

## **Caminhos errantes de um povo sem posses: o migrante como um signo de nordestinidade no filme “Vidas Secas” (1963)<sup>1</sup>**

João Pedro Ramalho MARTINS<sup>2</sup>  
Carla Conceição da Silva PAIVA<sup>3</sup>  
Universidade do Estado da Bahia, Juazeiro, BA

### **Resumo**

Um dos expoentes do cinema brasileiro na década de 1960, o filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, adaptado da obra homônima de Graciliano Ramos, é um exemplo clássico da relação entre o cinema e a literatura. Mais do que isso, agrupa vários discursos que ajudaram a compor o imaginário do Nordeste e de suas identidades, os quais, nesse tipo de narrativa, formam os chamados signos de nordestinidade (PAIVA, 2006). Este trabalho buscou compreender a representação da identidade do migrante assumida no filme pelo protagonista Fabiano (Átila Iório) e sua família. Através da análise de imagens que compõem a narrativa fílmica, percebemos como esse sujeito, cujos caminhos são incertos e erráticos, tem sua vida condenada a uma perpétua ligação com a “infernai” natureza sertaneja; e, privado da posse de bens, vive à margem da condição de ser humano.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Identidades; Migrante nordestino; Nordestinidade; Representações sociais.

### **Introdução**

O cinema brasileiro possui uma forte ligação com a literatura. Muitos dos principais filmes tidos como clássicos são adaptações de obras literárias ou tiveram parte de seu enredo e personagens inspirados nelas. De acordo com Sylvie Debs (2007), essa relação não se limita à transposição de uma história da linguagem literária para a cinematográfica; ela integra um projeto de encorajamento da produção fílmica no Brasil, a fim de criar um cinema nacional independente.

Nesse contexto, a produção nacional ganha força a partir da década de 1960, com o Cinema Novo. O movimento, encabeçado por cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, é tido por Debs (ibid.) como o marco inicial do estreitamento entre as duas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Jornalismo em Múltiplos Meios da Uneb; bolsista de Iniciação Científica pela Fapesb no projeto “Signos de Nordestinidade – análise da representação da identidade do migrante nordestino no cinema brasileiro no período de 1960 a 1990”; email: [joaopramalhom@gmail.com](mailto:joaopramalhom@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo em Múltiplos Meios da Uneb, email: [ccspaiva@gmail.com](mailto:ccspaiva@gmail.com)

linguagens, muito devido à formação intelectual de seus líderes. Ainda segundo essa autora, a literatura teve uma grande influência nas obras desse período, tanto de modo direto quanto indireto.

Essa influência está relacionada a produções literárias cujas origens são vinculadas a movimentos pela afirmação de uma identidade nacional. Um dos principais livros a inspirar a criação cinematográfica a partir do Cinema Novo foi *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2002). Em suas páginas, Cunha (ibid.) não apenas relata episódios da Guerra de Canudos (1896-1897), como se dedica a descrever e analisar diversos aspectos da paisagem e do povo brasileiro e, especificamente, nordestino. Segundo Albuquerque Júnior (1999), o livro é tido como um marco na busca de elementos que caracterizassem a identidade nacional. “Com ele, teríamos iniciado a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa terra, dos nossos costumes, das nossas tradições” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 53). Nessa mesma linha, a obra é considerada “um mito fundador da nação brasileira” (DEBS, 2007, p. 60).

Uma importante escola da literatura brasileira na qual também se ancoram muitas das produções do cinema a partir da década de 1960 é a da segunda geração modernista, conhecida como a do “Romance Regionalista de Trinta”. Autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego são importantes nomes de um movimento que buscava, a partir da literatura, desvendar a real essência do país. Para isso, o olhar se voltava para o Nordeste, ou para as diferentes realidades nordestinas, pensando, a partir disso, as questões relativas à nação brasileira e aos problemas de seu povo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

O filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, objeto da análise presente neste trabalho, é considerado um dos principais exemplos de transposição bem-sucedida da literatura para o cinema (DEBS, 2012), além de ser o primeiro a realizar essa transição em uma trama ambientada no sertão nordestino. O livro homônimo, de Graciliano Ramos (2015), foi publicado em 1938, e é uma das principais obras que compõem o movimento regionalista da década de 1930. Analogamente, sua adaptação para os cinemas é classificada como integrante da trilogia fundamental do Cinema Novo, ao lado de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

O cinema e a literatura, enquanto criações culturais, acabam reproduzindo representações sociais, que podem ser definidas como “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a

construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 21). Representar “corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto” (JODELET, 2001, p. 22), que pode ser uma pessoa, uma coisa, um fenômeno natural, etc. E esse objeto, real, imaginário ou mítico, é fundamental para que haja a representação.

As representações sociais cumprem, de acordo com Abric (*apud* SÁ, 1996), determinadas funções, como a de compreender e explicar a realidade e a de orientar e justificar comportamentos. Além dessas funções, destaca-se a identitária.

Elas definem a identidade e permitem a salvaguarda da especificidade dos grupos. [...] As representações também têm por função situar os indivíduos e os grupos no campo social (permitindo) a elaboração de uma identidade pessoal e social [...] compatível com sistemas de normas e de valores social e historicamente determinados (ABRIC *apud* SÁ, p. 44).

Nesse sentido, a produção cultural literária e cinematográfica sobre o Nordeste passou a compor o imaginário coletivo acerca das identidades da região, não somente reproduzindo e perpetuando representações coletivas, como contribuindo para suas transformações e ressignificações. No entanto, ao fazerem isso, incorrem em um risco comum, inerente ao caráter social das representações: o de distorcer as qualidades desse objeto (JODELET, 2001). E, ao privilegiar determinadas características em detrimento de outras, acabam gerando estereótipos.

As representações do Nordeste, gestadas pela literatura e produzidas e veiculadas pelo cinema nacional, integram um quadro de identidades estereotipadas, denominadas pela pesquisadora Carla Paiva (2006) como “signos de nordestinidade”. A nordestinidade, aqui, é entendida justamente como o resultado dessas diversas representações, uma vez que não se pode resumir as identidades da região a uma simples imagem como a do “sertanejo”, por exemplo.

A pesquisa acerca dessas representações levou à identificação de diferentes signos aos quais o cinema brasileiro recorreu, entre as décadas de 1960 e 1990. Entre elas, podemos citar, por exemplo, a paisagem sertaneja, cujas características sempre ressaltadas são o sol intenso, calor e pouca chuva. Sua aparição nas imagens do cinema possui a função de situar as personagens, demonstrando o ambiente - geralmente hostil - na qual vivem. Outro signo frequente diz respeito à figura do vaqueiro - “categoria” à qual pertence Fabiano, protagonista de *Vidas Secas*. As imagens apresentam o vaqueiro na maioria das vezes como um herói (o que não é exatamente o caso das personagens de Graciliano Ramos

e Nelson Pereira), sempre em trajes específicos, demonstrando força e jeito com os animais. Representações cuja origem se deve, como em muitos outros signos de nordestinidade, ao que escreveu Euclides da Cunha (2002) em *Os Sertões*.

Porém é outro o signo de nordestinidade que mais interessa a esse trabalho: o migrante nordestino, a figura que, forçada pelas condições climáticas, deixa sua terra em busca de uma vida melhor, quase sempre no litoral ou no sul do país. Uma das principais características dos migrantes, ressaltada em *Vidas Secas* (1963), traz essas personagens como “aqueles que estão fora do lugar, as identidades que não se identificam, ou são identificadas como destoantes, (...) em trânsito, que negociam várias, sem reproduzir referências em tais combinações” (CASTRO, 2000, p. 18).

Este trabalho pretendeu, então, ao analisar imagens do filme *Vidas Secas* (1963), em especial as que retratam momentos de migração, compreender de que maneira se deu a representação dessas “identidades em trânsito”. Assumidas na história por Fabiano (Átila Iório), Vitória (Maria Ribeiro), seus dois filhos e a cachorra Baleia: uma família de retirantes, que muda de moradia a cada ciclo da seca - e de emprego/desemprego do vaqueiro Fabiano. A história se inicia justamente em uma das andanças da família.

