

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

Artur Guimarães Dias Pimentel

**A HOMOLOGIA ENTRE LITERATURA E CINEMA NA
CONSTRUÇÃO DA INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Monografia submetida ao curso de
Ciências Sociais, habilitação
Sociologia da Universidade de Brasília
para a obtenção do grau de Bacharel
em Sociologia.

Orientador: Edson Silva de Farias

Brasília

2015

Artur Guimarães Dias Pimentel

**A HOMOLOGIA ENTRE LITERATURA E CINEMA NA
CONSTRUÇÃO DA INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do Título de Bacharel em Ciências Sociais, habilitação Sociologia, e aprovada em sua forma final.

Brasília, 10 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Orientador
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

À minha mãe
Elenice
por atravessar enchentes para que eu pudesse crescer, sempre acreditando em
mim e na força transformadora dos estudos;

Ao meu irmão
Emanuel
pelo referencial de firmeza, aprendizado e companheirismo;

Ao meu pai
José Alexandre
pela força reflexiva, acolhimento e por não medir esforços para nossa formação;

Á tia Aparecida
minha segunda mãe e eterna incentivadora;

Ao Silvano,
Por todo amparo e amor nestes últimos tempos;

RECONHECIMENTOS

Ao Professor Edson Silva de Farias, mais do que um Orientador, um amigo que me auxiliou em descobertas que transformaram a minha forma de lidar com as Ciências Sociais e por ter me guiado nos caminhos da pesquisa científica, nesta fase tão importante da vida acadêmica, sempre acreditando na minha capacidade.

Ao Professor Rogério Luiz S. de Oliveira por sido uma das minhas referências na elaboração deste trabalho e por ter aceitado participar da minha banca.

Ao cineasta Nelson Pereira dos Santos, pela confiança e sensibilidade com este trabalho e, ainda, por ter mobilizado em mim um profundo sentimento de pertença à história brasileira.

À Scarlett Rocha por ter acreditado neste trabalho e proporcionado o encontro com Nelson Pereira dos Santos.

A todos/as os/as Professores/as e colegas de curso que, direta ou indiretamente, contribuíram com este trabalho, por meio de debates, seminários, aulas e bate-papos. Em especial, ao colega Lucas Facó, por termos começado esse percurso de pesquisa juntos e, também, aos/às colegas do Grupo de Pesquisa Cultura Memória e Desenvolvimento.

Aos/Às profissionais do Instituto de Ciências Sociais, em especial, ao Departamento de Sociologia, pelo auxílio burocrático em diversos momentos deste processo.

RESUMO

A problemática central desse trabalho concentra-se em mapear como se dá a rede de funcionamento que contribuiu para a construção da identidade artística do cineasta Nelson Pereira dos Santos, no que tange o campo da literatura até o campo do cinema, realizando uma sociobiografia deste cineasta. A pesquisa cotejará no processo de construção da homologia Literatura – Cinema em Nelson Pereira, ao perpassar pela subjetivação artística do mesmo, a possibilidade do não fosso entre sujeito e objeto. Haja vista as décadas de 1950 e 1960 como período de forte imersão desse diretor numa realidade social/político/geográfica que seria, a contento de sua trajetória social, um forte ponto de inflexão para a sua arte.

Palavras-chave: Cultura popular, arte, Nelson Pereira dos Santos, Norbert Elias, Pierre Bourdieu.

ABSTRACT

The central issue of this work focuses on mapping the operating system that contributed to the construction of the artistic identity of the filmmaker Nelson Pereira dos Santos, regarding from the field of literature to the field of cinema. The possibility of no gap between subject and object or between artist and work, here, by the Literature's and Cinema's homology in Nelson Pereira dos Santos, being responsible for the craft of his artistic subjectivity. Since the 1950`s and the 1960`s represent periods of large immersion of this director in a social, political and geographical reality, linked to his social trajectory, this would be a crucial point to the expression of his art.

Keywords: Popular culture, art, Nelson Pereira dos Santos, Norbert Elias, Pierre Bourdieu.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	01
2	TRAJETÓRIA, ARTE E ENGAJAMENTO	05
3	HOMOLOGIA DE CAMPOS - LITERATURA E CINEMA	14
4	IDENTIDADE ARTÍSTICA	21
5	NPS E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA	27
6	ENSAIO DO FILME: VIDAS SECAS (1963)	29
7	CONCLUSÃO	40
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
9	ANEXO I – (Etnografia fílmica)	46

1 INTRODUÇÃO

Este estudo sobre a construção da identidade artística do Cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos (1928) busca entender os processos/contextos, os níveis de síntese simbólicas, as instituições, ações/formas/práticas interligadas que foram e que são responsáveis por forjar, ao longo das décadas dedicadas à cinematografia e à literatura, a subjetividade artística desse diretor de cinema que tem sido fundamental para a cultura popular brasileira.

Para dar conta dos processos dinâmicos de socialização e subjetivação artística em Nelson Pereira dos Santos, é preciso entender sua arte no quadro de um compromisso frente a mudanças sociais e como, também, as mudanças sociais são engajadas pela sua arte. Assim, tomar uma posição pragmática e não essencialista, a fim de entender como se redefinem esses processos, é trazer para esta pesquisa descrições, material de campo e observações sistemáticas sobre tais procedimentos.

Como sociólogos, é nossa tarefa realizar pesquisas, e em seguida analisar e modelar dados que documentam esses casos, e depois procurar entender suas limitações. Assim, tentamos construir uma teoria da artificação¹ enquanto mudança social com base no maior acúmulo possível de dados empíricos. (SHAPIRO & HEINICH, 2013. Pág. 16)

O cineasta Nelson Pereira sempre produziu um cinema autônomo e de caráter independente do Movimento do Cinema Novo, do Cinema Paulistano, do Cinema Carioca, do Cinema da “Retomada”. Sua trajetória como realizador de cinema sempre foi marcada por esse caráter de independência. Talvez esta seja a característica pela qual a obra filmográfica de Nelson Pereira seja tão apreciada; porque nela é

¹ Cabe dizer que as autoras se utilizam do conceito de *artificação* guiadas pela seguinte pergunta: “Quando há artificação?”. Assim, buscam entender o que as pessoas fazem e como fazem, as coisas que utilizam, os locais aonde vão, as pessoas com quem interagem, as coisas que falam e as normas que seguem. Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte. (SHAPIRO & HEINICH, 2013). Tomando esse conceito como ponto de partida, aqui, neste trabalho, buscar-se-á entender esse processo de artificação, também, no âmbito da construção de uma identidade artística, ou seja, como os processos de mudanças e sínteses, tanto práticos quanto simbólicos, foram capazes de forjar uma subjetividade artística, por assim dizer, foram capazes de promover processos de *artificação* de uma individualidade.

possível estar muito próximo das reais motivações deste cineasta, da sua dedicação por fazer cinema, da sua singularidade enquanto diretor de cinema, ator, roteirista, escritor, produtor, literato, pesquisador, crítico, jornalista, militante e grande entusiasta da cultura popular brasileira. A sedução autônoma² – para usar de uma expressão empregada por Georg Simmel (2011) – presente na vasta filmografia de Nelson Pereira dos Santos, cumpre um papel fundamental em termos de elevar o comunicado subjetivo do sentimento à validade e comunicabilidade supra-individuais (SIMMEL, 2011).

Para dar conta destes processos, por serem capazes de reconciliar polos de uma balança indivíduo e sociedade, sem pensar tais objetos de modo distinto e separadamente, opto pelas contribuições teórico-metodológicas de Pierre Bourdieu e Norbert Elias e seus estudos sobre trajetória social do sujeito e sociobiografia do indivíduo, respectivamente. Pois, em ambos os autores, há um ponto de convergência sobre a tentativa de superação do esquema dicotômico (indivíduo e sociedade, objetividade e subjetividade) ao articular a sociologia e a história como ferramentas inseparáveis para a tentativa de compreensão do social. Sendo assim, essa ideia desconsidera que a sociologia seja completamente teórica e a histórica somente empírica. Por isso, é necessário, para este estudo sociológico, uma teoria que seja empiricamente embasada, ao buscar sustentação na correlação temporal da história com a imputação de sentido pela prática.

A identidade artística do Nelson Pereira dos Santos pode ser localizada, inicialmente, tendo em vista sua posição em um campo que foi fortemente influenciado pelo Modernismo das décadas anteriores –

² A partir de uma compreensão da sociologia das formas de Georg Simmel, é possível localizar que a sedução autônoma a que o autor se refere está diretamente relacionada à noção da forma em formação ou seja, da forma inacabada, de tal maneira que esta forma ainda não significa algo, não expressa nenhum tipo de sentimento vivo, mas que, ainda assim, já possui uma força e beleza que lhe são próprias, de tal maneira que sua unicidade a torne significativa aos olhos. Assim, o comunicado subjetivo a que Simmel se refere são as duas funções do fenômeno artístico, ou seja, as qualidades sensitivas aplicadas, neste caso, à arte de se fazer cinema, que adquirem uma comunicabilidade supra-individual pelo caráter das suas qualidades formais. Segundo Simmel, essas duas funções, qualidades sensitivas e formais, estão separadas no mundo real, mas, casualmente, podem se tocar uma com a outra **na arte** e formarem uma unicidade, descortinando o fato de que os elementos da vida, em última instância, não estão tão desconexos quanto a vida quer crer que estejam. (SIMMEL, 2011. Pág. 156. Grifo meu.) Assim, segundo Nelson Pereira dos Santos sua filmografia conserva grande expressão autônoma/autoral tendo em vista sua relação com os movimentos e correntes cinematográficas, (SALEM, 1996. Pág. 197) por isso, cabe entender sua a filmografia enquanto formas que não estão subsumidas a outras formas, ou seja, entendê-la enquanto uma forma inacabada, mas que já conserva uma unicidade que lhe é própria, ao consideramos as qualidades de sua alma íntima, ou seja, as qualidades psíquicas de Nelson Pereira.

1920 a 1940 – e que foram capazes de proporcionar uma maior autonomização do campo intelectual e uma diferenciação mais nítida entre a produção artística e o pensamento social das décadas seguintes – 1950 a 1970. (VELOSO & MADEIRA, 1999).

Caudatário dessa herança modernista, os filmes de Nelson Pereira são caracterizados por terem fortes parâmetros experimentais em termos de linguagem e estética, posto que são advindos de pesquisas realizadas ou vivenciadas por ele. Dedicar-se ao estudo de seus filmes e de sua trajetória, entendemos que é acessar as estruturas e as práticas que foram capazes de objetivar o sujeito da objetivação **artística** – o próprio Nelson Pereira dos Santos – dentro de um quadro de forças das funções e posições interdependentes em questão.

Essa vivência política de Nelson, na segunda metade dos anos 40, foi absolutamente fundamental em sua trajetória. Sua “universidade do povo”, como ele mesmo diz, uma experiência, uma concepção de mundo e de vida, de Brasil que Nelson absorveu e elaborou, para recriar sempre ao longo dos anos, mas cujos alicerces nunca efetivamente abandonou. Para usar os mesmos termos de uma comparação que ele próprio faz muito – o cinema e a música –, essa sua formação da juventude seria como um conjunto de acordes, com os quais ele desenvolveria futuramente inúmeros temas, em múltiplos arranjos. Mudam as peças musicais, porém aqueles acordes iniciais permitem sempre identificar o som original. Não há como errar. (SALEM, 1996. Pág. 54)

O conhecimento apreendido por Nelson Pereira dos Santos, tanto no campo político, como na literatura e no cinema, é diretamente derivado de suas experiências, como também das estruturas de processos sociais interdependentes que tecem uma trama figuracional entre, neste caso, o próprio Nelson e os diferentes processos civilizatórios³ que o atravessam e o compõem. (ELIAS, 1994a).

³ Segundo Norbert Elias (1994a), a formação dos seres humanos perpassa por diferentes processos interdependentes de aprendizado, sejam eles sociais ou biológicos. Esses processos de natureza e cultura estão interligados, onde o próprio conhecimento também está interligado a esses processos a partir do caráter de comunicação e pensamento, permitindo, assim, que o conhecimento possa ser transmitido entre gerações. Baseado nessas interdependências,

Portanto, acessar a trajetória de vida de Nelson Pereira, na tentativa de compreender os lastros sócio-históricos que ele atravessou e os diferentes processos que o interpenetraram, é poder se aproximar de um senso prático que guiava suas ações e, assim, compreender como essas práticas foram responsáveis pela estruturação do cinema brasileiro que ainda estava nascendo.

A prática se desenvolve no tempo e tem todas as características correlativas, como a irreversibilidade, que destrói a sincronização; sua estrutura temporal, ou seja, seu ritmo, seu andamento, e principalmente sua orientação, é constitutivo de seu sentido: como no caso da música, qualquer manipulação dessa estrutura, nem que se trate de uma simples mudança de andamento, aceleração ou desaceleração, impõe-lhe uma desestruturação redutível por causa de uma simples mudança de eixo de referência. (BOURDIEU, 2013. Pág.135)

O itinerário proposto a seguir está dividido no que aparentam ter sido alguns dos aspectos fundamentais para o processo de subjetivação artística de Nelson Pereira dos Santos. Analiticamente, a exposição deste conteúdo empírico sobre a trajetória social deste diretor virá interseccionado junto às construções teóricas de Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Após esse percurso, será realizado um ensaio, enquanto exercício analítico, sobre o filme *Vidas Secas (1963)*, um marco em sua filmografia.

2 TRAJETÓRIA, ARTE E ENGAJAMENTO

“Mi cine debe ser útil para la sociedad”⁴

Nelson Pereira dos Santos foi estandarte na construção da sétima arte no Brasil e um dos responsáveis pela fundação dos cursos de Cinema da Universidade de Brasília e da Universidade Federal Fluminense. Esse diretor de cinema tem uma obra muito vasta, com forte apelo à cultura popular brasileira. Realizou vários filmes adaptados diretamente de obras da literatura brasileira e outros com forte inspiração na literatura nacional.

Nelson Pereira é considerado um dos grandes agentes na consagração do Cinema Novo nos anos dourados da cultura brasileira – década de 1950. Em 1956, este cineasta lançou o filme que inaugurou o movimento do Cinema Novo no Brasil: *Rio, 40 graus* (1956). Neste filme são interpenetradas cenas de contextos sociais muito díspares da cidade do Rio Janeiro, uma escolha estética e política que foi bastante pioneira na época. Por isso, este filme é um forte marco para seu cinema socialmente engajado (SADLIER, 2012), visto que seu engajamento no cinema parece ser o reflexo de sua paixão pela arte e pelas questões sociais.

Assim, também, a imersão de Nelson Pereira em contextos sociais diferenciados e sua sensibilidade em conduzir questões complexas relacionadas a estes contextos, compondo parte de seu processo de criação artística, será ferramenta fundamental para compreender como se dá a dinâmica que configura seu processo de individualização artística; visto que seu percurso de criação artística se caracteriza fortemente pela ausência do fosso entre o artista e sua arte, ou seja, entre o Nelson Pereira e seus filmes.

Localizar a dinâmica sócio-histórica dos períodos de formação do Nelson Pereira é importante para compreender a teia de interdependências que foi responsável pelos processos de formação de sua individualidade, mais especificamente, de sua individualidade artística.

Caçula de uma família de quatro filhos e de frequentadores assíduos das salas de cinema da época, Nelson Pereira ganha esse nome

⁴ “Meu cinema deve ser útil para a sociedade”. Tradução livre. Jornal Público. Domingo, 24 de marzo de 2007 – Milenio. Entrevista – Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Pág. 37 – Material consultado nos Arquivos da Hemeroteca (16.7.5) da Academia Brasileira de Letras.

por conta de uma homenagem feita por seu pai ao personagem Lorde Almirante Nelson do filme mudo *The Divine Lady* (1927), de Frank Lloyd (SADLIER, 2002). Percebe-se que desde cedo Nelson Pereira já recebia fortes influências dos pais a fim de desenvolver seu interesse por filmes. A família também tinha o hábito de ir ao cinema aos domingos:

(...) meus pais eram cinéfilos. Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. (...) Eles eram espectadores, consumidores, não eram cinéfilos eruditos não. Eram daqueles que vão ao cinema por prazer, que reconhecem os seus ídolos, os atores. A minha primeira relação com o cinema foi essa que aos 10 anos eu já estava recebendo. (SALEM, 1987. Pg. 29 *apud* SANDLIER, 2012. Pág. 15)

Já no contexto do iminente fim da Ditadura Vargas, Nelson Pereira entra para o Colégio do Estado do Presidente Roosevelt, fato de grande inflexão nos anos que se seguirão na trajetória dele. No Colégio do Estado, Nelson tem contato com o Partido Comunista (PC), muito atuante naquele espaço. Assim, ele desperta uma consciência política e sua adesão ao PC será muito responsável para o desenvolvimento do seu arcabouço intelectual e para o seu desenvolvimento artístico que virá depois. (SALEM, 1996)

Nesse período inicial de sua juventude, a imersão no Colégio do Estado e nas movimentações político-culturais, promovidas pelo Partido Comunista, foram fundamentais como parte dos processos sociais de moldagem das funções psíquicas⁵ (ELIAS, 1994) de Nelson Pereira, visto que suas moldagens foram fruto da interação com pessoas de espaços e grupos sociais específicos. Segundo Febrot⁶, responsável por recrutar Nelson para o PCB

⁵ Segundo Elias as funções psíquicas de uma pessoa estão completamente relacionadas à sua noção de auto-regulação em relação às outras pessoas e às coisas. A auto-regulação vai da interiorização à exteriorização de paixões, emoções, sentimentos, representações, diretamente vinculadas às relações sociais e às atividades mentais de determinada pessoa. Assim “o que chamamos de individualidade de uma pessoa é, antes de mais nada, uma peculiaridade de suas funções psíquicas, uma qualidade estrutural de sua auto-regulação” que são frutos de um processo civilizatório de longo prazo. (ELIAS, 1994b, Pág. 54)

⁶ Luís Israel Fabrot é ex-colega de Nelson Pereira, hoje é advogado e crítico de teatro.

Quando ele entrou para o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência dessa coerência. (SALEM, 1996. Pág. 43)

Neste mesmo colégio, hoje, Nelson Pereira tem posse da cadeira cujo patrono é Castro Alves na Academia Nativista de Letras, do Colégio do Estado Presidente Roosevelt, como também da cadeira que leva o mesmo patrono na Academia Brasileira de Letras (ABL). Nesse ínterim, já de referências e reconhecimentos no campo literário, percebe-se, então, sua forte imersão na literatura e a presença de uma homologia de campos entre cinema e literatura, que ele já começara a expressar nos anos em que foi estudante secundarista e que se tornaria mais latente nos anos universitários:

Minha formação humanista foi com professores de literatura maravilhosos e os colegas próximos, todos interessados em literatura e leitura. (...) A Escola de Direito⁷, eu não fui lá para estudar jurisprudência, eu fui lá encontrar outros que sabiam de literatura, de artes, teatro. Então, minha formação é mais literária. Agora, eu fiz meu primeiro filme *Rio, 40 Graus* que é um roteiro meu, a história é minha. Mas, depois eu conto essa história. Pois, atrás *do Rio, 40 Graus* tem o Jorge Amado, (...) se não existisse Jorge Amado não existiria aquilo. (Trecho 1 - Entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília, DF. 19 de abril de 2014)⁸.

