

## A crítica social no filme *Vidas Secas*

ANA RAQUEL ALVES DE ARAÚJO\*

### INTRODUÇÃO

A linguagem cinematográfica a partir do seu surgimento, em fins do século XIX, passou a ser discutida quanto a tornar-se mecanismo da pesquisa em História, como parte do rol de possibilidades de apreensão do homem integral<sup>1</sup>. Na trajetória de renovação da disciplina história, desde os *Annales*, ainda no início do século XX, passando pela Nova História, o cinema foi debatido por historiadores no sentido da sua utilização para o entendimento da sociedade contemporânea.

Durante esse período, o cinema também passou por análises e debates quanto a sua natureza artística e documental. Do entendimento de um registro do real, o cinema passou a ser concebido, de forma menos ingênua, como construção feita pelo seu realizador (KORNIS, 1992:240), que possui ideias, valores e interesses que são incapazes de não influenciarem a produção de um filme.

O historiador Marc Ferro, um dos pioneiros sobre a discussão história e cinema, alertava para a disposição de documentos de novos tipos na época contemporânea, que traziam uma nova linguagem e uma nova dimensão ao conhecimento do passado (KORNIS, 1992, p. 242). Dessa forma, como os historiadores poderiam deixá-los de fora? A resolução foi de inseri-los, o que trouxe no bojo novas discussões, agora centradas em como realizar análises desse rico material, evidentemente mais complexo.

As análises em torno de uma obra cinematográfica devem perpassar questões relacionadas com o conteúdo do filme, como também o contexto da sua produção. Considerado documento passível de contribuir para a construção do conhecimento histórico, a análise de um filme exige o mesmo ritual pelo qual passa qualquer outro documento. É necessário informações sobre a origem do filme, seu diretor, personagens, locais,

---

\*Graduada em História Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão.

<sup>1</sup> Segundo Marc Bloch (2001, p. 20), a verdadeira história interessa-se pelo homem integral (seu corpo, sua mente, sua sensibilidade) no esforço total de apreender o homem na sociedade e no tempo.

interpretação do conteúdo, bem como sobre as condições de distribuição, recepção e comercialização (KORNIS, 1992: 245-248).

A essas questões ainda são inseridos elementos semióticos e os mais específicos da expressão cinematográfica. O historiador pode preferir não abranger todas essas questões, já que isso pressupõe um conhecimento das técnicas do cinema.

No caso deste trabalho, o eixo analítico é a mensagem de conscientização presente no filme *Vidas Secas* no contexto em que ele foi produzido. Para isso examinaremos a obra cinematográfica a partir da mensagem que é transmitida e da relação com a sociedade que a produziu.

O filme *Vidas Secas* é uma adaptação do romance homônimo, de Graciliano Ramos, lançado em 1938. Porém, esta pesquisa não se propõe a expor argumentos centrados na relação com a literatura e seus elementos constitutivos. O livro está presente nesta análise somente como ideia e corpo principal do roteiro, ou seja, como sendo um entre os diversos elementos cinematográficos que compõe a obra fílmica.

## 1. “O CINEMA NOVO É UMA QUESTÃO DE VERDADE”<sup>2</sup>

O filme *Vidas Secas* (1964) fez parte do movimento do Cinema Novo no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970. Este movimento cinematográfico se constituiu como parte do movimento mundial de renovação do cinema diante da supremacia hollywoodiana, com suas produções de estúdio e suas temáticas alienadas e alienantes.

O Cinema Novo é fruto da rejeição a essas produções e se propõe *fazer cinema* tendo em mente um projeto de construção política, econômica e cultural. Segundo Solange Sterz (2009), é clara a influência do pensamento de esquerda nas reflexões dos novos cineastas que almejavam um cinema junto ao povo, que negasse o imperialismo yanque, que por sua vez, seria a realização de um cinema imperfeito, oposto ao entretenimento escapista de Hollywood (STERZ, 2009:198).