### **A esmo: o migrante em *Vidas Secas***

A primeira cena do filme começa com uma tomada em plano geral: a paisagem é capturada de modo amplo. O céu, limpo e com muita luminosidade, ocupa aproximadamente dois terços da tela. À esquerda, uma árvore é o único elemento que sai do chão para romper o céu, ressaltando o restante da vegetação, rasteira. A câmera permanece parada enquanto os créditos se alternam na tela. A trilha sonora é contínua: o som de um berrante e de um carro de boi.

Desde o início, podemos distinguir pequenos pontos se movendo na linha do horizonte, da direita para a esquerda, enquanto a câmera permanece parada, o que dura aproximadamente um minuto e dez segundos. Esses “pontos” vão se aproximando da árvore à esquerda, e “aumentando” gradativamente de tamanho; tornam-se traços verticais (Figura 1). No entanto, ainda permanecem pequenos e distantes, e podemos apenas deduzir que se trata de Fabiano e sua família, já que ainda não podemos reconhecer suas formas.



**Figura 1:** Tomada inicial. Os pequenos pontos no horizonte, próximo aos créditos de Átila Iório, são a família de Fabiano.

O minuto inicial de *Vidas Secas*, com a tomada em plano geral da paisagem e as personagens reduzidas a “pontos” e “traços”, apresenta a família de Fabiano e Vitória, pequena em relação a um sertão vasto. Aqui, as personagens trazem uma faceta da identidade do migrante assumida nas imagens de Nelson Pereira dos Santos e que tiveram origem no romance de Graciliano Ramos (2015): o migrante é “engolido” por uma natureza maior do que ele, da qual não consegue se desvincular fisicamente e que forja seu destino.

Após um minuto e dez segundos, a câmera se desloca lentamente para a esquerda, até reposicionar a árvore um pouco à direita do centro da tela. O som do berrante e do carro de boi continua ao fundo. O grupo, aos poucos, anda para a frente, em direção à câmera. Aos dois minutos e vinte segundos, uma cachorra - Baleia - atravessa o grupo e percorre o caminho da tela, como se anunciasse a aproximação da família.

Aos dois minutos e cinquenta segundos, já é possível distinguir a figura de Sinhá Vitória, que vem à frente dos outros, carregando algo na cabeça e no seu lado esquerdo. Atrás dela, Fabiano, e, depois, seus filhos. Quando eles se aproximam mais, o som ao fundo é interrompido, e podemos perceber melhor os objetos que trazem (Figuras 2 e 3). Vitória porta um baú sobre a cabeça coberta com um pano, e uma trouxa de roupas no braço esquerdo. Fabiano possui uma espingarda e dois matulões. O menino mais velho carrega outra trouxa, enquanto o menino mais novo leva uma cabaça.

Percebemos, aqui, como são poucos os pertences da família. Fabiano é vaqueiro, mas não tem moradia fixa. Sua vida é justamente migrar em meio à caatinga em busca de trabalho e, quem sabe, de uma vida melhor. Nesse contexto de caminhos errantes, é de se

esperar que eles não possuam muita coisa. De outra forma, não conseguiriam realizar o movimento constante de migração.



**Figuras 2 e 3:** Os bens da família. À esquerda, Vitória em primeiro plano. À direita, Fabiano e os dois filhos.

Diferente de outras personagens clássicas do cinema inspirado pela literatura - também retirantes - como Severino, de *Morte e Vida Severina* (1977), e Macabéa, de *A Hora da Estrela* (1985), que migram, com destino certo, para o litoral ou para o sudeste, a personagem de *Vidas Secas* é um condenado a ser errante. Essa condição, no entanto, não lhe é atribuída por acaso, mas é fruto de uma dupla exclusão: “Duplamente excluído pelas condições climáticas infernais e as condições sociais deploráveis, Fabiano prossegue sua marcha de exilado da terra. A partir do momento em que ele não pode comprar nem alugar uma fazenda, seu destino é passar, errar e fugir” (DEBS, 2007, p. 265).

