

A FOCALIZAÇÃO COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DA ARIDEZ RELACIONAL EM *VIDAS SECAS*

Maria Bevenuta Sales de Andrade

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Charles Albuquerque Ponte

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: O objetivo desse trabalho é comparar o uso da focalização como elemento configurador da aridez relacional em duas mídias distintas, o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938) e sua adaptação homônima, dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1963). Para tanto, lançamos mão da teoria narratológica de Gerard Genette (1995; 2008) e seus comentadores como Reis e Lopes (1988) e Gaudreault e Jost (2009); além disso, fizemos uso de teóricos da análise literária que trabalharam com o referido romance, incluindo Candido (1992) e Mourão (1971), e com o filme (BRITO, 2006). Diante de nossa pretensão, elegemos como recorte para explicitar a descontinuidade de ponto de vista os capítulos intitulados “Menino mais novo” e “Menino mais velho”, bem como três momentos em que a família aparece reunida, e suas respectivas sequências adaptadas para a obra cinematográfica. Realizadas as análises constatamos que a aridez relacional se concretiza em *Vidas secas*, livro e filme, a partir de alguns elementos, tais como: a estrutura, a descontinuidade da focalização e, sobretudo, pela dificuldade de interação configurada, especialmente, pela escassez de diálogos. Desse modo, concluímos que a aridez relacional, por ser um traço característico e comum aos dois textos, reforça a presença das relações dialógicas estabelecidas entre a obra literária e a filmica.

Palavras-chave: Focalização. *Vidas secas*. Aridez relacional. Literatura e cinema.

No início do século XX, os movimentos de vanguarda rompem com os modelos vigentes e promovem um efeito revolucionário no campo das artes, principalmente pela utilização de novos procedimentos artísticos, aspecto que pode ser observado, por exemplo, na estrutura composicional do romance moderno. Com isso, muitas modificações aconteceram no uso das técnicas narrativas, dentre elas a que parece ter acarretado maiores



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

alterações foi o rompimento com a visão realista, segundo a qual “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos” (BENVENISTE, 1966, p. 241 *apud* GENETTE, 2008, p. 279) sem a interferência da figura do narrador.

Com essa inovação a narrativa passa a ser fragmentada (*cf.* BÜRGER, 2008), refratando-se em diversas direções, o que se pode chamar de descentramento; nesse ponto há uma quebra da distância anteriormente imposta entre o fato narrado e a narração, substituindo-se assim o princípio da objetividade por uma visão subjetiva do mundo. Nessa nova configuração dada ao romance, o narrador passa a ser envolvido na situação narrada, sendo forçado “a deslocar-se de sua perspectiva – ou seja, de seu ângulo de abordagem antes distanciado das personagens – para assumir uma posição cada vez mais híbrida [...]” (GOUVEIA, 2004, p. 16). Dessa forma, o enredo não é mais uma história externa e o narrador é agora parte constituinte dele. Com isso, modificam-se os princípios de linearidade, causalidade e cronologia que até então compunham a base da narrativa.

Partindo das considerações apresentadas, este artigo tem como cerne averiguar a questão da focalização, que é um procedimento decisivo dentro das estratégias narrativas, pois condiciona a quantidade e a qualidade da informação transmitida (v. REIS e LOPES, 1988, p. 246-247). Com base nessa constatação, investigaremos um aspecto fulcral para a análise da presença da aridez relacional na obra *Vidas secas*, livro e filme, que é a descontinuidade do ponto de vista. Essa discussão será norteadada pela ideia de que a presença da aridez relacional se explicita no texto, tanto literário quanto fílmico, a partir da exploração das estratégias de focalização.

Segundo Gerard Genette (1995), a focalização, definida por Reis e Lopes (1988, p. 246) no *Dicionário de teoria da narrativa*, como sendo “a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história quer o do narrador heterodiegético [...]”, compreende a questão mais discutida depois do século XIX e a que causou uma verdadeira proliferação conceitual. Um dos objetivos do autor, ao tratar de tal aspecto, é desfazer a confusão estabelecida entre o modo, instância relacionada à escolha ou não de um ponto de vista, e a voz, que tem a ver com a identidade do narrador. Ainda, de acordo com Genette, essa confusão entre pessoa focal e narrador seria o principal problema das propostas de categorização até então elaboradas. Para Genette, a focalização pode aparecer na narrativa de três formas: não-focalização ou focalização zero, focalização externa e focalização interna.