Em entrevista concedida ao pesquisador⁹, Nelson Pereira, ao ser interpelado sobre suas influências cinematográficas, deixou claro ser “filho” do cinema americano, visto ter vivido parte fundamental de sua

⁷ *Nelson Pereira dos Santos* é Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP).

⁸ Este trecho da entrevista será retomado no corpo do trabalho posteriormente.

⁹ Entrevista concedida ao Pesquisador, Brasília-DF, 19 de abril de 2014.

formação nos tempos da II Guerra Mundial, em que só se passavam filmes estadunidenses e que era proibida a existência de cineclubes. Só com o fim da II Grande Guerra, os cineclubes começaram a funcionar.

Após a cassação dos Deputados comunistas em 1948, Nelson Pereira e outros dois amigos decidiram partir para a França, local onde se aglutinavam vários intelectuais do PCB, inclusive Jorge Amado e Zélia Gattai. Neste período Nelson se defronta com a forte influência do Cinema Realista Francês, dos anos de 1930, ao frequentar a Cinemateca Francesa, onde eram exibidos filmes de Jean Renoir, Jean Vigo, René Clair.

Ao chegarem à França, Nelson e seus amigos foram recebidos por Carlos Scliar, pintor e líder comunista da colônia brasileira, que estava em Paris desde 1947. É interessante ressaltar que todo esse contato cinematográfico com o qual Nelson se envolveu, no período em que esteve na França, foi orientado por Scliar:

O Nelson me considerou um pouco padrinho dele em Paris. Mas foi por acaso. Eu me lembro bem dele: era um jovem inquieto, querendo saber das coisas e um pouco inseguro – mas inseguro éramos todos nós. Ele chegou num ambiente riquíssimo e onde foi bastante solicitado. (SALEM, 1996. Pág. 67)

O contexto francês era de pós-guerra, de lutas sociais latentes, em que a economia começava a engrenar, mas ainda estava ligada à escassez e racionamento de vários alimentos. Entre os grupos de brasileiros em Paris, havia uma intensa movimentação intelectual, unida à vontade de aproveitar tudo que cidade tinha a oferecer. (SALEM, 1996). Esse é um recorte do cenário francês em que estavam inseridos os artistas, políticos, intelectuais e outros brasileiros. Havia ainda uma expansão do pensamento existencialista de Jean Paul Sartre. Apesar da proibição do Partido Comunista à leitura das obras de Sartre, Nelson Pereira teve significativo contato com o pensamento e as obras do filósofo francês. “O Partido me proibiu de ler o Sartre. Mas eu li, o suficiente. Sou um bom leitor de filosofia.” (SALEM, 1996. Pág. 66)

O cenário da Guerra Fria estava presente em todo o cotidiano. A Europa capitalista estava em crise e destruída pela Guerra. Ao fim da II Guerra Mundial, os intelectuais de esquerda italianos, principalmente os ligados ao Partido Comunista Italiano (PCI), foram os primeiros a se engajarem na construção da “nova sociedade”, baseada na comunhão

política e cultural do povo italiano. (FABRIS, 2012). Assim surge o Neorealismo italiano, que propõe uma terceira direção à cinematografia: o cinema de autor, que era realizado em condições precárias em que o conteúdo tinha maior protagonismo em relação à técnica.

É este período de imersão na Europa, imbuído de forte inspiração do Cinema da *Nouvelle Vague* francesa e, principalmente, do Neorealismo italiano, combinado à sua larga preocupação com as contradições e injustiças sociais do Brasil que, por ora, acabam reverberando em seu primeiro longa-metragem: *Rio, 40º graus*. Em termos de cinema brasileiro, segundo alguns críticos (SALEM, 1996), este era um filme subversivo, com um traço bastante autoral, que trata com respeito o morador da favela ao revelar a beleza numa realidade socialmente feia e bruta, os dramas reais, a língua do jeito em que era realmente como era falada e a figura do negro em suas dificuldades cotidianas de sobrevivência.

Segundo Bourdieu (1996), é preciso compreender a ideia deste espaço estruturado e estruturante, que permitiu a tomada de consciência de Nelson Pereira de maneira não voluntária, diante de uma necessidade dele – Nelson Pereira dos Santos – de se estruturar em um espaço já estruturado, por isso a importância de compreender as imersões culturais em diferentes campos artísticos e intelectuais que Nelson Pereira transitou/transita. Portanto, estudar a trajetória social de Nelson Pereira, é compreender a dinâmica de suas posições em relação aos distintos grupos e campos em que ele tem perpassado, desde o Colégio do Estado do Presidente Roosevelt, o PCB, os grupos de intelectuais brasileiros exilados na Europa, suas imersões nas favelas do Rio de Janeiro, Universidades, Academia Brasileira de Letras, até outros campos e espaços. Por assim dizer, realizar seu estudo de trajetória é dar conta objetivamente das relações estabelecidas entre ele e as forças dos campos com as quais interagiu. Por isso a importância de se compreender as movimentações e linhas de forças junto às próprias posições e funções de Nelson Pereira nestes campos.

Nelson Pereira dos Santos, ao longo de suas produções fílmicas, sempre se deparou com dificuldades de financiamento. Em alguns momentos de sua história, para além das dificuldades financeiras, havia também os impedimentos com a distribuição dos filmes e impedimentos políticos, durante os anos do regime militar no Brasil. Apesar de todas essas dificuldades que se impunham, seu filme marco, *Rio, 40 Graus*,

parece já trazer a expressão do mais avançado nível de síntese artística para um cinema socialmente engajado. Assim, este filme será o nexo da transição dos anos de formação de Nelson Pereira para, agora, a expressão de uma arte engajada. Como visto neste trecho abaixo que contextualiza o filme:

Pompeu de Souza¹⁰ era Diretor de Redação do Diário Carioca¹¹. Quando eu fiz o *Rio, 40 Graus* ele foi proibido pelo Chefe de Polícia. Pompeu de Souza era uma figura incrível. Eu não o conhecia, sei que eu fui lá ao Jornal, dizendo: “Ah, meu filme foi proibido!” Fui lá reclamar e pedir uma nota. Ele colocava no Jornal todo dia uma manchete de primeira página e mostrava o filme aos amigos: escritores, pintores, políticos também, deputados, senadores. No dia seguinte, o Diário Carioca estava com aquela matéria contra o Chefe de Polícia. Esse era o ano político por excelência. Era o ano de 1955, eleição do Juscelino. Houve a tentativa de golpe, para evitar que o Juscelino tomasse posse, mas o Lott, Ministro da Guerra, fez o contragolpe. O *Rio, 40 Graus* estava no noticiário ao lado dessas notícias políticas e, na campanha que o Pompeu fez, eu fui para Minas Gerais (MG), por que lá o Governo era pró-Juscelino. Então, eu fiz uma sessão do filme – que estava proibido pela polícia do Distrito Federal proibido para o Brasil inteiro – lá em MG, foi o Governador, foram os Deputados Estaduais, os Vereadores e, no dia seguinte, a imprensa estava noticiando. Aconteceu isso em Belo Horizonte, aconteceu isso em Salvador – que também era outro Governo Estadual favorável ao Juscelino, Porto Alegre, Niterói que também era pró-Juscelino – ao lado da cidade do Rio de Janeiro (RJ) que naquele tempo era o Distrito Federal, Capital da República, em que houve a última

¹⁰ Roberto Pompeu de Sousa Brasil foi um jornalista, professor e político brasileiro. Convidado por Darcy Ribeiro, ajudou na criação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, da qual seria professor. Com a instauração do Ditadura Militar no Brasil em 1964, foi demitido da Universidade.

¹¹ O *Diário Carioca* foi um periódico brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 17 de julho de 1928 por José Eduardo de Macedo Soares. O *Diário Carioca* não sobreviveu ao Regime Militar instalado em 1964 no país, por ser um feroz opositor do governo.

sessão, por que no dia seguinte: houve o golpe, a tentativa do golpe e o contragolpe, o General Lott tomou as rédeas do Governo e entregou o poder ao Presidente da Câmara, ao Nereu Ramos. Olha o filme passou por todas essas peripécias. Aí, depois, no último dia do ano, houve uma sessão do filme, com várias pessoas interessadas. Com o novo governo, então o filme foi liberado em 31 de dezembro de 1955 e o filme foi lançado em 1956. (Trecho 2 - Entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília, DF. 19 de abril de 2014)¹².

Esse trecho da entrevista expressa, em diferentes níveis, a síntese simbólica própria à obra *Rio, 40 Graus*. Ao mesmo tempo, esse filme assinala como Nelson Pereira foi capaz de talhar sua obra nos espaços de possíveis dos campos¹³ em que percorreu, mesmo quando estes também estavam em alteração. A partir disto, cabe refletir sobre três eixos fundamentais para se pensar o envolvimento e o distanciamento que atuam na arte socialmente engajada de Nelson Pereira, haja vista uma balança de poder indivíduo/sociedade e a complexidade das diferentes tramas de interdependências em que ele está envolvido.

Este filme só foi possível dada uma orientação favorável da trama biopsíquica¹⁴ de Nelson Pereira para a realização do mesmo. De forma geral, Elias expõe que nos seres humanos, a maturação biológica e os processos de aprendizagem social são interligados, na medida em que se o ser humano não tiver a capacidade de aprender uma língua, a sua disponibilidade biológica para aprender e para o conhecimento¹⁵ continuará inabilitada. Portanto, há uma relação de complementaridade entre os processos biológicos e sociais, por estarem interligados e não

¹² Este trecho da entrevista será retomado no corpo do trabalho posteriormente.

¹³ Segundo Bourdieu, “esse espaço de possíveis é o que faz com que os produtores de uma época sejam ao mesmo tempo situados, datados, e relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social.” Assim também, “esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros.” (BOURDIEU, 1996a. Pág. 53 e 54). Cabe pontuar ainda, que uma obra é produto do espaço de possíveis.

¹⁴ FARIAS, E. XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fronteiras e Diversidade.

¹⁵ Segundo Elias, conhecimento deve ser compreendido enquanto uma representação simbólica de objetos de comunicação. (ELIAS, 1994a. Pág. 136)

em polos opostos. Assim, eles estabelecem uma relação de interdependência entre as funções biológicas e as funções psíquicas¹⁶ (ELIAS,1994a. Pág.7), ou seja, um tramado biopsíquico que, ao longo dos processos de socialização de Nelson Pereira dos Santos, talhou seus padrões de auto-regulação, orientou suas expressões e, também, sua capacidade de realizar sínteses simbólicas em diferentes níveis de integração e desintegração a partir do nexos linguagem-conhecimento. Toda essa orientação geral compôs os processos que orientaram os possíveis modos de produção de suas obras artísticas, dentre elas, a sua pioneira obra: *Rio, 40 Graus*.

Verifica-se, também, uma estrutura sociogeográfica em que Nelson Pereira estava imerso que se projeta intensamente no filme, pois, na época da produção de *Rio, 40 Graus* ele morava próximo ao morro e as filmagens aconteciam na favela. Assim, o contato com aquele campo de possibilidades - principalmente na Vila Cabuçu, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro, uma das principais locações do filme - auxiliou bastante o andamento do projeto. Quando havia imprevistos com as filmagens, Nelson Pereira aproveitava para se familiarizar mais com a Vila do Cabuçu e seus moradores - muitos destes viriam a se tornar atores do filme. Havia também o apartamento onde a maioria da equipe morava junto, tendo em vista as dificuldades econômicas da época, esse apartamento se tornou uma conveniente residência para alguns destes jovens envolvidos em projetos independentes. Este apartamento era o local onde haviam discussões, reuniões de pré-produção e um espaço, por excelência, político, pois muitos membros da equipe mantinham ligações com o PCB. Neste espaço foi construída uma “célula do filme” (SALEM, 1987). Por isso, a importância de se compreender a trama social-geográfica que envolveu as possibilidades de produção do filme *Rio,40 Graus*.

Por fim, este filme ainda expressa um padrão civilizatório estruturante e estruturado, de maneira muito articulada, com as manifestações estéticas, políticas e culturais da época. Tendo em vista que *Rio, 40 Grau* veio no lastro do contexto político social do Brasil do final dos anos de 1940 e início de 1950, do pós II Guerra Mundial, de transição política interna e de forte sectarização social e racial no país. Este filme ainda expressa, em termos de linguagem cinematográfica, as influências do Neorrealismo italiano como, também, a vontade de descoberta da cultura nacional própria do Movimento Modernista das décadas anteriores. Essas ideias pontuadas acima serão desenvolvidas

¹⁶ *Op. Cit.* Nota 5

adiante num escopo para além do exemplo do filme *Rio, 40 Graus* para que, assim, possibilite-se uma compreensão mais ampla da trajetória artística desse diretor de cinema.

3 HOMOLOGIA DE CAMPOS – LITERATURA E CINEMA

“Essas grandes questões do século, e a preocupação com elas, eu acho que herdei dos grandes escritores brasileiros”¹⁷

É pelo o seguinte: **eu não tenho nada a ver com o pensamento italiano – neorrealista¹⁸** - porque é um pensamento desse “*tamananinho*”, social, ali: “-Ah! A criança; o garoto que não comeu...”. Essas coisas sentimentais. A minha relação é com a literatura brasileira desde o primeiro romance lá. O gaúcho lá?! O primeiro romance brasileiro?! Poxa, eu vou lembrar... É um romance realista¹⁹. Depois, há toda a literatura dos anos 1930, em que o grande exemplo é o Graciliano Ramos. Então, eu sou muito mais filiado à literatura em conteúdo que ao cinema – cinema italiano. É um erro! As pessoas discutindo e escrevendo a respeito do cinema, como se o cinema só fosse ligado ao cinema. Não tem nada a ver! Secundariamente, sim! Prioritariamente, como na minha cabeça e na cabeça do meu colega Joaquim²⁰, era na transição, no peso da nossa cultura, representado, principalmente, na literatura. Foi a literatura brasileira que fez a cabeça da gente. A literatura dos anos de 1930, desses autores realistas incríveis. E antes, também, o Machado de Assis. (Grifo meu. Trecho 3 - Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.)

A partir deste trecho da entrevista acima, percebe-se o quanto Nelson Pereira, no seu modo de proceder, estava imbuído de inspirações literárias na sua produção artística, visto a forte influência do contexto

¹⁷ Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos.(2005) Pág. 38

¹⁸ A diferenciação que Nelson insistiu com relação ao Neorrealismo italiano é termos de conteúdo, contudo, ele foi fortemente inspirado pela linguagem proposta pelo movimento: de realizar um cinema fora do estúdio, com atores não profissionais, uma estética próxima à do documentário, condições precárias de filmagem, entre outras. Vide também: Trecho 5 - Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.

¹⁹ Nelson Pereira refere-se ao livro considerado o primeiro romance brasileiro “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida. Ele não se lembrou no exato momento o nome da obra e do autor, mas em outro momento da entrevista ele se recorda.

²⁰ Joaquim Pedro de Andrade foi um cineasta brasileiro (1932-1988).

cultural e histórico das décadas de 1920, 30 e 40. Este período se caracteriza por uma forte latência cultural e algumas mudanças estruturais na sociedade e, conseqüentemente, alterações no plano de ideias no corpo social brasileiro. (VELOSO e MADEIRA, 1999. Pág. 183). Nelson Pereira estava imerso nesses planos de interdependências civilizatórias²¹, em que é possível perceber, na sua arte, a mobilização desses padrões culturais, sociais, econômicos, geográficos, políticos expressos a partir de seus filmes.

Ainda sob a égide das ideias desse período, em especial o surgimento de novas narrativas, de novos discursos, cujos objetos de reflexão eram a nação, os aspectos nacionais, perceber-se-á a expressão dessas ideias nas esferas econômica, histórica e também artística. Surge, então, entre as décadas de 1950 e 60, o anseio por uma expansão de expressão da linguagem, que no cinema culmina com a proposta do Cinema Novo (VELOSO E MADEIRA, 1999. Pág. 179), em que *Rio, 40 Graus* será sua expressão pioneira.

Então, eu fui fazer um projeto de me expressar através do realismo, também de juntar com a história brasileira e a cultura com a realidade brasileira. “*Rio, 40 graus*” é um filme que mostra isso. A linguagem do cinema é universal, de modo que não tem fronteiras. Ela vence até a barreira da língua. (FONSECA, 2005. Pág. 75)

Cabe dizer que Nelson Pereira, ainda movido pelas alterações civilizatórias das décadas anteriores, principalmente, no plano cultural, trata de resgatar expressões-chave sobre as alterações de compreensão da cultura nacional. Por isso, é importante levar em conta as características sócio-históricas que contribuem para a formação de um campo intelectual específico. Alguns documentários mais recentes produzidos pelo cineasta, como: *Casa-grande e senzala* (2000-2001), *Raízes do Brasil: Uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda*

²¹ Para Elias, os processos civilizatórios podem ser compreendidos a partir de duas dimensões interdependentes: Psicogênese e Sociogênese. A Psicogênese são transformações expressas nas estruturas de personalidade do indivíduo e que se expressam na estrutural social. Há, também, a noção de Sociogênese que são alterações expressas na estrutura social e que são responsáveis por gerar alterações nas estruturas de personalidade do indivíduo. Ambos os processos se atravessam e vão gerando uma teia de interdependências, às quais, Nelson Pereira dos Santos figurava em diferentes campos, espaços e posições. (ELIAS, 1995)

(2004), *Português: A língua do Brasil* (2007), *A música segundo Tom Jobim* (2011), tratam, cada um à sua maneira, de uma consciência nacional.

Após as fortes infusões que o movimento modernista infligiu ao plano cultural e intelectual brasileiro, as décadas seguintes 1950, 60 e 70 trouxeram ao Brasil debates que fomentaram fortes alterações nas artes e na forma de compreensão nacional. O caráter experimental da arte modernista se infiltra nas produções dos anos 1950 e 60 (VELOSO E MADEIRA, 1999), tal como os cineastas do Cinema Novo, também influenciados por algumas outras formas de expressão de linguagem²² experimental da *Nouvelle Vague* francesa e Neorrealismo italiano, como representado nos filmes produzidos nessa nova fase do cinema brasileiro.

Os filmes de Nelson Pereira expressam bem as pretensões das ideias que influenciaram o cinema daquela época. O próprio *Rio, 40 Graus* é a primeira representação dessas novas propostas de linguagem e conteúdo. Segundo Darlene J. Sadlier (2012), este filme é primeiramente a afirmação de uma crença no cinema nacional, de que os filmes brasileiros poderiam descrever a sociedade no geral, não somente as classes médias e altas.

Rio, 40 Graus sai dos estúdios e vai a diversos lugares da cidade do Rio de Janeiro, desde os principais lugares turísticos até a favela; o cinema fora de estúdio de Nelson Pereira é de forte inspiração neorrealista italiana. As propostas conteudísticas desta obra apresentam uma pesquisa com o ambiente e uma imersão nas locações do filme. Com um roteiro simples, Nelson Pereira destacou negros e mestiços nos papéis principais e trouxe um português mais próximo da linguagem falada pelo povo.