Junto a esse contexto de repulsa a ser somente espectador da sétima arte, estiveram presentes as ideias e os filmes do neorealismo italiano. Na Itália arrasada após a guerra,

---

<sup>2</sup> Frase de Paulo Saraceni, cineasta e partícipe do movimento do Cinema Novo, transcrita em ROCHA, 1981, p. 15.

iniciaram produções voltadas para a situação social, tanto rural como urbana. Além da temática, a postura estética e a linguagem também se modificaram. Foram simplificadas devido aos escassos recursos como também pela ideia de captar as reações mais difíceis das situações do cotidiano (BERNARDET, 1985, p. 94).

A difusão das ideias do neorrealismo italiano esteve ligada ao papel desempenhado pelo Centro Experimental de Cinematografia de Roma. Como pontua Sterz (2009:198), esta escola poderia ser considerada ponto de conexão de jovens latino-americanos.

Dessa forma, no Brasil, o Cinema Novo conjuga os objetivos de uma cinematografia nacional e as colocações da escola de cinema italiana. Manifestando-se, em essência, a discussão política. Ao nível internacional, pelas questões do colonialismo e do subdesenvolvimento. Internamente, pelas opções de criar um cinema popular revolucionário, já que as classes dominantes, dependentes culturalmente dos países industrializados, hesitaram em aceitar o Cinema Novo. Situação modificada somente com a repercussão mundial dos filmes aqui produzidos. “Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver” (BERNARDET, 1985, p. 95 e 102).

Temporalmente, o Cinema Novo estava num momento em que se desenhava no Brasil

*um cenário de transformações políticas e culturais com a chegada ao poder de João Goulart, um dirigente popular, próximo da esquerda e herdeiro da tradição populista de Getúlio Vargas. Para seu governo, Goulart propunha reformas políticas, alterações na legislação trabalhista, reforma agrária. A utopia de um país progressista estava em curso. Artistas e intelectuais viam a arte como elemento de mobilização e conscientização política na trilha das transformações sociais. O cinema era pensado como ferramenta para uma revolução desejada, utópica, necessária. Cinema e política se articulavam contra o inimigo do norte, que dominava o mercado com o cinema de Hollywood, alternando propostas estéticas com conscientização popular (STERZ, 2009, p. 201).*

Na verdade, a própria organização desse cenário também era resultado das discussões propiciadas pelo novo cinema nacional. De acordo com Glauber Rocha, em *Revolução do Cinema Novo* (1981), havia muita discussão sobre os rumos do cinema. Ocorreu que o neorrealismo italiano surgiu como o choque que descontrolou a “burrice cinematográfica” no país, e concomitantemente, deu direção aos anseios dos fazedores de cinema. Subentende-se, assim, o papel definidor do cinema italiano (ROCHA, 1981, p. 16).

O diretor Nelson Pereira dos Santos, do filme *Vidas Secas*, expôs em entrevista o significado do contato com o neorrealismo italiano.

*Foi aquela revolução no cinema. Havia um cinema diferente daquele cinema americano maniqueísta-protestante. Aí aparece um cinema italiano riquíssimo, mostrando a realidade e com personagens livres, acontecendo uma identificação imediata (SANTOS, 2007:326).*

Esse novo cinema despontando era assim designado porque comparado à Europa, o homem brasileiro é novo. A problemática do Brasil é nova, bem como a luz é nova (ROCHA, 1981, p. 17). Era um cinema diferente do europeu, bem como do americano.

Uma característica muito marcante desse cinema, segundo Glauber Rocha (1981:17) é o comprometimento do cineasta com os grandes problemas do país. Seria o desnudamento da imensa realidade brasileira *escondida do mundo* até aquele momento. A temática do rural atrasado e violento ou a miséria nas cidades, características do Terceiro Mundo. Era preciso dizer a verdade, e o Cinema Novo colocava isso como questão principal.

