de Deleuze e Guattari (1992), ao destacarem a função essencial dos aspectos filosóficos na formulação de conceitos acerca da representação da realidade. Nesse percurso, o processo que sistematiza a Filosofia da busca se insere na concepção tida como real em que o ser humano vivencia, procurando respostas e soluções para as adversidades encontradas no decorrer da caminhada.

E é nesse caminhar que as imagens erigidas ilustram os fatores socioambientais e ao mesmo imprime em suas narrativas os reflexos geopoéticos da trajetória sobre o espaço em *Vidas secas* da literatura e do cinema. Imagens essas refletidas nas vidas que se deslocam dentro de um mesmo espaço e as composições imagéticas afloram de um texto ao outro ambientando as capturas dos lugares em travessia.

4.3 CORTOGRAFIA DA SUBALTERNIDADE: UMA ANÁLISE EM *VIDAS SECAS* SOB O VIÉS GEOPOÉTICO

> *"Graciliano Ramos conseguiu em Vidas secas ressaltar a humanidade dos que estão nos níveis sociais e culturais mais humildes."* (CANDIDO, 1992, p. 104)

O ambiente das narrativas literária e fílmica de *Vidas secas* demonstra um percurso atravessado por ilustrações paisagísticas, configurando os contornos geográficos do lugar. Por meio desse entorno uma cartografia é traçada e explicita a ambientação do espaço, que culturalmente é explorado pelos sujeitos imersos nele. Perante a isso, a noção de cartografia que se apresenta, atrela-se a uma mescla de perspectivas que de acordo com Kozel (2012):

> Bateson (1984) na obra *Nature et la Pen-sée* apresenta a cartografia estética e da consciência como proposta para estudos antropológicos, psicológicos e cibernéticos, considerando um contexto mais amplo onde é possível refletir sobre as diferenças e subjetividades provenientes das sinfonias do espírito. Essa perspectiva é considerada como uma Cartografia cultural que pode ser referendada pelos mapas mentais como enunciados que reflete discursos e visões de mundo, uma maneira geopoética de representar e tentar entender o mundo. Um sistema aberto com porosidades onde a mente permanecesse aberta, pois um mapa jamais será um território, apenas poderá sugeri-lo e poderá nos permitir superar imaginar e viver as abstrações, por meio das linguagens advindas do olhar, sentir, ouvir aqui ressaltada.

Essa cartografia além de ambientar o espaço reflete maneiras geopoéticas de lê-lo e compreendê-lo por meio das poeticidades presentes nas imagens descritas e que exploram nas suas dimensões o caráter universal da obra e sua travessia cultural, o que favorece nesse universo o sentir, perceber, ouvir e explorar outras abstrações propiciadas pela linguagem através de múltiplos significados culturais nas diversas instâncias em que são compostas.

Nessa concepção cartográfica, a escrita de Graciliano Ramos apresenta uma diversidade de temáticas abarcando os vieses subalternos que em suas obras caracterizam um alcance universal, a fome, por exemplo. Essa, com uma concretude expressiva, ambienta-se dentro de um recorte socioespacial que para Carlos Nelson Coutinho:

> A universalidade de Graciliano Ramos [como] uma universalidade concreta, [que] se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. (COUTINHO, 1974, p. 73).

A vida em sua realidade concreta é ambientada ilustrativamente na obra de Graciliano Ramos, em especial, *Vidas secas*. Exemplificações concretas do cotidiano de muitas pessoas em condições de extrema pobreza são exemplos das múltiplas realidades vividas dentro de uma delimitação territorial. Nessa narrativa, ao explorar a temática da fome, o romance recorta uma exposição sofrida pelo ser humano, que no caso brasileiro é uma situação que se viveu no passado e ainda se vive no presente. Desta forma:

> A fome no Brasil, que perdura, apesar dos enormes progressos alcançados em vários setores de nossas atividades, é conseqüência, antes de tudo, de seu passado histórico, com os seus grupos humanos, sempre em luta e quase nunca em harmonia com os quadros naturais [...] por inabilidade do elemento colonizado, indiferente a tudo que não significasse vantagem direta e imediata para os seus planos de aventura mercantil. Aventura desdobrada em ciclos sucessivos de economia destrutiva [...] (CASTRO, 1948, p. 264).

As delimitações da fome e suas implicações socioespaciais refletem na caracterização atravessada pelas vidas do romance. Nesse contexto, a Geopoética se apresenta atravessando um espaço delimitado por características típicas da abordagem cultural em sua travessia geográfica. Para ilustrar o recorte geográfico que a travessia se apresenta dentro desta perspectiva cartográfica apresenta-se a Fig. 26, uma imagem de satélite de um dos lugares da gravação do filme *Vidas secas* (1963). Trata-se de Minador do Negrão, um município localizado no Estado de Alagoas.

