

## O ESPAÇO COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DO ROMANCE E DO FILME *VIDAS SECAS*

Piedade de Sá<sup>1</sup>

### RESUMO

Partindo do pressuposto de que o espaço fílmico difere do romanesco, na medida em que se realizam em linguagens diferentes, que possuem naturezas distintas, e que, conseqüentemente, se atualizam de formas diversas, o presente artigo propõe uma reflexão sobre o espaço como elemento estruturador do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e sua tradução para o filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos. É objetivo deste trabalho analisar os recursos lingüísticos de que se vale o romancista para descrever o espaço, e as estratégias a que recorre o cineasta para produzir efeitos análogos. O aporte teórico que respalda a análise se baseia sobretudo nas teorias semióticas que estudam a relação entre literatura e cinema. A conclusão a que se chegou é que tanto o texto romanesco quanto o fílmico se constroem à semelhança de uma espiral.

Palavras-chave: romance, filme, espaço, *Vidas secas*.

### ABSTRACT

Starting from the assumption that space in film is different than space in novels, in that they use different languages, are of different natures, and that consequently they appear in different forms, this communication proposes to reflect on space as a structuring element in the novel *Vidas secas* by Graciliano Ramos and its translation for the homonymous film by Nelson Pereira dos Santos. The object of this endeavor is to analyze the linguistic resources used by the novelist to describe space and the strategies the filmmaker makes use of in order to produce an analogous effect. The theoretical basis for the analysis is found in the semiotic theories that study the relation between literature and cinema. The conclusion reached is that both the novel and the film are constructed in ways similar to a spiral.

Key words: novel, film, space, *Vidas secas*.

### Introdução

A primeira fase do Cinema Novo, denominada “nacionalista-crítica” situa-se entre 1962 e 1964. Os filmes desse período trataram, direta ou indiretamente, de temas relacionados com as questões concernentes ao nacional e ao popular que norteavam as grandes discussões encetadas 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 (LEITE, 2005, p.98).

Nesse contexto, situa-se *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, acrescentando-lhe o vigor de uma narrativa cinematográfica sofisticada e rigorosa” (LEITE, 2005, p.99).

---

<sup>1</sup> Doutora em Língua Portuguesa e Estilística pela Universidade de São Paulo - USP. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

Segundo Ferreira Leite (2005, p.94), a visão crítica da realidade social atingiu o seu auge na literatura brasileira, principalmente após a Segunda Guerra Mundial e o fim do Estado Novo. Autores como Graciliano Ramos descreveram em suas obras, com grande precisão e rigor, o quadro de abandono e alienação do povo brasileiro, especialmente das populações rurais.

O nosso propósito no presente artigo é verificar que elementos no filme *Vidas secas* configuram o espaço, e, a partir dessa percepção, refletir sobre questões funcionais, constitutivas e formais que se revelem esclarecedoras da composição do romance e do filme.

## 1. O Livro e o Filme

Tanto o filme de Nelson Pereira dos Santos quanto o romance de Graciliano Ramos primam por uma representação realista do sertão. O resultado é a imagem de uma paisagem miserável e inóspita, onde o ser humano reificado se move sem noção de tempo e sem perspectiva de vida (HODGSON, 2003, p.206).

No filme de Nelson Pereira dos Santos, o narrador se aproxima do objeto narrado; o seu olhar é intermediado pelo das personagens, sem qualquer comentário ou explicação para além da experiência destas (TOLENTINO, p.149).

Em *Vidas secas*, assinala Souza (2002, p.133), “o narrado sempre se manifesta nas diversas perspectivas das personagens. [...] Até mesmo as seqüências descritivas, que geralmente se apresentam como pertencentes ao narrador, são aqui visões da família em fuga.” A percepção visual da planície avermelhada e da folhagem dos juazeiros, que se deixam por momentos, entrever, não é do narrador, mas da família de retirantes que se aproxima.