Na narrativa não-focalizada ou focalização zero, temos o correspondente à figura do narrador onisciente, onde o narrador sabe tudo sobre as personagens e suas emoções, conhece o enredo na totalidade, incluindo os fatos passados e progressões futuras, como se ele fosse capaz de estar em todos os lugares em todos os tempos. Com relação à focalização externa, o narrador passa à condição de observador e os acontecimentos são narrados a partir da sua percepção, ou seja, o seu conhecimento é limitado ao que é observável do exterior. Já na focalização interna o narrador diz apenas aquilo que certa personagem sabe, os fatos são narrados a partir do ponto de vista de uma determinada personagem inserida na história. Desse modo, a quantidade e qualidade dos elementos informativos será limitada ao conhecimento da personagem que detém a função de focalizador. O autor pontua ainda que essa categoria de focalização pode se apresentar de três formas: fixa, variável e múltipla. É importante frisar que, independente da escolha, o tipo de focalização pode não aparecer na totalidade da obra, ou seja, a “fórmula da focalização nem sempre se aplica ao conjunto da obra, [...] mas antes a um segmento narrativo determinado [...]” (GENETTE, 1995, p. 189). Pensando nessa ressalva empregaremos aqui o termo focalização sem que haja uma preocupação com a sua classificação, isso por acreditarmos que esse procedimento inviabilizaria o seu uso de modo satisfatório.

Ao contrário da literatura, onde o tópico narrador já foi bastante explorado e, por conseguinte, encontra-se com conceito assentado, no cinema a situação é um pouco mais complexa. A verdade é que o narrador cinematográfico ainda não tem uma definição tão clara. Sendo assim, vários dos estudos referentes à focalização no cinema tomam Genette como modelo e usam suas considerações como base para investigar as questões referentes ao foco narrativo, ou, mais especificamente, às diferentes perspectivas do narrador (*cf.* GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 166).

Pensando nessas considerações acerca da focalização, vamos ao nosso objeto de análise. Com efeito, no caso de *Vidas secas*, o fato de a estrutura da obra romanesca ser composta por capítulos com formato de contos que, lidos em separado, apresentam sentido completo, pode ser entendida como uma maneira de concretizar a segregação das personagens que são apartadas e organizadas em narrativas segmentadas. Desse modo, cada núcleo narrativo é apresentado segundo um ponto de vista isolado, isolamento esse que se dá, em parte, pela escassez de diálogos e a incapacidade de articulação linguística. A esse respeito Mourão (1971, p. 121) faz o seguinte comentário:

Esse cuidado de focalizar as personagens, não em conjunto, mas cada um por sua vez, fazendo questão de situar estruturalmente o seu afastamento, tem significação

que não se esgota num simples rigor de perspectiva narrativa. Com uma força vizinha da representação concreta, é a solidão daquela gente que vai sendo reproduzida. *Vidas Secas*, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana. [...] por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, de uma economia comum e de uma afeição aprofundada, *cada qual permanece do lado de cá de si, entregue a um desgarrado abandono* [...]. (grifo nosso).

Cada personagem assume, por determinado tempo, a condição de focalizador e dentro do seu insulamento apresenta uma visão dos fatos. A impossibilidade de comunhão é advinda desse constante *não dito*, desses espaços de silêncio que minam as possibilidades de aproximação entre os indivíduos. Logo, essa passa a ser mais uma forma de explicitar a aridez relacional presente na obra e que se faz mais ampla pela aridez de sentimento que acaba proporcionando. Como exemplo dessa presença que entrava as relações familiares, sublinhamos uma passagem do capítulo “Inverno” (RAMOS, 2000, p. 63-64),¹ um dos poucos momentos em que a família se reúne. Estão sentados perto do fogo quando Fabiano se arrisca a começar uma conversa, mas, por falta de domínio da linguagem, não obtém êxito. Diante desse impasse, cada um formata as suas próprias imagens como se uma personagem não tivesse conhecimento das demais, impedindo que haja interação e, mesmo diante dessa tentativa de unicidade pelo diálogo, mantém-se o afastamento pela ineficiência dos meios de sociabilidade aos quais estão submetidos, promovendo assim a fluidez² total da focalização.