Figura 26: Minador do Negrão

Fonte: *Google Earth* – disponível em: encurtador.com.br/npuT9, acesso em 10 de fev. 2021.

Na Fig. 26, os recortes espaciais atravessados por linhas e contornos demonstram as divisões de lugares ocupados e vazios. Esse vazio é uma característica típica do latifúndio presente ainda nos atuais dias em várias regiões do Brasil.

No texto literário de *Vidas secas*, a própria configuração geográfica se confunde com a vida das personagens. As experiências são confusas, mas se adequam com algumas perspectivas alentadoras de possíveis acomodações nos trajetos da família:

> Pouco a pouco a 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 frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (RAMOS, 2015, p. 127).

Os sonhos por melhores condições de vida refletem as especulações que continuam ciclicamente atravessando os ambientes percorridos pelas personagens, entretanto, nas cenas das figuras abaixo é ilustrado um momento de negociação entre Fabiano e seu patrão, ficando nítida a exploração e condição subalternizada do vaqueiro ao receber menos pelos serviços fornecidos. Contudo, a entrada da personagem na casa é mercada por um som de violino que demonstra sutilmente a riqueza de uma elite que aprecia as artes, mas oprime severamente com o trabalho.

Figura 27: O som do acerto.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 28: Um acerto desacertado.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A iminência do acerto faz a personagem parar e ouvir melancolicamente o som exprimido pelo violino para em seguida tratar do acerto de contas com o patrão. Essas cenas conseguem ilustrar o que consta na sinopse do filme apontada por Sirino (2007), pois o filme narra a história de uma:

> Família de retirantes, pressionados pela seca, [que] atravessam o sertão em busca de meios de sobrevivência. O vaqueiro Fabiano, sua mulher Sinhá Vitória, dois filhos e a cachorra fogem da seca que assola o sertão brasileiro. Durante quase dois anos, eles conseguem se assentar em um povoado, até que Fabiano se revolta contra o dono da fazenda em que trabalha e com o soldado da região, sendo espancado e preso. Ele não vê mais perspectiva em permanecer naquele lugar. (SIRINO, 2007, p. 6).

Diante dos entraves vividos, a família mais uma vez se vê com o pé na estrada atravessando os destinos da rotatividade cíclica de suas perambulações, afinal, as perspectivas em permanecer em um lugar se tornam cada vez mais escassas. E são nesses novos/velhos rumos revisitados que a cartografia cultural em que nos fala Kozel (2012) se aprofunda através do olhar, do sentir, do perceber e dos movimentos circulares decorrentes das sucessivas travessias.

O destino dessa família continua incerto, pois a miséria que os afetam expele os momentos de fixação. Nas narrativas fílmica e literária as incertezas são encontradas nas travessias, porém, a esperança em encontrar um lugar para se fixar, dormir em cama de couro como diria Sinha Vitória, faz com que a caminhada ganhe significado.

Desse modo, na produção fílmica os olhares das personagens Sinha Vitória e Fabiano, voltam-se para trás e observam o caminho que deixaram, ilustrando assim o entendimento de que não haverá término para a caminhada, entretanto, a única opção é caminhar. Atravessar o caminho sem fim é o caminho a seguir.

Figura 29: Caminho sem fim.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 30: Observando o começo do fim.

Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Nesse fim que se inicia a cada ciclo da seguinte forma é descrito no texto literário:

> E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. 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 mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos (RAMOS, 2015, p. 127-128).

A subalternidade deste núcleo familiar percorre um trajeto de repulsa enfrentado por milhares de nordestinos que viam e vêem na migração uma possibilidade de melhoria nas condições de vida. Sobre isso Albuquerque (2007) afirma:

> A migração crescente [de] nordestinos para os grandes centros urbanos do Sul [...] é atribuída e explicada pela ocorrência das secas, marcando todos os migrantes nordestinos com a pecha de retirantes ou flagelados, quando, na verdade, esta vinha apenas agravar as causas mais fundamentais deste processo migratório que eram a concentração de propriedade da terra da região, as péssimas condições de trabalho oferecidas por uma economia em estágio ainda incipiente de capitalização. (ALBUQUERQUE, 2007, p. 107).

O Sul é o destino almejado não só pela família de Fabiano, mas de grande parte de sertanejos que fogem das condições de pobreza e miséria expressivas em seus contextos. Com esse aspecto a trajetória é forjada sob flagelos que tentam escapar dos infindáveis caminhos secos e marcados por uma direção cartográfica delineada pela subalternidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preciso atravessar
A nuvem de metal
Que pesa na minha cabeça

[...]