## 2. O Espaço como Elemento Estruturador

A paisagem em *Vidas secas*, ainda que escassa, é de fundamental importância, porque o sertão é o lugar de Fabiano. A sua vida e a de sua família se organizam em função da caatinga, das suas condições climáticas e do arbítrio dos donos da terra. Poder-se-ia mesmo dizer, em consonância com Hodgson (2003, p.211), que Fabiano integra a paisagem agreste do sertão “como mais uma árvore ou uma pedra”. A paisagem é também importante, tanto na narrativa literária quanto na fílmica, na medida em que a história narra “a luta heróica do homem contra o meio adverso”. Fabiano e Sinhá Vitória vivem em função da seca, na expectativa de uma desgraça iminente, que os force a novamente enfrentar as longas caminhadas sob o sol inclemente, ferindo os pés na terra gretada e seca, como podemos concluir do monólogo de Fabiano em “O mundo coberto de penas”.

Em *Vidas secas*, como já assinalamos, a paisagem é descrita pela visão que as personagens têm do sertão, por meio das suas reações e sensações. É, pois, através delas que a paisagem sertaneja nos é apresentada. Um dos elementos dessa paisagem reiterada no romance e mostrada no filme é o juazeiro.

O juazeiro é uma árvore característica da caatinga nordestina; não perde a folhagem durante a seca e serve para alimentar o gado. Esse motivo que aparece nos capítulos 1, 2, 5, 7, 9, 12 e 13, encerra uma dupla função: assinala um ponto de referência no espaço e indica uma esperança de sobrevivência — o juazeiro fornece sombra e alimento.

No romance, o autor refere-se à proximidade ou afastamento do juazeiro relativamente às personagens por meio da seleção de sintagmas verbais que situam os seres no espaço.



(Mudança)

## a) Aproximao

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, **chegaram aos juazeiros** (Mudança, p.12)

Mas **chegando aos juazeiros**, encontrou os meninos adormecidos e não quis acord-los (Mudança, p.13)

A gua tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de **chegar aos juazeiros** do fim do pátio” (Inverno, p.69)

O rio subia a ladeira, **estava perto dos juazeiros** (Inverno, p.70)

**Encaminhou-se aos juazeiros**, curvado, espiando os rastos da água alaz” (Menino mais novo, p.52)

**Encaminhou-se aos juazeiros** (Baleia, p.93)

Subiu a ladeira, **avizinhou-se dos juazeiros**

## b) Afastamento

Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas, **deixou atrás os juazeiros**, as pedras onde se jogavam cobras mortas, o carro de bois. (Fabiano, p.27)

A porteira abriu-se, um fartum espalhou-se pelos arredores, chocalhos soaram, a camisinha de algodão atravessou o pátio, contornou as pedras onde se atiravam cobras mortas, **passou os juazeiros**, desceu a ladeira, alcançou a margem do rio. (O menino mais novo, p.53)

## c) Desaparecimento, oculto

O abano zumbia, e o rumor da enchente era um sopro que **esmorecia para lá dos juazeiros** (Inverno, p.70)

Atravessaram o pátio, **deixaram na escuridão** o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, **os juazeiros** (Fuga, p.123)

A idéia de deslocamento no espaço contida nos verbos ‘aproximar-se’, ‘recuar’, ‘sumir-se’ é retomada, sendo expressa por verbos que também aparecem repetidos. No filme, essa indicação se dá pelo movimento da câmera que, desempenha aqui, um papel crucial: aproximando-se, recuando ou deixando de focalizar o juazeiro em planos longos e demorados.

A imagem cinematográfica se desdobra no tempo, visto que o cinema é uma arte temporal, mas em *Vidas secas*, as imagens despertam no espectador uma sensação de espaço; o espaço faz parte da vivência das personagens.

Visando simular uma representação espacial que correspondesse à seqüência descritiva do livro, Nelson Pereira dos Santos recorre a recursos cinematográficos, como o movimento da câmera. No romance, Graciliano Ramos se vale de elementos lingüísticos para conferir a sensação de espaço que dê a impressão de realidade.