Segundo Glauber Rocha, muito do discurso fílmico compromissado com a verdade tinha sua origem

*na literatura de 30 e na literatura social do Brasil de Gregório de Mattos, o inconfidente mineiro, Euclides da Cunha, Castro Alves, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade. Além de ter ficado naquele momento em cima da literatura internacional de esquerda, que era basicamente Fanon (Os condenados da terra), Lukács, Marx, Sartre (...)* (GERBER, 1977:15 apud SIRINO, 2007:2)

Percebe-se que eram textos que retratavam a realidade social. A inspiração eram as obras das décadas de 1930 e 1940. Como foi o caso da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

## **2. As Precárias Condições Existenciais do Campesinato no Filme *Vidas Secas***

Ao som de carro de boi, os créditos aparecem e desaparecem, enquanto se filma uma paisagem seca, e que ao longe desponta a família de retirantes que vagarosamente, num passo firme, vai se aproximando. Este é o início do filme *Vidas Secas*, filmado em 1963 e lançado no ano seguinte.

A sinopse do filme:

*Família de retirantes, pressionados pela seca, atravessam o sertão em busca de meios de sobrevivência. O vaqueiro Fabiano, sua mulher Sinhá Vitória, dois filhos e a cachorra fogem da seca que assola o sertão brasileiro. Durante quase dois anos, eles conseguem se assentar em um povoado, até que Fabiano se revolta contra o*

*dono da fazenda em que trabalha e com o soldado da região, sendo espancado e preso. Ele não vê mais perspectiva em permanecer naquele lugar (SIRINO, 2007: 6)*

O filme possui um estilo simples, filmado em preto e branco. Esta escolha estética permitiu que o diretor

*pudesse trabalhar as agruras do nordeste sob uma perspectiva de mostrar as agruras internas das personagens, explorando a subjetividade, em uma analogia ao romance que evidencia a falta de água como significação de falta de vida, a falta de cor fílmica também remete a falta de vida, falta de possibilidades (SIRINO, 2007:5)*

A trilha sonora apresenta os sons do sertão. Não há música de orquestra como nos filmes da época. O diretor optou pelo som produzido ali mesmo no semiárido. O som da chuva, do trovão, dos pássaros, dos chocalhos de boi, do gado, os latidos da cachorra Baleia e o som do carro de boi. Há música somente nas festas do povoado e na casa do patrão.

Essa quase ausência de música induz a relacionar a realidade do sertão atrasado à tristeza, onde o silêncio significa estagnação. Ao contrário da maioria dos ambientes do filme, na casa do patrão havia música. Fabiano observa um violinista tocar para as filhas do patrão. Dessa forma, possuir a propriedade e o gado dava também o privilégio da cultura.

Em oposição à tristeza das sequências de imagens, havia poucos momentos de alegria. Por exemplo, quando a chuva trazia a perspectiva de engorda dos filhos e do gado, de progredir ao ponto de adquirir uma cama de couro macio, para dormir como gente, segundo a fala de Sinhá Vitória. Em outros momentos, há uma serenidade. Não é uma tensão pela busca de alimento, de sobrevivência, mas uma calma pela certeza de como será o dia seguinte.

“*Uma cama de couro igual à de Seu Tomás*”. Esta fala de Sinhá Vitória, acompanhada da descrição feita por ela e por Fabiano sobre este senhor, que parece ser o antigo patrão, cheio de posses e objetos, além de alfabetizado, parece ser para o casal o ideal de uma vida farta. Mesmo que o tal Tomás tenha seguido o mesmo caminho deles, fugindo da seca.

Durante o filme, a personagem faz várias referências a uma cama de couro. Da sua vontade de dormir em algo macio, ao contrário da cama dura e do chão que sempre dormia. A partir da fala da personagem e do cenário do filme é possível conhecer a cultura material do sertão. As casas são de uma arquitetura simples. A casa onde Fabiano e Sinhá Vitória se

instalaram era de pau-a-pique<sup>3</sup>, sem qualquer decoração ou acabamento. O único móvel a aparecer é a cama de madeira. Os objetos resumem-se ao pote, a rede, ao baú, a colher de pau e a panela. Esta pobreza de cultura material infere que a produção gerada pelo trabalho no campo, no caso do filme, pela pecuária, é muito diminuta, se destinando quase na totalidade à subsistência.

