

VIDAS SECAS: DA LITERATURA AO CINEMA UMA REFLEXÃO SOBRE SUAS POSSIBILIDADES EDUCATIVAS

*Salete Paulina Machado Sirino**

RESUMO: *Este trabalho, de caráter bibliográfico, busca desvelar as possibilidades educativas de filmes do Cinema Nacional produzidos a partir da Literatura Brasileira, argumentando que podem ser utilizados como recurso didático tecnológico audiovisual, para desenvolver a consciência crítica dos alunos e a cidadania. Assim, seleciona o filme *Vidas Secas*, para demonstrar algumas das possibilidades de utilização no campo educativo.*

PALAVRAS-CHAVE: *cinema nacional; literatura e cinema; educação..*

INTRODUÇÃO

A linguagem cinematográfica pode ser considerada como uma grande invenção do século XX, já que ela surge no final do século XIX, no ano de 1895. A partir dessa descoberta diversos países se interessam por essa “máquina”, inclusive, somos um dos primeiros países a utilizá-la. O Brasil conhece o Cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, e não se contenta em ser um repassador de filmes. Pelas mãos dos primeiros donos de sala de exibição surgem as primeiras produções cinematográficas brasileiras.

E, desde o início do século XX, essa linguagem se desenvolveu em nosso país, em termos artísticos e econômicos. Pela história do Cinema Brasileiro, vê-se a luta por uma estética e temática que valorize o nacional, vê-se a concretização de inúmeros filmes que retratam a história do povo brasileiro em suas diversidades regionais e culturais. E ainda, vê-se a influência das adaptações literárias ao cinema, produções que são responsáveis por vários sucessos de público, crítica, como de premiações em festivais renomados para o cinema nacional.

A produção de filmes inspirados em obras literárias é uma tendência mundial, a exemplo dos filmes norte-americanos *Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis*, bem como do cinema europeu¹, que fez adaptações de romances, histórias em quadrinhos e similares tornaram-se grandes sucessos cinematográficos, entre os quais o filme *Um long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet, que atraiu mais de cinco milhões de espectadores.

*Mestre em Educação pela UEPG, Especialista em Cinema e Vídeo pela FAP. Docente do Colegiado de Letras da UNIOESTE.

¹O Boletim Maison de France - abril 2005, *LITERATURA E CINEMA: UMA ATRAÇÃO IRRESISTÍVEL*, informa que no início de abril aconteceu em Mônaco o 4º Fórum de Cinema e Literatura, reunindo diretores e autores, comprovando que nunca a atração recíproca entre livros e cinema esteve tão forte, sobretudo na França, país do cinema de autor, ao mesmo tempo enfatiza que a tendência contemporânea de buscar na Literatura inspiração para produção de filmes, é também uma questão de dinheiro, já que objetiva a conquista de mercado.

A leitura é imprescindível no processo ensino-aprendizagem. É importante que o educador explore e disponibilize os meios para a criação do hábito de ler. Ler no sentido de ser capaz de entender a linguagem em seu conjunto significativo e articulado.

Levando-se em conta que a realidade ficção do cinema promove leituras e interpretações do mundo influenciando na educação extra-escolar dos educandos, não seria papel da escola preparar seus alunos para fazerem leituras filmicas?

Debord enfatiza que (2002, p. 141): “Emancipar-se das bases materiais da verdade invertida, eis no que consiste a auto-emancipação de nossa época”. Faz-se relevante questionar se a Escola está preparando os Educadores para trabalharem com as Tecnologias Educacionais, especificamente, com o Cinema, de forma “espetacular”, como entretenimento, ou de forma como sugere Debord através da teoria crítica que leva à emancipação.

Literatura e Cinema são linguagens e cada uma com suas formas de expressão são agentes na promoção das leituras sociais, históricas e culturais. Raquel Gerber (1977, p. 15) falando sobre filmes adaptados da literatura, cuja temática aborde a realidade brasileira, cita a fala de Glauber Rocha:

As origens desses discursos estavam 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 (...).

Para Glauber considera fundamental as literaturas que retratem a realidade social. A Literatura Modernista Brasileira, especificamente, as das décadas de 1930 e 1940, serviram de inspiração para diversos filmes do movimento do Cinema Novo brasileiro.