O deslocamento da câmera contribuiu grandemente para a evolução da linguagem cinematográfica. Ao abandonar a posição fixa, a câmera adquire mobilidade que permite “explorar o espaço.” Graças à mobilidade da câmera, “as coordenadas espaciais mudam constantemente não só de uma imagem para outra, como dentro da mesma imagem” (BERNADET, 2000, p.35).

A presença da luz é fundamental no filme, não só porque é ela que permite a visualização do espaço, como também acentua a inclemência da natureza; a luz ofuscante sugere temperatura elevada e dá ênfase à paisagem devastadora e hostil da seca que persegue o sertanejo e à qual a sua vida está subordinada.

A luz e a sombra definem a forma e a localização das coisas no espaço. À medida que o tempo flui, a variação da luz faz-nos perceber a sucessão dos momentos: os diversos períodos do dia, e as estações do ano, que são basicamente o tempo das chuvas e quase sempre das enchentes e o período da seca. É pela variação da luz que o tempo se evidencia no espaço, uma vez que a temporalidade só pode ser percebida nos efeitos que ela produz na superfície das coisas.

O som também pode indicar o espaço. Assim, por exemplo, no filme, o ruído das sandálias dos retirantes indica o solo seco e gretado da caatinga, e a distância percorrida; do mesmo modo que o barulho da chuva revela mudança da estação seca para a chuvosa.

No romance, o som é descrito por meio de onomatopéia:

Chape-chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo (Fabiano, p.18)

Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. (Fabiano, p.19)

As alpercatas chiavam de novo no caminho coberto de seixos (Fuga, p.119)

A câmera móvel acompanha os passos de Fabiano, o olhar do menino em direção ao sol, o andar trôpego de Sinhá Vitória. Os retirantes vão em silêncio, apenas o ruído das alpercatas na areia do rio seco pode ser escutado. A caminhada é lenta e cansativa, planos longos, a sugerir o caminho que os pobres infelizes ainda têm a percorrer, criam um clima de dramaticidade e de angústia que envolve as personagens e se comunica ao espectador (TOLENTINO, 2001, p.154).

O filme é desprovido de trilha musical; o som que se escuta são ruídos naturais: canto dos pássaros, gritos de animais, ruídos da chuva, aboios, que conferem à vida na fazenda quase deserta a sensação de abandono, melancolia e solidão, embora menos melancólicos que o som do carro de boi, que acompanha todo o desenrolar da película. O ruído contínuo de um carro de boi imprime, de fato, como assinala Tolentino (2001, p.152), “uma profunda melancolia a uma longa e monótona tomada, em cujo quadro se vê um terreno pedregoso coberto por um mato ralo, e no canto da moldura uma triste árvore desfolhada”.

Concordamos com Pellegrini (2003, p.23) quando ela afirma a existência de uma convergência evidente entre o “desenvolvimento do romance” e “a conquista pelo cinema de uma linguagem própria.” Mas, lembra a autora,

a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com as palavras o que o cinema faz com as imagens.

Consoante Pellegrini (2003, p.23), a espacialização do elemento temporal realizada pelo cinema trará grande transformação “nas formas de perceber o espaço e de representá-lo”: “ele [o espaço] perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico,” [...] construído, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento passa a ser simultaneidade, a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contigüidade.”

Espaço e tempo estão indissoluvelmente associados, constituindo, como denomina Bakhtin, o cronotopo, mas eles também se ligam, em maior ou menor grau, ao olhar e ao ponto de vista das personagens e do narrador.

É a descrição a principal estratégia para dar vida ao espaço. É por meio dela

que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar ‘a panorâmica, o *traveling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evolver do tempo (PELLEGRINI, 2003, p.26).