Como era gostoso o meu francês (1972) integra essas ideias e esses trânsitos simbólicos que se entrecruzavam em Nelson Pereira, pois expressa bastante algumas preocupações que permeavam o campo intelectual daquele período. A tentativa de trazer à tona um Brasil mais desvelado e de perscrutar as raízes da cultura brasileira recorrendo ao Brasil Colônia, é uma forte preocupação modernista. O forte caráter irônico-crítico que o filme carrega e as ideias antropofágicas são de clara inspiração em Oswald de Andrade. Nelson Pereira retoma essa constante antropofágica que foi um marco na cultura brasileira e

²² Cabe frisar que a influência em Nelson Pereira dos Santos dessas correntes de reputação internacional – *Nouvelle Vague* Francesa e Neorrealismo Italiano - está na expressão da linguagem e não, propriamente, no conteúdo. (Vide o grifo no trecho da entrevista acima).

constrói o filme seguindo a linha irônica e jocosa oswaldiana²³, que pode ser percebida pelo próprio título do filme.

Outros longas-metragens, como *Rio, Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963), *Tenda dos Milagres* (1977), *Memórias do Cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987), *A terceira margem do rio* (1994), são filmes que carregam fortes influências, diretas ou indiretas, da literatura nacional. Cabe dizer que, neste período, as expressões do povo são tratadas como cultura popular e não mais como uma autenticidade folclórica que, nos anos de 1960, ligam-se então à expressão de uma arte, de uma cultura engajada e de denúncia social. Todas essas movimentações na cultura brasileira, de certa maneira, aderem a algumas tendências da contracultura mundial. (VELOSO E MADEIRA, 1999).²⁴

O que aconteceu é que eu fui trabalhar para o Jean Manzon²⁵, fui fazer documentários para ganhar a vida. Eu fui cobrir a seca do nordeste, foi em 1958. Fui filmar lá em Juazeiro da Bahia e eu vi a seca, as crianças esqueléticas, comendo farinha como a única coisa e tal... Aí, eu falei: - *Vou fazer um filme!* Eu fiz a primeira coisa, mas quando eu ia ler era uma coisa superficial. Como a gente diz em redação de jornal: - *Ih, é matéria de foga.* Passou longe da essência. Eu tinha livros de consultas da Rachel de Queiroz, *O Quinze* e Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, tinha mais outro autor lá que não lembro mais. Lá pelas tantas, eu disse: - *Já está pronto! É o Graciliano!* (Trecho 4 - Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.)

Cabe perceber o transito simbólico em que Nelson Pereira estava interpenetrado, entre os campos da literatura e do cinema, ao mesmo tempo em que reelaborava sínteses simbólicas entre esses dois campos, mediante seus filmes. Esse aparato torna-se uma linguagem

²³ Oswald de Andrade, em o Manifesto Antropofágico, lança mão de uma ironia e um caráter jocoso para expressar determinadas ideias, como quando menciona o ato da Independência do Brasil, que ocorreu em 7 de setembro de 1822 e protagonizada por Dom Pedro I, o primeiro Imperador do Brasil.

²⁴ Ideia também expressa no Trecho 1 - Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília-DF. 19 de abril de 2014.

²⁵ Jean Manzon foi um fotógrafo francês radicado no Brasil (1915 – 1990), atuou muito na área do fotojornalismo.

capaz de elaborar altos níveis de integração entre a literatura e o cinema nacional dentro do escopo da cultura popular brasileira.

A homologia de campos - literatura e cinema - foi responsável por reelaborar dimensões imprescindíveis no processo de construção da identidade artística de Nelson Pereira dos Santos, tendo em vista o caráter mimético²⁶ de seu cinema em relação à literatura brasileira. Toda essa dinamização se movimentava na construção da expressão artística deste cineasta de tal maneira, que esses espaços – literatura e cinema – entretêm-se mutuamente, ao passo que seria um equívoco pensar esses dois campos como discursos simbólicos suspensos um em relação ao outro nos processos de criação artística deste cineasta.

É interessante cotejar pontos específicos dessa configuração dual dos campos literatura e cinema em Nelson Pereira dos Santos com o universo ambíguo de burguesia e corte em que vivia o músico Wolfgang Amadeus Mozart, estudado por Norbert Elias em *Mozart - A sociologia de um gênio* (1994c). Assim sendo, esse caráter dual foi importante para delinear, de forma diferenciada em cada um dos artistas, seus respectivos processos de individualização artística, como será melhor será pontuado a seguir.

Em Nelson Pereira, o caráter dual não foi conflitivo como foi a Mozart. Em Mozart esse caráter dual gerou bastante conflito entre o próprio músico, as duas estruturas de classe estabelecidas na época – burguesia e corte – e o padrão civilizatório que se impunha aos produtores de arte daquele período. Todo esse tramado conflituoso foi responsável por um grande sofrimento psíquico ao músico, que contribuiu fortemente para um processo pioneiro de um artista gênio altamente individualizado.

Já para o cineasta Nelson Pereira, essa homologia de campos – literatura e cinema - configurou-se de forma estratégica para sua arte. Haja vista os padrões civilizatórios da época, que eram favoráveis ao trânsito simbólico realizado por Nelson Pereira nos anos que se seguiriam, diferentemente do que o houve ao músico Mozart, tendo em vista também que o cineasta dispôs, ao longo de sua trajetória, conhecer os trâfegos simbólicos que permeavam os campos da literatura e do cinema e que favoreceram seu exitoso processo de construção de uma individualidade artística.

²⁶ À luz do pensamento de Luiz Costa Lima (1995), esse caráter mimético do cinema de Nelson Pereira não deve ser compreendido enquanto uma mera cópia da literatura, mas deve ser compreendido enquanto formações/figuração/processo que compõe seu processo criação artística.

Em 2006, Nelson Pereira toma posse da cadeira cujo patrono é Castro Alves na Academia Brasileira de Letras (ABL). Esse fato reforça um reconhecimento desses dois campos – literatura e cinema – com relação às produções artísticas do cineasta, visto sua trajetória e o delineamento de uma individualidade artística fortemente influenciadas pela homologia desses campos.

Cabe pontuar, então, que a trajetória social de Nelson Pereira é fractada, cheia de rupturas e retomadas, como pode ser percebida por sua entrada no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, no PCB, sua formação como Oficial da reserva R/2 Arma da Artilharia, a saída do Colégio e a entrada na Faculdade de Direito, sua primeira viagem à Europa, a saída de São Paulo e a imersão no Rio de Janeiro, a censura de seus filmes e produções cinematográficas junto à sua demissão da Universidade de Brasília pelo Regime Militar, a estadia nos Estados Unidos, seu exílio no próprio Brasil na cidade de Parati (RJ), a falta de expressão que passou o Cinema dos anos de 1970, o cinema da Retomada na metade da década de 1990 e, ainda, sua mais recente dedicação ao cinema documentário e a posse na Academia Brasileira de Letras.

Por isso, o que mais importa para a compreensão da construção da identidade artística deste cineasta não é propriamente sua figura como sujeito substancial, mas sim as posições ocupadas por ele em determinado momento, nesses diferentes espaços e campos que ele ocupou que, tão logo, foram responsáveis por orientar também as estratégias da expressão do seu *habitus*.²⁷ naqueles instantes.

Metodologicamente, faz-se importante, para este estudo da trajetória social de Nelson Pereira, acessar os processos, localizar as posições, os indícios que este cineasta fornece ao longo de sua trajetória e suas diferentes “redes” delimitadas pelas práticas sociais de cooptação, tais como seu círculo de movimentação e militância política, os nichos de discussões e produções dos intelectuais e artistas da época, viagens, festivais de cinema, ou seja, os diversos recursos objetiváveis que orbitaram/orbitam ao redor dele que sejam resultado de suas expressões subjetivas. Assim, deparamo-nos com a seguinte questão: de que

²⁷ *Habitus* são sistemas de disposições duráveis e transponíveis, princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los. (BOURDIEU, 2009. Pág. 87)

maneira a construção de uma biografia pode objetivar o sujeito da objetivação sociológica? (BOURDIEU, 1996)

Como trazido anteriormente, é pertinente analisar neste estudo que as noções de campo – cinema/literatura não podem ser compreendidas sem sua relativa autonomia, por isso é que Nelson Pereira investiu, diferentemente, crenças embasadas em disposições práticas em cada um desses campos, visto que o objeto de estudo da trajetória social de Nelson Pereira são as posições e os espaços de possíveis ocupados dentro dos campos a partir deste *habitus* adquirido pelo próprio cineasta. Doravante, será realizada a análise mais aprofundada de um filme deste cineasta como referencial empírico para este trabalho.

4 IDENTIDADE ARTÍSTICA

*“À medida em que faço muitas viagens ao âmago das ideias, acho que ainda sou um ser humano em constante navegação. (...) A minha identidade é uma identidade em andamento”.*²⁸

A tentativa de compreensão da dimensão da identidade²⁹ artística de Nelson Pereira dos Santos se insere aqui junto ao recorte analítico do não fosso entre sujeito e objeto que fica expressa ao longo da trajetória deste cineasta. Baseado em Elias (1994b), entendemos que é preciso historicizar a vida de Nelson Pereira ao tratar o recorte analítico proposto aqui, também como produto de sua trajetória. O argumento pretendido vai de encontro com a reflexão do não fosso entre artista e arte como um agente capaz de configurar a identidade artística deste cineasta. Para tanto, serão apontados também alguns fatos que sejam capazes de subsidiar tal reflexão.

Basicamente, é a minha formação. [...] Porque a linguagem do cinema, a que ficou mais permanente, inclusive a própria linguagem cinematográfica do Neorrealismo italiano é do cinemão americano. A *Nouvelle Vague*, o Godard, fez uma linguagem que não permaneceu, ficou experimental demais. Eu também, o filme *Fome de Amor* (1967), tem muita coisa de *Nouvelle Vague*. [...] Mas, basicamente, a formação do cinema brasileiro era aquela formação de um cinema que contava história, aquele padrão próprio do Neorrealismo também. Agora, o que fez o Neorrealismo foi a questão de uma situação social difícil que era a Guerra. Fez a preocupação de um cineasta que saía na rua para filmar; abandonar o seu estúdio. Os caras queriam fazer na rua, filmar na rua. Isso para os países subdesenvolvidos foi uma grande descoberta. Mesmo no Brasil, por exemplo, tinha que ter estúdio para fazer cinema. No caso de São Paulo,

²⁸ Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos. (2005) Pág. 36

²⁹ Os termos: Individualização, individualização e identidade são compreendidos neste trabalho como termos sinônimos.

a Vera Cruz, o estúdio está lá até hoje, com a construção igual a qualquer estúdio americano, só que, agora, ali é um depósito de móveis. Acabou! Mas o cinema continuou, não precisa mais de estúdio. Mas era uma concepção da época, para fazer cinema precisava primeiro fazer estúdio. O Neorealismo é que deu essa lição para todo o mundo, inclusive para o cinema indiano. A ligação com o cinema de fora do Brasil é, neste plano técnico de realização, como uma herança, que foi fundamental para a libertação do cinema nacional. (Trecho 5 - Entrevista concedida ao pesquisador. Brasília, 19 de abril de 2014.)

A grande importância da influência da linguagem do cinema Neorealista italiano para o cinema nacional vai de encontro, também, com um momento favorável socialmente no Brasil de denúncia e intervenção social por parte dos intelectuais de esquerda, que influencia bastante o modo de produzir arte no país e, conseqüentemente, a postura do artista frente a essas alterações simbólicas. Essa trama social que atravessava todo aquele período tinha nos principais cineastas do Cinema Novo, inclusive, Nelson Pereira, como os agentes fundamentais dessa renovação da linguagem no Brasil, pois eles *aderem às tendências da contracultura mundial e conseguem reordenar e mudar a dicção das linguagens estéticas da época.* (VELOSO E MADEIRA, 1999. Pág. 186)

Em entrevista ao pesquisador, Nelson Pereira fala de sua viagem de dois meses aos Estados Unidos da América (EUA), na metade da década de 1960, dada por um incentivo do Departamento de Estado dos EUA, quando ainda vigorava a política de incentivo cultural do Presidente John F. Kennedy. Ele passou esse período conhecendo escolas de cinema, sob a influência do contexto da contracultura americana, dos protestos contra o Governo e protestos contra a Guerra do Vietnã. Ao retornar ao Brasil, imbuído de todas essas movimentações, Nelson Pereira recebe, de imediato, o convite para realizar o filme *Fome de Amor* (1967).

Fome de Amor é um dos filmes preferidos do cineasta. As circunstâncias de produção do filme foram adversas e permitiram a Nelson Pereira uma maior liberdade durante a realização do filme. Os produtores já haviam contratado toda a equipe e não houve tempo para que ele escrevesse o roteiro, então, o filme foi filmado nestas condições,

sem a elaboração de um roteiro ou de uma pré-produção satisfatória. Ele mesmo diz ter se inspirado no cineasta da vanguarda francesa, Alexandre Astruc, “*Eu não faço roteiro, eu escrevo com a câmera*”, realiza, pois, o filme nestas condições e, ainda, imbuído de forte influência do cenário da viagem que ele fez aos EUA. É um filme que traz uma linguagem cinematográfica mais livre, um discurso de espontaneidade maior, meio subversiva ao cinema tradicional, mais livre quanto aos elementos de filmagem e com características experimentais da *Nouvelle Vague*; os personagens e as circunstâncias trazem o pano de fundo dos acontecimentos políticos da esquerda, de realizar mudanças sociais e, também, características da contracultura americana.

O que foi trazido a respeito da trajetória social de Nelson Pereira e do que foi apontado pelas análises dos filmes indica o forte engajamento com a arte e com as condições sociais, políticas, econômicas e intelectuais que movimentaram o imaginário da época e que, conseqüentemente, causaram alterações na balança identidade nós-eu, de modo mais expresso, nos artistas. Não obstante, Nelson Pereira configurou sua identidade artística dentro do campo intelectual, cultural e artístico que partilhavam diferentes forças frente às condições vigentes naquele período.

O não fosso entre a arte e o artista, entre sujeito e objeto em Nelson Pereira foi fundamental para traçar o perfil de sua individualização artística. Esta postura do próprio artista, de ser produtor, porta voz e espectador de uma só vez em sua arte, tem forte ligação, no caso deste cineasta, com seu engajamento nas mais diversas tramas que se configuravam ao longo de sua trajetória. A questão do engajamento do cineasta, nesta análise, torna-se fator imprescindível para a compreensão do seu não fosso artístico. Sendo assim, em Nelson Pereira não há esse abismo entre arte e artista, condição que é fruto de uma individualidade substancial demais; nele a identidade-eu está balanceada à identidade-nós (ELIAS, 1994b).

Para tanto, deve-se pensar esse caráter do não fosso entre sujeito e objeto, entre arte e artista no processo da criação artística como algo que de forma alguma está estacionário, visto as alterações nos padrões sociais e de conhecimento, bem como os padrões sociais de perigo que se impõem a determinadas épocas. (ELIAS, 1998) Por conseguinte, também é interessante pensar que a individualidade artística de Nelson Pereira figurou-se de diferentes formas ao longo de sua vida. Esses processos entre os indivíduos e a sociedade se

interconectam, ao longo do tempo, com diferentes graus de engajamentos³⁰ e distanciamentos; facultando, assim, diferentes semânticas às suas obras.

É somente no ato da criação artística e na medida em que se identifica com esse artista primordial do mundo que o gênio sabe algo da eterna essência da arte; pois, nesse estado, é então, por milagre, semelhante à perturbadora figura da fábula, que ele tem a faculdade de voltar seus olhos para dentro e se contemplar a si mesma; ele é agora, de uma só vez, sujeito e objeto, de uma só vez poeta, ator e espectador. (NIETZSCHE, 2007. Pág.52)

Esse trecho lança uma reflexão acerca do acesso ao ato de criação quando não há um fosso entre o artista/o criador – e a arte/a criação, ou seja, quando não há um desvio entre esses dois objetos estéticos. Esse argumento, trazido para a compreensão de Nelson Pereira, abarca a dimensão de seu envolvimento com todo o conteúdo expresso em seus filmes e sua paixão ao realizar uma obra cinematográfica. Cabe, portanto, localizar que o cineasta sempre esteve muito imerso estrategicamente nas condições de possibilidades que foram estruturantes de sua individualização artística, ou seja, sua pulsão como paixão em criar um filme formata-se sob as condições que o envolvem e reconfiguram-se em intencionalidades; visto o forte engajamento de utilidade de seus filmes para a sociedade.

Antes de tomarmos a individualidade artística de Nelson Pereira sob os moldes nietzschianos de análise, cabe pontuar sobre as duas figuras, Apolo e Dionísio, trazidas por Friedrich Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, como elementos para buscar resolver o problema do surgimento da Tragédia Grega. Em Nietzsche, Apolo é entendido como o deus da forma, da perfeição dos limites, onde reside, também, o princípio da individuação.³¹ Dionísio é o deus que representa

³⁰ À luz das contribuições eliasianas, as noções de engajamento e distanciamento, ou mesmo, envolvimento e alienação, se constituem como forma de interação do indivíduo com o mundo externo. A noção de engajamento/envolvimento avalia o quanto determinado indivíduo está afetado pelo mundo a sua volta. A noção de distanciamento/alienação está diretamente ligada a uma postura mais reflexiva e, portanto, de maior capacidade adaptativa, tendo em vista que afetação causada pela noção de envolvimento tende a anestesiar a capacidade reflexiva e a capacidade de ações práticas. Essas duas noções estão diretamente relacionadas à capacidade de auto-regulação dos indivíduos. (ELIAS. 1998)

³¹ “Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão

tudo o que não é Apolo, ou seja, é ilimitado, deus da embriaguez, da desmedida, da essência, é o Uno Primordial (não há forma nem limite). Assim, para Nietzsche, essas duas pulsões, Apolo e Dionísio, são como forças ontológicas formadoras do mundo. O desequilíbrio dessas forças surge quando uma dessas pulsões ganha mais força de expressão com relação à outra. Assim, o declínio da tragédia é justamente o declínio de Apolo e Dionísio por causa do processo de individuação³², ou seja, submete-se o dionisíaco ao apolíneo para, depois, emanciparem-se ambos dialeticamente. Por isso, é nesta dinâmica apolíneo-dionisíaca que se compreende o pensamento trágico como a condição de ascensão e, também, como possibilidade de reconciliação e equilíbrio dessas duas pulsões estéticas da natureza.

Ainda com base neste modelo nietzschiano de análise, a fim de compreender a construção da identidade artística em Nelson Pereira dos Santos, é perceptível que há uma maior força ligada à pulsão da forma e ao princípio de individuação na trajetória artística deste cineasta, tendo em vista que sua individualidade foi constituída a partir da relação entre duas formas artísticas distintas, a literatura e o cinema. Tão logo, só é possível dar conta deste estudo de sua trajetória, enquanto diretor de cinema, porque é a partir deste movimento majoritariamente apolíneo que se dá a condição de apresentação do fluxo e dos processos constitutivos de sua individualidade artística.