Num sentido de visões sociais de mundo é fundamental conhecer o caráter ideológico ou utópico do cinema, até porque, todas as classes sociais têm as suas ideologias e utopias que expressam as suas visões de mundo. Levando-se em consideração o fator ideológico da indústria cultural, Marx afirma (1987, p. 97):

O que define uma ideologia (ou utopia) não é esta ou aquela idéia isolada, tomada em si própria, este ou aquele conteúdo doutrinário, mas uma certa “forma de pensar”, uma certa problemática, um certo horizonte intelectual (limites da razão). De outro lado a ideologia não é necessariamente uma mentira deliberada; ela pode comportar (e comporta geralmente) uma parte importante de ilusões e auto-ilusões.

Percebe-se que para desenvolver um trabalho com a linguagem cinematográfica no contexto escolar não basta ter apenas disposição, é preciso ter conhecimento sobre o recurso que se pretende utilizar, principalmente, quando este recurso é notoriamente complexo².

² Segundo Edgar Morin, *complexidade é uma palavra problema e não uma palavra solução* – ou seja, a palavra complexidade só pode exprimir o nosso embaraço, a nossa confusão a nossa incapacidade de definir de maneira simples, de nomear de maneira clara, de ordenar nossas idéias, bem como salienta que *a complexidade não é a chave do mundo, mas o desafio a enfrentar*, tendo em vista que o pensamento complexo não é o que evita ou suprime um desafio, mas o que ajuda a revelá-lo e, por vezes, ultrapassá-lo. Morin sempre aspirou a um *pensamento multidimensional*, por isso nunca isolou um objeto de estudos do seu contexto, dos seus antecedentes, da sua evolução. As verdades profundas, antagônicas uma às outras, para ele, eram

Como brasileiros temos nossa cultura, nossa arte, nosso cinema. Assim, como a escola pode contribuir para que nossos alunos conheçam e discutam a cultura cinematográfica de nosso país? É relevante que nossos educandos aprendam sobre o Cinema Brasileiro?

Estudos de Belloni (2001), Napolitano (2003), são relevantes, ao mostrarem a importância de uso da linguagem audiovisual de forma educacional, bem como, da necessidade de formação de educadores para as leituras dessa linguagem. Embora o Cinema Brasileiro possa ser visto como um produto da indústria cultural³, ele é acima de tudo uma Esses e outros questionamentos visam contribuir para a reflexão sobre a importância do Cinema Brasileiro para a formação cultural de nossos professores e alunos e da inserção das tecnologias de informação e comunicação na prática escolar.

Vidas Secas de Graciliano Ramos além de ser um dos clássicos da Literatura Brasileira também se consagrou como um dos clássicos do Cinema Nacional pelas mãos do diretor Nelson Pereira dos Santos.

Promove-se a análise do filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963), produzido no período do Cinema Novo, sendo um dos clássicos do Cinema Nacional, com o objetivo de argumentar que o Cinema Brasileiro pode ser um recurso tecnológico a serviço da educação, especificamente através do diálogo entre Literatura e Cinema.

O filme *Vidas Secas* oferece diversas leituras e possibilidades educativas, como por exemplo, de ponto de vista, narrador, análise de transposição do signo literário para o signo cinematográfico, de temáticas relacionadas à seca, à fome, à transfiguração do homem, à opressão, à falta de diálogo familiar, entre outras. Porém, pretendemos demonstrar, com o filme *Vidas Secas*, a possibilidade de olhar como o ambiente nordestino é constituído através do elemento “espaço” na construção do discurso fílmico.

1 O “ESPAÇO” NO ROMANCE E NO FILME *VIDAS SECAS*: UMA LINGUAGEM NA TRADUÇÃO DO AMBIENTE NORDESTINO.

Vidas Secas, romance de Graciliano Ramos, publicado em 1938, tem no “espaço” o elemento a estruturar a história, uma vez que é em função dele que os personagens são o que são e que toda a trama se desenrola. Espaço e indivíduo estão estritamente ligados - o espaço aparece como ambiente que condiciona a personagem e a que a personagem reage. A luta pela sobrevivência, os modos de ser, as condições precárias de existência nordestina, são contadas de forma coesa.

O escritor não deixa os personagens serem vistos apenas como tipos representativos de um problema social, mas como pessoas reais, que são transformadas culturalmente através das agruras do Nordeste.

O romance *Vidas Secas* é estruturalmente apresentado através de 13 capítulos, os quais são quadros quase independentes, que podem ser lidos como contos, que mantêm a unidade na saga da família de retirantes.