Um elemento de aproximação entre o filme e o romance diz respeito ao ponto de vista. Observe-se que, não obstante haja, no romance de Graciliano, um narrador que conta a história, os sucessos, em sua maioria, são narrados da perspectiva das personagens, conferindo, assim, elevado grau de subjetividade ao discurso. As freqüentes seqüências em discurso indireto livre mereceram um comentário desfavorável de Álvaro Lins, que, no ensaio **Valores e Misérias das *Vidas secas***, inserido em **Os mortos de sobrecasaca** (1963, p.167, p.54), julga um defeito considerável o “excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores”.

Outro defeito apontado por Álvaro Lins é a falta de articulação entre os capítulos, devido ao fato de terem sido muitos deles compostos separadamente como contos. Quanto ao primeiro problema levantado, parece-nos ter razão o crítico, mas já não concordamos quanto ao segundo, por razões que exporemos a seguir.

De fato, muitos capítulos do romance *Vidas secas* foram publicados originalmente no formato de contos, dotados de relativa autonomia, uma vez que tinham em comum apenas o meio e as mesmas personagens. Por esse motivo, afirmam alguns críticos que os episódios do romance podem ser apresentados de maneira independente, ou seja, podem ser deslocados sem prejuízo, porquanto é o “contexto que lhes confere sentido pleno”. Esta é uma das razões por que Ruben Braga diz que Graciliano Ramos criou “o romance desmontável”. Posto que aparentemente sem articulação entre os capítulos, como considera Álvaro Lins, o romance obedece, no entanto, a um rigoroso traçado. Se, como os críticos sugerem, o romance é desmontável, o filme, por sua vez, como salienta Johnson (2003, p.46) ‘desmonta’ a narrativa, tornando-a talvez mais linear; o filme agrupa alguns capítulos que no romance estão separados. Nelson Pereira dos Santos, possivelmente influenciado

pela opinião da maioria dos críticos, não teria levado em conta as várias remissões entre os capítulos, o que, como veremos, inviabiliza esses deslocamentos. As seqüências filmicas estão assim dispostas:

Os acontecimentos dos capítulos 3 (“Cadeia”) e 8 (“Festa”), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* no capítulo 10 (“Contas”) em que Fabiano se lembra de dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o soldado amarelo (capítulo 11) acontece antes da morte de Baleia (capítulo 9). O diretor também adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na seqüência da cadeia (JOHNSON, 2003, p.46).

Poderíamos acrescentar ainda que o capítulo 12 (“O mundo coberto de penas”), em que Fabiano faz um retrospecto da sua vida e da sua família na fazenda, vem antes de Baleia (capítulo 9).

Afirma Mourão (1971, p.119) que apenas duas vezes — no ressurgimento do soldado amarelo e na evolução do segundo ciclo da seca —, a matéria de um capítulo continua a ser tratada no outro. Ainda assim, considera o reaparecimento do soldado amarelo uma renovação do problema anterior, e quanto à evolução do segundo ciclo das secas, entende que “o que evolui é um todo único”.

Embora, a rigor, não possamos afirmar que o assunto de um capítulo continua no seguinte ou seguintes, parece inegável que, as mais das vezes, há remissão a episódios ou acontecimentos anteriormente narrados, o que ocorre geralmente em forma de evocação. Isso demonstra, contrariando a afirmativa de Mourão e de outros críticos, que, por um lado, a possibilidade de permuta de capítulos é mínima e, que, por outro, existem pontos no espaço aos quais a narrativa volta. Vejamos alguns passos que ilustram o que acabamos de afirmar.

O segundo capítulo resume a chegada à fazenda, matéria do primeiro e antecipa a cena, que será descrita, no quarto capítulo, com pequenas variações:

Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. (Fabiano, p.18)

Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, Sinhá Vitória soprava o fogo (Sinhá Vitória, p.38).

O capítulo terceiro evoca episódios do primeiro e traz elementos que serão retomados no seguinte.

Agora se recordava da viagem que tinha feito pelo sertão. A cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros, Sinhá Vitória tropicava debaixo do baú de trens. Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar. Necessidade. (Cadeia, p.36)

Ainda em Cadeia, em frases curtas, estilo de notas, aparecem os dados que serão desenvolvidos no capítulo seguinte, intitulado Sinhá Vitória:

Sinhá Vitória **punha sal na comida**. [...] Sinhá Vitória **provava o caldo na quenga de coco** (Cadeia, p. 34).