A primeira cena do filme, portanto, já sinaliza como essas duas forças “agem” sobre Fabiano, Vitória e os filhos. Ela nos apresenta uma natureza grande, em comparação a sujeitos pequenos. Também nos apresenta uma família nômade, caminhando por um trecho do sertão aparentemente inóspito e até aleatório - uma vez que não é identificado na história. Por fim, nos mostra como eles, possuindo pouco, quase nada, encontram-se à margem da sociedade.

### **O migrante e a natureza: duas faces dessa relação**

A pesquisa “Signos de nordestinidade” trabalha com as três perspectivas da literatura sobre o sertão, levantadas por Oliveira (*apud* PAIVA, 2006). A primeira delas tem o sertão enquanto paraíso, um lugar onde tudo era perfeito, belo e justo, e que preservaria uma linguagem e costumes ainda “puros”. Uma segunda perspectiva é a que retrata o sertão

como purgatório: um lugar de passagem, de travessia, um reino a ser desencantado e decifrado. Por fim, a terceira perspectiva é a do sertão enquanto inferno, caracterizado pela violência, pelo fatalismo, destempero da natureza e pelo desespero de seus habitantes para “perambular”.

É nessa perspectiva de inferno que se encaixa o sertão de *Vidas Secas*. E, com ele, o migrante estabelece uma relação constituída de duas faces: de um lado, a natureza o oprime e o exclui; de outro, uma vez que está condenado a viver em trânsito por ela, o retirante torna-se um conhecedor de suas características, de seus caminhos, sinais e ciclos.

Em uma cena posterior à inicial, após uma parada rápida para descanso e alimentação, a família de Fabiano retoma sua caminhada. Agora, a câmera não está distante, mas próxima às personagens. Quem lidera o grupo é Vitória, que leva o menino mais novo agarrado a seu braço esquerdo. Logo após, Fabiano e, atrás, o menino mais velho. A cachorra Baleia os acompanha. Enquanto caminha, a personagem de Maria Ribeiro percorre a paisagem à sua frente com o olhar, da esquerda para a direita, sondando o espaço (figuras 4 e 5).



**Figuras 4 e 5:** Vitória percorre o olhar da esquerda para a direita.

Nos planos das figuras 4 e 5, percebemos, de início, a preocupação de Vitória em descobrir trilhas por quais seguir. Desde as primeiras cenas, é ela quem puxa a família, e, junto com Baleia, vai guiando o grupo por entre os caminhos. O gesto de percorrer o espaço com o olhar demonstra essa preocupação, sendo um indício de familiaridade com o vagar pela natureza por parte da família de retirantes.

Os *frames* destacados também trazem informações importantes sobre a maneira que essas personagens são representadas pelo olhar da câmera. Vitória, que se encontra em primeiro plano, é capturada de cima para baixo, em plongée; ângulo que, no cinema, comprime as personagens, atribuindo-lhes características de inferioridade. Grande parte da

história, aliás, é filmada em plongée, o que demonstra ser inferior a posição assumida por esses sujeitos. Além disso, nota-se como a vegetação ocupa os dois lados da tela, em segundo plano, indicando que o trecho que eles percorrem não é tão largo. Assim, a câmera, estando próxima à personagem e acima dela, capturando seus movimentos enquanto caminha cercada pela vegetação, produz nas imagens o efeito de sufocamento.

O gesto de sondar o espaço com o olhar é repetido por Vitória pouco tempo depois. Quando Baleia, que havia se separado um pouco do grupo e enveredado pela vegetação, volta, à frente deles, latindo, a mulher de Fabiano decide tomar o caminho de onde a cachorra veio. Ela sobe para um trecho mais elevado, e, de cima, percorre o olhar da direita da tela, onde se encontra, para a esquerda. Percebendo que a mulher havia se demorado um pouco, Fabiano vai até onde ela está, sendo impelido a mirar na mesma direção que ela; agora, Vitória está à esquerda e ele à direita (Figura 6). Olhando para um céu tomado por urubus, localizados nas imagens no canto superior esquerdo (Figura 7), Vitória, então afirma: “Lá, garanto que tem pouso”. A presença de urubus é indício de cadáver animal, o que leva a crer que possa ser algum gado morto, talvez pela seca, ou por falta de cuidado. E, se há gado, há possibilidade de trabalho para Fabiano. Mais uma vez, aqui, a personagem de Maria Ribeiro evidencia familiaridade com o “funcionamento” da natureza, e com o próprio movimento de migração, ao qual estão acostumados.