O romance é narrado em terceira pessoa. Os títulos dos capítulos são objetivos, assim como é objetivo o próprio título da obra, que possibilita uma leitura no sentido próprio de complementares, sem deixarem de ser antagônicas.

³O conceito teórico de “Indústria Cultural” (embora polêmico), foi desenvolvido nos anos 40 do século 20, pela Escola de Frankfurt, para compreender e explicar um fenômeno social específico, que é um determinado desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da cultura ocidental. O termo “Indústria Cultural” foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno. Segundo Adorno, na Indústria Cultural, tudo se torna negócio: “Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais”.

cada palavra, “Vidas” traduzindo vida, e “Secas” traduzindo falta de água, logo a seca do Nordeste é o cenário de uma luta pela sobrevivência que a cada dia transforma e transfigura a vida de seus habitantes, mostrada através do aspecto cíclico da narrativa, que começa e acaba com a família de Fabiano à procura de um lugar para viver onde haja água.

Graciliano Ramos, além de ser considerado por grande parte da crítica como o nosso melhor romancista moderno, é tido como o autor que levou ao limite o clima de tensão presente nas relações homem/meio natural, homem/meio social, capaz de transformar culturas.

Alagoano, prefeito, jornalista e escritor, Graciliano Ramos tem no Nordeste brasileiro a marca de sua obra. Difere, porém, dos outros autores dedicados ao romance regionalista que vêem o ambiente que retratam como um paraíso. Graciliano Ramos denuncia as condições precárias da vida nordestina.

Nelson Pereira dos Santos, que dirigiu o filme *Vidas Secas* em 1963, é um dos grandes nomes do movimento do Cinema Novo, cujo movimento é conhecido pelo lema “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, criado no início da década de 1960. *Vidas Secas* foi indicado pelo *Bristh Film Institute* em junho de 1998 como uma das 360 obras fundamentais de uma cinemateca.

O estudo da realidade-ficção do cinema, promove as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção. O lazer, a estética e a didática dos filmes possibilitam reproduzir o valor literário, e literatura e cinema, atuam como agentes da história.

Na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente; a montagem narrativa privilegia o tempo, a montagem expressiva privilegia o espaço. O espaço filmico é feito de pedaços, de metonímias, sua unidade vem da justaposição numa sucessão que cria a idéia de um espaço único, que embora não seja visto, se organiza em nossa memória. Para Plaza (2001, p. 142):

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

O autor evidencia que o cinema trabalha no âmago da linguagem através dos elementos do discurso filmico (planos gerais, planos médios e primeiros planos, montagem), causando no espectador a crença de que é verdade o que vê na tela.

Até o golpe de Estado de 1964, o Cinema Novo centrava-se na temática rural, tendo três reconhecidas obras sobre a abordagem da miséria dos camponeses nordestinos: *Vidas Secas* (1964) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e os *Fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Para Bernardet (2001, p. 102):

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

Vidas Secas mostra de forma abrangente os problemas básicos da sociedade brasileira, bem como, do Terceiro Mundo em geral, através de uma apropriação original de elementos do cinema moderno. Segundo o autor (2001, p. 65):

A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao underground norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso de cinema.

Xavier situa *Vidas Secas* ao estilo do cinema “câmera na mão” que no Brasil assume a condição de elemento característico essencial na produção do cinema. Tal estilo tinha como primeiro plano a denúncia das mazelas do povo brasileiro. Assim como a Literatura Modernista apresenta o homem do campo, o pobre, o marginalizado com personagem principal.

Nelson filmou *Vidas Secas* em preto e branco. A escolha estética pelo preto e branco permitiu-lhe que 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.

Enquanto o romance é narrado em terceira pessoa, o filme é narrado em primeira pessoa. Diferentemente do romance, o filme não mantém a unidade se visto como quadros independentes.

O estudo da transposição da arte literária para a arte cinematográfica do romance *Vidas Secas* possibilita a verificação de que passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, uma vez que é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante, não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo. Plaza (2001, p. 14) afirma que:

Nessa medida colocamos a Tradução Intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradução”. Tradução como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

O autor vê a tradução intersemiótica, entre outros aspectos, como prática crítico-criativa, como diálogo de signos e como síntese e reescritura da história.