Pôs água nela [na comida] e remexeu-a com a **quenga preta de coco**. Em seguida **provou o caldo**. Insosso, nem parecia bóia de cristão. Chegou-se ao jirau onde guardavam cumbucos e mantas de carne, abriu a mochila de **sal, tirou um punhado, jogou-o na panela** (Sinha Vitória, p.43).

O quarto capítulo confirma a previsão esboçada no segundo: o dinheiro gasto por Fabiano em jogo e cachaça, o que gerou o incidente narrado no terceiro capítulo, e relembra o episódio do papagaio, mencionado no primeiro.

Como não se entendessem, Sinha Vitória **aludira**, bastante azeda, **ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça** (Sinha Vitória, p.41)

**Pobre do papagaio**. Viajava com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folhas [...] Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda (Sinha Vitória, p.43).

O sexto capítulo recorda a viagem do início:

Antigamente os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos. Sinhá Vitória, com o filho mais novo escanchado no quarto, equilibrava o baú de folha na cabeça; Fabiano levava no ombro a espingarda de pederneira. Baleia mostrava as costelas através do pelo escasso. Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés (O menino mais velho, p.58).

O sétimo capítulo traz motivos do capítulo inicial e menciona a prisão de Fabiano.

**A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros** do fim do pátio (Inverno, p.66).

Algum tempo antes acontecera aquela desgraça: **o soldado amarelo provocara-o na feira, dera-lhe uma surra de facão metera-o na cadeia**” (Inverno, p.67).

O capítulo Festa anuncia o tema a ser desenvolvido em Contas e relembra o incidente que motivou a prisão de Fabiano.

Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. **O patrão realizava com a pena e tinta cálculos incompreensíveis**. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo que fora enganado (Festa, p.76).

No quadro, ao passar pelo Jatobá, virou o rosto, sem motivo nenhum, **o desgraçado tinha ido provocá-lo, pisar-lhe o pé. Ele se desaviera, com bons modos. Como o outro insistisse, perdera a paciência, tivera um rompante. Conseqüência: facão no lombo e uma noite de cadeia** (Festa, p.77).

No capítulo nono, Baleia, na agonia da morte, lembra um costume doméstico, referido em Inverno:

Provavelmente estava na cozinha, entre as pedras que serviam de trempe. Antes de se deitar, Sinha Vitória retirava dali os carvões e a cinza, varria com um molho de vassourinhas o chão queimado, e aquilo ficava um bom lugar para cachorro descansar (Baleia, p.91).

O décimo capítulo (Contas) relembra a caminhada pelo sertão narrada no capítulo inicial e retoma cenas do episódio narrado em Cadeia.

Além dos telhados, que lhe reduziam o horizonte, a campina se estendia, seca e dura. **Lembrou-se da marcha penosa que fizera através dela, com a família, todos esmolambados e famintos** (Contas, p. 96).

Diante da bodega de Seu Inácio virou o rosto e fez uma curva larga. **Depois que acontecera aquela miséria, temia passar ali** (Contas, p.95).

Um perigo entrar na bodega. **Estava com desejo de beber um quarteirão de cachaça, mas lembrava-se da última visita feita à venda de Seu Inácio. Se não tivesse tido a idéia de beber, não lhe haveria sucedido aquele desastre** (Contas, p.99).

O décimo primeiro capítulo é mais uma volta a Cadeia. Em O mundo coberto de penas, décimo segundo capítulo, são evocados episódios e fatos que aparecem nos capítulos 1, 3, 4, 9, 10 e 11. Alguns exemplos:

Coitada de Sinha Vitória, novamente nos descampados, transportando o baú de folha (O mundo coberto de penas, p.114).