Retomando os argumentos e desdobrando-os ainda dentro do modelo nietzschiano de análise, cabe, então, compreender a individuação de Nelson Pereira pela maior expressão de Apolo, visto o desequilíbrio da pulsão apolínea com relação à dionisíaca. Contudo, também há a possibilidade de expressão de Dionísio dentro desta dinâmica dialética de restauração do equilíbrio apolíneo-dionisíaco, pois Nelson Pereira dilui a sua paixão pela literatura e pelos filmes dentro de seu processo de criação artística, ou seja, dilui Dionísio (paixão, engajamento, vontade) nas formas apolíneas (literatura e cinema), caracterizando, então, a retomada do equilíbrio das duas pulsões.

Por fim, cabe fortalecer esse argumento quanto à individualidade artística deste cineasta, no que se refere ao próprio

necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balançante, em meio ao mar.” (NIETZSCHE, 2007, p. 35).

³² Neste processo se insere a figura do artista, aquele que se individualizou e a sua arte é aquela que desvela a noção de imutabilidade.

processo de criação de sua arte que se expressa junto à possibilidade de acesso à essência e ascensão da arte; justificado, neste estudo, pelo forte envolvimento do artista consigo próprio, ou seja, do não distanciamento do criador e sua obra. Pois, Nelson Pereira, na dimensão do engajamento como sua paixão pela arte, lança mão de inúmeras facetas como condição para o não fosso artístico, ao ser de uma só vez sujeito e objeto, exercendo as funções de cineasta, roteirista, montador, produtor, diretor, ator, literato, crítico de arte, técnico de filmagens e intelectual.

5 NELSON PEREIRA DOS SANTOS (NPS)³³ E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA

*“Minha transação com o cinema é a paixão. O filme é a paixão, aquilo que deve ser feito, é a meta. Eu, quando estou fazendo um filme, só falo nele. A única coisa que eu tenho é paixão”.*³⁴

É importante considerar que toda a filmografia de Nelson Pereira dos Santos tece um forte diálogo com a cultura popular nacional. Salve algumas proposições, a filmografia deste cineasta pode ser pensada como um *corpus* teórico capaz de refletir sobre o pensamento social brasileiro. Ele se utiliza do fazer cinematográfico como uma ferramenta retórica para expressão do conhecimento. É importante ressaltar que Nelson Pereira não está sozinho sob as condições que forjaram sua trajetória social, pois a socialização, na sua balança de poder, foi agente de um processo de individualização, como contribuiu, também, para moldar outras individualidades. Porquanto, o cineasta e sua obra não são a representação de uma estrutura de personalidade, mas sim uma figura pública própria de uma estrutura de personalidade. Por conseguinte, essa figura está arregimentada por uma trama que se envolve com a autorregulação do cineasta, frente à estrutura social e o padrão civilizatório que se estruturavam. (ELIAS, 1994b)

Cabe ponderar ainda, que a influência que Nelson Pereira teve sobre a cultura brasileira, através da literatura e do cinema, foi e continua sendo especialmente grande e importante. Porém, deve-se considerar que autonomia da rede em que ele atua é incomparavelmente mais forte que ele só, logo, isso torna clara a importância de diferentes indivíduos para o curso da história e da cultura. (ELIAS, 1994b)

Por fim, Nelson Pereira pode ser compreendido como um indivíduo historicista, que tem o passado como guia e também como um indivíduo histórico, que tem uma postura progressista. Este cineasta está transitando nesses tempos, ao passo que lida com um campo já estruturado ele, também, torna-se o agente estruturante do campo capaz de realizar sínteses simbólicas com alto nível de integração. Tendo isso em vista, ao longo da segunda parte deste trabalho, serão explorados elementos que caracterizam esse trânsito simbólico entre a literatura e o

³³ Letras iniciais de Nelson Pereira dos Santos (NPS)

³⁴ Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos. (2005)

cinema dentro de seu processo criativo, a partir da análise de seu primeiro filme adaptado diretamente da literatura brasileira: *Vidas Secas* (1963).

6 ENSAIO DO FILME: *VIDAS SECAS* (1963)

*“O ensaio é como um passeio, ele é o pensamento andando, as ideias se encadeando”*³⁵

Nesta segunda parte do trabalho, serão trazidas, de maneira mais associativa e intuitiva, ideias e percepções a respeito do filme *Vidas secas* (1963) do diretor Nelson Pereira dos Santos. Para dar conta desta exposição de ideias, recorrerei ao formato ensaístico proposto por Georg Simmel (2000), tal como a aspectos da etnografia fílmica, a fim de melhor manejar os elementos coordenados aqui. Segundo Leopoldo Waizbort (2000), o ensaio é uma forma que trabalha a repetição, ele dá forma ao que seria um movimento circular do pensamento.

Para Nelson Pereira dos Santos, o contexto de produção do filme *Vidas secas* (1963) veio como consequência de sua imersão, quando ele foi filmar um documentário sobre a seca no Nordeste a convite de um importante fotojornalista da época. Durante as filmagens do documentário, Nelson Pereira pode presenciar a força da seca naquela região do país, como também registrou a população assolada pela pobreza e a fome. Foi neste contexto que surgiu a ideia de fazer um filme sobre essas questões, porém, ele se deparou, no percurso criativo, com dificuldades para fazer um roteiro que fosse fiel àquela realidade. Assim, Nelson Pereira tinha como um de seus livros de consulta “*Vidas secas*” de Graciliano Ramos, quando percebeu que a história que procurava era a do livro, que já estava feita, ou seja, percebeu o apelo cinematográfico da história. Para isso, Nelson Pereira contou com o apoio de Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, para algumas questões referentes à construção do roteiro e à realização do filme.

Cumplicidade entre as duas obras

É visível que há uma forte cumplicidade entre as duas obras no que tange suas formas, suas estruturas, os temas, a equivalência de ideias, esquemas narrativos, figurações e posições que seus elementos ocupam na composição de ambas. No processo de realização da etnografia fílmica³⁶ foi possível adentrar melhor a estrutura do filme e visualizar esta correlação. Cabe pontuar ainda, que esta adaptação

³⁵ SIMMEL *apud* WAIZBORT, 2000. Pág. 51

³⁶ Anexo I – Etnografia fílmica (decupagem) da obra *Vidas secas* (1963).

filmica, mesmo sendo fiel às formas basilares do livro e ao argumento do autor, foi capaz de transpor o livro para o filme, dando margem para uma recriação imagética e simbólica, recriando o imaginário do livro de forma respeitosa aos elementos da obra, de maneira didática e inteligível, ao passo que também exprimiu questões profundamente subjetivas e vivas de uma população caracterizada pela dureza de suas circunstâncias de sobrevivência. O filme deixa bem evidenciado o caráter migratório em busca dessa sobrevivência através da primeira e da última cena, como uma espécie de rima visual para a obra³⁷. Alguns aspectos referentes à história de *Vidas secas* foram bem referenciados tanto em formato de literatura quanto de cinema.



Figura I - Cena inicial



Figura II – Cena final

³⁷ Figura I e II e Anexo I – Plano 222

A adaptação do livro, realizada por Nelson Pereira, respeita o encadeamento dos acontecimentos, as soluções e o ritmo que Graciliano Ramos criou. Mas cabe dizer que a estrutura narrativa do livro também pode ser recriada pelo filme, pois houve grande liberdade criativa por parte de Nelson Pereira para conduzir essa história cinematograficamente, sem talhar o universo do autor do livro e, ao mesmo tempo, alcançar descobertas sobre a mesma. Assim, foi possível recriar no cinema todo o universo que o autor descreveu em literatura, pois a história é fundamentalmente documental, apesar de ser uma história de ficção.

Vidas secas de Graciliano Ramos, de forma sucinta, é um livro que narra a história de uma família de retirantes, no interior do nordeste brasileiro, que foge da seca que pesa sobre a região, até encontrarem um local em que usufruem de uma passageira estabilidade e, depois, partem novamente em andanças quando o período de chuva passa e a seca chega novamente. Esta é uma obra crua, seca, os elementos são trazidos de forma muito direta e econômica, o que é bastante perceptível através dos diálogos pouco desenvolvidos entre os personagens, há um misto de uma comunicação truncada, um pouco grosseira, que se aproxima de uma comunicação um pouco primitiva, como é visível nas dificuldades de se expressar e na forma monossilábica dos diálogos do personagem Fabiano “- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. E conforme.”³⁸, “-Hum! hum!”³⁹, “- Bem, bem.”⁴⁰ Os personagens, de forma geral, recorrem pouco aos diálogos no livro, há uma sensação de que os elementos literários almejam emular o enrijecimento emocional e psicológico das pessoas que são advindos dessa circunstância de pobreza, da seca e da dura realidade de sobrevivência. Há, também, um caráter econômico relacionado às descrições do cenário onde se passa a história, parece que essa escassez/economia na linguagem e nas descrições do livro metaforiza, ao passo que referencia, a escassez das condições de sobrevivência da família assolada pela seca e pelas dificuldades político sociais.

A narrativa do livro é conduzida em 3ª pessoa, guiando o leitor de maneira distanciada e onipresente em relação aos fatos da história. Assim, parece haver uma confluência na forma de contar a história entre

³⁸ RAMOS, 2004. Pág. 28

³⁹ RAMOS, 2004. Pág. 31

⁴⁰ RAMOS, 2004. Pág. 31

o narrador em 3º pessoa e as outras possibilidades narrativas que são conduzidas pela percepção psicológica dos personagens; de tal maneira que, nós, leitores, além de termos acesso à forma narrativa mais distanciada também temos acesso à narrativa contada pelo pensamento do personagem, tendo em vista que o foco narrativo, em cada capítulo se altera e passa também pelos protagonistas da história: Fabiano, Sinhá Vitória, as crianças e a cadela. Cabe dizer, também, que a construção geral da obra se dá de maneira fragmentária, justaposta, como se ela metaforizasse a forma como os personagens lidam com o mundo externo, a forma como eles percebem as condições de seu cotidiano, de maneira fracionada, rompida, conduzindo, então, o leitor neste sentido perceptivo da história.

Vidas secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos foi a primeira adaptação literária para o cinema que este cineasta realizou. O filme respeita profundamente o pensamento do autor e o valor do livro. As imagens do livro e do filme se confundem de tal maneira, que você as recria sem saber, necessariamente, onde as acessou primeiro, se na obra literária ou na obra cinematográfica. É possível, ao longo do filme, perceber como o livro guiou as referências audiovisuais e como o filme recriou elementos do livro. O caráter de recriação desta adaptação literária, tende a ser melhor desvelado na compreensão dos aspectos técnicos do filme, momento no qual, Nelson Pereira conduz a transfiguração das palavras para imagens em movimento⁴¹.

Cabe mencionar ainda, que um importante crítico de cinema da época, Ely Azevedo (SALEM, 1987. Pág. 187) disse que a adaptação cinematográfica, realizada por Nelson Pereira da obra de Graciliano Ramos, não é uma tradução servil do livro e pontua que é preciso não confundir servidão com o respeito com que Nelson Pereira conduziu essa adaptação.

Alguns aspectos, como a noção do tempo e espaço caracterizam a recriação da obra literária para a cinematográfica. Para desvelar tais aspectos, é preciso entender que este filme é capaz de permitir que novas utilizações das relações tempo e espaço sejam estabelecidas, que no livro não puderam ser alcançadas. Tendo em vista que na literatura, o espaço tem um caráter estático e o tempo é codificado linguisticamente, ou seja, ele é conceitualizado. Já no filme, o tempo passa a ser movimentado, com imagens de ações concretas, o espaço-tempo tem maior agência para contar a história no formato cinematográfico, pois criam realidades espaciais e temporais que só são possíveis neste tipo de

⁴¹ Vide Anexo I

narrativa (BOMFIM, 2011). Como exemplo, no Plano 136⁴², há o som de trovão e de chuva, entendemos que a seca está acabando só por vermos em quadro a mata seca e o som em *off*⁴³ da chuva que se aproxima; percebemos, assim, que há uma transição temporal interna ao filme, a passagem da seca para o período de chuva. Há uma outra noção de tempo que é bem pontuada no filme, onde é marcada a transição dos dois anos⁴⁴ que se passam toda a história, diferentemente da obra literária, onde não há esta marcação tão certa. Assim, o filme recriou, de certa maneira, a sequência narrativa fragmentária da obra literária, ou seja, o tempo do filme⁴⁵ introduz uma sequência lógica e linear, ele também inova, no momento em que dispensa o nexos lógico entre uma cena e outra, a exemplo disso é o inesperado aparecimento do Soldado Amarelo para Fabiano, em meio ao cenário da vegetação seca. Outro exemplo é a forma inesperada que acontece o diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano a respeito de seu Tomás da bolandeira⁴⁶. Outrossim, a narrativa do filme tende a se concentrar nos fatos, utilizá-los como aspectos condutores da história, diferentemente do livro, em que esse foco narrativo é guiado pela condição psicológica dos personagens, onde cada capítulo referencia algum deles com mais profundidade.

Portanto, este filme, para além de realizar um desejo profissional e artístico de Nelson Pereira dos Santos, parece vir no lastro de seu engajamento social, tendo em vista as circunstâncias sócio-políticas do Brasil na época. O diálogo entre as duas formas de contar a história, através de diferentes formatos, é muito sincrônico, pois é perceptível que ambos os autores, tanto Graciliano Ramos quanto Nelson Pereira dos Santos, estão preocupados com a questão nacional e fortemente imbuídos das movimentações culturais do modernismo no Brasil. Graciliano tinha, em específico, profunda preocupação com a questão nordestina. Nelson Pereira parece ser tomado, também, pelas questões e problemáticas que guiavam as preocupações regionais de Graciliano Ramos. As identificações entre ambos os autores conduzem, fielmente, as duas formas de contar a história, ao passo em que considera o potencial de cada uma das linguagens, respeita a liberdade

⁴² Anexo I

⁴³ Som *off*: o som emana de uma fonte invisível situada dentro de um espaço-tempo diferente do representado na tela. Conhecido também como som extradiegético.

⁴⁴ Anexo I – Planos 177 e 224

⁴⁵ Tempo diegético é aquele que acontece na situação do filme, diferentemente do tempo físico, aquele que aconteceria numa situação real.

⁴⁶ Anexo I - Plano 157. Descrição da sequência deste diálogo.

com relação à criatividade dos dois criadores e, também, as associações feitas ao acaso nas diferentes circunstâncias de criação e recriação da mesma história.

Aspectos filmicos

Uma série de críticas da época aponta que o filme *Vidas Secas* (1963) foi fundamental em termos de inovar o cinema nacional, principalmente quanto a algumas características técnicas. Pontuarei mais à frente alguns desses aspectos. Este filme, em termos de forma, é muito didático, muito claro e direto, não carrega um hermetismo e um obscurantismo sobre os personagens ou a história de maneira geral. Esta obra cinematográfica tem um caráter de despojamento formal e que, talvez, tenha conduzido espaço para uma maior sensibilidade e poética no trato com questões tão duras quanto a seca e a fome no interior do Brasil da década 1940. É preciso considerar que o filme *Vidas secas* figura, não somente a competência técnica desse diretor, como também, a sensibilidade com que Nelson Pereira conduziu momentos de alto refinamento emocional no filme.

O filme traz uma linguagem cinematográfica original, firme e poética que foi capaz de guiar, a meu ver, de maneira leve, questões complexas no filme, como às relacionadas ao duro modo de viver das pessoas daquela região, à complexidade psicológica dos personagens e, também, à opção narrativa escolhida no filme; assim, todas essas questões podem ser visualizadas e compreendidas a partir de recursos técnicos, como a fotografia, o som, representação dos atores, o tempo no filme, as locações, entre outros recursos. No filme, assim como no livro, a adaptação também conduziu a narrativa em 3ª pessoa, por isso a posição da câmera é fundamental no percurso da trama.

É perceptível que a câmera está, muitas vezes, fixa e acompanha os personagens de maneira distante. Em contraposição a este recurso, há, também, forte uso do recurso da câmera subjetiva⁴⁷ nos personagens, que pode ser perceptível pelos movimentos de câmera quando percorre o espaço cênico na perspectiva de visão de determinado personagem, assim, a grande maioria dos ângulos são horizontais na altura da visão destes, subjetivando o olhar dos personagens⁴⁸ em cena. O uso da câmera no filme parece permitir a nós, espectadores, acessar a

⁴⁷ Quando a câmera reproduz o ponto-de-vista de um personagem.

⁴⁸ Anexo I – Plano 53. Câmera subjetiva na mulher, acompanhando o caminhar dela pela estrada.

profundidade do estado psicológico dos personagens, como no primeiríssimo plano⁴⁹ da Sinhá Vitória carregado de forte carga dramática e melancolia em seu rosto.⁵⁰

A fotografia do filme tem uma apreciação muito específica, talvez seja o ponto no qual o diretor mais inovou em termos de linguagem cinematográfica. O filme teve dois fotógrafos, o que Nelson Pereira havia proposto era um fotógrafo que realizava um trabalho mais livre, experimental, sem filtros, lente nua, com o máximo de iluminação natural, de modo que é perceptível que o foco esteja concentrado no rosto, pois é o diafragma um mecanismos que possibilita isso e, assim, tudo que venha no plano de fundo do quadro, fique com a luz estourada, em superexposição, na tentativa de transmitir uma luz ofuscante, muito clara, caracterizando a seca, as altas temperaturas próprias da região de filmagem. Em si, uma característica do cinema novo: lidar com o desafio da luz tropical. Contudo, o produtor do filme havia sugerido outro fotógrafo, que faria um trabalho mais tradicional, com filtros e rebatedores. São duas formas muito distintas de realizar a fotografia do filme e a que prevaleceu, durante as filmagens, foi a fotografia com luz mais natural e estourada, ou seja, a escolha do diretor.

Há inúmeros planos de curta duração, a fim de melhor localizar o espectador. A utilização deste recurso parece cumprir uma função de expressar um diálogo entre os personagens, tendo em vista que há pouquíssimas falas no filme, principalmente, nos primeiros minutos; assim, esses planos de curta duração parecem ter sido usados com o objetivo de promover uma outra esfera de diálogo entre os personagens. A sequência de planos no filme segue uma lógica linear, contudo, alguns fatos contam com uma sequência não tão lógica, tendo em vista a narrativa literária. Outrossim, o formato cinematográfico carrega algumas especificidades que o permite recriar alguns aspectos presentes na narrativa do livro, como agrupar alguns capítulos que no livro são separados, trazer elementos novos para dentro de uma sequência, como quando insere o um cangaceiro na cela junto de Fabiano. A montagem no filme pode ser compreendida como o nexo técnico da recriação desta adaptação cinematográfica de Nelson Pereira, pois a montagem permite criar pontos de distinção entre uma sequência e outra, estimulando aspectos semânticos na obra, ao passo que reelabora aspectos narrativos do livro, a partir potencial específico que o cinema possui.