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados tentavam remediar a deficiência falando alto.

Na sua transposição para o cinema *Vidas secas* mantém, de certa forma, níveis análogos de significação. São conservadas as características centrais, como o cerne do enredo, as personagens, os objetivos, as dificuldades e a marca da aridez. Encontramos algumas mudanças, o que não é surpresa em se tratando de um texto que é apresentado por duas artes distintas, de gramáticas próprias. De imediato o que se observa, em termos de modificação, está no nível estrutural, e se explicita a partir da junção (os capítulos 3 “Cadeia” e 8 “Festa”

¹ As referências pertencentes a este romance serão seguidas apenas pelo número da página. Desde já, apresentamos as informações da edição utilizada. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 80ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

² Candido (1992, p. 103) ressalta esta singularidade na obra de Graciliano Ramos comparando-a com os outros romances do autor, nos seguintes termos: “[...] É o único em terceira pessoa e o único a não ser organizado em torno de um protagonista absorvente, como João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo*, Luís da Silva em *Angústia*.”

são agrupados) e da inversão de alguns capítulos (o capítulo 11 “O soldado amarelo” antecede o 9 “Baleia”), o que, segundo Randal Johnson (2003, p. 46), torna o material filmico mais linear se comparado com o romance. Ademais, há, sim, a introdução de uma linha temporal, evidenciada principalmente pelas datas expostas na tela (1940 e 1941), mas essa cronologia não implica em uma modificação de focalização com relação ao romance, nem influencia na criação de uma familiaridade, de modo que as personagens continuam com uma visão individualizada dos acontecimentos.

Essa reorganização de quadros e/ou a alternância na ordem dos eventos não significa necessariamente uma unicidade narracional, nem garante exatamente um sentido de causa e efeito. Diante dessa observação discordamos parcialmente de uma afirmativa formulada por João Batista de Brito, na qual ele se coloca nos seguintes termos: “Certamente no intento de *alcançar essa causalidade diegética*, o roteiro do filme opera várias modificações sobre o texto literário” (2006, p. 63, grifo nosso). O nosso desacordo com a consideração de Brito tem a ver com a escolha que ele faz das mudanças realizadas por Nelson Pereira dos Santos e a suposta ligação destas com a ideia de causalidade. É justamente nesse ponto que enxergamos o equívoco, quando o autor menciona o fato de os capítulos “Cadeia” e “Festa” se fundirem no filme, implicando em uma relação causal entre eles. Não entendemos essa opção como uma garantia de se aferir ao texto cinematográfico “um sentido de causalidade bastante marcado” (BRITO, 2006, p. 63), visto que o motivo da prisão de Fabiano é, superficialmente, a sua participação no jogo de carteadado e não a sua ida à festa. Brito pensa em termos de causa e efeito³, nós vemos mais como um aproveitamento do local, ou seja, usar o espaço comum aos dois acontecimentos, evitando uma repetição, mesmo que estes continuem com as suas consequências e significados demarcados em cena. Inegavelmente, os dois capítulos se encaixam, mas um não depende do outro, nem funcionam como sequências responsivas.

