

A ordem do olhar: aspectos da montagem cinematográfica em *Vidas Secas*

The Order of the Gaze: aspects of film editing in *Vidas Secas*

Alan Brasileiro de Souza

Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SECBA)

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, observando como são construídas no romance referências intermidiáticas entre literatura e cinema, a partir do uso de uma técnica narrativa que evoca aspectos da montagem cinematográfica. Essa estratégia de composição está atrelada ao processo de representação do outro (a família de Fabiano e sinha Vitória) levado a cabo no romance, marcado pela articulação de um jogo discursivo que se caracteriza pela combinação dos discursos indireto, direto e indireto livre em um trecho erigido através da voz de um narrador em terceira pessoa. O efeito obtido com essa estratégia é o aparecimento de um narrador que se aproxima o suficiente das personagens para apresentá-las ao leitor sem, no entanto, falar diretamente por elas ou ocupar o seu lugar no mundo ficcional. Assim, o leitor consegue aproximar-se dos protagonistas do livro e, em um exercício de alteridade, ver o mundo que os rodeia a partir do seu ponto de vista. Neste contexto, a montagem em *Vidas Secas* surge, em nossa perspectiva, como estratégia de composição necessária para que as vozes do narrador e das personagens possam ser alternadas ao longo da tessitura, sem que esse tecido narrativo se rompa.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura. Cinema. Intermedialidade. Montagem. *Vidas Secas*.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the novel *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos, observing how intermedia references between literature and cinema are constructed in the novel, based on the use of a narrative technique that evokes aspects of film editing. This compositional strategy is linked to the process of representing the other (Fabiano's family and Sinhá Vitória) carried out in the novel, marked by the articulation of a discursive game characterized by the combination of indirect, direct, and free indirect speech in a plot

Alan Brasileiro de Souza

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB (2023). Professor Assistente A na Universidade Federal de Alagoas. Membro dos grupos de pesquisa LiterArtes (UnB), Poéticas Interartes (UFAL) e Formas e Poéticas do Contemporâneo (UFMA). E-mail: alan.souza@arapiraca.ufal.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5994-2807>

Recebido em:
13/02/2024

Aceito em:
23/03/2025

AGOSTO/2025
ISSN 2317-9945 (On-line)
ISSN 0103-6858
p. 129-141

constructed through the voice of a third-person narrator. The effect achieved with this strategy is the appearance of a narrator who gets close enough to the characters to introduce them to the reader without, however, speaking directly for them or taking their place in the fictional world. Thus, the reader is able to get closer to the protagonists of the book and, in an exercise of otherness, see the world around them from their point of view. In this context, the montage in *Vidas Secas* emerges, in our view, as a necessary compositional strategy so that the voices of the narrator and the characters can be alternated throughout the texture without breaking the narrative fabric.

KEYWORDS

Literature. Cinema. Intermediality. Film editing. *Vidas Secas*.

O TRAÇADO DO OLHAR - À GUIA DE INTRODUÇÃO

Passados noventa anos do aparecimento do primeiro livro de autoria de Graciliano Ramos (*Caetés*, 1933) e já no momento em que a sua obra entrou em domínio público, a fortuna crítica construída em torno do projeto literário do escritor alagoano é, há bastante tempo, um monumento, cujas bases estão consolidadas nos estudos sobre literatura em língua portuguesa. Os seus textos ensejam continuamente leituras que, como é natural nas fortunas críticas, ao partirem de fundamentações e campos diferentes, operam em uma rede discursiva que busca trazer a lume aspectos pouco ou ainda insondados dessas obras, bem como rever posições já consagradas nessa mesma rede.

Em linhas gerais, costuma-se estudar Graciliano a partir de duas grandes chaves de leitura, uma que parte da relação dialética entre literatura e sociedade para examinar aspectos, efeitos e leituras sociais produzidas nos seus textos; e outra voltada para os elementos estruturantes da sua prosa, com grande destaque para a composição dos seus narradores e personagens, bem como para as singularidades da linguagem notadamente direta e concisa do autor. Mesmo que as duas linhas possam ser identificadas em separado, não é raro que elas sejam entrelaçadas no conjunto crítico que aqui delineamos.