Devia ter furado o pescoço do amarelo com a faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Agüentava zinco no lombo e não se vingava (O mundo coberto de penas, p.112).

Desceu o copiar, atravessou o pátio, avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca o pelo caíra, e ele precisara matá-la (O mundo coberto de penas, p.110).

Quanto à estrutura de *Vidas secas*, como já mencionamos, a maioria dos autores concorda em considerá-lo um romance cujos capítulos não possuem ordem fixa e se caracteriza por sua circularidade — o começo e o fim se encontram.

Na opinião de Hodgson (2003, p.211), por exemplo, o “filme termina como começou, mostrando a impossibilidade de pensar a construção de um futuro onde não se tem liberdade para decidir a própria vida.” De fato, *Vidas secas* começa e termina com a família de Fabiano fugindo da seca, o que leva Antônio Cândido a asseverar também que as duas situações são idênticas, “de tal maneira que o final se reencontra com o princípio e fecha a ação num círculo”.

Salienta Cristóvão (1975) que a ordenação dos capítulos em *Vidas secas* tem uma função

alegórica, mais que em qualquer outra obra de Graciliano”: “o fato de ‘Mudança’ ser o primeiro capítulo e ‘Fuga’ o último, envolvendo todos os outros episódios, fornece quadro ideal para significar o drama duma família nordestina condenada ao êxodo perpétuo da retirada.

De fato, o capítulo final nos dá uma visão retrospectiva de todo o romance. Podemos, portanto, concluir, que apenas os capítulos 5, (O menino mais novo), 6 (O menino mais velho) e 11 (O soldado amarelo) oferecem uma possibilidade, limitada embora, de deslocamento: nenhum deles pode vir antes do primeiro, o décimo primeiro não pode vir antes do terceiro, nenhum pode ocupar o último lugar.

A ação da narrativa é uma constante volta. Embora o início e o fim do romance se aproximem, não coincidem, não são idênticos: o primeiro capítulo narra a chegada dos retirantes à fazenda; o último, a fuga. A causa de ambas, entretanto, é comum: a seca.

Parece-nos que o ir e vir de motivos imprime ao romance mais do que uma estrutura circular, um movimento em espiral: a narrativa progride, se distancia do seu ponto inicial, mas volta sobre um ponto que será ampliado ou simplesmente evocado. No filme, a alteração da ordem dos episódios, quase anula o movimento espiralado que julgamos ser um dos elementos composicionais do romance e que, evidentemente, está imbricado ao movimento no espaço, seja ele físico – o ambiente em que se movem as personagens – seja o espaço da memória, da recordação, ou, como ocorre as mais das vezes, uma situação narrada num capítulo é evocada noutra.

No sentido de reafirmar o caráter circular da narrativa, assevera Dimantes (2002):

No final da película, em mais uma tentativa de leitura fiel por parte do cineasta, o fílmico realça a continuidade do drama destes seres humanos. Nessa perspectiva, o filme busca ter a mesma estrutura circular do romance. Assim, os dois começam e terminam situados em um mesmo local e dentro da mesma temática.

## Conclusão

Não sendo uma narrativa de andamento linear, a estrutura de *Vidas secas* é obtida pela reiteração incessante, que se verifica nas referências retroativas, nas evocações, nas diferentes versões do mesmo motivo. Do ponto de vista lingüístico, esses recursos se formalizam pela repetição de lexemas e sintagmas, pela insistência no símile, pelas justaposições e pela síntese.

Partindo de unidades funcionais mínimas, que se repetem no nível do enunciado e no da enunciação, ora ampliadas, ora resumidas, a narrativa vai-se montando numa constante volta sobre si mesma, à semelhança de uma espiral.