Analisando os dois textos, é notável o fato de a particularidade individual se manter como uma constante na leitura de mundo feita pelo grupo. No filme, a exemplo do romance, as personagens têm os seus universos particulares, com objetivos e empenhos bastante distintos. Selecionamos cenas de dois momentos em que os aspectos da separação de interesse e ponto de vista estão em maior evidência. Primeiro temos o *Menino mais novo* como o protagonista: a sequência começa com a imagem dele brincando com um boneco de barro. Há um primeiro plano (figura 1) em que ele se levanta, sai correndo e percebe que o pai se

³ Talvez porque, desde sua origem, o cinema tenha investido forte na causalidade de seus enredos, o que não acontece no Cinema Novo.

prepara para montar uma égua. Nisso, Fabiano caminha em direção da câmera parada, essa ação faz com que ele se agigante diante do menino (figura 2) que o olha com grande admiração, pois, nesse ângulo, o pai, visto em contra-plongée, é percebido como um ser superior (figura 3). Começa, então, a peleja de Fabiano com o animal e os dois desaparecem no mato. Aqui, a imagem que nos é fornecida vem através do olhar do menino que assiste a tudo de cima de uma cerca (figura 4), temos uma panorâmica em subjetiva, o movimento da câmera simula a agitação do menino na busca que ele faz pela imagem do pai. Fabiano retorna do mato e leva a égua para o curral. Encaminha-se então para casa e o menino o segue imitando os seus modos (figura 5). Em seguida, Fabiano começa a se despir da roupa de couro e é observado pelo olhar atento do pequeno. Depois de examinar detidamente os gestos do pai, o menino se empenha em acompanhar o animal. De novo ele aparece em primeiro plano, está observando a égua por trás da cerca (figura 6) e é por esse espaço que nós vemos o animal agitado (figura 7). Finalmente, a sequência é concluída por mais um primeiro plano do menino (figura 8). Pela descrição é inegável que essa personagem é o focalizador dessa sequência, e fica claro que aquilo que é mostrado equivale ao que é visto.

Figuras 1 a 8 – A focalização do menino mais novo.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

O mesmo acontece com o trecho correspondente ao que é descrito no capítulo intitulado *Menino mais velho*. A sequência inicia com o garoto observando sinha Terta rezar nas costas de Fabiano (figura 9). O que desperta o seu interesse é a palavra inferno, proferida pela rezadeira em um fragmento da oração: “Pro inferno! Pro inferno!” Concluído o rito de cura, o menino vai até sinha Vitória e pergunta o que é inferno (figura 10); como a resposta obtida não o satisfaz, ele vai até o pai e repete a mesma indagação (figura 11), mas Fabiano se mantém calado. É interessante observar que nas duas cenas as personagens estão uma em

frente da outra, mas são fotografadas de perfil, de modo que só podemos ver um lado do rosto. Essa incompletude se assemelha ao tipo de diálogo: ora pergunta com resposta insatisfatória, ora pergunta sem resposta. Além disso, se compararmos as posições é possível notar que sinha Vitória olha o menino de cima pra baixo, enquanto Fabiano faz o inverso. Essa diferença de ângulo pode ser interpretada a partir das atitudes de cada um. Sinha Vitória responde ao menino, o que a torna, de certa forma, superior. Já Fabiano se cala, atitude que o diminui. Diante do mutismo do pai, o menino volta à mãe (figura 12) e repete a pergunta pedindo detalhes: “Como é? Você já esteve lá?”. Sinha Vitória perde a paciência e o castiga com um cocorote, assim como faz no romance (p. 54). É pertinente observar ainda que essa falta de resposta deixa a personagem sozinha no plano. Desolado, sai chorando e vai sentar-se sob uma árvore (figura 13), onde é pseudo consolado por Baleia. Ele começa a repetir a palavra inferno intercalando com as respostas vagas que recebera de sinha Vitória. Olha em várias direções com expressão de questionamento, como se buscando a solução para o enigma da palavra desconhecida (figura 14). Nesse ponto nos é dado ver os lugares a partir do seu olhar, como no instante que ele deita-se no chão (figura 14) e aparece a imagem da casa em posição análoga a dos seus olhos (figura 15); as duas imagens são feitas, com relação ao ângulo da filmagem, em plano oblíquo, o que, especificamente nesse caso, suscitou em um efeito especular entre quem olha e o objeto olhado. Depois de muito se questionar e aparentemente não chegar a nenhuma conclusão, ele se esconde parcialmente, por trás do tronco da árvore e fica repetindo: “Inferno! Inferno!” (figura 16).