Outros caminhos, naturalmente, são percorridos nessa fortuna crítica; no entanto, com menos recorrência do que os dois supracitados. É o caso, por exemplo, das relações entre literatura e outras artes e mídias estabelecidas nos contos, crônicas, memórias e romances do Velho Graça. A esse respeito, destacam-se os estudos voltados para as adaptações das obras do prosador para outras mídias, notadamente o cinema e a televisão. Todavia, os estudos interessados em outras configurações interartísticas e intermediárias, como as organizadas dentro dos próprios textos, conforme propomos neste artigo, ainda são raros.¹ Neste bojo, podemos citar as pesquisas recentes desenvolvi-

¹ Nessa asseveração, baseamo-nos em buscas realizadas nas bases de dados das plataformas Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes.

das por Adenize Silva Franco (2006), Silvia Dafferner (2008), Luciana dos Santos Carvalho (2009) e Ana Paula Rodrigues Dias (2014), além da dissertação e da tese que defendemos em 2018 e 2023, respectivamente.

Neste artigo, oriundo das reflexões que propusemos na nossa tese de doutoramento (2023), intentamos ler *Vidas Secas* a partir da hipótese de que é possível observar no modo como a narrativa do romance deslinda referências intermediáticas ao cinema. De acordo com Irina O. Rajewsky (2012, p. 25), as referências intermediáticas dão-se a ver a partir da referência, evocação ou imitação de técnicas de determinada mídia ou arte em outra; por exemplo, quando encontramos em um texto literário técnicas compositivas que remetem a procedimentos próprios da pintura, do cinema, da música, da publicidade etc. Por se tratar de um processo inscrito no campo da fricção e não da combinação de/entre mídias² distintas, nas referências intermediáticas apenas uma das mídias (a mídia de referência) apresenta-se em sua própria materialidade, ao passo que a segunda mídia (a mídia a que se refere) é apenas evocada na/pela primeira. No caso do romance de Graciliano Ramos, por exemplo, o cinema existe no livro apenas *in absentia*, como mídia evocada pela escrita. Em vista disso, considerando o funcionamento das referências a partir da literatura, “[...] o autor de um texto não pode, por exemplo, ‘verdadeiramente’ fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal [...]” (Rajewsky, 2012, p. 28).

No caso de *Vidas Secas*, defendemos que o cruzamento de fronteiras entre as artes se dá pela utilização, por parte do romancista, de um procedimento narrativo análogo à técnica da montagem cinematográfica. Essa estratégia de composição está atrelada ao processo de representação do outro – no caso, o núcleo familiar formado por Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia – escriturado no romance. Neste contexto, uma das marcas do texto de Graciliano Ramos é a combinação dos discursos indireto, direto e indireto livre em um trecho erigido através da voz de um narrador em terceira pessoa. Assim, diferente dos escritores que foram seus contemporâneos no chamado romance de 1930, Graciliano elabora uma peça literária engajada na representação de realidades subalternizadas sem concentrar a apresentação daquele universo na voz de um narrador intelectual, distante, portanto, das vidas que conformam o enredo. Na orquestração discursiva empregada em *Vidas Secas* encontramos um narrador que se aproxima o suficiente das personagens para apresentá-las ao leitor sem, no entanto, falar diretamente por elas ou ocupar o seu lugar no mundo ficcional – os monólogos interiores de Fabiano ao longo da trama e o famoso capítulo da morte de Baleia, exemplificam bem esta característica da obra.

Naturalmente, não é possível divisar completamente narrador e personagens no texto; a existência delas, lembremos, está condicionada ao exercício de linguagem posto em funcionamento pela voz narrativa e ambos, por sua vez, ao exercício autoral praticado pelo escritor. Entretanto, como argumenta Luís Bueno (2015), a necessidade de representar o outro sem reduzi-lo

² A noção de mídia empregada neste artigo baseia-se no pensamento do crítico literário sueco Lars Elleström (2017), para quem as mídias são canais para a mediação (transmissão) de informações e entretenimento (Elleström, 2017, p. 54).

a um eu, faz com que emergja do entrelaçamento das modalidades discursivas no tecido do romance um efeito que

[...] permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto (Bueno, 2015, p. 661).

Em vista disso, torna-se evidente a posição ocupada por este narrador: acomodado diante do outro, ele o vê ao mesmo tempo em que busca torná-lo visível e mostrá-lo em sua totalidade para o leitor através do signo verbal. Desse modo, o resultado obtido pelo funcionamento das escolhas estéticas observáveis na focalização empreendida pelo narrador seria algum tipo de projeção da imagem das personagens e do seu entorno na página do romance.