A análise do “espaço” como tradutor do ambiente nordestino na arte literária e na arte cinematográfica de *Vidas Secas*, possibilita o conhecimento de fatos históricos concernentes ao período abordados pelo romance e pelo filme, que atuaram e atuam como moduladores

culturais Pode-se afirmar que o espaço junto com o tempo é uma categoria social, que segundo Ortiz (2000, p. 69):

Toda raiz requer um solo para se fixar. Ela é o contrário da fluidez. O enraizamento é fruto da existência de uma cultura cujo território encontra-se cartografado. No mundo contemporâneo, este postulado não é mais satisfatório. [...] O desenraizamento é uma condição de nossa época, a expressão de um outro território.

Para a categoria espaço, são mais importante, as transformações do tempo e do espaço e o que ele chama de “desalojamento do sistema social” – a “extração” das relações sociais dos contextos locais e de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço e tempo.

Percebe-se que o “espaço” no filme *Vidas Secas* pode ser visto como elemento carregado de conotações sociais e historicamente construídas. Segundo Platão & Fiorin (1996, p. 197):

Espaço onde se movem as personagens é, muitas vezes, fundamental para o entendimento da obra. [...] o que o narrador procura construir, em geral, é uma correlação entre espaço e comportamento das personagens, entre figurativização do espaço com certos temas.

No filme *Vidas Secas*, o “espaço” é o elemento configurador da identidade das personagens e do desenrolar dos fatos na narrativa e da história, como também, transformador cultural. Mostrando o deslocamento da família de retirantes, a experiência de convivência, a mudança rápida, abrangente e contínua, que faz com que o leitor e espectador, automaticamente, tenham uma forma altamente reflexiva da vida sofrida do Nordeste brasileiro.

1.1 Análise do Discurso Fílico de *Vidas Secas*⁴

A análise do discurso fílmico de *Vidas Secas* é feita a partir da “decupagem clássica do cinema” desenvolvida pelo cineasta estadunidense David Wark Griffith, muito usada pelo cinema norte-americano e por outros países.

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, 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.

⁴Ao final desta análise, como anexo, apresenta-se um breve glossário de termos cinematográficos.

1.1.1 Tema:

- ➔ O filme traz como temática a luta pela sobrevivência e as condições precárias de existência no nordeste brasileiro, principalmente, pela seca.
- ➔ O tema é construído em torno dos personagens principais, Fabiano e Sinhá Vitória. Contudo, o ambiente nordestino é mostrado de forma com que este espaço seja o elemento a estruturar o enredo.

1.1.2 Narrativa:

- ➔ O discurso fílmico é construído através de uma narrativa linear, a qual é constituída de: Plano Geral (PG) e Plano Conjunto (PC), os quais têm função descritiva; Plano Médio (PM) e Plano Americano (PA), que têm função narrativa; Primeiro Plano (PP) e Plano Detalhe (PD), os quais têm a finalidade de expressar a emoção dos personagens.
- ➔ Na construção do discurso fílmico os diálogos são coesos, com pouca fala. É privilegiada a imagem, é a imagem que fala, que evidencia, que justifica.

1.1.3 Enquadramento:

- ➔ Predominam enquadramentos de Plano Geral e Plano Conjunto, até porque o espaço fílmico é construído de forma a mostrar o tempo todo à seca nordestina, evidenciada pelas árvores secas, sol forte, o chão rachado, a areia da margem do rio que secou. Enfim, todos estes elementos que compõem o “espaço”, no filme, são enquadrados em conjunto com as personagens.

1.1.4 Movimentação de Câmera:

- ➔ Percebe-se que é utilizada predominantemente a câmera fixa, que evidencia o movimento pró-fílmico (movimentação dos atores em relação ao posicionamento da câmera).
- ➔ Movimentos de plano e contra-plano no caso dos diálogos, por exemplo: de Fabiano e Sinhá Vitória, cenas de exterior quando estão à procura de um lugar para viver; cenas de interior da fazenda onde trabalham; seqüência onde Fabiano vai receber seu salário e o patrão lhe engana nas contas.
- ➔ Em algumas cenas acontece o movimento de câmera na mão como no caso da seqüência onde andam na areia da margem do rio que secou - percebe-se tal movimento como uma subjetiva do olhar de Fabiano e Sinhá Vitória que olham desorientados para frente e para os lados em busca de um lugar para se abrigarem - este movimento é fílmico, ou seja a câmera se movimenta de acordo com a ação dos personagens.
- ➔ Ocorrem vários movimentos de *travelling*, como por exemplo, na seqüência final do filme onde Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos estão indo a busca de um lugar melhor para viver. Este movimento é fílmico – a câmera que se movimenta com a ação dos personagens.