Figuras 9 a 16 – A focalização do menino mais velho.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

De acordo com André Gaudreault e François Jost (2009, p. 169-70) temos aqui um bom exemplo de ocularização interna primária, que é, segundo os autores, a construção da imagem feita a partir de indícios que levam o espectador a associá-la diretamente à percepção da personagem. As principais características para que se estabeleça esse reconhecimento, entre a imagem e o ponto de vista, são: deformação intencional da imagem, no caso da figura 7, as margens desfocadas sugerindo “a interposição de uma máscara” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 170), ou seja, o menino olha através do espaço da cerca. E “o movimento de câmera subjetiva, que remete a um corpo, seja por causa do ‘tremido’, da ‘brusquidão’ ou da sua posição em relação ao objeto olhado” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 170). Na figura 4 temos uma panorâmica vista do ângulo que corresponde ao lugar ocupado pela personagem no alto de uma cerca e, na figura 15, a imagem é mostrada de acordo com a posição do menino em relação à casa. Além disso, as duas sequências começam (figuras 1 e 9) e terminam (figuras 8 e 16) com as referidas personagens em destaque, reforçando o entendimento de que o que está sendo contado se organiza a partir do recorte feito pelos duas personagens em questão.

Nas duas cenas acima descritas temos, de modo bem demarcado, o desejo de cada um dos meninos e é esse querer que ocupa o centro dos acontecimentos. As personagens, embora compartilhem o mesmo ambiente, têm anseios bastante diferentes: o mais novo tenciona ser igual ao pai, uma figura rústica, dando sequência à tradição familiar, pois, segundo relato feito por Fabiano no romance, o “pai vivera assim, o avô também” (p. 96); enquanto o outro aproxima-se mais da mãe e mostra-se interessado em aprender coisas novas, descobrir o significado das palavras e quem sabe romper com o círculo da ignorância. Embora seja evidente o desejo dos meninos em assumir, cada um, uma atitude diferenciada, ambas as tentativas são frustradas; assim esse não espelhamento enfatiza ainda mais a lacuna que se instaura entre os indivíduos. Essas duas posturas comprovam a nossa ideia de que, em *Vidas secas*, há uma distância considerável entre os mundos das personagens e que cada um elabora a própria história de acordo com a sua percepção. Dessa forma, vemos todos os fatos através da ótica do protagonista que assume a narrativa naquele determinado momento.

Esse descompasso que se instala entre as personagens parece uma extensão da hostilidade existente entre eles e o espaço físico. Sem dúvida as relações humanas em *Vidas secas* (livro e filme) são extremamente áridas, já que, mesmo mantendo-se próximos pelo sofrimento partilhado, eles tornam-se distantes pela falta de diálogo que se resume a palavras soltas e, nas poucas vezes que são proferidas, configuram xingamentos ou repreensões. Desse

modo, as manifestações de afeto quase inexistem, evidenciando o embrutecimento do homem pelo amortecimento dos seus sentidos. Essa não afetividade acaba promovendo o alargamento da escassez dos elos familiares, não só através da ausência de contato, mas também pelas aspirações individuais. Com isso, é possível observar a individualidade de expectativas das personagens principalmente nas especulações do casal sobre o futuro dos filhos: enquanto Fabiano deseja que os meninos sejam vaqueiros assim como ele, sinha Vitória quer que eles esqueçam a caatinga e frequentem a escola.

[...] Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

– Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que idéia! [...]. (p. 122)

Tudo isso vem corroborar para que a solidão se instaure em toda a sua espessura, desagregando e individualizando os valores; temos aqui, de modo bastante delineado, a marca dos espaços pertencentes a cada personagem, no sentido de que esses sujeitos figuram no mesmo ambiente, mas estão enclausurados numa espécie de “autismo”, entregues ao seu próprio abandono onde o partilhado está restrito a uma instância externa e nada, além disso, pode ser entendido como universo comum.

No filme essa solidão se acentua principalmente pela ausência de “um quadro familiar”. Raramente o grupo aparece unido e nas vezes que isso acontece temos a sensação de estarmos diante de um mosaico composto por peças que se encaixam, mas não se completam. Para verificarmos essas possibilidades, escolhemos três momentos que chamaremos de reuniões familiares, ocasiões em que as personagens formam um agrupamento, mas, mesmo assim, é perceptível a desarmonia que existe entre eles.