Considerando o funcionamento desse jogo discursivo em que a voz e os pontos de vista do narrador e das personagens estão imbricados – formando, nas palavras de Luís Bueno (2015), uma zona de indefinição –, a utilização de uma composição verbal análoga à montagem, como a utilizada pelo cinema, permite a translação na narrativa de um discurso a outro, de um olhar a outro, sem que a unidade e o andamento do trecho sejam comprometidos.

Não obstante, entendemos que, se por um lado, a abertura da escrita literária à imagem que intentamos demonstrar não configura em si alguma inovação técnica desenvolvida pelo autor – a tradição das aproximações entre o lível e o visível é extensa, com destaque para as experiências levadas a cabo no âmbito do modernismo artístico ocidental –, por outro, compreendê-la, neste caso, é dar mais um passo em direção à decifração do modo e dos efeitos de sentido obtidos a partir da arquitetura de *Vidas Secas*.

Para acomodar as reflexões que pretendemos apresentar neste texto, dividimo-lo em três seções, além desta etapa introdutória. A primeira é dedicada a uma revisão do modo como o termo e a noção de montagem figuram na fortuna crítica do romance; a segunda comporta a análise específica do funcionamento das referências produzidas entre literatura e cinema através do uso da montagem no texto de Graciliano Ramos; a última, por seu turno, congrega as nossas considerações finais (até o momento) acerca do tema.

ECOS DA TRADIÇÃO

Na fortuna crítica de *Vidas Secas*, o tema da montagem no romance tem sido frequentemente abordado em discussões que giram em torno do aspecto fragmentário da sua estrutura geral, notadamente no que diz respeito à organização dos capítulos do livro. De partida, cumpre observar que boa parte das leituras imiscuídas nesse problema emprega o termo “montagem”, bem como o seu campo semântico, sem se referir diretamente à técnica narrativa característica do cinema ou mesmo propor algum tipo de relação entre o livro e as artes visuais. No entanto, considerando a importância desse ramo da fortuna crítica da obra – e sem esquecer a distância que a nossa proposta guarda em

relação a esses trabalhos –, realizaremos um quadro sucinto dos argumentos que se consolidaram ao longo do tempo nos estudos a respeito do livro.

De maneira geral, as leituras que indicam a presença da montagem no romance partem da defesa de que os capítulos de *Vidas Secas* seriam relativamente independentes entre si, de modo que a ligação entre “Mudança” e “Fuga” não residiria na progressão linear de um mesmo enredo, mas sim na existência de um universo ficcional compartilhado por ambos e exibido separadamente em seus próprios entrecchos. Ao argumentar em nome dessa relação entre o romance e cada um dos seus capítulos, assim como das partes entre si, essa parcela da fortuna crítica formulou a compreensão de que *Vidas Secas* seria o resultado da montagem de fragmentos autônomos armados em uma fazenda maior, o tecido da trajetória da família protagonista.

Ao longo dos anos, essa ideia sofreu inúmeras retomadas e reformulações em proposições ora mais ora menos radicais. De acordo com o panorama oferecido por Luís Bueno (2015) ao historicizar esse argumento, as mobilizações a respeito do tema são, em sua maioria, desdobramentos de metáforas pictóricas elaboradas por Lucia Miguel Pereira (1938) e Rubem Braga (1938), aparecidas em resenhas publicadas logo após o lançamento de *Vidas Secas*. Pereira (1938) questiona se “Será [*Vidas Secas*] um romance?”, para em seguida sugerir: “É antes *uma série de quadros, de gravuras em madeira*, talhadas com precisão e firmeza” (Pereira, 1938, p. 221, grifos nossos). Enquanto Braga (1938) assevera: “Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. *O romance desmontável*” (Braga, 2001, p. 127, grifos nossos). Nenhum dos dois autores leva o raciocínio para além dessas imagens, no segundo caso, aliás, a formulação refere-se menos à estrutura final do livro do que às adversidades que levaram Graciliano a publicar na imprensa os contos que mais tarde seriam unidos como um romance.