Diferentemente da figura do círculo, adotada por críticos de Graciliano, preferimos a analogia com a espiral. Provavelmente, o que levou alguns autores a tomarem como elemento de comparação aquela figura geométrica foi o fato de haver uma aproximação entre o primeiro e o último capítulos do romance. É assim que Álvaro Cardoso Gomes (1977), valendo-se da metáfora da bolandeira, esclarece:

assim como a roda da bolandeira segue sempre o mesmo caminho, também o vaqueiro tem um destino cíclico. E o romance acaba tendo uma estrutura idêntica: decomposto em partes, fragmentário, parece assemelhar-se ao herói: a unidade faz-se aos poucos e a situação final retoma o ponto de partida: uma roda de bolandeira, girando sempre em torno do mesmo eixo.

No entanto, embora haja uma aproximação entre o início e o fim da narrativa, esses dois pontos não chegam a unir-se. Além disso, o capítulo final não contém uma conclusão.

No verbete referente a círculo, lê-se no **Dicionário de símbolos**, de Chevalier e Gheerbrandt (2006):

O movimento circular é perfeito, mutável sem começo nem fim, e nem variações; [...] Desde a mais remota antiguidade, o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição, englobando o tempo para melhor o poder medir. [...] O simbolismo do círculo [na Baixa Mesopotâmia] abrange o da eternidade ou dos perpétuos reinícios.

A espiral, dizem os autores,

manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original. Mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro...

O círculo simboliza, portanto, a coisa acabada, a totalidade, ao passo que a espiral implica movimento contínuo no espaço, em torno de um ponto. O eterno retorno indica uma volta ao início, e sugere repetição, sem que isso signifique, no entanto, a reprodução dos mesmos acontecimentos.

Osman Lins (1973, p.16), falando sobre a arquitetura de **Avalovara**, explica

que a espiral não nos transmite uma impressão estática: paremos, antes, de vir de longe, de sempre, tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora; ou ampliar-se, desenvolver-se em direção a espaços cada vez mais vastos, até que a nossa mente não mais a alcance.

Se considerarmos o pólo+ como a concentração de motivos, verificaremos que a narrativa gira em torno deles numa progressão *ad infinitum*.

Acrescenta Lins (p.55): “a espiral parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se.” No entanto, esse encontro jamais ocorrerá, visto que a união dos extremos significaria a transformação da espiral em círculo, o que contraria o nosso ponto de vista de que a narrativa se constrói como espiral. Outro argumento importante é que o círculo é uma figura plana, ao passo que a espiral é uma figura espacial, que sugere movimento: ela se desenvolve no espaço ao mesmo tempo que o revela.

Considerando a “imagem do retorno” aludida por Lins e pelos dicionaristas citados, talvez fosse possível dizer que o círculo simboliza a narrativa como um todo, a narrativa completa, ao passo que a espiral simbolizaria a construção da história, que termina por retomar o seu ponto de partida.

É exatamente essa a imagem, cremos, que se configura tanto no romance quanto no filme. E é isso, em certa medida, o que está sintetizado nas palavras finais de Graciliano Ramos, repetidas por Nelson Pereira dos Santos, e que reproduziremos aqui:

E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos.



(Fuga)

**REFERÊNCIAS**

- BERNADET, Jean-Claude. *Que é cinema*. 12ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000. 117 p.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras cores, números*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 996 p.
- DIMANTES, Melanie. *Brasil: 500 anos depois*. A. Coruña: Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975. 247 p.
- GOMES, Álvaro Cardoso. O autor e a consciência lingüística das personagens. *Suplemento Cultural. Estado de São Paulo*, 4.12.77).
- HODGSON, Lillian Marina Tavares. Cores e corpos: uma análise dos filmes *Vidas secas* e *Eu, tu, eles*. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (orgs.) *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p.205-212.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.37-59
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2005. 159 p.
- LINS, Álvaro. Valores e Mistérios das *Vidas secas*. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca: obras, problemas e autores da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963
- LINS, Osman. *Avalovara*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973. 415 p.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971. 160 p.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, p.15-35.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 99 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. 175 p.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 323 p.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. A ficção dramática de Graciliano Ramos. In: MARCHEZAN & TELAROLLI, Sylvia (orgs.) *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002. p.125-152.

**Filmografia**

- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas*. 1963.