⁴⁹ Primeiríssimo Plano, a figura humana é enquadrada dos ombros para cima.

⁵⁰ Anexo I – Plano 44.

Cabe dizer ainda que, no início do filme, a maioria das falas são em *off*, ou seja, o som está em quadro, mesmo que o personagem emissor não esteja. Esse recurso indica ser uma ferramenta capaz de localizar, ao expectador, a ideia de um diálogo mental ou um monólogo do próprio personagem emissor, como se a comunicação ao receptor do diálogo na cena não fosse prioridade do emissor. Logo após os primeiros 20 minutos de filme, gradativamente os poucos diálogos em cena começam a ganhar o vetor direto emissor-receptor. O som no filme é predominantemente ambiente, com algumas falas e sons em *off*, como por exemplo, na cena inicial e na cena final do filme, há o barulho de um carro de boi em movimento, entretanto, somente na metade do filme, nós, expectadores, somos localizados de que tipo de som é esse, quando o protagonista aparece sendo conduzido em um carro de boi pelo vilarejo. Assim, a única trilha sonora do filme é o som do carro de boi.

Quanto aos personagens do filme, é importante dizer que nenhum dos atores era profissional e, também, que exceto o homem e a mulher – os protagonistas – todo o restante do elenco era da região onde aconteceram as filmagens, inclusive a cadela. A atuação no filme, ganha um destaque específico, devido à profundidade psicológica dos personagens da história criada por Graciliano Ramos e recriada por Nelson Pereira. O livro enfoca no caráter psicológico dos personagens como fio condutor da narrativa, de tal modo que a sequência dos capítulos carrega um peso maior para cada personagem, como se o autor dedicasse maior espaço de aprofundamento nos aspectos psíquicos de determinado personagem e, ao mesmo tempo, oferecesse um ponto narrativo da história ao leitor que seria cambiado no capítulo seguinte e ainda referenciado em 3ª pessoa e que parece ser conduzido pelo movimento psicológico dos personagens. Já no filme, o diretor parece recriar esse esquema narrativo de Graciliano Ramos, ao focar, narrativamente, nos fatos da história a título de conduzir o espectador, para isso, faz-se importante o uso de câmera objetiva, fixa, distante dos personagens⁵¹ (BOMFIM, 2011). Cabe dizer, Nelson Pereira não preteriu a profundidade psicológica dos personagens ao focar narrativamente nos fatos da história, como pode ser verificado quando a posição de câmera e seus elementos constroem a profundidade psíquica do personagem em cena, como na cena de primeiro plano⁵² de Fabiano que parece ser capaz de emancipar seu caráter reflexivo, onde ele está em primeiro plano e em segundo plano, mais ao fundo, aparece um fogo

⁵¹ Anexo I: Plano 77.

⁵² Primeiro plano, a figura humana é enquadrada do peito para cima.

queimando, ou também, na cena referente à morte da cadela Baleia, carregada de forte peso emocional.⁵³



Figuras III



Figuras IV



Figuras V



Figuras VI

Tomando também o livre espaço de criação que o diretor disponibilizou para seus atores, junto a alguns recursos cinematográficos utilizados, potencializou-se o arco dramático de algumas cenas, como por exemplo: a cena do diálogo que começa no Plano 158⁵⁴ sobre seu Tomás da bolandeira, onde a história de seu Tomás é narrada em dois diálogos paralelos ditos pela mulher e o homem, cada um ao seu modo e que são sobrepostos, como se estivessem recitando um poema e, ao mesmo tempo, referenciando uma esperança de melhora no futuro deles.

A cadela Baleia é uma personagem de forte apelo para o filme, ela parece ser uma importante agente de mediação e, às vezes, de sensibilidade para o núcleo familiar da história. A forma como a cadela é referenciada contribui para o aprofundamento de sua personagem.

⁵³ Figuras III, IV, V e VI

⁵⁴ Anexo 1: Plano 158 e sequência seguinte.

Como por exemplo: há várias cenas em que a cadela é enquadrada sozinha e em *contra-plongée*⁵⁵ estabelecendo, assim, uma relação de grandiosidade para ela; em diversas outras, apesar de não estar em quadro, seu latido é ouvido em *off* na cena, ou seja, há uma onipresença mesmo que ela está fora do quadro. Entre a figura da cadela e dos protagonistas humanos, parece emergir um paradoxo, pois a cadela parece ser apresentada no filme como uma figura fortemente humanizada, com funções e posições de “gente”. Ao passo que, em algumas cenas e na sequência final do filme, a mulher diz ao marido que eles não podem mais continuar vivendo igual a bicho e que um dia eles terão que virar “gente”. A título de reflexão, a cadela parece ser então a figura onde está referenciada a condição de “bicho” dos protagonistas – o homem e a mulher – na medida que, em algumas cenas, não há tanta distinção entre as posições dos humanos e a da cadela.

A autoria do cinema de Nelson Pereira em *Vidas Secas* (1963)

O caráter de autoria de Nelson Pereira se insere não somente na recriação de elementos próximos às duas narrativas, mas se expressa também, com maior obviedade, em elementos de maior distanciamento entre sua narrativa e a narrativa de Graciliano Ramos; como quando se utiliza dos meandros que a linguagem cinematográfica oferece para alcançar tais espaços de distinção, recriação e autoria. Esse caráter fica perceptível ao fazer bastante uso do cenário da caatinga, a fim de melhor localizar o expectador naquela realidade e potencializar essa opção pela fotografia com luz estourada e com forte predomínio do branco. Assim, ele mescla aspectos de sua influência do Neorrealismo italiano com aspectos cinematográficos muito autorais.

Outro ponto capaz de localizar o caráter particular deste filme, vai no sentido de *Vidas secas* poder ser compreendido também sob o plano social, pois aborda questões centrais da formação social do Brasil, seja no âmbito da reforma agrária, da migração no sertão nordestino em decorrência da fome e da seca, patriarcado no interior do país ou da questão do rural e urbano. Portanto, é um filme com uma função política grande, pois também é capaz de se fazer ouvir dentro do cotidiano de quem vive esses fenômenos sem os perceber de fato, pela força do didatismo com que Nelson Pereira apresenta tais questões. Contudo, a recepção desse filme para o público não foi tão boa quanto foi para os

⁵⁵ *Contra-plongée* é quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

críticos, tendo em vista as dificuldades centrais de distribuição de filmes nacionais no Brasil, que se fazem presentes desde a época em que o filme foi lançado, até os dias atuais.

Por fim, dentro da filmografia de Nelson Pereira dos Santos, este filme pode ser compreendido com um passo muito importante na caracterização de seu cinema autoral, tendo em vista sua inovação e experimentação pela fotografia, narrativa do filme, condução cuidadosa do enredo e a adaptação da obra de Graciliano Ramos. A construção de sua visão autoral no cinema teve como marco, na visão de muitos críticos, o filme *Vidas secas*, que será uma ferramenta importante para os cineastas dos anos seguintes, para a solidificação do Cinema Nacional e, também, de suma importância para a cultura popular brasileira.

7 CONCLUSÃO

Este trabalho é uma tentativa de compreensão de aspectos culturais a partir do estudo da trajetória social do indivíduo, no caso, do cineasta Nelson Pereira dos Santos, a fim de entender como suas interpenetrações civilizatórias foram fruto de processos anteriores e, também, como elas foram responsáveis por mudanças no âmbito cultural e histórico do período que se seguiu depois. Assim, os aspectos gerais desta pesquisa apontam em várias direções, no sentido de tentar abranger as variáveis sociais, históricas, políticas, econômicas, geográficas que tem sido responsável por forjar aspectos culturais ao longo da história da humanidade, tendo como objeto a noção da trajetória artística deste cineasta.

A relação Nelson Pereira e a sua individualidade artística poderia ser melhor compreendida dado uma atenção mais aprofundada à sua filmografia, a fim analisar sociologicamente os elementos objetivados particulares a cada uma de suas obras fílmicas. Apesar desta pesquisa ter cometido potenciais falhas no sentido de não dar conta analiticamente de todos os fatores responsáveis pela formação subjetiva de Nelson Pereira dos Santos, cabe dizer que a relação tensionada deste cineasta com a sociedade, evidenciada neste estudo, foi capaz de produzir diversas formações/formas – sociais, histórias, científicas, religiosas, artísticas – que passaram a adquirir uma autonomia própria. Assim, o sujeito passa a se confrontar nessas formas, de tal modo, que ele enquanto sujeito se transforma em objeto (formas).⁵⁶ Tendo isso em vista, o conceito de cultura está imbricado em meio a esses processos de espírito e forma, ou também, de sujeito (Nelson Pereira) e objeto (cinema/literatura). (WAIZBORT, 2000. Pág. 116-117).

Por fim, cabe pontuar a relevância do estudo da trajetória artística de Nelson Pereira dos Santos, ou seja, o estudo dos aspetos objetivados de sua subjetividade artística, um vez que “o processo da cultura é a fusão momentânea, subjetivação do que é objeto, objetivação

⁵⁶ Simmel diz sobre as “incontáveis tragédias que vivem nesta profunda oposição formal”, oposição “entre vida subjetiva, o que é cessante mas temporalmente finito, e seus conteúdos, que, uma vez criados, são imóveis, mas válidos intemporalmente. Em meio a esse dualismo habita a ideia de cultura.” (SIMMEL *apud* WAIZBORT, 2000. Pág. 116). Essa relação em Nelson Pereira dos Santos pode ser melhor compreendida no tópico “Identidade Artística”, mais especificamente, na página 20.

do que é sujeito; a cultura é ‘o ponto de cruzamento entre o sujeito e o objeto.’” (WAIZBORT, 2000. Pág. 119). Portanto, a cultura está na relação sujeito e objeto, logo, está na relação de Nelson Pereira e seus filmes ao se impor, também, como contribuições para a cultura popular brasileira.

8 REFERÊNCIAS

BOMFIM, Júlio César B. **Vidas secas, do livro ao filme** – Estudo sobre o processo de adaptação. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Senso Prático**. Editora: Vozes, 2009.

_____. **As regras da arte** – Gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 11 – 56.

_____. **Razões Práticas** – Sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas. São Paulo: Papirus, 1996a.

_____. **Esboço de auto-análise**. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das

Letras, 2005.

SADLIER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

FABRIS, Mariarosaria, Neorealismo italiano. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (Org.) Campinas: Papirus, 2012.

FARIAS, Edson. Horizontes de uma Sociologia das Expressões a partir de Norbert Elias. Comunicação à mesa redonda “Teorias, Símbolos e expressões em Sociologia do Conhecimento.” **XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fronteiras e Diversidade**. CAPES, 2012.

FONSECA, Rodrigo. Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. **Cadernos Cine Academia**. Brasília: M. Farani Editora, 2005.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, volume I. Editora Zahar, 1995.

____. **Envolvimento e Alienação** (“Introdução” e Parte III). Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

____. **Teoria Simbólica** Oeiras: Celta, 1994a.

____. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.

____. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Editora Zahar, 1994c.

____. **Escritos e Ensaios: Estado, processo e opinião pública** (“*Conceitos sociológicos fundamentais*”). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

____. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. SP: Edusc, 2008.

LEÃO, B. Andréa & FARIAS, Edson. Dossiê: Reinventar Norbert Elias. In: **Sociedade e Estado** - Número 3. Setembro/Dezembro de 2012. Quadrimestral. ISSN 0102 – 6992

LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. SP: Escala, 2007.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 96ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**. O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SHAPIRO, Roberta & HEINICH, Nathalie. O que é Artistificação? **Revista Sociedade e Estado**. Volume 28 – Número 1. Janeiro/Abril de 2013.

SIMMEL, Georg. **Goethe**. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005.

_____. **Schopenhauer & Nietzsche**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. 2011.

SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold (Org.) **Simmel e a modernidade**. 2ª edição, revista. Brasília: Editora UnB, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. 2ª Edição. SP: Paz e Terra, 1999.

Filme

Vidas secas. Diretor: Nelson Pereira dos Santos. Diretor de produção: Raimundo Hígino. Produção de Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles e Herbert Richers. Brasil, 1963. Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e Sino Filmes. 103 minutos aproximadamente. Preto e Branco. ntsc. Região 4. Mono. Idioma falado: Português. Instituto Moreira Salles \www.ims.com.br\ Julho, 2013.

9 ANEXO I

Etnografia fílmica (Decupagem)

Filme: Vidas Secas (1963)

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Direção de Fotografia: Luiz Carlos Barreto e José Rosa

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
1	00'01''	Plano geral aberto	Câmera fixa, mostra uma paisagem da seca nordestina (árvore e solo secos e o céu com luz estourada). Plano bem curto.
2	00'09''	Plano geral aberto e Crédito	Câmera continua fixa no mesmo plano, logo em seguida, aparece por cima das imagens os créditos: HERBERT RICHERS
3	00'13''	Plano geral aberto e Crédito	APRESENTA
4	00'17''	Plano geral aberto e Crédito	VIDAS SÊCAS
5	00'23''	Plano geral aberto e Crédito	DE GRACILIANO RAMOS
6	00'28	Plano geral aberto e Crédito	PRODUÇÃO, LUIZ CARLOS BARRETO, HERBERT RICHERS, DANILO TRELLES
7	00'39''	Plano geral aberto e Crédito	ÁTILA IÓRIO E MARIA RIBEIRO
8	00'45''	Plano geral aberto e Crédito	BALEIA
9	00'50''	Plano geral	GILVAN LIMA, GENIVALDO

		aberto e Crédito	LIMA, ORLANDO MACEDO, JOFRE SOARES
10	00'56''	Plano geral aberto e Crédito	ARNALDO CHAGAS, OSCAR DE SOUZA, JOSÉ LEITE, DOMÁRIO, GILVAN LEITE, GILENO SAMPAIO
11	01'05''	Plano geral aberto e Crédito	INÁCIO COSTA, PEDRO DOS SANTOS, NABOR COSTA, CLÓVIS RAMOS, MANUEL ORDÓNIO, VANUTÉRIO MAIA.
12	01'14''	Plano geral aberto e Crédito	ANTÔNIO SOARES, WALTER MONTEIRO, MARIA ROSA, MARIA DE VANE
13	01'21''	Plano geral aberto e Crédito	E POPULAÇÃO DO MINERADOR DO NEGRÃO
14	01'26''	Plano geral aberto e Crédito	ADAPTAÇÃO E ROTEIRO NELSON PEREIRA DOS SANTOS
15	01'30	Plano geral e Crédito	CONSUTORES WALDEMAR LIMA, CLOVIS RAMOS, RUBENS AMORIM
16	01'36''	Plano geral aberto e Crédito	ASSISTENTE DE DIREÇÃO IVAN DE SOUZA
17	01'40''	Plano geral aberto e Crédito	ASSISTENTE DE CÂMERA DJAMA MARTINS, ASSISTENTE DE PRODUÇÃO JOFRE SOARES
18	01'46''	Plano geral aberto e Crédito	DIRETOR DE PRODUÇÃO RAIMUNDO HIGINÓ, SECRETÁRIO ALEXANDRE FCHUS
19	01'51''	Plano geral aberto e Crédito	ELETRICISTA CHEFE FRANCISCO ASSIS BRITO, ELETRICISTA CÉLIO DE OLIVEIRA

20	01'56''	Plano geral aberto e Crédito	MAQUINISTA D. DE OLIVEIRA, ASSISTENTE JÚLIO LUIZ DA SILVA
21	02'01''	Plano geral aberto e Crédito	MONTAGEM RAFAEL VALVERDE, MONTAGEM DE NEGATIVO LUCIA ERITA. Continua fixa a câmara no mesmo plano, onde a cadela Baleia surge correndo e logo ao fundo vem caminhando uma família.
22	02'05''	Plano geral aberto e Crédito	SONOPLASTIA GERALDO JOSÉ, JAIR PEREIRA, LETREIROS LYGIA PAPE
23	02'10''	Plano geral aberto e Crédito	LABORATÓRIO LÍDER CINEMATOGRAFICO S.A., SOM ARTE INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICA
24	02'15''	Plano geral aberto e Crédito	AGRADECIMENTO GOVERNO DO ESTADO DE ALAGOAS, AUTORIDADES E POPULAÇÃO DE PALMEIRA DOS ÍNDIOS
25	02'20''	Plano geral aberto e Crédito	BANCO NACIONAL DE MINAS GERAIS, PANAIR DO BRASIL
26	02'24''	Plano geral aberto e Crédito	FOTOGRAFIA LUIZ CARLOS BARRETO E JOSE ROSA
27	02'34''	Plano geral aberto e Crédito	DIREÇÃO NELSON PEREIRA DOS SANTOS
28	02'39''	Plano geral aberto	Câmera continua fixa, no mesmo plano anterior em que mostra uma paisagem da seca nordestina (árvore e solo secos e o céu com luz estourada), em que uma mulher, um homem e duas crianças aparecem e se aproximam carregando várias

			coisas consigo. Há um pequeno movimento no plano para acompanhar a aproximação dessas pessoas. Som ambiente de pisadas em um local seco, com folhas, galhos e pedras.
29	03'10''	Plano geral fechado	Câmera está fixa mostrando a cadela. Logo em seguida a cadela começa a caminhar em direção à câmera. Inicia-se um pequeno movimento de câmera para acompanhar a cadela até que ela esteja um enquadramento de Primeiro Plano, em um ângulo normal. Ouve-se o barulho da cadela respirando forte e com a língua para fora.
30	03'20''	Plano conjunto: em movimento	Começa mostrando em plano médio a cadela em primeiro plano e em segundo plano a mulher, o homem e as duas crianças. É um plano longo em movimento que acompanha o caminhar dos personagens na cena. Em seguida, a câmera enquadra em meio primeiro plano, perfil, ângulo normal a mulher e o homem. O plano conjunto continua em movimento e abre para um plano geral fechado com a mulher, o homem e as duas crianças, em seguida, aparece a cadela. Som ambiente e o cenário árido do nordeste brasileiro.
31	03'59''	Plano médio da mulher	Câmera fixa. Mulher se senta no chão, tira da cabeça o baú

			que carregava, em seguida, a cadela passa correndo no plano de fundo e sai fora de quadro.
32	04'06''	Plano médio do homem	Câmera continua fixa. Homem está sentado com expressão triste e cansada. Homem ocupa somente o lado direito do enquadramento.
33	04'09''	Close do baú	Câmera ainda fixa. Ouve-se barulho de um papagaio. A mulher abre o baú e pega alguns objetos.
34	04'14''	Plano conjunto: duas crianças	Câmera fixa, plano médio, em um pequeno <i>contra-plongée</i> , mostra a criança maior em primeiro plano e a menor em segundo plano, sentadas com o semblante de cansaço. O plano ainda mostra parte da perna do homem, sugerindo o que está fora do quadro. Som do papagaio ao fundo.
35	04'19''	Plano médio da mulher	A luz um pouco estourada, a câmera continua fixa. A mulher está enquadrada no lado esquerdo do plano. Ela está pegando farinha dentro de um saco, aparece somente a mão do homem no plano que pega a cuia com farinha.
36	04'25''	Plano médio do homem	O homem continua enquadrado no lado direito do plano. Está recebendo a cuia com a farinha, aparece somente a mão da mulher. Ele pega a cuia e come a farinha com ânsia. O som em <i>off</i> do papagaio. Plano bem curto.
37	04'30''	Plano médio da mulher	A mulher come a farinha com ligeira rapidez. A câmera

			continua fixa, a mulher enquadrada do lado esquerdo do plano. O som em <i>off</i> do papagaio permanece. Plano bem curto.
38	04'36''	Plano médio do homem	A câmera volta novamente para o homem que está comendo a farinha. A câmera faz um pequeno movimento a fim de enquadrar também as duas crianças quando o homem entrega-lhes a cuia com farinha em um plano conjunto. A câmera continua fixa. A criança menor pega a cuia e começa a comer, em seguida, a outra criança começa a comer junto. O homem tira algo do bolso, um espécie de raiz e morde. O som em <i>off</i> do papagaio continua.
39	04'55''	Plano médio da mulher	A mulher com um semblante cansado, está mastigando a farinha. O som em <i>off</i> do papagaio continua, um pouco mais intenso. Câmera continua fixa.
40	05'01''	Plano conjunto: homem e as duas crianças	O homem continua mordendo a raiz, como se estivesse se alimentando dela. As crianças ainda estão comendo a farinha juntas. O som em <i>off</i> do papagaio. O homem descarta as raízes, desanimado.
41	05'08''	Plano geral fechado	A cadela aparece correndo até ficar fora do quadro. Plano curtíssimo. Som ambiente da cadela correndo e o som em <i>off</i> do papagaio. A câmera está fixa e um ângulo normal.