A despeito (e a partir disso), autores como Álvaro Lins (1947; 2015), Antonio Candido (2012) e Letícia Malard (1976) valeram-se de uma ou das duas metáforas para tentar explicar a construção da obra, contribuindo, assim, para a criação de uma das linhas de leitura mais importantes nos estudos do texto do escritor alagoano. Embora conflitantes – Antonio Candido (2012a), por exemplo, ao contrário de Lins (2015) e Malard (1976), não considera que o livro seja completamente descontínuo, compreendendo-o como pertencente a um gênero híbrido entre conto e romance –, as posições apresentadas por esse ramo da crítica têm o mesmo pano de fundo: o encaixe de *Vidas Secas* em uma concepção por vezes conservadora a respeito da forma de romance e a inscrição do livro no quadro da narrativa regionalista típica do decênio de 1930.

O desencontro da crítica nesse ponto pode ser explicado pelo fato de que a obra não se encaixa perfeitamente em nenhuma das duas baías, não sendo nem um romance tradicional, em uma acepção realista para o gênero, tampouco uma narrativa na qual Graciliano Ramos tenha se valido das mesmas soluções estéticas utilizadas por seus pares, já cristalizadas nas retinas dos leitores, especializados ou não, no momento da publicação do volume. Acreditamos, dessa forma, que a descontinuidade estrutural seja o primeiro indício da inespecificidade de *Vidas Secas* nesse quadro, como parecem atestar as inúmeras leituras que buscam resolver o desafio colocado pela composição do livro.

Retornando ao problema motivador deste artigo, nos textos dedicados à investigação da estrutura do livro, como dissemos, não é possível observar a manipulação do termo montagem como uma noção específica; antes, o vocábulo embala um conteúdo metafórico ou dá vida a alguma alusão. O mesmo ocorre com outras palavras igualmente tomadas de empréstimo ao léxico das artes visuais, como gravuras, quadros, rosácea, políptico etc. Embora o uso desse procedimento discursivo nas análises seja recorrente, o que poderia indicar um reconhecimento ainda que difuso de qualidades visuais na obra, esses textos não se aprofundam nem sustentam a tese de que há no romance de Graciliano Ramos o cruzamento real das fronteiras da visualidade pelo signo literário. Contudo, isso não impede que o diálogo entre as artes exista como possibilidade ou como um substrato que se dá a ver a partir dessas discussões.

Aproveitando-se dessa fresta, Ana Paula Rodrigues (2014), em sua tese de doutoramento *Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX*, transfere a noção de montagem aplicada ao livro de Graciliano Ramos do campo estritamente metafórico ao cinematográfico, propondo correlações mais específicas entre o modo como o escritor organizou o seu romance e o procedimento tornado famoso pelo cinema. A partir dessa asserção, a pesquisadora defende que a montagem é o elemento responsável por garantir a ligação entre os capítulos do livro e, por conseguinte, que o volume possa ser percebido e lido como uma única narrativa:

Em *Vidas Secas*, o que ocorre não é uma colagem dadaísta de capítulos desconexos do ponto de vista da linguagem e dos procedimentos construtivos; ao contrário, é possível observar, além de constantes referências a personagens de um capítulo em outro, uma homogeneidade linguística entre as diversas partes da obra (Rodrigues, 2014, p. 102).

Como podemos observar, Rodrigues (2014) mantém no seu horizonte a tese da descontinuidade do romance, sem a qual o seu argumento não seria viável, mas afasta do seu campo de visão qualquer possibilidade de compreensão dos capítulos do livro como entidades completamente independentes entre si. Em lugar disso, a pesquisadora aproxima-se do pensamento de Candido (2012) para indicar a existência de uma relação de complementariedade entre as partes da obra. Assim, para a cientista, a montagem em *Vidas Secas* constitui-se como núcleo coesivo em uma estrutura marcada pela fragmentação, de modo que o enredo exibido no romance, formado por diversas situações enraizadas no constante deslocamento das personagens, seria tanto índice quanto resultado alcançado pela aplicação do procedimento da montagem na confecção do texto.

Para sustentar a avaliação de que a solução estética utilizada por Graciliano Ramos no livro enseja um cruzamento de fronteiras – nos seus termos, uma interferência – entre literatura e cinema, Rodrigues (2014) apoia-se na noção de pensamento cinematográfico, de José Carlos Avellar (2007). De acordo com o teórico, o desejo de traduzir um movimento em pleno movimento, intrínseco ao cinema, antecederia a invenção do cinematógrafo e estaria latente como estrutura comum em outras formas de representar o mundo an-

teriores e posteriores à “sétima arte” (Avellar, 2007, p. 56-57, *apud* Rodrigues, 2014).