1.1.5 Angulação de Câmera:

- ➔ A angulação de câmera é predominantemente normal (plana);
- ➔ Na seqüência da prisão de Fabiano percebe-se que é utilizada ora CAM alta para evidenciar Fabiano sendo humilhado, apanhando, machucado no chão e ora CAM baixa para evidenciar o poder dos policiais que o espancaram.

- ➔ Outro exemplo dessa angulação é na seqüência em que Fabiano vai matar a cachorra. A CAM alta mostra Baleia indefesa parecendo perceber o que irá acontecer, e a CAM baixa mostrando Fabiano como senhor da situação.

1.1.6 Fotografia:

- ➔ Na fotografia predomina a luz contrastada.
- ➔ A luz natural é utilizada sem filtros;
- ➔ Enfatizam-se os contrastes luz e sombra, claro e escuro.

1.1.7 Espaço:

- ➔ O Espaço é explorado para mostrar a seca do nordeste e as condições precárias de subsistência desse ambiente para criar a cenografia e para dar significação à ação das personagens.
- ➔ O espaço interage na construção narrativa do filme, como por exemplo, as seqüências que mostram as árvores secas, a terra árida, o sol escaldante, o rio seco.

1.1.8 Música:

- ➔ Raras vezes ocorre música, como exemplo na festa de natal.

1.1.9 Campo e fora de campo:

- ➔ Na narrativa prevalecem as seqüências de campo;
- ➔ O fora de campo ocorre raramente, por exemplo, na seqüência onde Sinhá Vitória está em um quarto com seus dois filhos escondendo-os para que não vejam Fabiano matar Baleia. Ouvem o som do tiro (fora de campo) e começam a chorar.

1.2 Análise das seqüências do filme onde o menino mais velho quer saber o que é o inferno

O menino mais velho ouvindo a reza da senhora que ao benzer as costas de seu pai Fabiano falava “sai pro inferno”, ficou curioso para saber o que significa tal palavra. Antes de proceder à análise do discurso filmico da referida seqüência, transcrevemos partes do capítulo *O Menino Mais Velho*, do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, onde esse fato é narrado entre as páginas 54 a 62:

Deu-se aquilo porque sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinhá Terta, pediu informações. Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolhe os ombros.

O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

- Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

- Arreda.

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

- Como é?

Sinhá Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

- A Senhora viu?

Aí sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia.

A cachorra Baleia acompanhando-o naquela hora difícil. Repousava junto à trempo, cochilando no calor, à espera de um osso. [...] Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se.

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. [...] Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permanecia indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

- Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os pais antes de se dirigir a eles. Animara-se a interrogar sinhá Vitória porque ela estava bem disposta. Explicou isto à cachorrinha com abundância de gritos e gestos. [...]

1.2.1 Narrativa:

- ➔ A narrativa destas seqüências em cenas interiores (dentro da casa) é construída com o predomínio de Plano Médio (PM) e de Primeiro Plano (PP). Nas seqüências das cenas exteriores da casa também há o predomínio de PM, PP e PG.
- ➔ Esses referidos planos são construídos através de determinados enquadramentos, angulações, fotografia, e movimentação de câmera.

1.2.2 Enquadramento:



Plano Médio, CAM fixa, enquadrando o menino a meio corpo apoiado na porta e olhando a velha que vai embora.



Plano Médio enquadramento da mãe que está mexendo no fogão e o menino que chega até ela para perguntar o que é inferno, e ela respondendo que é um lugar ruim.



Plano Conjunto enquadrando a porta que separa a cozinha do quarto. O pai está sentado no chão, medindo o pé do menino mais novo para fazer novos pares de alpercatas.



Plano Médio do menino mais velho, chegando até o pai que também faz a medida de seus pés.



Plano Médio, quando o menino indaga o pai sobre o que é o inferno. (Como o pai não lhe responde volta até a cozinha e se aproxima da mãe para indagá-la).



Primeiro Plano do menino, perguntando a sua mãe, novamente, o que é inferno.