A pouca renda de Fabiano advinha da “quarta”, um bezerro de cada lote de quatro crias, destinado ao vaqueiro a título de remuneração, ainda era subtraída os juros do empréstimo realizado pelo patrão a Fabiano durante o período seco. Na caderneta, segundo critérios do patrão, que parece ser sabedor das letras, ao contrário de Fabiano, estariam os débitos da família retirante. Fabiano não pode conferir os cálculos, parece nem conhecer os números, pois as contas que Sinhá Vitória realiza são com grãos de algum cereal. À hora do pagamento ao vaqueiro se percebe essa referência ao papel, no sentido das letras e contas, em contraposição ao cotidiano da referida família, visto que não há uma cena que faça uma alusão do contrário.

Outro ponto a ser discutido trata-se das atividades do sertão. Segundo Frederico Neves (2000), as atividades econômicas do campo no semiárido nordestino eram organizadas apenas para a “segurança alimentar” cotidiana, isto é, sem a produção de um excedente que pudesse manter os trabalhadores presos a terra mesmo em tempos de estiagem. O autor conclui que essas atividades estavam baseadas num “equilíbrio frágil”, facilmente quebrado com as primeiras secas. (NEVES, 2000:40).

As práticas rudimentares, tanto da agricultura como da pecuária não progridem para o aumento da produção, dessa forma os trabalhadores envolvidos nessas atividades estão sempre muito suscetíveis a uma seca (NEVES, 2000:46).

O filme se passa entre os anos 1940 a 1942. Iniciando com a seca, seguida de um ano de boa chuva, que corresponde a 1941, para no ano seguinte ocorrer mais uma estiagem que acaba por expulsá-los, novamente. A família sai em busca de outro lugar melhor. Não importa o quanto se produziu no ano anterior, a chegada de uma estiagem sempre vai desestruturar a produção.

---

<sup>3</sup> Casa de pau-a-pique: casa com paredes feitas de ripas ou varas entrecruzadas, cobertas de barro.

A esses elementos diretamente relacionados ao processo produtivo se junta o elemento político do patrão. O proprietário da terra e do gado, se não alfabetizado, ao menos conhecedor das contas feitas no papel. O seu poder político é definido pelo poder econômico. Possui o poder de dar e tirar empregos. Diante da reclamação de Fabiano sobre os erros na conta o patrão esbraveja: *“Tá certo! E se não quiser vá procurar emprego em outro lugar!”*. Nesse momento Fabiano interrompe sua indignação e se recolhe a situação de dependência e opressão em relação ao patrão.

Albuquerque Jr. (2007) chama esse elemento de tradicionalismo. O poder das classes dominantes, com seu apego ao passado e resistência ao desenvolvimento, ou na figura do coronel<sup>4</sup>, com o uso da violência para conseguir a obediência. No filme não é expresso o teor violento do patrão, cercado de capangas. A ele é conferida autoridade por possibilitar ou não meios de sobrevivência para seus trabalhadores numa realidade de poucas possibilidades de reprodução da vida.

O filme enfatiza o pouco diálogo entre os personagens, principalmente entre os membros da família, que pouco verbalizam. Deixando para manter conversas somente em casos isolados. Essa característica é proveniente do texto literário de Graciliano Ramos, mantida por Nelson Pereira dos Santos, que permite uma leitura de como a vida desses retirantes era brutalizada pelo clima semiárido, pela falta de água, pelas relações de trabalho, pela vida de retirante. A fala de Sinhá Vitória é emblemática sobre essas condições existenciais quando ela contrapõe a vida de gente com a vida de bicho, colocando-se na

---

<sup>4</sup> Coronelismo é um termo cunhado para o estudo das oligarquias da Primeira República, especificamente a relação entre o público e o privado. O debate sobre esse conceito recebeu grande contribuição da obra pioneira *Coronelismo, enxada e voto* (1949), de Vítor Nunes Leal, rompendo com a ideia de oposição entre ordem pública e ordem privada. Mas para este autor, o coronelismo é um fenômeno específico da Primeira República, definido como “resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada”. Outros autores como Maria Isaura Pereira de Queiroz (1969) e Eul Soo Pang (1979) “identificam coronelismo com mandonismo, o que permite que o conceito seja dilatado, perca sua precisão histórica e possa ser aplicado a qualquer conjuntura da história brasileira. Maria Isaura também amplia a caracterização do coronelismo para incorporar manifestações urbanas, em que podem ser definidos como coronéis comerciantes, médicos, empresários, muitas vezes desvinculados da propriedade da terra”. Paul Cammack (1979) aborda o coronelismo pela perspectiva da representação de interesses das classes dominantes, dando ênfase não só ao campo da política, com o clientelismo, mas também à atuação socioeconômica dos coronéis. José Murilo de Carvalho (1984) encara “como exagero o valor atribuído ao voto na República Velha, e não analisa essa limitação como suficiente para invalidar o modelo de análise de Vítor Nunes” (*Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 4, 1989, p. 251-252)