42	05'10''	Primeiro plano	Papagaio está em cima do baú. A câmera está fixa. O papagaio está fazendo som. Plano curtíssimo.
43	05'12''	Plano geral fechado	A cadela aparece correndo, continuando a ação do plano anterior que ela apareceu. Ela parece morder algo que está no chão. O plano é bem curto.
44	05'14''	Close da mulher	Mulher não está de perfil, está em um $\frac{3}{4}$ de ângulo, aumento uma carga dramática pela expressão pesada e triste da mulher. Há um foco de luz refletindo na parte superior da testa realizando um pequeno movimento, a luz está um pouco estourada. A mulher estava com o olhar voltado para o horizonte, após alguns segundo ela abaixa o olhar, como se tivesse refletindo sobre algo.
45	05'14''	Plano conjunto: mulher e papagaio	A câmera abre o enquadramento mostrando a mulher e o papagaio, que nos leva a perceber que, ao abaixar o olhar no plano anterior, ela está olhando reflexivamente para o papagaio. O som da cena é do papagaio fazendo barulho, cabe ressaltar que não é um som em <i>off</i> , o que parece ressaltar a importância do som do papagaio ser diretamente representado no quadro da cena. De súbito, a mulher ataca o papagaio e o mata.
46	05'26''	Plano americano: homem	Com a luz um pouco mais estourada que na cena anterior, esse quadro mostra o homem

			agachado, pegando alguns gravetos e quebrando-os. Ainda se ouve, um pouco abafado, o som em <i>off</i> do papagaio gritando e, também, os galhos se quebrando. Plano bem curto.
47	05'32''	Plano fechado	Câmera fixa, em <i>plongée</i> , mostrando pedras e galhos que montam uma espécie de pequena fogueira. O plano ainda mostra parte das pernas do homem que está sentado no chão, como também o movimento das suas mãos quebrando os galhos e montando a fogueira, o resto de seu corpo está fora de quadro. Este plano também é bem curto.
48	05'35''	Plano conjunto: homem e a criança maior	Em plano médio em que homem está em primeiro plano e a criança em segundo. Ambos estão sentados e quebrando galhos. A luz está um pouco estourada. Houve-se o som dos galhos sendo quebrados.
49	05'39''	Plano fechado	Câmera fixa em um leve <i>plongée</i> da fogueira que está acesa e com uma ave despenada no fogo (papagaio). É a primeira vez que há uma fala no filme. A mulher, em <i>off</i> , diz que o papagaio não servia para nada e que falava. Enquanto o homem está assando o papagaio na fogueira.
50	05'47''	Plano conjunto: cadela e criança menor	Plano mostra a dela e a criança menor sentadas no chão, como se estivessem à espera de algo. Câmera fixa e ângulo normal.

			Plano bem curto.
51	05'50''	Plano médio	Câmera continua fixa. Mulher observa a ação do homem na fogueira. Metade de seu rosto está iluminado pela luz um pouco estourada, a outra metade de seu rosto está mais sombreada. Ela está sentada e parte do baú é enquadrado em primeiro plano.
52	05'52''	Plano fechado	Fogueira está quase se apagando, plano um pouco mais longo que o anterior. Câmera fixa, som ambiente.
53	05'59''	Primeiro plano	Câmera na mão em movimento e o ângulo está posicionado em linha reta com a nuca da mulher, ângulo horizontal traseiro. A mulher caminha enquanto carrega a criança em seu colo e o baú na cabeça. A criança não está tão evidente quanto o baú. A luz do lado direito do quadro está bastante estourada, de modo que só se vê alguns riscos da vegetação à frente. O movimento de câmera pretende acompanhar o caminhar da mulher. O som ambiente é dos objetos pendurados no baú se chocando uns com os outros.
54	06'10''	Plano conjunto	O plano conjunto apresenta a mulher carregando a criança menor em primeiro plano, o homem em segundo plano e por último, a criança maior, mais ao fundo do quadro, pouco evidente. Movimento de câmera na mão continua. O ângulo da câmera agora é de $\frac{3}{4}$ com o

			rosto dos personagens. A mulher tem uma expressão de rosto cansada. Todos andam silenciosos e olhando para frente. É um plano longo.
55	06'25''	Meio primeiro plano	Câmera acompanha o movimento do homem que está caminhando silenciosamente. Ele se vira e olha para criança maior, que, agora, apresenta-se em segundo plano, até então ela estava fora do quadro pois o homem a estava encobrindo. O homem se vira novamente, acelera o passo e fica fora de quadro. Neste momento, a criança fica enquadrada em um plano médio, ela está carregando uma trouxa na cabeça, um embornal e uma cabaça pendurada ao corpo. A criança continua andando sozinha. Som ambiente dos passos dos personagens.
56	06'45''	Plano médio: cadela	A cadela aparece em cena correndo e latindo. Ela sobe para uma região mais alta da estrada e entra em meio a uma vegetação rasteira e continua correndo. O plano se abre para um plano geral fechado, a câmera, em <i>contra-plongée</i> , acompanha a cadela correndo.
57	06'52''	Plano conjunto	A câmera continua na mão e em movimento, está em ângulo horizontal trazeiro com os personagens. Mostra criança maior em primeiro plano, o homem e a mulher em segundo

			plano. A mulher continua carregando no colo a criança menor. Som ambiente dos objetos se batendo e do caminhar dos personagens.
58	07'08''	Plano conjunto	A câmera muda seu eixo em relação ao plano anterior. Nesse quadro, a mãe carregando a criança no colo estão em primeiro plano, o pai em segundo e mais ao fundo, está a criança maior, em terceiro plano. Os personagens param um momento enquadrados em um plano inteiro.
59	07'29''	Plano geral fechado: cadela	A cadela aparece correndo novamente e, em seguida para correr. Este é um plano curto.
60	07'34''	Plano conjunto	Mulher com criança no colo e o homem estão em primeiro plano, em segundo plano está a criança maior. Os personagens param de caminhar. A câmera está fixa. A mulher começa a andar novamente e sai de quadro.
61	07'40''	Primeiro plano: mulher e criança no colo	Câmera continua fixa, agora, em ângulo horizontal trazeiro da mulher e da criança em seu colo. A mulher continua andando devagar, sobre um pequeno morro à beira da estrada. A câmera ainda fixa, abre para um plano americano da mulher.
62	07'53''	Plano conjunto: homem e criança maior	O homem está em plano médio à frente e a criança maior em um plano inteiro ao fundo do quadro. Ambos observando a ação da mulher, ainda parados.

			A luz da estrada está estourada, de modo que contrasta levemente com a vegetação ao redor. Câmera está fixa, é um plano curto.
63	07'56''	Plano geral fechado: mulher e criança no colo	Em seguida o plano se abre e mostra a mãe subindo ainda subindo o morro com a criança no colo. Ela sobe até uma parte menos íngreme. Câmera ainda está fixa e posicionada em <i>contra-plongée</i> . O som é da mulher pisando em galhos secos.
64	08'10''	Primeiro plano: mulher e criança no colo	Câmera fixa. A mulher termina de subir e para. Ela e a criança estão enquadradas do lado direito do quadro. Ela observa o local, como que a procura de algo. A criança está com a cabeça apoiada em seu ombro, com o rosto baixo. Olha continua olhando atentamente ao redor.
65	08'15''	Plano conjunto: homem e criança maior	Com a câmera ainda fixa, este plano do homem e da criança é semelhante ao plano anterior em que eles aparecem. A diferença é que, agora, o homem volta a caminhar e sai de quadro. A criança fica em enquadrada em um plano inteiro. Ela se abaixa e tira a trouxa que carregava da cabeça e coloca no chão. A estrada ainda continua com uma luz estourada. A criança se deita no chão, em posição fetal.
66	08'29''	Plano inteiro: cadela	Este plano é muito curto. A câmera está fixa. A cadela está

			atenta a algo.
67	08'31''	Plano americano	Câmera ainda está fixa e acompanha o homem caminhando com sua espingarda na mão. Ele vai de encontro até onde está mulher com a criança no colo. Plano conjunto da mulher com a criança no colo e do homem enquadrados na altura do ombro dos personagens. Ambos estão parados. O homem e a mulher observam algo. A luz de fundo está estourada.
68	08'36''	Plano geral aberto	Este plano mostra a paisagem árida do nordeste. O quadro se divide entre a vegetação seca e o céu cinza com alguns pássaros sobrevoando uma região específica em círculos. Pela segunda vez no filme, ouvimos a fala de um dos personagens, novamente a mulher que se expressa. A voz dela em <i>off</i> diz que a região onde os pássaros sobrevoam deve ter "pouso". Câmera fixa.
69	08'37''	Plano conjunto	Em um ângulo normal, a mulher com a criança no colo e homem estão em primeiro plano e preenchem todo o quadro do cena. A criança ainda está apoiada no ombro. Câmera está fixa. A mulher se vira primeiro e sai, em seguida, o homem a segue. A câmera, ainda fixa, acompanha o movimento dos personagens. Os personagens descem para a estrada novamente, todos eles, agora,

			em plano inteiro e um ângulo trazeiro.
70	08'54''	Plano inteiro: cadela	Semelhante ao plano anterior que a cadela aparece. Ela ocupa todo o quadro da cena. Continua atenta a algo que não está referenciado diretamente neste quadro. Em seguida, ela desce. Este plano também é curto.
71	08'57''	Plano inteiro	Mulher com a criança no colo e o homem terminam descer o pequeno morro e retornar à estrada. A câmera fixa acompanha eles descendo e seguir caminho na estrada.
72	09'06''	Plano inteiro: criança	Criança maior continua deitada em posição fetal no chão da estrada. O chão da estrada tem a luz estourada, de modo que a criança fica com o formato do seu corpo bem sombreado. Aos seus pés está a trouxa que ele trazia na cabeça. A câmera está em movimento de afastamento do menino e na posição de <i>plongée</i> .
73	09'14''	Plano inteiro: cadela	Cadela está em cima de morro, um pouco agitada e latindo algo. Câmera está fixa e em <i>contra-plongée</i> .
74	09'17''	Plano aberto fechado.	Homem caminhando em primeiro plano encobre a mulher e a criança que estão caminhando na sua frente. O plano mostra os personagens caminhando na estrada. Em seguida, o homem se vira atento ao latido da cadela. E chama a criança que está deitada no chão

			para ir com eles. É importante ressaltar que esta é a primeira que aparece no filme que está diretamente referenciada no quadro, diferentemente das outras falas que foram ditas em <i>off</i> . A câmera está fixa e um ângulo horizontal trazeiro.
75	09'21''	Plano médio: criança deitada no chão	Este quadro está completamente preenchido com a criança deitada e com a trouxa que está no chão. Diferente do outro plano desta mesma criança deitada no chão, este plano está em um ângulo normal e a câmera está fixa e mais fechada na criança. A criança ouve o homem chama-la, ela se levanta devagar, pela a trouxa do chão e coloca na cabeça.
76	09'40''	Plano geral fechado: cadela	A cadela aparece correndo e latindo de forma agitada por entre a vegetação seca. Ela está em uma parte mais alta à beira da estrada. A Câmera está fixa e acompanha em uma curta panorâmica o corrido do da cadela.
77	09'45''	Plano inteiro	Criança caminha em direção ao homem que caminha em direção à mulher com a criança no colo que estão parados esperando. O plano se abre para um plano em conjunto da criança, do homem, da mulher com a criança no colo. A câmera está fixa e acompanha de longe os personagens.
78	09'58''	Primeiro Plano: mulher	A mulher está parada com a criança no colo à espera do

		e criança	<p>homem e da outra criança. Ela está com o baú na cabeça ainda. O fundo do quadro está com a luz estourada, contudo o rosto dela está um pouco sombreado. Ela começa a andar, assim, entendemos que a câmera deslocou no seu eixo de 180 graus com relação ao eixo de câmera do plano anterior. A câmera frontal está na mão e se movimenta acompanhando o caminhar da mulher com a criança em primeiro plano e o homem em segundo plano.</p>
79	10'12''	Plano médio: criança maior	<p>Criança maior está caminhando e carrega consigo a trouxa na cabeça. A câmera está em ângulo frontal e em movimento. A criança olha para baixo enquanto caminha.</p>
80	10'16''	Close	<p>Close nos pés do homem. Câmera em movimento, em seguida, a câmera enquadra a sombra do homem enquanto caminha. A sombra fica bem delineada, pois a luz do chão está estourada. Esse plano compõe um <i>cut in</i> entre o plano anterior e o plano seguinte.</p>
81	10'19''	Plano médio: criança maior	<p>Criança maior está andando quando olha para o céu. Câmera continua em movimento. Plano muito curto.</p>
82	10'21''	Plano aberto	<p>Copa seca das árvores, o céu está com a luz muito estourada, de modo que dá para ver alguns galhos como riscos. A câmera está na mão, parada, mas</p>

			trêmula.
83	10'26''	Plano médio: criança maior	A criança retorna à caminhada. Câmera continua em movimento.
84	10'31''	Plano fechado nos pés	O homem continua caminhando. Câmera não mão, um pouco trêmula e luz da cena um pouco estourada também. Este plano também compõe um <i>cut in</i> entre o plano anterior e o plano seguinte.
85	10'39''	Plano médio: criança maior	Criança continua caminhando, só que, agora, com alguma dificuldade, pois tropica em pedras que estão na estrada. A câmera, em <i>plongée</i> , está em um movimento pouco mais acelerado comparado ao plano anterior. A criança, em seguida, começa a correr.
86	10'47''	Plano médio: mulher e criança no colo	Mulher está caminhando com a criança no colo e o baú na cabeça. Seu olhar observa rapidamente a estrada e o seu redor. A criança dorme apoiada no ombro mulher. Câmera está em movimento e no ângulo normal dos olhos da mulher. Som é marcado pela caminhada nas pedras e nos galhos da estrada.
87	10'56''	Plano geral fechado	A câmera na mão e em movimento, mostra a estrada pela qual os personagens estão caminhando. A estrada está com a luz mais estourada do que a vegetação seca ao redor. Som em <i>off</i> a mulher fala que é “besteira” eles continuarem, percebe-se sua voz um pouco

			cansada. A câmera, então, para o movimento de caminhada que fazia. A mulher emenda outra fala em <i>off</i> dizendo que eles não vão chegar nunca. A câmera parece estar coordenada à fala em <i>off</i> da mulher.
88	11'10''	Plano médio	O baú, a mulher com a criança no colo tomam o quadro como se fossem um só objeto de filmagem, o enquadramento pretende dar conta dos três. A mulher está parada, com semblante reflexivo. A câmera está fixa.
89	11'14''	Plano conjunto: homem e criança maior	O homem e a criança maior continuam caminhando, enquadrados em um plano americano em que o homem está mais à frente e a criança mais ao fundo. Ambos param e observam algo. O homem continua andando e sai fora do quadro da cena e a criança ainda permanece parada, enquadrada em um plano inteiro. Um cipó fica balançando próximo à câmera que está fixa. A luz da estrada ao fundo está estourada. O som ambiente é dos passos na estrada.
90	11'33''	Plano geral fechado: mulher com criança no colo e homem	A câmera muda seu eixo e está fixa, posicionada distante da mulher com a criança no colo e do homem, como se a câmera estivesse na perspectiva de visão da criança maior apresentada no plano anterior, pois a ângulo parece estar

			<p>horizontalmente acompanhando a altura dos olhos da criança e não de algum adulto da cena. O homem e a mulher com a criança são vistos pelo ângulo trazeiro. O homem caminha até o local onde a mulher está. Ela se vira levemente na direção no homem e fala que na direção que estão indo, nunca irão chegar, que estão dando voltas sem fim. Ela parece está indignada com a circunstância. O homem a responde dizendo que ela é teimosa e que eles tem que continuar seguindo o sinal do rio. A estrada, na qual eles estão caminhando é o lastro de rio que secou. É o primeiro diálogo que aparece no filme.</p>
91	11'49''	Plano americano: criança maior	<p>Enquanto a mulher ainda continua falando que já deveriam ter chegado a câmera corta em <i>cut in</i>, neste plano, para o garoto que ainda está parado na estrada, a fala da mulher fica rapidamente mencionada em <i>off</i> neste plano. É um plano curtíssimo. A câmera está fixa.</p>
92	11'51''	Plano geral fechado	<p>Mulher com criança no colo, homem ainda estão parados. Enquanto, a mulher diz que está cansada de andar pela areia do rio, ela inicia novamente a caminhada. A câmera que estava fixa, no ângulo horizontal trazeiro, começa a se movimentar, seguindo novamente o movimento da</p>

			mulher.
93	11'59''	Plano americano	Câmera fixa em <i>plongée</i> , a criança maior está parada observando os pais e começa a andar um pouco devagar.
94	12'05''	Plano geral fechado	O quadro está dividido. De um lado está a mulher com a criança no colo e o homem andando na estrada, e do outro lado, está parte da vegetação seca à margem da estrada. A câmera se movimenta devagar, e acompanha os personagens em um ângulo horizontal trazeiro.
95	12'10''	Plano americano	Criança maior continua caminhando pela estrada com a trouxa na cabeça. Câmera está em movimento e <i>plongée</i> .
96	12'16''	Plano inteiro: cadela	A cadela está andando por uma vegetação que está à margem da estrada. A câmera se movimenta e está <i>contra-plongée</i> . Faz uma curta panorâmica para acompanhar a cadela andando.
97	12'18''	Close	Câmera ainda em movimento, dá um close nos pés do homem enquanto caminha. A câmera está posicionada em um ângulo trazeiro e em <i>plongée</i> em relação aos pés do homem. Enquanto ele caminha, seu calçado joga areia para o alto.
98	12'27''	Plano geral do céu	A câmera faz um movimento de <i>contra-plongée</i> absoluto e filma o céu que está com a luz bastante estourada, dá para ver traços dos galhos das árvores secas. Percebe-se que a câmera está na mão e em movimento.