Primeiro Plano da mãe, respondendo que é um lugar para onde vão os condenados, cheio de fogueira, com espeto quente.



Primeiro Plano do menino que pergunta para a mãe se ela já foi lá ou se já viu.



Plano Médio da mãe que se irrita e lhe dá um tapa na cabeça.



Plano Geral do exterior da casa e o menino saindo chorando e ficando parado por alguns segundos no pátio.



Plano Geral do andar do menino em direção a uma árvore.



Plano Médio do menino encostado em a uma árvore.



Fora de campo – *of* do menino que chama baleia.



Plano Médio para o menino acariciando a Baleia.



Primeiro Plano do menino quando fala: inferno (e olha para sua casa).



CAM subjetiva do olhar do menino, com o enquadramento do telhado da casa.



Primeiro Plano do menino quando fala: espeto quente (olha ao redor de sua casa).



CAM subjetiva do olhar do menino - Plano Geral para morros ao redor da casa.



Primeiro Plano do olhar do menino para vacas e diz: lugar ruim.



CAM subjetiva do olhar do menino - enquadrando em Plano Geral/Plano Conjunto o pátio e as vacas magras, praticamente em couro e osso.



Plano Médio quando o menino abaixa a cabeça e diz: lugar ruim (como se tudo que a CAM subjetiva acabou de mostrar – a casa, as terras secas, - fosse esse lugar ruim).



Plano Médio do menino que olha para o céu, sente o calor do sol e diz: lugar ruim.



CAM subjetiva do olhar do menino para o céu, CAM baixa enquadrando galhos secos da árvore, o sol e os raios fortes/quentes.



Plano Médio do menino deitando-se, ficando atordoado com o sol.



Plano Médio - olhando novamente para casa.



CAM subjetiva do olhar do menino – enquadramento da casa. Fora de campo – *of* do menino que ao olhar para sua casa diz: condenados.



Plano Conjunto do menino que volta a ficar sentado encostado na árvore, beija Baleia e diz: onde é que tem espeto quente?



Plano Médio do menino acariciando Baleia, repete várias vezes: inferno, inferno..., como a evidenciar que o inferno é o lugar onde mora.

1.2.3 Movimento da Câmera:

- ➔ Predomina nas seqüências interiores (dentro da casa) CAM fixa onde o movimento é pró-filmico (os atores que se movimentam em relação a CAM);
- ➔ Predomina nas seqüências exteriores da casa CAM fixa porém ocorrendo o movimento de correção de câmera, a CAM acompanha a ação do menino, ocorrendo assim o movimento fílmico.

1.2.4 Ângulo:

- ➔ Nas cenas interiores e exteriores da casa a angulação é normal.

1.2.5 Fotografia:

- Luz contrastada;
- O claro e o escuro são utilizados e dá-se ênfase à sombra e aos raios do sol.

1.2.6 Música:

- Nestas seqüências não ocorre musicalidade.

1.2.7 Espaço:

- Este *set* de filmagem é utilizado para reforçar a influência que a seca nordestina tem sobre as pessoas, a mãe desiludida com tal vida já se mostra impaciente com o filho, o pai nem dá ouvidos para a necessidade de diálogo do filho (até porque o pai na última seqüência do filme fala que bicho miúdo não pensa – como a mostrar a falta de formação do pai para a educação do filho). O filho que vê naquele lugar onde moram a descrição do que sua mãe lhe disse sobre o vem a ser inferno: lugar ruim, quente, aonde vão os condenados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização do cinema como uma das tecnologias educacionais possibilita a apreensão da história da humanidade, proporciona o conhecimento de como os seres humanos procuram expressar seus anseios, modos de vida social, interesses e emoções.

O cinema invade nosso cotidiano, pelas salas de cinemas, pelas locadoras de VHS, DVD, por redes de televisão aberta e a cabo. Hoje se assiste a filmes até pela internet. A quantidade de leitor da linguagem audiovisual é consideravelmente maior do que a do leitor literário.

Traçando um paralelo entre as linguagens literárias e cinematográficas, uma não se opõe nem se sobressai à outra, ambas têm sua importância, mas a realidade atual de que a linguagem audiovisual impera, faz com que haja o questionamento de suas implicações na sociedade como um todo, especialmente, na escolar.