A primeira reunião acontece logo no início do filme, quando a família interrompe a caminhada no leito do rio seco e faz uma parca refeição. A cena começa com a imagem de sinha Vitória entregando uma cuia com farinha para o marido (figura 17), em seguida corta para Fabiano (figura 18) e termina com ele e os dois meninos (figura 19). O que chama a atenção nas duas imagens iniciais é o enquadramento: sinha Vitória à esquerda e Fabiano à direita, ninguém ocupando o centro. Dessa forma, mesmo se juntássemos os planos (figuras 17 e 18) as personagens continuariam afastadas; assim, a paisagem seca que preenche o meio da imagem funciona como um abismo que os mantém distantes, ampliando a presença da aridez também para a esfera do convívio. Não há uma aproximação entre eles e essa empatia negativa fica ainda mais manifesta na última figura, pois, mesmo estando reunidos, o pai e os

dois filhos, cada um deles está virado para uma direção diferente (e, ao mesmo tempo, não um para o outro). Essa circunstância pode ser entendida como um não reconhecimento mútuo, o que enfatiza a falta de sincronia predominante no grupo.

Figuras 17 a 19 – A primeira reunião da família.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

A segunda reunião acontece no pátio da fazenda, embaixo de um juazeiro, onde, esgotados pela caminhada e sem nada para comer, acomodam-se da melhor forma possível. O primeiro quadro da sequência é composto por sinha Vitória e Fabiano, observando-se mais uma vez a não centralidade das personagens em cena (figura 20). Temos aqui três linhas traçadas em sentidos diferentes, formadas pela cerca que serve de pano de fundo, a posição das personagens e a direção para onde olham. Esse desencontro trímico pode ser lido como uma metáfora da impossibilidade de interseção existente entre os interesses desses indivíduos, pois, apesar de olharem no mesmo rumo, eles não partilham as suas impressões ou preocupações, de modo que esse pequeno ato afim não indica traços de comunhão. Na segunda imagem falta o menino mais novo (figura 21) que aparece na última (figura 22), substituindo, se é que podemos considerar assim, sinha Vitória. Embora estas duas últimas cenas apresentem uma formatação similar, no que se refere à quantidade de pessoas presentes e a sua disposição no espaço, elas reproduzem um aspecto bastante relevante que é a ausência do núcleo familiar, pois, embora saibamos que a família está reunida, esse painel em nenhum momento está completo. Na verdade, o que há é uma dispersão, na qual a presença de um implica na ausência do outro, é uma questão de constante permuta e nunca de agregação. Essa constatação fortalece a interpretação de sempre haver uma marca de exclusão, assegurando assim a escassez de contato.

Figuras 20 a 22 – A segunda reunião da família.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

O terceiro momento do que estamos chamando de reunião familiar começa com o grupo reunido próximo ao fogão, tentando se proteger do frio. Embora a família apareça completa nas duas primeiras figuras é possível observar, em ambas, traços indicativos do isolamento que permanece entre as personagens. O detalhe mais evidente é o desencontro entre os olhares, sugerindo a falta de uma direção compartilhada. Além disso, a noção de perspectiva, dando profundidade à imagem, mais uma vez marca a distância que as personagens mantêm umas das outras (figura 23). Essa não coesão é nítida também na tentativa de sinha Vitória em esboçar uma conversa a partir de três frases curtas, sem relação de subordinação nem de coordenação: “- A casa é forte. O pasto é bom. *Vamu* tudo engordar.” Desse modo, a organização frasal marcada pela omissão de elementos formais, ou seja, dos conectivos que assegurariam o vínculo entre as partes, inviabilizando assim a ideia de sequência, pode ser entendida como um reflexo da não proximidade dos integrantes do grupo. Logo, é mais um indício de que a aridez relacional, de fato, prevalece e é extensiva a muitas esferas.