segunda situação. “Um dia ‘temo’ que virar gente!”. “Num ‘podemo’ continuar vivendo que nem bicho, escondido no mato, fugindo”.

O momento dessa fala é já no final do filme, quando a família está novamente se mudando para algum lugar que possa dar uma vida mais farta. Anteriormente ao lamento de viver como bicho, Sinhá Vitória expõe tudo que deseja para eles: “roça bonita, muito milho, muito feijão. Fartura, ‘sustança’ pros menino se criar. ‘Vamo’ ter vida nova, sem carecer da conta do gado”. E por último, iriam parar numa cidade grande: “Vai ser tanta coisa pra gente ver, com esses ‘óios’ que só conhece a desgraça”. E daí, viria a possibilidade dos filhos irem a escola: “ter saber. Ler no livro. Saber fazer conta no papel”.

A migração seria o destino do retirante. De acordo com Albuquerque Jr. (2007),

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

Assim, a situação de vida no sertão não é natural. O filme *Vidas Secas* propõe exatamente uma leitura da interferência humana nessa realidade. O opressor não é o clima nem o solo seco, é um sujeito histórico beneficiado pelas condições estruturais baseadas na concentração de terras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *Vidas Secas* foi indicado pelo *British Film Institute*<sup>5</sup> em junho de 1998 como uma das 360 obras fundamentais de uma cinemateca. Mas o que tornaria tão importante esta obra cinematográfica?

O sofrimento de uma família de retirante no anseio de se estabelecer num modo de vida em que o alimento da próxima refeição não seja a preocupação primeira. A expressão cinematográfica dessa aflição cotidiana, em que as pessoas estão brutalizadas, expressa ainda mais a naturalização das condições desumanas.

---

<sup>5</sup> Instituição de caridade do reino da Grã-Bretanha criada em 1933, que desde então atua na promoção da cultura. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/about-bfi>> Acesso em: 28 de março de 2013.

O filme impressiona pelas estruturas econômicas tão arcaicas e limitadoras do progresso. Impressiona pela opressão por tão pouco que naquela localidade torna-se tudo. O realismo expresso nas imagens superdimensiona a intenção do autor. Colocar em discussão questões do campo no Brasil.

O momento histórico brasileiro da feitura e do lançamento do filme, início da década de 1960, se caracterizou por uma movimentação engajada, em que diversos setores sociais adentram a cena política com exigências mais ousadas para o governo.

O filme contribui para uma visão do Brasil que não o dos cartões-postais. Algo novo no cinema brasileiro. Dessa forma, o filme *Vidas Secas* apresenta um significado extremamente importante pelo pioneirismo da temática rural, tornando uma expressão artística e histórica nacional.

### Referências Bibliográficas

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

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico. Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

MATOS, Marcos Paulo Santa Rosa. As representações do Nordeste em "A triste partida" de Luiz Gonzaga. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/tristepar.html>> Acesso em: 28 de março de 2013.

NEVES, Frederico de Castro. *A multidão e a História: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. [jan/abril 2007]. São Paulo: Revista Estudos Avançados v. 21. n. 59. Entrevista

concedida a Paulo Roberto Ramos. Disponível em:  
<<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>.> Acesso em: 28 de março de 2013.

SIRINO, Salete P. M. Vidas secas: da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas. In: Revista Científica/FAP 2, v. 2, p.99-116, 2007. Disponível em:  
<<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica2/saletesirino.pdf>> Acesso em: 28 de março de 2013.

STERZ, Solange S. Movimentos cinematográficos na América Latina. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.2 p.196-207, jul./dez. 2009