**Figuras 6 e 7:** Vitória e Fabiano olham para os urubus, ao longe, que indicam um possível abrigo.

É preciso caminhar mais um pouco para chegar ao lugar desejado. Vitória continua andando e, ao perceber que aquele trajeto não é o correto, para. Fabiano, novamente, a alcança. “Por aqui ‘nós’ nunca que ‘vamo’ chegar”, afirma ela. Fabiano reclama:



Fabiano - Você é teimosa, oxente.  
Vitória - Tanta volta, “num” tem fim.  
Fabiano - É, nós “temo” que ir pelo rio mesmo.  
Vitória - Ia chegar meio-dia! “Tô” cansada de andar nesse areião.

Nesse momento, eles voltam a caminhar. O menino mais velho os segue. E, assim como pôde ser observado em uma cena anterior (Figuras 4 e 5), a câmera, mesmo distante, volta a estar acima da linha de seus olhos, em plongée, com vegetação cercand-os pelos dois lados. Percebe-se, novamente, como essa natureza sufoca as personagens.

O engano cometido pela família - terem tomado o caminho errado - pode aparentar que, ao contrário do que foi afirmado, eles não conhecem tão bem o ambiente por onde peregrinam. No entanto, o objetivo é atingido, e eles chegam à propriedade rural onde estaria o “pouso” avistado por Sinhá Vitória, o que aponta ser esse erro muito menos culpa dos retirantes, do que do próprio sertão, que, enquanto inferno, condena seus moradores a perambularem pelas suas veredas. Condenação notada nas afirmações da mulher de que essas veredas não teriam fim e de que estaria cansada de andar no “areião”.

O enredo de *Vidas Secas* é bastante conhecido. Fabiano, ao chegar a um sítio, onde encontra uma casa e gado, consegue um emprego com o proprietário. Aceita receber como pagamento o valor tradicionalmente estabelecido na relação patrão-vaqueiro: a cada quatro cabeças de gado, uma é sua. Devido a seu desconhecimento de finanças, mas, principalmente, ao sistema de exploração ao qual o trabalhador é submetido (e que é sutilmente denunciado no filme), o vaqueiro, em determinado momento, se desentende com o patrão, ao receber menos do que achava que devia. Em outra oportunidade, quando a família vai a uma festa na cidade, Fabiano, deslocado, se desentende com o soldado amarelo, e acaba preso, apanhando na cadeia. Depois de ser solto, até tem a oportunidade de fugir, mas prefere voltar com sua família e permanecer atrelado a seu destino.

Uma cena clássica do filme - e que simboliza perfeitamente a perspectiva de sertão aqui abordada - se desenrola na volta de Fabiano para casa. Após uma rezadeira que curava as feridas do vaqueiro pronunciar a palavra “inferno”, o menino mais velho pergunta à mãe o que o termo significa. “É um lugar ruim demais.”, ela afirma, quase irritada. “Ruim demais como?”, o menino pergunta. Sem obter resposta, dirige-se ao pai; mas esse também permanece calado. Ao voltar para a mãe, que está na cozinha mexendo as panelas, volta a questionar como é o inferno. Insatisfeita por falar no assunto, conforme denuncia sua expressão facial, Vitória responde: “É o lugar pra onde vão os condenado, cheio de fogueira, espeto quente”. O menino pergunta, então, se ela já foi lá, e recebe um tapa na

cabeça, sendo chamado de “capeta insolente”. Sai da casa chorando, e Baleia vai junto. Lá fora, senta-se embaixo de uma árvore. Mexendo na cachorra, olha para o ambiente ao seu redor e começa a repetir o que acabara de ouvir.