Assente nisso, Rodrigues (2014) conclui que *Vidas Secas* seria um exemplo bem-acabado de criação do efeito de movimento na linguagem verbal, análogo ao ansiado e realizado pelo cinema. Para a pesquisadora, a consecução de tal efeito pode ser observada no conjunto formal do livro, cujas bases estão consubstanciadas no encadeamento dos capítulos, no jogo discursivo empregado pelo narrador – utilizando uma expressão nossa – e no *leitmotiv* da mudança constante que o enredo exhibe.

A estrutura narrativa de *Vidas Secas*, portanto, se desenvolve a partir da sólida relação entre uma temporalidade imutável e implícita e uma espacialidade destacada, que é estabelecida pela presença constante do movimento – como deslocamento da família no plano temático, e como efeito estético, no plano formal. Tempo e espaço aparecem costurados na estrutura narrativa de *Vidas Secas* por meio do efeito de movimento – que implica deslocamento no espaço em um intervalo de tempo (Rodrigues, 2014, p. 107).

No prisma adotado por Rodrigues (2014), a montagem é interpretada como um dispositivo mobilizável em duas vias: a da produção e a da recepção, ou seja, a sua existência na narrativa resulta igualmente de uma escolha estética realizada pelo escritor e da percepção desse efeito pelo leitor. Ambas sobrevivem das experiências dos sujeitos posicionados em cada um dos polos, de forma que os olhos acostumados às possibilidades de captura do real pela câmera e às sequências imagéticas do cinema seriam os responsáveis por produzir e perceber na letra do livro a evocação (ou interferência) da outra arte.

Apesar das diferenças metodológicas e epistemológicas, podemos notar que as asserções de Rodrigues (2014) estão consideravelmente próximas do raciocínio que procuramos demonstrar ao longo deste trabalho. Assim como a cientista, defendemos que há no conteúdo formal do livro de Graciliano Ramos elementos verbais que evocam o cinema e, de certa forma, o imprimem na página romanesca. Todavia, não consideramos que o conteúdo temático da obra tenha o mesmo peso que a sua composição linguística nesse cruzamento de fronteiras. Além disso, a noção de pensamento cinematográfico como utilizada pela autora parece-nos insuficiente para atestar a relação intermídia que *Vidas Secas* revela.

De fato, esse diálogo deve ser lido, ao mesmo tempo, como fenômeno que se inicia na produção do discurso e se consoma na recepção do texto. Entretanto, o que para nós soa difusa é a atribuição da sua origem, de maneira estrita, às experiências do autor e do leitor com a mídia fílmica ou com um pensamento cinematográfico, isso porque essa compreensão encaminha a leitura crítica do objeto para formulações que não podem ser aferidas com segurança na letra do texto. Dessa forma, o término desse caminho é uma análise, cujos resultados mostram-se pouco precisos devido à carência de elementos passíveis de observação direta.

JOGOS DE COMBINAR

Em *Vidas Secas*, o procedimento da montagem pode ser observado de modo mais claro não na estrutura geral do livro, como propôs Rodrigues (2014), mas como elemento que dá sustentação à composição dos discursos e das focalizações impressas na tessitura da obra. Aqui, a definição “ampliada” da montagem elaborada por Jacques Aumont (2020) será o nosso ponto de partida. Segundo o teórico, “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando a sua duração” (Aumont *et al.*, 2020, p. 62). Assim, tendo em vista a função narrativa atribuída a essa técnica no pensamento do teórico francês, compreendemos que no texto de Graciliano Ramos, a estruturação e a combinação dos discursos que urdem o enredo sob a orquestração do narrador do livro realizam-se de maneira análoga ao que se verifica no uso da montagem como instrumento necessário para a realização do filme.

A existência desse aspecto na letra do romance, ou seja, em sua estrutura discursiva, decorre duplamente do estilo conciso da escrita de Graciliano Ramos e de uma solução formal para o problema da organização dos diversos pontos de vista no fluxo narrativo. Observando essa questão no conjunto ficcional da obra de Graciliano, é possível notar que a construção de uma narração baseada no que aqui reconhecemos como montagem, apresenta-se tanto em *Vidas Secas* quanto em *Angústia* (1936), conforme defendemos em outra ocasião (Souza, 2018). As vozes dos narradores dos dois romances notabilizam-se por estarem articuladas em uma enunciação de traços marcadamente fragmentários, patenteados no texto através do uso de frases curtas, diretas e econômicas quanto ao vocabulário, manejadas para dar vida às percepções do narrador – e, por conseguinte, das personagens. Dessa forma, a criação e a manipulação desses aspectos na estruturação do discurso são os artefatos responsáveis por instaurar e evidenciar a montagem no texto.