99	12'34''	Plano americano	A criança maior está andando devagar, olhando para o céu com os olhos semicerrados, a luz do sol reflete em seu rosto e, assim como a estrada, a luz está estourada. A trouxa, que a criança antes carregava na cabeça, está pendurada no braço. A câmera está em movimento e em <i>plongée</i> .
100	12'46''	Plano geral do céu	A câmera está, novamente, posicionada em <i>contrá-plongée</i> absoluto. A luz muito estourada, ofusca bastante a visão. A câmera roda um pouco e desce rapidamente.
101	12'48''	Plano inteiro	A criança gira levemente e cai no chão. A câmera se movimenta devagar, ainda posicionada em <i>plongée</i> , como no plano anterior que esta criança aparece.
102	12'50''	Plano inteiro: cadela	A cadela está deitada e começa a latir alguma coisa. A câmera está fixa.
103	12'55''	Plano conjunto: criança maior e homem	A criança está deitada no chão e chorando, apoiada na cabaça que traz consigo, ela está em primeiro plano. O homem está em segundo plano, mais ao fundo do quadro. O homem chama a criança que está continua deitada e chorando. Ouve-se também os latidos da cadela em <i>off</i> . O homem volta e se aproxima da criança. A câmera está no ângulo na altura da criança deitada no chão. Ao se aproximar o homem fica em um plano inteiro em

			<p>posicionado em <i>contra-plongée</i>. Ele chama agressivamente a criança, que continua deitada e chorando. O homem se aproxima mais perto da criança e começa a cutuca-la com a ponta da espingarda, a criança fica fora de quadro e se ouve o seu choro em <i>off</i>.</p>
104	13'16''	Plano conjunto: criança maior e homem	<p>A câmera fez um movimento de 180° em seu eixo com relação ao plano anterior, ela está fixa e em <i>plongée</i> com relação à criança. O pai não está enquadrado por completo, somente da cintura para baixo. A criança permanece deitada no chão e chorando enquanto o pai a cutuca com mais força e grita para ela se levantar.</p>
105	13'25	Plano geral fechado: cadela	<p>A cadela está um pouco inquieta e late. A câmera está em um ângulo normal e fixa. Este plano é muito curto.</p>
106	13'27''	Primeiro plano	<p>Homem, neste quadro, olha para o chão e ao redor, como se estivesse tentando se localizar. A câmera acompanha o movimento do seu rosto. Em seguida, ouve-se, em <i>off</i>, a mulher o chamando e dizendo a direção que devem seguir.</p>
107	13'33''	Plano americano	<p>A câmera está fixa, mostra o homem em <i>contra-plongée</i> e em primeiro plano. No fundo do quadro, um pouco escondida pelos galhos secos das árvores, está a mulher com a criança no colo chamando o homem</p>

			naquela direção. A luz do céu está bastante estourada. Em seguida, o homem se abaixa, pega a criança que estava deitada no chão.
108	13'42''	Plano conjunto: mulher com a criança no colo e homem com a criança maior nas costas	A câmera faz um giro de 180° em seu eixo, agora, ela está posicionada segundo a perspectiva da mulher e em <i>plongée</i> . O homem pega a criança maior que estava deitada no chão e a coloca nas suas costas. Então, o homem se vira, sobe o morro e caminha em direção à mulher. Ele dá a cabaça para a mulher que se vira e começa a caminhar novamente até ficar fora de quadro.
109	14'37''	Plano geral fechado: cadela	Cadela corre por entre a vegetação seca até o encontro do homem, que também está caminhando. A câmera está fixa e seu movimento acompanha a cadela encontrar o homem. Câmera está fixa e só faz um curto movimento de panorâmica.
110	14'42''	Plano geral fechado	A câmera está fixa. O homem com a criança nas costas entra em quadro, em seguida, aparece a mulher com a criança no colo e, depois, a cadela. Todos caminham em direção a uma cerca. A câmera está em ângulo horizontal trazeiro com relação aos personagens.
111	15'01''	Plano conjunto	A câmera está posicionada atrás da cerca, os personagens em um plano inteiro e em um 45° graus, meio perfil, a câmera

			acompanha os personagens. Eles adiam ao redor da cerca. O homem grita algo, como que para chamar atenção de uma possível pessoa que possa estar lá. Eles adentram o local e saem fora de quadro.
112	15'34''	Plano geral fechado	A câmara está fixa e os personagens passam por ela, de modo que ficam enquadrados em um ângulo horizontal trazeiro. Ao fundo do quadro há uma casa e uma carroça. Os personagens atravessam um longo quintal indo de encontro à casa. A cadela os acompanha.
113	16'06''	Plano conjunto	A câmara está baixa e fixa. Os personagens caminham em direção a ela. A luz que reflete no chão do quintal e do céu estão estouradas. Ao caminharem até uma árvore do quintal, o homem desce a criança das costas e a coloca deitada. A mulher desce a criança menor e o baú e os colocam no chão, onde também senta.
114	16'31''	Primeiro plano: homem	O homem está parado e de pé. Ele mira algo no horizonte, com o semblante um pouco observador e esperançoso. Ele continua a caminhada até à casa. Câmera fixa e ângulo normal.
115	16'36''	Plano geral fechado	O homem continua a caminhada em direção à casa. Câmera fixa em ângulo trazeiro um pouco abaixo da visão do homem.
116	16'44''	Plano médio:	A criança está deitada em um

		criança maior deitada	trouxa. A câmera está fixa e em <i>plongée</i> , a criança parece observar tranquilamente a ação do homem à distância.
118	16'49"	Plano geral fechado	O mesmo plano do homem caminhando até a casa. Enquanto o homem está chegando na casa a cadela já está voltando de lá tranquilamente. Câmera continua fixa em ângulo trazeiro um pouco abaixo da visão do homem.
119	16'57''	Plano conjunto: crianças e mulher	A criança maior está deitada em primeiro plano, olhando para algo que está fora do quadro e sorrindo levemente. A mulher e a criança menor estão em segundo plano. A criança menor dorme e a mulher está sentada observando atentamente algo que também está fora do quadro. Logo em seguida, a cadela chega e percebemos que a criança maior a olhava, pois ela acompanha a cadela chegar e deitar próximo deles. A mulher continua com a olhar atentamente algo que está fora do quadro.
120	17'08''	Plano inteiro	Câmera fixa, em um plano de ¼. O homem chega até à casa, olha em volta, força um pouco a porta e a janela da casa, percebe que ambas estão fechadas. Ele caminha até a lateral da casa, vira-se e volta para onde está a mulher e as crianças.
121	17'35''	Close: cadela	Câmera fixa, ângulo normal na cadela que está deitada e

			apoiada no baú. Ao fundo, a criança menor aparece em segundo plano e desfocada. A cadela observa algo, fica inquieta e faz um barulho.
122	17'42''	Primeiro plano	<i>Zoom in</i> que se aproxima muito rápido preá, depois se estabiliza. A preá corre pelo espaço, a câmara está em movimento tentando acompanhar o animal. Ouve-se o som em <i>off</i> da cadela. A preá corre até ficar fora de quadro.
123	17'47''	Close: cadela	Câmera fixa na cadela que está inquieta. Ela se levanta e sai fora do quadro. Ao sair, somente o baú fica na cena. Plano muito curto.
124	17'49''	Plano inteiro: homem	O homem anda de volta para o local onde está a mulher e as crianças, enquanto parece observar a ação da cadela. Ouve-se o som em <i>off</i> do latido dela. O homem se aproxima mais da câmara que está em uma posição mais baixa, ele fica enquadrado em <i>contra-plogée</i> e um meio primeiro plano. Senta-se junto da mulher que compõe um plano conjunto, em que a mulher está em primeiro plano e ele em segundo, ambos estão em silêncio e fazem um ângulo $\frac{3}{4}$ com câmara, ou seja, seus rostos estão em um ângulo intermediário entre o frontal e perfil. A cadela volta a latir com som em <i>off</i> na cena.
125	18'06''	Plano	Homem e mulher estão em

		conjunto	primeiro plano, enquadrados do ombro para cima. Estão observando algo, ao fundo do quadro, vê-se o cenário da seca com luz estourada. Os latidos da cadela continuam como som em <i>off</i> da cena. A mulher permanece estática, com o olhar distante agora. O homem gira seu rosto lentamente, olha para cima, observa algo e cutuca com seu braço a mulher que estão ao seu lado. Indica, com o olhar, à mulher algo acima, ela olha.
126	18°26''	Plano geral fechado: céu	Câmera fixa e em <i>contra-plongée</i> . O plano é totalmente voltado para o céu que está com a luz bastante estourada, de modo que se vê os ramos dos galhos mais secos da árvore. O homem, em <i>off</i> , diz que vai chover, a mulher confirma religiosamente. Ao fim do plano, ouve-se o latido da cadela, dessa vez um pouco mais agressivo.
127	18°31''	Plano conjunto	Câmera continua fixa, em ângulo frontal com mulher e o homem, ambos em primeiro plano. A mulher, olha meio assustada para o céu, segura o braço do homem e se aproxima lentamente apoiando o rosto no braço dele. O homem, estranhamente olha devagar para ela, de modo que o movimento do seu rosto para vê-la está coordenado com o movimento de apoiar o rosto dela no ombro dele. A cadela

			volta a latir em <i>off</i> neste quadro.
128	18'37''	Plano conjunto	Câmera ainda fixa, contudo, o ângulo neste quadro é de perfil para o rosto do homem, que está em primeiro plano, e de $\frac{3}{4}$ para o rosto mulher, que está em segundo plano. Ela olha um pouco assustada para o rosto dele. Há um sutil desconforto pela posição em que de proximidade que estão, ela retorna lentamente para sua posição ereta, enquanto ele olha para baixo, também em um movimento lento. Ambos não estão com um olhar fixo, manifestando um claro desconforto. Enquanto isso ocorre, ouve-se o som em <i>off</i> da cadela latindo. Os personagens ocupam quase todo o quadro.
129	18'52''	Plano geral fechado	Câmera fixa e baixa, na altura da cadela que está com algo na boca e indo em direção aos outros personagens. Plano curtíssimo.
130	18'54''	Plano conjunto	Homem e mulher estão sentados com o rosto virado para câmera, de modo que parecem observar a cadela que está indo na direção deles. A criança maior, que estava deitada, senta-se para ver o que a cadela traz consigo. Câmera continua fixa.
131	18'57''	Plano geral fechado: cadela	Cadela caminha em direção aos outros personagens. Câmera está fixa e acompanha o percurso da cadela com uma curta panorâmica.

132	19'00''	Plano conjunto	Semelhante ao plano conjunto anterior, com a diferença que, neste, a mulher se levanta animada e vai em direção à cadela. A mulher fica fora de quadro. A câmera permanece um curto tempo fixa no homem e na criança maior.
133	19'06''	Plano conjunto: mulher, cadela e preá	Ambas, mulher, cadela e preá estão em primeiro plano. A câmera está fixa e baixa, na altura da cadela. A mulher abaixada, agarra a cadela com euforia e a beija, enquanto segura a preá em uma das mãos.
134	19'08''	Plano conjunto	O homem e as duas crianças estão em primeiro plano, observando a ação da mulher com a cadela. A câmera continua fixa e baixa. A luz fortemente estourada no fundo do quadro. Plano muito curto.
135	19'09''	Plano conjunto: mulher, cadela e preá	Continuidade do plano anterior, a diferença que, neste plano, a mulher termina de abraçar a cadela, saí muito eufórica com a preá na mão e fica fora de quadro. Ouve-se os ruídos de felicidade da mulher.
136	19'13''	Plano geral aberto	Som de trovões. Câmera fixa mostrando a paisagem da seca, contudo, percebe-se pancadas de chuva.
137	19'18''	Plano geral fechado	Câmera continua fixa, em <i>contra-plongée</i> , mostra a copa seca das árvores, o céu um pouco mais cinza e menos estourado de luz. Som de chuva.
138	19'23''	Plano detalhe	Galho de árvore seca. Câmera fixa e som de chuva.

139	19'27''	Plano geral aberto	Vegetação nativa e chuva caindo. Quadro dividido horizontalmente em dois. Metade inferior vegetação, com cores mais escuras. Metade superior, céu com luz cinza e levemente estourada. Câmera fixa e ângulo normal.
140	19'32''	Plano inteiro: homem	Câmera em movimento e acompanha o homem. O homem caminha por entre a vegetação seca, a chuva parece estar passando. Ele chega até um local, tira um facção do bolso, abaixa-se e começa a cavar o chão com a ponta do facção. Barulho de chuva na cena.
141	19'54''	Plano geral fechado: cadela	Câmera baixa e fixa, de modo que acompanha o percurso da cadela que está correndo e fazendo um grunhido.
142	20'00''	Plano médio	Câmera fixa e baixa. O homem corta um pedaço de raiz e coloca em seu embornal. A cadela late em <i>off</i> . Há também o barulho da chuva. Ele se vira e vai até outra planta e começa a cavar. A cadela passa rapidamente pela cena e sai fora de quadro.
143	20'15''	Plano inteiro	Câmera fixa e baixa que acompanha a cadela que está correndo e farejando algo. Houve-se seu grunhido. Ela está perseguindo outro preá.
144	20'27''	Plano médio	Homem guarda novamente a raiz no embornal. Enquanto observa sorridente a ação da cadela. Câmera está fixa em um

			ângulo normal.
145	20°32''	Plano inteiro	Câmera baixa e fixa. A cadela ainda está caçando a preá que adentra pela vegetação seca.
146	20°39''	Plano geral aberto	A câmera está fixa dentro da casa. O enquadramento deste plano toma uma parte do telhado e dos pilares da casa, de modo que forma uma moldura para a vegetação árida no fundo do quadro. Ainda chove, ouve-se barulho de chuva.
147	20°45''	Plano médio	A mulher está dentro da casa, vendo a chuva e apoiada em uma porta baixa. A câmera está fixa, do lado de fora da casa e a mulher está em um ângulo de $\frac{3}{4}$ com a câmera. Ela retorna para dentro da casa, à medida que entra, ela vai sumindo na penumbra do interior da casa.
148	20°49''	Plano conjunto: interior da casa	A câmera está dentro da casa, está baixa e de modo que enquadra o homem de perfil e em primeiro plano, as crianças em segundo e mulher, ao fundo do quadro e posição frontal para a câmera. A luz está muito baixa, pouca luz no ambiente interno. A criança menor, deita-se no colo da mulher, enquanto ela e o homem se entreolham. Som em <i>off</i> da chuva.
149	20°59''	Primeiro plano: homem	Câmera permanece fixa em ângulo frontal com o rosto do homem. Em segundo plano, há um fogo iluminando a cena. Ele tem um olhar tranquilo e fixo em algo, deduz-se que seja na mulher. Plano rápido.

150	21'01''	Plano conjunto	<p>A câmara ainda permanece baixa, na altura dos personagens que estão sentados no chão.</p> <p>Percebe-se que o homem e a mulher continua a se entreolhar, de forma íntima. No meio do quadro está a cadela, a criança menor deitada nas pernas da mulher e a criança maior o fundo do quadro, onde há pouca luz. O homem e mulher estão em um ângulo de $\frac{3}{4}$. A mulher comenta que a casa é forte.</p>
151	21'07''	Plano médio: criança maior	<p>O plano está bem escuro, há pouca luz. A criança maior olha em volta de si, como se observasse a casa e, depois, deita-se também nas pernas da mulher. Plano rápido.</p>
152	21'11''	Plano conjunto	<p>Semelhante ao plano conjunto anterior, a diferença é que a duas crianças, agora, estão deitadas nas pernas da mãe. A mulher continua falando que a casa e o pasto são bons. O homem, apoiado em algo atrás de si, somente confirma com sons curtos. Ela diz que as crianças vão até engordar, todos riem. Cabe dizer, que este é o primeiro momento de descontração entre eles.</p>
153	21'18''	Primeiro plano: homem	<p>O homem ri, está sentado, apoiado em algo atrás. Ele levanta o olhar, o sorriso se desfaz aos poucos e ele levanta o olhar e diz que o pasto é bom. No fundo do quadro há o fogo queimando e iluminando a cena.</p>