Enquanto vê a casa, o monte seco, as galinhas no telhado, o gado pastando no mato seco, os galhos da árvore e, além, o céu ensolarado, o menino rememora a ideia de inferno passada pela mãe: “Inferno! (...) Espeto quente. (...) Inferno! Lugar ruim. (...) Inferno! (...) Lugar ruim.” Deitado, vira-se para a casa e vê a mãe aparecer na porta, enquanto lembra: “Condenado!” Nessa sequência, o menino repete a palavra “inferno” doze vezes. A função de toda essa repetição não poderia ser outra: a de firmar a associação do sertão nordestino a um lugar de condenação, sendo o retirante um dos condenados que aqui (sobre)vivem.

Em seguida, vemos Vitória na janela jogando fora um pouco de água que havia em um vasilhame, enquanto lamenta consigo mesma: “Vida desgraçada, infeliz, que vida.” Volta para a cozinha. “Vida de bicho. Trabalha tanto pra quê? Num dá pra de comer!”. Dirige-se, então, a uma área iluminada, onde fica a porta. Pega seu charuto na parede e, limpando-o em sua blusa, olha para o lado de fora. Reclama do mau uso do dinheiro pelo marido. “Era só o que faltava. É. Tá tudo secando, já.” E emite um ruído de resignação. Vitória já começa a perceber: a seca está prestes a retomar seu ciclo.

Um sinal definitivo de que o ciclo da seca retorna chega a Vitória enquanto ela apanha água barrenta em um açude. Ao olhar para cima, vê um bando de andorinhas que voavam em um céu limpo, se irritando: “Excomungada!” Pouco depois, da janela da casa, volta a ver os pássaros: “Mau sinal. O sertão vai pegar fogo. O sol chupa água e essa excomungada vem buscar o que sobra. Elas quer é matar o gado.” Segundo o saber tradicional da região do semiárido nordestino, a presença das andorinhas é um forte indício de que o período seco está por vir. Vitória entende isso, demonstrando, mais uma vez, conhecimento dos sinais apresentados pela natureza em que vive. Porém o que ela entende, principalmente, é que a chegada da seca também significa o provável desemprego de seu marido e a retomada de sua sina: a de peregrinar pelo sertão. E é isso o que vemos acontecer.

### **Sem posses, um ser à margem**

A relação do migrante com suas posses também é marcante nas imagens de *Vidas Secas*. Os desentendimentos com o patrão acerca do pagamento, por exemplo, denunciam a

exploração à qual Fabiano e sua família são submetidos. Mas, uma vez que crê não lhe restar outra opção, o vaqueiro continua vivendo sob esse mesmo sistema. O sertão e sua seca cíclica contribuem para a sensação de impotência. Assim, a vida do retirante “se limita a um essencial despojamento: a única coisa que ele possui é seu próprio corpo, sendo um teto considerado um luxo. Essa convicção profunda Fabiano herdou da clara consciência que tem de pertencer a um ciclo sem fim” (DEBS, 2007, p. 266).

A maneira como as personagens se voltam a dois objetos específicos demonstram como, na história, “ser humano”, possuir identidade e relevância, depende da posse de determinados bens. É o caso da cama de couro de seu Tomaz da Bolandeira - figura constantemente citada pelo casal protagonista - e dos sapatos de verniz de Fabiano. Uma das lamentações de Vitória é dormir em uma cama de varas e não possuir uma de couro, como seu Tomaz. Para ela, a cama dele, que se assemelhava a um oratório, era uma maneira de dignificar sua condição. Em uma conversa com Fabiano, enquanto fazia as contas e planejava como utilizar o dinheiro que o marido ganharia, ela afirma: “É, o dinheiro dá pra acertar as conta com o patrão.”