No segundo fragmento (figura 24), a família continua agrupada, no entanto, muitos são os detalhes que os colocam em condição de insulamento. Começemos por Fabiano e sinha Vitória. Ao analisar as posições em que se encontram, notamos claramente que eles assumem posturas opostas: Fabiano está sentado com braços e pernas encolhidos, enquanto sinha Vitória se coloca de maneira a deixar os membros relaxados, estendidos ao longo do corpo. Podemos observar aqui a ausência total de *rapport*⁴ e tal constatação explicita a falta de empatia entre as personagens, de modo que essa inexistência de sincronia subtrai as chances de inclusão desses indivíduos em um círculo de comunicação. Sendo assim, esse não

⁴ De acordo com os estudos da PNL (Programação Neurolinguística), o *rapport* consiste basicamente em se estabelecer uma relação, ou melhor, “acompanhar” a pessoa com a qual falamos, tendo como finalidade estabelecer empatia para facilitar a comunicação e o entendimento. As principais técnicas para se estabelecer o *rapport* são: espelhamento corporal, sintonização da voz e ajuste da linguagem. A esse respeito ver O'Connor e Seymour (1995).

espelhamento corporal evidencia a escassez de interação, mantendo as personagens isoladas, no sentido de que elas não conseguem estabelecer um contexto de afinidade que favoreça o entendimento mútuo.

Além desses aspectos mencionados, é interessante considerar (ainda na figura 24) as linhas formadas pelas paredes nas quais as personagens estão apoiadas. Elas funcionam, combinadas com a iluminação, como uma moldura individual sob a qual se apresentam as personagens. Ambos estão igualmente entocados no canto da parede em uma espécie de metáfora visual para a ideia de bicho acuado que perpassa toda a narrativa. No entanto, eles estão divididos em termos de intenção pela iluminação. Assim, de acordo com o que cada um sabe de si, ou deseja, a luz aumenta ou diminui sua incidência sobre a personagem. Essa interpretação nos permite as seguintes conjecturas: Fabiano parece ser o mais consciente da sua condição de “vagabundo empurrado pela seca” (p. 19). Conforme declarado por ele no romance, é sabedor das suas limitações e se reconhece como bicho; por todo esse realismo a luz é mais intensa sobre ele. O mesmo acontece com o menino mais novo que, como dito anteriormente, deseja ser como o pai. Por outro lado, sinhá Vitória é iluminada parcialmente, pois, embora entenda as suas dificuldades, ela ainda fantasia sobre o futuro e deseja ter posses inviáveis à vida nômade que leva, como é o exemplo da cama de couro que tanto a seduz: “Sinhá Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira” (p. 46), assim como está no livro.

O menino mais velho é o menos iluminado, o que pode ter, de acordo com as inferências esboçadas anteriormente, relação direta com o seu desejo de saber o significado das palavras, um querer impossível para quem vive em um ambiente de mutismo e isolamento. Desse modo, podemos entender que a iluminação marca os traços de identidade existentes entre o pai e o filho mais novo, a mãe e o primogênito. Na terceira figura (25), os meninos estão em posições similares e são igualmente iluminados; essa analogia pode ser entendida a partir da informação dada no romance, segundo a qual não havia propriamente uma conversa e cada um ia formulando suas imagens, de modo que dependiam da própria imaginação para completar a narrativa que era oferecida. Assim, os pequenos partilham dos mesmos artifícios para dar sentido à história fragmentada, são eles os “autores” da pseudo-fábula que os anima, cada um imaginando o herói desejado; é isso que os coloca em situação de igualdade dentro das suas fantasias.

Figuras 23 a 25 – Primeira parte da terceira reunião.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