Preciso atravessar
O caos que há no ar
E pesa na minha cabeça

Partir, romper, cruzar
Preciso atravessar
24 Léguas de um dia que não vem
60 Toneladas de um minuto
Em suspensão

Atravessar - a travessia
Atravessar - a travessia
Atravessar - a travessia

A ponte para o dia – Humberto Gessinger

As travessias em *Vidas secas* da literatura ao cinema continuam a ligar caminhos e desventuras nas diversas dimensões do real e da ficção sobre os secos campos do sertão brasileiro. Os ciclos da família de Sinha Vitória continuam marcando outras travessias nas trilhas sertanejas do Nordeste do Brasil. Nessa senda, as múltiplas facetas das artes proporcionam inúmeras reflexões e discussões seja por meio dos textos literários, cinematográficos e outras composições artísticas promotoras da compreensão sobre a vida humana nos múltiplos e peculiares contextos da realidade.

Nesses cenários, os rompimentos com as estéticas sedimentadas por determinados modelos artísticos aparecem em obras literárias como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e cinematográficas como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, pois essas produções articulam as expressividades dos sentimentos humanos como reflexos performativos de corpos em travessias e caminhadas, como um "Devir", que é algo rizomático, contagioso (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19), o "Devir" então não se opõe a uma forma, não almeja atingir uma estrutura definitiva, pois nunca se conclui numa forma; nunca atinge ou concretiza a forma em que tende. Porém, o devir reinventa a poligrafia de um sentimento sem enunciado no cenário moderno, definida a partir de uma origem e de um destino, o que levava as narrativas modernas para um modelo totalizador e de tratamento das imagens como uma essência de um lugar, de uma identidade, etc., entretanto, não existe a origem, nem o destino, nem a essência

termos que geralmente aprisionam a performance em um romantismo ou naturalismo em uma estrutura clássica.

Nesse percurso, os elementos linguísticos em que as artes de composição verbal como a literatura e de composição audiovisual, como o cinema, constituem um emaranhado de questões que se desvelam por meio de estudos e chaves de leituras abrindo portas de interpretações que lhes apontam entradas de novas compreensões sobre determinado campo do conhecimento. Dessa forma, a Geopoética atravessou as leituras realizadas neste texto, ao se manifestar como elemento presente nas obras literária e cinematográfica supracitadas e comparadas.

Tecer então considerações e contribuições de obras tão aclamadas na academia e na crítica especializada, tornou-se um desafio que enfrentamos e superamos – ao menos por enquanto – no que se refere a uma abordagem comparada que compreende as travessias paisagísticas vislumbradas em imagens nos textos literário e cinematográfico de e em *Vidas secas* da literatura ao cinema sob um viés geopoético.

Como afirmou Italo Calvino: “Clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, assim, *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos é uma das obras literárias que ainda muito tem a dizer sobre as diversas conjunturas em travessias nos contextos sertanejos passados e emergentes nas diversas conjunturas. Nesse texto literário, as construções das imagens rompem com o pragmatismo do Romantismo e apontam na direção de uma crítica denunciativa que segundo Candido (1965) transpassa de um mero aspecto anunciativo para denunciar as mazelas sociais presentes no sertão brasileiro. Faz-se então da tessitura literária uma produção viva e ao mesmo tempo com uma tonalidade singular voltada a um olhar político do nacionalismo brasileiro entre o que era eurocentrismo romântico e a antropofagia que o modernismo anuncia em suas proposituras artísticas e culturais.

Já *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira do Santos, assim como no contexto de produção literária, apresentou-se como uma obra de caráter expressivo na cinematografia da década de 1960 ao perpassar através dos campos do Cinema Novo uma nova estética de produção fílmica no Brasil. Com isso, a própria forma de produzir cinema nos cenários brasileiros passou por uma transformação riquíssima nos âmbitos culturais dessa arte promovendo diálogos atravessados em diversas perspectivas.

Perante a isso, dialogando com vários textos, contextos e produções, *Vidas secas* de (1938) e de (1963) ilustram aspectos imagéticos que literaria e filmicamente narram a construção de paisagens se relacionando diretamente ao meio social e natural em imersão. Os aspectos ambientais nos percursos realizados são demarcados de acordo com as intervenções e

relações ocorridas nos meios em que a região se encontra e imageticamente se levanta diante das travessias narradas pelas respectivas produções artísticas.