No mundo globalizado, no qual o cinema é uma forma de comunicação atraente e de grande interesse de nossos alunos, percebe-se que é importante explorar esse veículo de informação e comunicação como forma didática, para promover neles o interesse para ver além das imagens, para explorar o explícito e o implícito, no sentido do desenvolvimento do senso crítico, da leitura autônoma.

Mas para que o educador possa em sua prática de ensino estar utilizando o cinema como recurso pedagógico, levando em consideração à fala de Belloni (2001): “*quem educa os educadores?*”, pressupõe-se que é preciso que haja formação para a utilização das TIC, especificamente falando-se em cinema, já que a linguagem cinematográfica é complexa e carregada de conotações ideológicas. Assim, como preparar educandos para fazer as leituras e interpretações acerca dessa linguagem, se o próprio educador em sua formação inicial não recebe esta capacitação?

Considerando que na atualidade, o consumo de cinema no mercado brasileiro, é hegemonicamente do produto norte-americano, que traz em seus filmes a presença ideológica da indústria cinematográfica estrangeira, influenciando e, muitas vezes, alienando as pessoas. Partir de um trabalho da parte para o todo, seria através do estudo da linguagem do Cinema Brasileiro, em sua forma e conteúdo, despertar noções do cinema universal. Possibilitando dessa forma, a decodificação da linguagem cinematográfica como manifestação artística e cultural e como uma linguagem carregada de ideologias da indústria cultural.

Salienta-se a importância dos cineastas do movimento do Cinema Novo para a história do cinema e da cultura brasileira. Vindos de um movimento do Cinema Independente que se opunha ao Cinema Indústria na luta por uma linguagem, pela valorização do nacional e pela garantia de produção, distribuição e exibição.

Nesse sentido faz-se importante lembrar que Glauber Rocha, já na década de 1960, alertava sobre a “colonização cultural”. E refletindo sobre a “estética da fome”, pensa-se que Glauber queria alertar não só para a fome (falta de alimento) mas também para a fome de educação e cultura.

Esse estudo demonstra que no filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira, outro ícone do Cinema Novo, o “espaço” é utilizado como uma linguagem na tradução do ambiente nordestino, evidenciando que o *espaço* é parte constituinte na construção da narrativa do filme.

Na análise do discurso filmico de *Vidas Secas* - linguagem técnica – exemplifica o uso dos elementos cinematográficos, através da função dos enquadramentos, dos planos, movimentação de câmera, angulação de câmera, fotografia, espaço, música, campo e fora de campo, para a construção da narrativa do filme.

Tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos exploraram o “espaço” para a construção narrativa do romance e do filme, respectivamente, haja vista que Graciliano Ramos consegue fazer com que o leitor crie no imaginário as agruras do nordeste, a luta pela sobrevivência.

Já Nelson Pereira dos Santos utiliza os elementos do discurso cinematográfico e consegue fazer com que a realidade-ficção do cinema promova no espectador uma viagem no tempo, e através desta viagem conhecer não só a realidade histórica da época que o filme retrata, como também, correlacioná-los com a atualidade, tendo em vista que no Nordeste brasileiro, ainda hoje, existem muitos condicionantes existenciais, culturais retratados e denunciados pelo romance e pelo filme.

Percebe-se que o diálogo entre literatura e cinema permite nexos dinâmicos entre os aspectos formais das linguagens e os diferentes conteúdos que mobilizam temas, mitos e símbolos nacionais, podendo estar a serviço da educação para o despertar da consciência crítica e a formação cultural dos educandos, além de promover o resgate e à valorização da identidade cultural brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, James Dudley.. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

- AVELAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade do Consumo – Arte e Comunicação*. Rio Tinto: Edições 70, 1995.
- BELLONI, Maria Luiza (org). *A formação na sociedade do espetáculo*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BELLONI, Maria Luiza. *O que é mídia-educação*. São Paulo: Autores Associados, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos do Cinema Brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura. 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LÖWY, Michael. *As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Tradução Juarez Guimarães, Suzanne Felicie Lesy. São Paulo: Busca Vida, 1987.
- METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. 2.ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. 2.ed. São Paulo: Olho d'Água, 2000.
- PLATÃO. *A República: Livro VII. Comentários: Bernard Piettre*. Tradução de Elza Moreira Marcelina, Revisão de Celestino Pires. São Paulo: Ática, 1981.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PORTO, Tania Maria Esperon (coord). *26ª Anual da ANPEd - Grupo de Trabalho Educação e Comunicação*. 2.ed. Poços de Calda (MG): Vieira, 2003.
- RAMOS, Fernão (org). *A História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Recorde, 1976.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1963.