Todavia, é importante ressaltar que o uso desse dispositivo em *Vidas Secas*, ao contrário do que demonstramos em *Angústia*, não é indício de uma linguagem calcada nos experimentalismos mais radicais das vanguardas ou que se ampara no uso da metonímia como força expressiva³, como vemos em outras obras paradigmáticas do modernismo brasileiro, a exemplo de *Pathé-Baby*, de Antonio Alcântara Machado (1926), das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (1924), e nos poemas de Carlos Drummond de Andrade (1930) em *Alguma Poesia*. Em tempo nenhum isso deve ser encarado como negação das qualidades modernas inerentes ao último romance de Graciliano, uma vez que, retomando o trabalho de Ana Paula Dias Rodrigues (2014), a sua fatura é a consequência das tensões entre formas tradicionais e modernas de narração travadas no gesto autoral do escritor.

³ A respeito disso, Fernando Cristóvão (1975), em *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*, após analisar exaustivamente a literatura de Graciliano Ramos, aponta que a frequência da metonímia na obra do escritor alagoano não é relevante. Dessa forma, o caráter fragmentário ou metonímico da sua linguagem é antes um traço de estilo ou “forma de linguagem com características especiais” (Cristóvão, 1975, p. 152). É preciso ressaltar que ao comentar a respeito do estilo do autor, afastamo-nos aqui de uma visão recorrente de que a escrita de Graciliano reproduziria, de certa forma, a paisagem do sertão nordestino. Indubitavelmente, essa concepção é fruto de visão eivada por estereótipos tanto sobre a linguagem do romancista quanto sobre a realidade da região Nordeste do país.

Diante disso, propomos que a montagem no nosso *corpus* pode ser percebida como mecanismo responsável por encadear em um mesmo fluxo narrativo as frases curtas e de aspecto fragmentário que Graciliano Ramos utiliza na elaboração do texto, além de garantir a construção de um modo de captura da realidade que, embora esteja materializado verbalmente, instaura no discurso uma percepção visual.

Ademais, é esse recurso que torna possível a alternância sutil entre os pontos de vista do narrador e das personagens ao longo do livro – sem tal expediente, é preciso ressaltar, a oscilação frequente entre os modos do discurso não se daria no texto sem interrupções bruscas. As duas funções que atribuímos à montagem em *Vidas Secas* estão implicadas na constituição da coesão textual no romance, podendo ser aproximadas, por esse motivo, da noção da montagem como colisão (e não simples encaixe) entre planos diferentes, elaborada por Sergei Eisenstein (2002), em *A Forma do Filme*. Para o cineasta russo,

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que então caracteriza a montagem e, consequentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (Eisenstein, 2002, p. 42).

Dessa maneira, a construção de uma coesão narrativa pela montagem pode ser considerada como uma forma peculiar de articulação da progressão textual em determinado texto. A partir disso, consideremos o seguinte excerto retirado do capítulo “Cadeia”:

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com talões de recibos debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita louceira retirou-se (Ramos, 2017, p. 30).

Em “Cadeia”, Fabiano, após perder nas cartas o pouco dinheiro de que dispunha para pagar pelas provisões que fora comprar na cidade, vê-se acossado pelo soldado amarelo. A perseguição resulta na prisão injusta do vaqueiro, que, mesmo após rendido, é torturado pela polícia no cárcere. O trecho transcrito apresenta o início do périplo do protagonista premido pelo autoritarismo da ordem pública, aqui alegorizada na figura do soldado. É inescapável notar na trama do capítulo paralelos entre a situação de Fabiano e a prisão arbitrária de Graciliano Ramos pela ditadura do Estado Novo, narrada em *Memórias do Cárcere*. Indo além dessa similitude, Benjamin Abdala Jr. (2017, p. 38) vê não apenas em “Cadeia”, mas em toda a extensão do livro, marcas de um sistema opressivo que aprisiona a família de Fabiano de maneira simbólica ou concreta, tal como vemos o protagonista nessa parte do romance.