Nesse momento, ela está sentada no chão, e o marido na cama. A câmera, mais uma vez, a captura de cima para baixo (figura 8). “E com a sobra, a gente compra o couro pra fazer uma cama igualzinha à de seu Tomaz. Se precisar a gente gasta de menos”, continua ela. Fabiano, então, se abaixa, sentando ao seu lado. O ângulo da câmera, posicionada atrás do casal, encontra-se novamente em plongée (figura 9). “Se precisar a gente gasta de menos”, ele concorda. “Vamo dormir em cama de couro. Vamo ser gente!”, sonha Vitória.



**Figuras 8 e 9:** Vitória sentada, olhando para Fabiano; depois, ele senta ao seu lado.

Se a mulher de Fabiano sonha em ser gente, é porque ainda não o é. A imagem comunica isso ao representá-la em posição de inferioridade, como percebemos na figura 8. No plano seguinte, com o marido sentado no chão ao lado dela, a posição continua sendo

inferior. Além disso, a iluminação está predominantemente concentrada na cama, e vemos apenas silhuetas das personagens (à exceção da testa e do ombro direito de Fabiano e de parte dos cabelos de ambos). E, uma vez que estão mal iluminados, é como se, de fato, vivessem à parte, privados do privilégio de “ser alguém”.

É importante ressaltar como a figura de seu Tomaz, seu conhecimento e sua cama, torna-se importante, uma vez que dá às personagens esperança. Ele

[...] desorganizava a estrutura estabelecida ao introduzir modos distintos e alguma luz ao sertão. E, embora não tivesse sobrevivido ao inferno, anunciara que o conhecimento servia para forjar outras coisas: diferenciar um homem bruto, autoritário, de um sábio e dar materialidade a uma forma digna, humana de existência, diferenciando-a da vida dos bichos (TOLENTINO, 2001, p. 162).

Já a cama, por sua vez, ao lembrar um oratório, opõe-se à perspectiva infernal pela qual o sertão é apresentado a Vitória.

Destacamos, também, o sapato de verniz que Fabiano compra para ir à festa na cidade. No dia da celebração, ele veste um terno, coloca um chapéu e calça os sapatos. O problema é que eles apertam os seus pés. O vaqueiro ainda tenta permanecer calçado, mas, no meio da missa, desiste e se livra dos objetos que tanto o incomodam. Algumas cenas depois, quando discute com a mulher por causa da falta de dinheiro, lamenta a compra: “Sapato caro pra quê? Pra andar que nem papagaio?”

A cama de seu Tomaz, que Vitória desejava por ver nela um símbolo de uma vida digna, opõe-se aos sapatos de Fabiano em uma espécie de “expectativa *versus* realidade”, o que leva o vaqueiro a usar aquela roupa para ir à festa é a aspiração a se integrar à cidade, se assemelhar a seu povo; ser gente, talvez. Todavia, o que ele percebe, ao calçar o sapato, é que seus pés não cabem na forma. Analogamente, Fabiano não cabe na vida da cidade. Pior, sua empreitada apenas o fez parecer caricaturesco, caminhando “como um papagaio”, como um animal, um bicho. Ser humano, para Fabiano, ainda é inviável.

Mesmo assim, a esperança continua em Vitória. A seca anunciada pelas andorinhas, entretanto, força o proprietário da terra onde vivem a levar o gado para outra de suas propriedades, não restando à família opção senão deixar a casa e retomar sua sina. Fabiano toma para si a parte do gado equivalente a seu pagamento (“o bezerro da vaca laranja”), e a família decide ir embora antes da chegada do patrão, no dia seguinte. Quando o vaqueiro vai buscar o bezerro, ainda encontra o soldado amarelo, tendo uma oportunidade única de

matá-lo. Porém, desiste, afinal “Governo é governo” e, outra vez, Fabiano demonstra não ter vocação para a insubordinação.

Antes de partir, Fabiano ainda mata Baleia, que estava doente e, segundo sua mulher, não tinha mais serventia. Agora sem a cachorra, eles pegam seus pertences e voltam a andar, como mostra a figura 10.