É dentro desse processo de transcriação de uma obra a outra, que as imagens geopoéticas aparecem dialogando com os aspectos sociais, históricos e geográficos vivenciados pelas personagens, com isso, a paisagem vegetativa e os desencadeamentos incidentes nela são (re)configurados no território sertanejo ao apresentar na obra um cenário vivo e ilustrado por imagens de diversos aspectos. Evidenciam-se então as interferências do meio ambiente nas relações entre vida e morte no percurso atravessado por idas e vindas demarcados no trânsito das obras.

A narração das paisagens dos locais em que o núcleo familiar transita, surgem em imagens contrastando os aspectos climáticos, naturais e reflexos dos seres. Nesse sentido, percebe-se que o ciclo socioambiental acompanha o ciclo de andanças do núcleo de sertanejos que veem em suas travessias possibilidades de saída da morte prévia, que acaba se tornando uma extensão infindável dos caminhos que percorrem.

Os elementos da natureza presentes nas descrições narrativas literárias e fílmicas expressam as poeticidades imagéticas imersas nos espaços atravessados. O Sol, a terra, folhas e outras figuras emanam das cenas em travessias pelos lugares atravessando junto com as personagens o trajeto cíclico que se faz e refaz nas trajetórias realizadas.

As lições das *Vidas secas* ambientadas na literatura e no cinema sintetizam trajetórias de pessoas que ainda trilham caminhos sem fim nos espaços sertanejos do Brasil. Essa ainda é uma realidade tão presente quanto os ciclos sem fim que emergem ante os passos de Fabiano, Sinha Vitória, o Menino Mais Novo, o Menino Mais Velho e Baleia.

Diante disso, as artes literárias e cinematográficas nos apresentam por meio de elementos internos e externos, como a Geopoética, múltiplas dimensões do real que servem como ferramentas de análises e profícuas reflexões para uma intervenção assertiva sobre o meio em que estamos inseridos e, com isso, redirecionarmos rumos que não se predam a ciclos ou paisagens imóveis. Nesse sentido, estudos que se desdobrem na direção dos desbravamentos dos campos geopoéticos em *Vidas secas* da literatura ao cinema são campos férteis a serem semeados.

O descarrilhar cíclico que as travessias nessas obras direcionam, possibilitam a abertura de novas frentes de pesquisas que geopoeticamente podem enriquecer novos estudos em uma direção atravessada pelos aspectos do sertão, das questões sociais, raciais, culturais e outras mais que pelo olhar geopoético amplia as dimensões de leituras e consequentes interpretações de obras artísticas tão ricas.

REFERÊNCIAS

A NATUREZA NA LITERATURA. **Universia**, 2020. Disponível em: https://www.universia.net/br/actualidad/vida-universitaria/natureza-na-literatura-940631.html. Acesso em: 29 jan. 2021.

ALBUQUERQUER JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ALBAGLI, Sarita. **Geopolítica da biodiversidade**. Brasília: Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, 1998.

ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva. A natureza monstruosa em Vidas Secas, de Graciliano Ramos. **Mafuá**, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 11, 2009.

ANDREOTTI, Giuliana. **Paesaggi in movimento, paesaggi in vendita, paesaggi rubati**. Trento: Artimedia/Valentina Terntini Editore, 2007.

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

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Graciliano Ramos** - e o desgosto de ser criatura. Ilhéus, BA: Editus, 2014.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. 6 ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

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

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BATESON, Gregory. **La nature et la Pensée**. Paris: Seuil, 1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix. 1970.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.

BOUVET, Rachel. **Como habitar o mundo de maneira geopoética?** Revista Interfaces Brasil/Canadá. V. 12, N. 1, 2012.

BRAYNER, Sônia. Nota preliminar. *In*: BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDHAL, Zeny (Orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CALHEIROS, Karla Rachel Jarsen de Melo. **A CURA ATRAVÉS DA FÉ:** Um olhar sobre as benzedeiras/rezadeiras alagoanas. Universidade Federal de Alagoas. IX Mestres e Conselheiros Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Belo Horizonte/MG, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão:** ensaio sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura**. In: A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira:** origens e unidades, v. II. São Paulo: EDUSP, 1999.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petropólis, RJ: Vozes, 1998.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martin Fontes, 2007.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil:** Era modernista. 5º vol. 7ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: C/Arte editora, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre.** Trad. Luiz D. A Roncari. Bauru - SP: Edusc, 2002.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Literatura e Espaço: aproximações possíveis entre Arte e Geografia. In: GOETTERT, Jones Dari & MARSCHNER, Walter Roberto (Orgs.).**Transfazer o espaço:** ensaios de como a literatura vira espaço e vice versa. Dourados: EdUFGD, 2011.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Os segredos do sertão da terra:** um longe perto. Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 25-39.