A cena continua com a alternância de quadros, nos quais aparecem ora sinha Vitória (figura 26), ora Fabiano (figura 27). Nesse momento, as personagens falam simultaneamente, enquanto a câmera mostra um deles, ouvimos a voz em *off* do outro, de modo que as vozes se sobrepõem, tornando ainda mais confusa a suposta conversa. Pois, embora o tema abordado por ambos seja seu Tomás da bolandeira, cada personagem enfatiza um aspecto em particular: sinha Vitória relembra a cama de couro e Fabiano ressalta o fato de seu Tomás ter sido, assim como eles, esmagado pela seca. Tanto a sobreposição de vozes como o fato de tratarem o mesmo assunto por ângulos diferentes, sem a menor preocupação de se fazerem entender, mostram quão inglória é a tentativa de estabelecer um diálogo. Além disso, destacam como são diminutos os vínculos existentes entre eles; essa ausência de sintonia pode ser associada ainda ao aspecto infecundo que têm a textura das paredes e do chão. Há, na verdade, um ambiente de aspereza e isolamento que os separa em nichos estritamente demarcados, fortalecendo a ideia de que, embora estejam juntos, cada personagem ocupa um espaço subjetivo que não interage com os demais. Finalmente, a sequência é concluída (figura 29) com a imagem da cadela Baleia em um bocejo que remete à descrição de enfado, feita no livro: “Baleia se enjoava, cochilava e não podia dormir.” (p. 69). Todos os pontos, aqui elencados, mostram que as relações foram definitivamente escasseadas, essas pessoas estão agrupadas, mas antes de qualquer coisa elas partilham da sua própria solidão, de modo que impossibilita a existência, ou a exteriorização, de um afeto recíproco.

Figuras 27 a 29 – Segunda parte da terceira reunião.



Fonte: *Vidas secas* (1963)

De acordo com os apontamentos feitos, pode-se dizer que a aridez relacional se concretiza em *Vidas secas*, livro e filme, a partir de alguns elementos pontuais como a estrutura, a descontinuidade da focalização e, principalmente, pela dificuldade de interação configurada, sobretudo, pela escassez de diálogos verbais. Obviamente esses recursos são tratados de acordo com as características discursivas de cada arte, sendo, portanto, fundamental levar em conta as suas especificidades. Entretanto, mesmo com essa ressalva, é possível considerar que a alternância de focalização e o não domínio da linguagem verbal são, de fato, os pilares sobre os quais se fundamentam o isolamento dessas personagens. Assim, consideramos que a aridez relacional, por ser uma característica bastante evidente e comum aos dois textos, acaba reforçando as relações dialógicas estabelecidas entre a obra literária e a fílmica.

Referências

- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1995.
- _____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. [et. al.] Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.
- GOUVEIA, Arturo. A epopéia negativa do século XX. In: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. *Dois ensaios frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia, 2004.

- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- O'CONNOR, Joseph; SEYMOUR, John. *Introdução à programação neurolinguística*. Tradução de Heloísa Martins-Costa. São Paulo: Summus, 1995.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Arquivo editora e distribuidora, 1971.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 80ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- REIS, Carlos. & LOPES, Ana Cristina M. Focalização. In: *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Intérpretes: Átila Iório; Maria Ribeiro, Gilvan Lima, Genivaldo Lima e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [s. i]: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Sino Filmes, 1963 (103 min.) DVD.

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em junho de 2012]

Focalization as a configuring element of relational barrenness in *Vidas secas*

Abstract: The objective of this work is to compare the use of focalization as a configuring element of relational barrenness in two distinct media, the novel *Vidas secas*, by Graciliano Ramos (1938), and its homonymous adaptation, directed by Nelson Pereira dos Santos (1963). For doing so, Gerard Genette's (1995; 2008) narratology has been used, and also its commentators, such as Reis and Lopes (1988) and Gaudreault and Jost (2009); besides, it brings as a scaffold literature theorists who dealt with the cited novel, including Candido (1992) and Mourão (1971), and with the film (BRITO, 2006). In order to conduct such study, the elements highlighted to evince the discontinuity in viewpoint were the chapters entitled "Menino mais novo" and "Menino mais velho", as well as the three moments in which the family appears together, and the respective adapted sequences to the film. Performed the analyses, it has been stated that the relational barrenness is constructed in *Vidas secas*, novel and film, springing from some elements, such as: structure, focalization discontinuity and, foremost, from the interaction difficulty configured, especially, by the absence of dialogs. Thus, the conclusion here is that the relational barrenness, being a characteristic and common trait in both texts, reinforces the presence of dialogic relations established between the literary and the filmic works.

Keywords: Focalization. *Vidas secas*. Relacional barrenness. Literature and film.