Decupando o trecho, podemos notar no primeiro período – “*Repetia que era natural* quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá” (Ramos, 2017, p. 30, grifo nosso) – o narrador em terceira pessoa apresenta a

cena, introduzindo, por meio do discurso indireto, a fala de um Fabiano ainda às voltas com a sua falta de sorte no carteadado. Desse ponto em diante, a sequência narrativa divide-se em pequenos quadros que recobrem visualmente o entorno do local em que o protagonista é surpreendido pela primeira das agressões perpetradas pelo soldado amarelo. Com isso, a narração desprende-se da ação propriamente dita e aproxima-se da interioridade do vaqueiro, transladando de uma visada realista para uma composição marcada pelo monólogo interior. Cria-se, dessa maneira, um paralelo entre a sensação de desarranjo do mundo, produzida através da justaposição das cenas breves e simultâneas, e a desorientação do protagonista no momento da agressão – “[...] alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões [...]” (Ramos, 2017, p. 30). Fragmentada e combinada desse modo, a aparente normalidade do cotidiano se esvai, sob a força despótica daquele que representa o Estado, isso diante dos olhos do leitor e às costas de Fabiano.

No trecho, podemos visualizar a primeira das funções da montagem identificáveis em *Vidas Secas*. Conforme a leitura revela, é a justaposição dos diversos planos simultâneos da cidade materializados na página em frases curtas, separadas ora por um ponto ora por um ponto e vírgula, em uma mesma sequência narrativa (o parágrafo completo), o elemento responsável por evocar no texto o efeito produzido pela montagem na coordenação dos elementos fílmicos. A pontuação colocada ao final de cada sentença, neste caso, institui uma pausa na percepção visual organizadora da narração; expediente que, por seu turno, intensifica o aspecto fragmentário do discurso.

Cumprir lembrar neste momento que, como assinala David Oubiña (2011, p. 74), a fragmentação é uma das técnicas que caracterizam o mecanismo cinematográfico de captura da realidade, e, de maneira aparentemente paradoxal, tem como função dar fluidez à projeção do movimento e do tempo realizada pela mídia fílmica. Ainda de acordo com o teórico,

Capturar o movimento através da fragmentação supõe decompô-lo em uma sucessão de momentos imóveis. Frente ao fluxo do mundo em permanente mudança, a narração isola um segmento e o detém. [...] o olhar resgata a singularidade de um pequeno gesto, de um instante fugaz, de um detalhe diminuto, como se fossem acontecimentos irreplicáveis que se resistem às convenções da dominação (Oubiña, 2011, p. 75).

Ao fragmentar visualmente a realidade, o olhar do narrador registra de maneira descritiva os objetos, sujeitos e espaços inscritos na narração através de uma atitude discursiva que institui na cena um tipo de representação mais próximo da experiência do cinema do que da narrativa literária tradicional. Nesse sentido, reparemos no excerto que a linearidade da linguagem verbal, bem como da ação – característica dos modos narrativos literários tradicionais –, embora não se percam completamente na sequência, são ofuscadas em inúmeros pontos por um discurso, cujo andamento é organizado em torno da justaposição dos fragmentos (já, então, elementos verbovisuais) no fluxo narrativo, em uma articulação garantida pelo uso da montagem.

Vista dessa forma, a fragmentação, de acordo com Julia Morena Silva da Costa (2015, p. 170), em sua tese de doutoramento *Estética do Fracasso: o*

projeto literário de Bolaño, é uma estratégia compositiva capaz de traduzir o movimento de captura do real empreendido pelo olhar (e, por conseguinte, pela câmera cinematográfica) para o signo verbal. A montagem, por sua vez, ao encadear os fragmentos em uma sequência lógico-visual, permite a composição da imagem a ser apresentada no texto.

Uma segunda função que pode ser atribuída à montagem em *Vidas Secas* pode ser observada nos momentos em que a alternância entre os pontos de vista do narrador e das personagens exibe-se no texto. Examinemos, ainda, outro recorte extraído de “Cadeia”:

Fabiano estremeceu. Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro. Aprumou-se, disposto a viajar. Outro empurrão desequilibrava-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catinga ele, às vezes, cantava de galo, mas na rua encolhia-se (Ramos, 2017, p. 30).