FONSECA, Gustavo Matos da; POTT, Crisla Maciel; ESTRELA, Carina Costa. **A fotografia como instrumento de percepção em práticas de educação ambiental no projeto de extensão Rastro Selvagem**. Arte e Cultura. Novo Hamburgo, 2014.

FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler:** em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.

GOMES, Pedro. **Da escrita a imagem**: da fotografia à subjetividade. 1996. 62f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt; Revisão da tradução Suely Rolnik. 21. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. 4. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

GUATTARI, Félix. **¿Qué es la ecosofia?**: textos presenteados y agenciados por Stéphane Nadaud. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1996.

KOZEL, Salete. **Geopoética das paisagens:** olhar, sentir e ouvir a "natureza". Caderno de Geografia, v. 22, n. 37, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. **1930:** a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro:** Das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência:** o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: 1993.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa:** volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 311-312.

MENEGUSSO, Gustavo; MÜLLER, Nelci. **A geopoética na literatura gaúcha:** uma leitura da paisagem nos romances Ana Terra e Ana Sem Terra. In R. Língua & Literatura Frederico Westphalen v. 13 n. 20 p. 109-123 ago. 2011.

MENQ, Willian. (2014) **Urubus do Brasil** - Aves de Rapina Brasil. Disponível em: http://www.avesderapinabrasil.com/arquivo/artigos/Urubus_do_brasil.pdf. Acesso em: 6 abr. 2020.

MORENTE, Manuel Garcia. **Fundamentos de filosofia:** lições preliminares. 8. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

NOVAES, Claudio Cledson. **Cinema sertanejo:** o sertão no olho do dragão. Feira de Santana: Edições UEFS/MAC, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PIRES, Hindenburgo Francisco. Prefácio. In.: CUSTÓDIO, Vanderli (Org.). **Fundamentos teóricos e metodológicos do ensino e da pesquisa em Geografia:** textos selecionados das primeiras publicações da Associação dos Geógrafos Brasileiros (AGB) – Geografia (1935-1936) e Boletim da AGB (1941-1944). São Paulo: AGB, 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Wescesláo Machado de. **Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo ageografias menores.** Pró-Posições-Revista Quadrimestral da faculdade de Educação, UNICAMP: V. 20, n.3, p. 17-28, set/dez, 2009.

OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo:** a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

RAMOS, Graciliano. (2015). **Vidas Secas.** São Paulo: Record. (Original publicado em 1938).

RATZEL, Friedrich. **Las razas humanas**. Barcelona: Montaner y Simon, 1906. v 1.

RIBEIRO, Julio Cézar, GONÇALVES, Marcelino de Andrade. **Região:** uma busca conceitual pelo viés da contextualização histórico espacial da sociedade. Terra Livre, São Paulo, nº.17, 2º. Semestre/2001.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2012 [1983].

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo – razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SANTOS, Milton. **Da paisagem ao espaço:** Uma discussão. *In*: II ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITEURA E URBANISMO DO BRASIL, 2, 1995, São Paulo. Anais do II ENEPEA. São Paulo: Universidade São Marcos/FAU USP, 1996.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Qu´est-ce que la literature**. *In*: J. Sartre, *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. *In*: CORRÊA; ROZENDAHL (Orgs.). **Paisagem tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SETARO, André. RIBEIRO, Carlos (Orgs.). **Como o cinema "fala"**. In. Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico. Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, 2010.

SIRINO, Salete Paulina Machado. **Vidas secas:** da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas. In: Revista Científica/FAP 2, v. 2, p.99-116, 2007. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1725 Acesso em: 15 mar. 2021.

SOUZA, Lícia Soares. **Literatura e cinema:** traduções intersemióticas. Salvador: EDUNEB, 2009.

SOUZA, Lícia Soares de. **A Geopoética do ciclo euclidiano**. Légua & Meia, Brasil, n. 09, v. 1, p.97- 105, 2018.

SPENCER, Douglas. **Color Photography in Practice**. 2. ed. Londres: Iliffe & Sons, 1980.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 115 minutos.

WHITE, Kenneth. **O GRANDE CAMPO DA GEOPOÉTICA**. Disponível em: https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica. Acesso em: 2 nov. 2020.

WHITE, Kenneth. **UMA ABORDAGEM CIENTÍFICA DO CAMPO GEOPOÉTICO**. Disponível em: https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/65-uma-abordagem-cientifica-do-campo-geopoetico. Acesso em: 2 jan. 2021.

WOLF, Sergio. **Cine / Literatura**: Ritos de pasaje. Buenos Aires, Barcelona e México: Paidós, 2001.