TOSCHI, Mirza Seabra (coord). *25ª Anual da ANPEd - Grupo de Trabalho 16 Educação e Comunicação*. Caxambu (MG): Vieira 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ANEXO: Glossário de Termos Cinematográficos

Ângulo (angulação da câmera):

Existem três ângulos diferentes associados à altura da câmera:

- Câmera Normal: Mesma altura das personagens e objetos de cena. Lente objetiva, enquadrados de frente com olhar normal.
- Câmera Alta ou *Plongée*: Lente objetiva enquadra as personagens e objetos de cena de cima para baixo. Utilizada para desvalorizar o assunto. Possibilita evidenciar situações de humilhação, inferioridade, fragilidade, perda, medo.
- Câmera Baixa ou *contre-plongée*: Lente objetiva enquadra as personagens e objetos de cena de baixo para cima. Utilizada para valorizar o assunto. Possibilita evidenciar situações de superioridade.

CAM: Câmera

Campo e Fora de Campo: Campo é o que está em quadro.

Fora de campo é o que está fora de quadro.

Cena: É a unidade de espaço-temporal, também chamada de seqüência.

Cenário: O cenário pode ser interior ou exterior, naturais ou construídos em estúdios.

É a materialização do mundo diegético (conteúdo diegético – a fábula, a história contada pelo filme e transformada em realidade filmica) onde ocorre a história.

Enquadramento – composto por planos: O referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser:

- ➔ Grande Plano Geral – GPG = Tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva
- ➔ Plano Geral – PG = Ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário. É possível ver a figura das personagens, mas difícil de reconhecer suas ações.
- ➔ Plano Conjunto – PC = Apresenta a personagem, grupo de pessoas no cenário, permite reconhecer os atores e a movimentação de cena. Tem função descritiva e narrativa.
- ➔ Plano Médio – PM = Se enquadra à personagem a meio corpo. Tem função narrativa, a ação tem maior impacto na totalidade da imagem.
- ➔ Plano Americano – PA = Enquadra a personagem acima dos joelhos ou altura da cintura. Tal plano privilegia a ação da personagem em relação ao cenário.
- ➔ Primeiro Plano – PP = Enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.
- ➔ Primeiríssimo Plano – PPP = Enquadra o rosto ou parte do rosto da personagem. Possibilita compreender a expressão facial e emocional da personagem. Possibilita função simplesmente indicativa, no caso de um close na mão da personagem. Tem função mais psicológica do que narrativa.
- ➔ Plano Detalhe – PD = Pode-se enquadrar detalhes do rosto ou do corpo da personagem ou de objetos de cena. Tem função indicativa.

Foco Narrativo: Perspectiva da qual a história é transmitida para o espectador.

- ➔ Subjetiva: quando ocorre a visão da personagem.

- ➔ Intersubjetiva: quando entrecruzam as perspectivas de diversas personagens.
- ➔ Objetiva: quando não se confunde com nenhuma personagem específica.

Fotografia: Luz, efeitos de iluminação. Contrastes, claro e escuro, luz e sombra. Cores e tons da imagem.

Movimentos: A câmera possui apenas dois movimentos:

- ➔ Panorâmica (PAN): que é movimento em que a câmera gira ao redor de um eixo imaginário qualquer, sem deslocar-se, mostrando um cenário. Uma forma convencional de fazer uma PAN é com a CAM fixa. *Quando a CAM está fixa ocorre o movimento pró-filmico – os personagens se movimentam em relação a CAM.*
- ➔ *Travelling* – que vem do inglês *travel* – viajar. Movimento que desloca a câmera em qualquer direção. O *travelling* pode ser feito com a CAM na mão, com CAM fixa em veículos, ou qualquer objeto móvel. E ainda, faz-se o *travelling* através do *carro* que em inglês é *dolly*. *O movimento filmico é quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens.*

Ponto de Vista: A Câmera pode assumir dois pontos de vista o objetivo e o subjetivo.

Objetivo: A CAM objetiva enquadra a ação assumindo o olhar de um observador convencional que presencia o desenvolvimento da cena.

Subjetivo: A CAM objetiva adquire o olhar de alguma personagem. Também chamado de plano subjetivo.