**Figura 10:** A migração é retomada.

Se observarmos a imagem acima e a compararmos às figuras 2 e 3, que mostram Fabiano, Vitória e os filhos no início do filme, perceberemos como, em relação aos pertences, quase nada mudou. O menino mais velho carrega uma trouxa e um matulão; o mais novo, uma cabaça. A mãe tem outra trouxa e o baú. O pai leva mais uma cabaça, outro matulão e, no ombro direito, a espingarda. A diferença mais significativa é a trouxa que ele carrega no ombro esquerdo. Essa, provavelmente, contém a carne do bezerro que Fabiano conseguiu no dia anterior e que deve ser consumida em pouco tempo. Nota-se, então, como a família de retirantes entra e sai da história da mesma maneira: migrando, sem destino específico, e levando consigo os poucos bens que possuem.

### **Considerações finais**

Enquanto caminha ao lado do marido, inconformada com a necessidade de voltar a migrar, Vitória fala: “Talvez nós vamo encontrar um lugar melhor do que todos. Como não havemo de ser gente um dia? Gente que dorme em cama de couro. Por que havemo de ser sempre desgraçado? Fugindo no mato que nem bicho.” Em seguida, ela relembra Seu Tomaz, afirmando que, um dia, seus filhos irão estudar e ter o mesmo conhecimento que ele. Fabiano, contudo, questiona a necessidade de estudo, já que esse não teria utilidade para quem precisa levar a vida de retirante. Com a voz alterada, sua mulher retruca: “E

quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho. Um dia temo que virar gente. Num podemos continuar que nem bicho, escondido no mato. Podemos?” Fabiano se convence: “Não podemos não.”

Contudo, as perspectivas que a história nos apresenta são outras, o que vemos na cena final é a repetição da primeira parte do filme. Novamente ao som do berrante e do carro de boi, sob um céu ensolarado, a família de Fabiano caminha em direção ao horizonte, até se tornarem traços (figura 11), e, depois, desaparecerem na tela. Essa repetição indica que a família dificilmente encontrará uma roça ou se mudará para a cidade, como deseja Vitória, mas vai continuar migrando “a esmo”, por caminhos errantes. E, já que a posse de bens materiais, como uma cama de couro, é requisito importante para deixarem sua condição não humana, o fato de seus pertences ao final das imagens serem os mesmos que no início conotam que será difícil tornarem-se gente.



**Figura 11:** Cena final. A família volta a ser apenas traços no horizonte

Em sua adaptação da história de *Vidas Secas* para o cinema, Nelson Pereira dos Santos acabou recorrendo a estereótipos para representar o Nordeste, muitos deles presentes na obra de Graciliano Ramos (2015). O sertão “inferno” é um exemplo. Com relação à representação do migrante, as imagens do filme reproduzem diversos estigmas comumente relacionados ao povo nordestino, como o do que esse é sofrido, condenado. A transposição da ideia presente no livro de que as personagens não são gente, estando mais próximas de animais, reforça o imaginário de inferioridade que por tanto tempo esteve associado ao Nordeste.

O ponto positivo da obra de Nelson Pereira dos Santos reside no fato de denunciar, mesmo sutilmente, que toda essa “não condição” tem, também, origens sociais (TOLENTINO, 2001). *Vidas Secas* é, portanto, um veículo de denúncia: contra o subdesenvolvimento, contra a exploração dos trabalhadores, contra a marginalização de

determinados grupos da sociedade - entre eles os retirantes, mesmo que pesem os estereótipos reproduzidos na tela.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Editora Massangana, 1999.

CASTRO, Mary Garcia. Identidades, alteridades, latinidades. **Caderno CRH**. Salvador, n. 32, jan./jun. 2000. p. 11-29.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: (Campanha de Canudos). São Paulo: Martin Claret, 2002.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional. Fortaleza: Interarte, 2007.

JODELET, Denise. Representações Sociais: Um domínio em expansão. In: \_\_\_\_\_. **As representações Sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17-41.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **A virtude como um signo primordial da nordestinidade**: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes “O Pagador de Promessas” (1962) e “Sargento Getúlio” (1983). Dissertação (Mestrado em Educação). Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 129ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo central das representações sociais**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

## Filmografia

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas Secas**. Brasil, 1963.