No parágrafo, acompanhamos a continuação da abordagem realizada pelo soldado amarelo sobre Fabiano. Nele, a narração é conformada a partir da combinação dos modos indireto e indireto livre do discurso – estrutura que fundamenta a composição narrativa de todo o livro –, aqui utilizada para apresentar uma imagem do protagonista e dos eventos que com ele acontecem em uma exibição paralela, montada a partir do emparelhamento de uma visão “de fora”, o olhar do narrador – “Fabiano estremeceu.”, “Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor.” – e uma visão “de dentro”, o fluxo de consciência e o monólogo interior da personagem – “Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro”. A passagem de um modo a outro do discurso é sutil, porém pode ser identificada como início e término de uma percepção visual organizada em uma focalização variável.

Além do encadeamento das frases curtas, também a percepção da variabilidade focal evidenciada na cena transcrita resulta da montagem ou, de maneira mais específica, da justaposição dos planos oriundos de cada uma das focalizações. Aqui, retomando o pensamento de Oubiña (2011, p. 72), a montagem resulta da necessidade de exibir na página a percepção das personagens, desenclausurando-as, ao menos na narração, das próprias trajetórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Calcada em um jogo discursivo que aproxima e por vezes mistura os discursos direto, indireto e indireto-livre, a narrativa de *Vidas Secas* produz na página do livro um efeito que simula a alternância do ponto de vista responsável pelo desdobramento do enredo. Com isso, a narração desliza entre a voz do narrador e a dos membros da família de sinha Vitória, aproximando-nos dos seus modos de compreensão da realidade nas cenas que compõem o trecho. Esse

procedimento, erigido em torno da necessidade de suprir as lacunas deixadas pela quase ausência da enunciação verbal direta por parte dos protagonistas, resulta em um tipo de representação baseada na visualidade ou, em outros termos, no uso de elementos verbais que evocam o sentido da visão na composição das cenas deflagradoras das ações que alinhavam a história.

O conjunto formado pela articulação entre o jogo discursivo e a visualidade em *Vidas Secas* enseja o entendimento de que a forma como os pontos de vista do narrador e das personagens alternam ao longo do texto torna inequívoca a percepção de que a montagem opera como procedimento organizador da enunciação. Sem ela, o encadeamento das vozes na narrativa não ocorreria de maneira fluida – quase imperceptível em alguns pontos –, algo que seguramente impediria a existência da obra tal qual a conhecemos.

Finalmente, defendemos que as referências intermediáticas presentes em *Vidas Secas* são produto de uma consciência estética que se equilibra entre a tematização crítica de uma certa realidade subalternizada e a necessidade de encontrar nas/e para além das possibilidades formais da literatura articulações que sustentem as posições éticas do escritor. Portanto, nesta “arquitextura”, mais importante do que apenas conhecer a história de Fabiano, sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia é aproximar-se deles de maneira alteritária, ver não apenas o seu sofrimento e as suas feições, mas também o seu universo percebendo as suas paisagens, mas também os muros sociais (Abdala Junior, 2017) que devem ser rompidos diuturnamente para que um mundo verdadeiramente justo possa ser construído.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 7-60.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução: Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 2020.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 126-129, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116581>. Acesso em: 23 ago. 2022.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 1930**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

COSTA, Julia Morena da Silva. **Estética do fracasso: o projeto literário de Bolaño**. Orientadora: Rachel Esteves Lima. 2015. 233 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Brasil. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21261>. Acesso em: 20 mar. 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediáticas. Tradução: Glória Maria Guiné de Mello. In: ELLESTRÖM, Lars.

Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017, p. 49-100.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RODRIGUES, Marcos Antonio. **Álvaro Lins:** leitor de Graciliano Ramos. Orientador: Rubens Pereira dos Santos. 2015. 166 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. p. 138-166. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/124459>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MALARD, Letícia. **Ensaio de literatura brasileira – ideologia e liberdade em Graciliano Ramos.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes:** modos de lo extremo em la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas secas. In: **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n. 08, p. 221 maio 1938. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=072702&pagfis=1963>. Acesso em: 22 jun. 2020.

RAJEWSKY, Irina. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** 133. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **Aspectos da linguagem e do espetáculo cinematográficos na narrativa literária brasileira do século XX.** Orientador: Sérgio Vicente Motta. 2014. 213 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127574>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SOUZA, Alan Brasileiro de. **Angústia:** um romance construído entre texto e ícone. Orientador: Sidney Barbosa. 2018. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/158608789.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2023.