			A câmera está fixa.
154	21'24''	Plano geral fechado	Paisagem do quintal da casa. Câmera está fixa e parece estar dentro da casa. Parte do telhado está enquadrado com a chuva caindo. Som de chuva.
155	21'27''	Primeiro plano: vaso de barro	Câmera fixa em <i>plongée</i> . Chuva caindo dentro do vaso por uma calha de madeira. Plano muito curto.
156	21'30''	Plano geral fechado: casa	Câmera fixa. Lateral da casa com a chuva descendo pelas telhas, caindo na calha e descendo para o vaso de barro. É o plano aberto referente aos objetos do plano anterior. Som de chuva.
157	21'38''	Primeiro plano: mulher	Câmera fixa no rosto da mulher, interior da casa. Ela está pensativa. A luz está baixa, mas dá para ver o rosto e a expressão dela perfeitamente. Ela pergunta “- Que fim levou seu Tomás?”. Esse personagem ainda não havia sido mencionado no filme. Som <i>off</i> muito baixo da chuva.
158	21'44''	Primeiro plano: homem e sequência	Homem também está pensativo. No fundo do quadro há o fogo queimando e iluminando a cena. A câmera está fixa. Ele responde a mulher. Nesta hora, ambos, mulher e homem começam a narrar a história de seu Tomás da bolandeira. Os enquadramentos se revezam entre os primeiros planos da mulher e do homem, alternadamente, narrando a história. Cabe dizer, que a mulher mencionava a cama de

			couro de seu Tomás, enquanto o homem mencionava a bolandeira e que ele, seu Tomás, era “homem de leitura”. No meio desses diálogos de primeiros planos da mulher e do homem, há também um rápido primeiro plano da cadela deitada no chão. Os planos se encerram com a Mulher falando que um dia eles terão uma cama igual a cama de seu Tomás, logo em seguida, há um primeiro plano da cadela bocejando.
159	22'39''	Plano geral fechado	Câmera fixa, luz não está tão estourada. Há um açude cheio de água no centro do quadro. Sons de pássaros em <i>off</i> .
160	22'46''	Plano geral aberto	Paisagem do sertão. Uma pessoa em cima de um cavalo conduzindo um gado. Ele está cantando algo e há barulho dos sinos dos pescoços das vacas. Câmera está fixa.
161	22'52''	Plano conjunto	Externa. Todos estão do lado de fora da casa, crianças, mulher e homem. O homem está em primeiro plano, a mulher e as crianças sem segundo. A cadela ficou fora de quadro. Todos parecem esperar o homem que está se aproximando montado no cavalo.
162	22'56''	Plano geral fechado	Homem montado no cavalo está mais próximo e parece estar a caminho da entrada da casa, onde estão os outros personagens.
163	23'00''	Plano	Homem em primeiro plano,

		próximo	fundo está a casa. Câmera fixa e som em <i>off</i> das vacas e canto do homem a cavalo.
164	23'03''	Plano geral fechado	Homem a cavalo em primeiro plano, bois e vacas em segundo plano. Câmera fixa e luz estourada.
165	23'07''	Plano conjunto	Homem, mulher e crianças em frente à casa, na parte externa. Homem 1 a cavalo aparece em quadro e diz para eles irem embora da casa, que não quer ninguém na casa, continua montado e sai de quadro. A câmera que estava fixa começa a se deslocar e acompanha o homem 1 andar em primeiro plano, mulher e as crianças aparecem em ao fundo do quadro.
166	23'33''	Plano geral fechado	Homem a cavalo e os bois. Som de sinos das vacas. Câmera fixa.
167	23'37''	Plano médio	Homem está observando, anda até próximo da casa, a mulher e crianças em segundo plano. Câmera em movimento. Som em <i>off</i> das vacas.
168	23'47	Plano geral fechado	Homem 1 a cavalo e os bois. Aparece o homem 2 a cavalo, e outra pessoa no fundo do quadro. Som de sinos das vacas. Câmera fixa.
169	23'51''	Plano médio e Plano conjunto (homem, homem 1 e homem 1)	Homem abaixa-se, senta-se na beira da área da casa. Câmera muda de posição, enquadra homem de costas em primeiro plano que está observando os homem 1 a cavalo se aproximar junto do homem 2, em segundo

			plano. Homem 2 galopa e sai de quadro. Homem 1 aproxima-se do homem que, agora, levantou-se para falar com o homem 1. Homem 1 disse para homem que estava abaixado já ter ido embora, que disse ao homem 1 ser um bom vaqueiro.
170	24'10''	Plano próximo	Homem a cavalo. Câmera fixa e em um leve <i>contra-plogée</i> .
171	24'12''	Plano médio	Homem na parte externa da casa, câmera andando junto do homem. Ele diz que é um bom vaqueiro e que serve para tudo.
172	24'14''	Plano conjunto e plano e contra plano (mulher e homem)	Homem a cavalo em primeiro plano. Outro homem, mulher e crianças no segundo plano. Câmera faz ângulo trazeiro com o homem a cavalo, horizontalmente à sua nuca. A câmera muda de posição para um plano médio na mulher e, depois, no homem, ambos estão na expectativa de poderem continuar na casa. A câmera muda novamente de quadro, posicionando-se em ângulo trazeiro e na altura da nuca do Homem 1 a cavalo, que pergunta como é o pagamento deles e os deixa ficarem na casa. Sai andando a cavalo.
173	24'38''	Plano geral fechado	Homens a cavalo vão embora. Câmera fixa e luz estourada. Ouve-se o barulho do sino dos cavalos que estão em cena.
174	24'43''	Plano geral fechado	Homem 1 pastorando bois. Homem 1 a cavalo auxiliando de longe. Som de sinos nos

			<p>pescoços dos bois estão em cena. Câmera em movimento para acompanhar a movimentação da cena. Logo após, a câmera muda de posição e enquadra, em um plano geral fechado, o homem l a cavalo, fazendo sons com a boca e chamando algum animal. Em outro quadro, aparecem as crianças, em plano geral fechado, pastorando as cabras, câmera faz zoom out para acompanhar melhor o movimento das crianças, câmera fixa, fazendo uma leve panorâmica para dar conta das ações em quadro, som das vozes das crianças e do movimento das cabras. Plano geral fechado, homem a cavalo pastorando os bois. Ouve-se som dos sinos dos animais e o galope distante do cavalo que tende a ficar mais forte, na medida que o homem a cavalo se aproxima da câmera. Câmera fixa, realizando uma leve panorâmica para acompanhar o movimento da cena.</p>
175	26'37''	Plano geral fechado	<p>Crianças conduzindo as cabras até o açude para tomarem água. Logo depois, em outro quadro, criança montada em uma das cabras. Câmera fixa, ouve-se som do canto de um pássaro em <i>off</i>.</p>
176	26'53''	Plano inteiro e plano médio (homem)	<p>Homem andando por entre a caatinga. Câmera em movimento acompanhando o</p>

			andar dele. Som do som do canto de um pássaro em <i>off</i> . Homem para de caminhar, em um plano médio e olha um bezerro, que aparece em um outro quadro, em plano inteiro. Ele diz que o boi vai crescer, percebe-se que o animal lhe pertence.
177	27'27''	Close e plano geral fechado (criança)	Close em um torrão de barro (parece ser um brinquedo) e no pé de uma criança. Aparece escrito no quadro "1941". A criança se levanta e corta para outro quadro dela, plano geral fechado, a criança corre em direção à casa e observa um cavalo. Ambos enquadrados em plano próximo. Ouve-se som de pássaros em <i>off</i> .
178	27'58''	Plano inteiro e plano próximo	Homem se aproxima em plano inteiro. A mulher está segurando o cavalo. Aparece a criança em um plano próximo e, depois, novamente o homem já montado no cavalo, que sai galopando de maneira desequilibrada. A câmera fixa e alinhada horizontalmente ao plano de visão da criança. Portanto, homem, mulher e cavalo aparecem um <i>contre-plogée</i> .
179	28'14''	Plano inteiro (criança e homem)	A criança menor sai correndo e sobe em uma cerca de paus. Observa o homem se equilibrar no cavalo, que aparece em outro quadro, em plano inteiro. O cavalo e homem saem em

			<p>disparada em meio à vegetação da caatinga. Criança observa de cima da certa em um plano médio, com luz estourada ao fundo, em um ângulo de <i>contraplogée</i>, a câmera está fixa. O quadro volta novamente para a vegetação que o homem a cavalo entrou, não dá para ver nenhum movimento deles em meio à caatinga. A câmera fixa, faz um movimento de panorâmica de um lado para outro, como se estivesse tentando localizá-los em meio à vegetação. Câmera corta novamente para a criança, na mesma posição anterior. Câmera fixa, na caatinga, o homem a cavalo aparece em meio à vegetação. Câmera volta para criança, plano médio e, depois, para o homem descendo do cavalo plano geral fechado. A criança, em plano inteiro, desce da cerca, em <i>contraplongée</i>. Câmera fixa.</p>
180	29'21''	Plano inteiro (homem a cavalo) e plano médio (criança)	<p>Homem desce do cavalo, bate nele com chicote e arrasta ele para dentro do curral. A criança se aproxima aos poucos e para na porta do curral, de modo que fica um plano conjunto dela e do homem arrastando o cavalo. Câmera fixa, fazendo movimento curto para acompanhar a ação da criança. Câmera corta para ação do homem, em plano inteiro, que bate e solta o cavalo dentro do</p>

			<p>curral. Câmera está na perspectiva da criança e acompanha a ação do homem em <i>contra-plongée</i> até ele se aproximar mais da câmera, que é onde a criança está. Em plano conjunto, a criança ajuda o homem a fechar a cerca. Ambos saem em direção à casa, entram na área externa, caminham até um banho a câmera está em movimento e continua na perspectiva da criança. Agora, há um plano conjunto entre a criança e homem sentados no banco, a mulher tirando piolho da outra criança sentada no chão. A câmera para o enquadramento posicionada em ângulo trazeiro às costas da mulher.</p>
181	30'28''	Plano médio (criança) e Plano conjunto.	<p>Criança observa o homem tirar a roupa de couro. Sequência de plano e contra plano da criança observando e do homem tirando a roupa. Câmera fixa, sempre na perspectiva da criança, que apoia sua cabeça no pilar da casa, dividindo o quadro da cena com a mãe, que está encostada do outro lado do pilar, em plano conjunto. A mulher está fumando um cachimbo e tirando piolhos da cabeça da outra criança. A criança caminha e sai de quando. Ao fundo, ouve-se barulho do cavalo relinchando.</p>
182	31'02''	Plano inteiro	<p>Câmera está atrás da cerca, de</p>

		(criança) e Plano geral fechado (crianças)	<p>modo que enquadra a criança e deixa ela visível pelos espaços entre uma estaca e a outra. Criança aproxima seu rosto da cerca para observar o cavalo. Ouve-se som em <i>off</i> do cavalo. Plano e contra plano do rosto da criança e do cavalo. Câmera se descola, ao passo que a criança anda até outro local para ver melhor o cavalo. Luz está estourada, ouve-se o relinchar do cavalo e latido de um cão em <i>off</i>, quando o rosto da criança observando o cavalo está em quadro. Criança se vira e ver a outra criança, em plano geral fechado, abrir a porta do curral das cabras. A criança corre até a outra. Câmera fixa, de perfil à toda a movimentação e acompanhando a ação das crianças e as cabras. Neste momento, ouve-se o som dos sinos das cabras, as crianças gritando ao pastorá-las e o latido da cadela. Neste outro enquadramento, a câmera está fixa, em $\frac{3}{4}$ em relação à ação que está acontecendo em quadro.</p>
183	31'54''	Plano geral fechado	<p>Homens a cavalo estão correndo atrás de uma vaca para enlaçá-la. A câmera está em movimento e acompanha toda a ação realizada. Os homens derrubam a vaca violentamente e a conduzem enlaçada. Ouve-se som do galope dos cavalos e da ação.</p>

184	32'49''	Plano conjunto e planos gerais fechados (homens e vacas)	Dois homens, em plano médio, observam a ação de enlaçamento da vaca. Em contra plano, outros dois homens estão aquecendo o ferrete para marcar a vaca. No quadro seguinte, aparece o ferrete em contato com a pele da vaca, ouve-se o som dela mugindo. Em outro plano conjunto, aparecem os dois homens enlaçando as vacas dentro do curral. Outro homem se aproxima com o ferrete e marca o animal que está sendo seguro por outros homens. Câmera em movimento dentro do curral, de modo que acompanha toda a ação executada. Ouve-se vários mugidos.
185	34'19''	Plano conjunto	Interior da casa, há luz dentro do ambiente. Mulher está arrumando as crianças dentro do quarto. A câmera está fixa e acompanha a ação através da porta, fora do quarto. A criança maior sai do quarto e vai em direção à câmera, no outro cômodo, onde o homem acaba de chegar, ambos, criança e homem entram de volta no quarto. O homem e a mulher em primeiro plano. As duas crianças em segundo, próximo à janela. A mulher pede para as crianças saírem e se senta no chão. A câmera fica na perspectiva do homem que está sentado na cama, ou seja, o

			<p>ângulo é em <i>plongée</i>. Close nas mãos e objetos que mulher está manuseando, parecem ser sementes grandes. Ela dispõe algumas no chão, organizadas em fileiras. Em um contra plano, plano médio, o homem observa, nesta hora a câmera assume a perspectiva da mulher, ou seja, o homem é enquadrado em <i>contra-plongée</i>. Câmera volta para a mulher, na perspectiva do homem, ela conta as sementes que dispôs no chão. Ela diz que o dinheiro vai dar para os gastos e para poder arrumar a cama, igual à de seu Tomás. Câmera volta para o homem, em plano médio, pouco iluminado pela luz que entra da janela. A câmera está alinhada horizontalmente a ele. O homem se senta no chão próximo à mulher, plano conjunto. A câmera está no ângulo trazeiro, alinhada à nuca da mulher. Ambos ficam pouco iluminados pela luz que entra no quarto. Conversam rapidamente sobre os gastos. Ela diz que eles poderão dormir em cama de couro, poderão ser gente.</p>
186	35'32''	Plano geral fechado (Vila)	<p>Plano geral fechado na vila com algumas pessoas andando pelo local, há um carro de boi sendo conduzido. Há um som, semelhante ao som da cena inicial do filme. Câmera acompanha o carro de boi se aproximar de algo, ele para,</p>

			<p>nesta hora percebemos que o som que ouvimos é do carro de boi em movimento. A câmera acompanha esse movimento realizando uma panorâmica. O homem desce do carro de boi, o som do carro de boi em <i>off</i>. Homem caminha até uma casa, ele entra. A câmera permanece na parte exterior.</p>
187	36'30''	Plano médio	<p>Interior. Câmera entra no recinto, há o som de um violino sendo tocado. Homem em plano médio, em primeiro plano. Ao fundo do quando aparecem pessoas tocando violino em outro cômodo da casa. Câmera muda de posição, está posicionada ao fim de um corredor. O homem que entrou vai em direção ao chamado do homem 1 que está no fim do corredor. O homem encontra o homem 1 para acertar o pagamento. O homem retorna até à sala para pegar a caderneta com os valores, observa uma pessoa tocando violino e retorna para o local onde está o homem 1. Os dois homens discutem sobre o pagamento, em um plano conjunto. O homem levanta, pede desculpa pelo engano, ela está enquadrado em <i>contra-plongée</i>, na perspectiva do homem 1 que está sentado. Em contra plano, aparece o homem 1 sentado, em <i>plongée</i>, a câmera está na perspectiva de</p>

			visão do homem que está de pé.
188	39'09''	Plano conjunto (três homens)	Externa. Em segundo plano, homem caminha com o saco na mão e o oferece a uma mulher que está janela de sua casa. Outros dois homens (homem 3 e homem 4) conversam em primeiro plano. Um deles questiona se ele pagou o imposto da venda. Há um rápido desentendimento entre eles. A câmera está em movimento e acompanha a ação do homem com o saco que vai se embora. Som de carro de boi em <i>off</i> .
189	40'26''	Plano médio e Plano conjunto	Exterior. Homem e mulher saem de casa. Ambos estão bem vestidos. Câmera fixa, em plano conjunto, acompanha o movimento do homem, da mulher e das crianças que estão sentadas. A mulher chama as crianças e todos saem caminhando, enquadrados em ângulo horizontal trazeiro. Sol está forte e a luz estourada, a cadela aparece e segue junto deles. A câmera muda posição, agora, está posicionada de frete a eles, todos em primeiro plano, a câmera está um pouco abaixo da perspectiva de visão do homem e da mulher; todos caminham, há planos detalhe do guarda-chuva e dos sapatos novos do homem e da mulher, logo, depois ambos tiram os sapatos. Som do caminhar.
190	41'35''	Plano médio:	Mulher e homem estão lavando

		mulher e homem lavando os pés	os pés. Câmera fixa. Homem continua lavando, enquanto a mulher levanta e já vai andando com as crianças, plano conjunto, câmera em movimento. O homem não consegue calçar novamente o sapado direito e sai assim mesmo. Som de pássaros cantando em <i>off</i> . A luz está muito estourada. A cadela aparece seguindo seus donos. O homem consegue calçar seu sapado, a mulher estava o esperando, sorriem e continuam a subir. Nesta hora, ouve-se o som em <i>off</i> de uma pequena banda tocar.
191	43'29	Plano geral fechado	Na Vila, uma banda de 5 homens tocam alguns instrumentos musicais. Câmera em movimento. Em outro quadro, várias pessoas na cidade, a pé e a cavalo caminham na mesma direção. Som em <i>off</i> da banda tocando, sobreposto ao som do carro de boi que também está passando pela cidade. Câmera está fixa. Ao fundo do quadro aparecem o homem, a mulher e as crianças. Novamente, aparece a banda em outro quadro, em um plano inteiro, logo depois, aparecem a mulher, homem e as crianças atravessando um mata-burro.
192	44'45''	Plano geral fechado	Pessoas transitando para todos os lados. Som em <i>off</i> da banda ainda continua. Em seguida, em plano americano aparece a

			<p>mulher e as duas crianças. Estão caminhando em direção à igreja. Em seguida, em plano conjunto, aparecem os integrantes da banda, enquadrados em plano médio, em primeiro plano. Em segundo plano, há brinquedos de parque de diversão e pessoas passeando para todos os lados. A câmera está fixa e faz vários enquadramentos dos músicos da banda, de modo, que sempre ao enquadrá-los em primeiro plano, apareça, também, ao fundo uma parte diferente do espaço onde está acontecendo o evento religioso.</p>
193	45'43''	Plano inteiro (cadela)	<p>A cadela aparece e entra em meio à multidão de pessoas. Ouve-se um cântico de reza das pessoas. A cadela sai. Câmera está em movimento.</p>
194	45'48''	Plano próximo	<p>Interior da igreja. Homem está a procura da mulher. Câmera fixa, de perfil com o rosto dele. O local está cheio de pessoas. Ele a avista de longe. A câmera enquadra seus pés em <i>plongée</i>. Ouve-se o som do canto da reza. O homem sai do interior. Câmera frontal na mulher, em plano próximo. Logo depois, plano conjunto das crianças, câmera frontal e fixa.</p>
195	46'23''	Close (sapatos) e Plano inteiro (homem)	<p>Exterior. Close nos sapatos sendo tirados pelo homem, que se levanta e sai. A câmera fixa, a princípio, abra-se o enquadramento e se desloca, acompanhando a ação do</p>

			homem, no ângulo horizontal trazeiro. Homem entra em um estabelecimento. Ouve-se em <i>off</i> o som da banda.
196	47'06''	Plano médio (interior)	Câmera fixa, dentro do bar, o homem vai até o balcão e pede uma dose de pinga, que reclama dizendo que o dono do estabelecimento coloca água na pinga. Homem sai. Ouve-se o som da banda tocando.
197	47'26''	Primeiro plano	Exterior, câmera fixa, perfil. Homem está parado observando o movimento da cidade. O guarda se aproxima dele e o convida para jogar. Eles entram no bar.
198	48'03''	Plano médio e conjunto	Interior do bar. Eles se sentam e distribuem as cartas. Câmera fixa.
199	48'22''	Plano conjunto	Mulher e as duas crianças saem da igreja e procuram pela cadela, em plano americano. A criança maior sai à procura da cadela, o enquadramento abre para um plano geral fechado na mulher, na outra criança na porta da igreja e a criança maior se anda em direção à câmera. Há várias pessoas passando na frente dela. Ouve-se o som da banda e a criança chamando o nome da cadela "Baleia".
200	48'57''	Plano médio	Interior do bar. Plano próximo do espaço de jogo e, depois, plano médio do homem que está segurando as cartas com o semblante preocupado. Câmera enquadra em ângulo trazeiro,

			quase de nuca com o soldado. A câmara muda de quadro, mostra o distribuidor das cartas e vários jogadores da roda. Algum dos jogadores ganha as apostas, o jogo recomeça. O homem se levanta e sai do bar. O soldado percebe sua falta e o chama.
201	50'27''	Plano conjunto	<p>Homem sai do bar e vai para debaixo de uma árvore. Câmera fixa, frontal. Homem em primeiro plano e soldado em segundo plano caminhando em direção ao homem. Começa uma discussão entre ambos.</p> <p>Câmera em panorâmica, acompanhando o movimento dos homens. Soldado agride o homem que revida. Soldado chama outros soldados que leva o homem preso. Câmera em horizontal, em plano e contra plano com as expressões dos personagens.</p>
202	52'02''	Plano médio (mulher)	<p>Mulher está parada na porta da igreja. Câmera fixa em leve <i>contra-plongée</i> na mulher.</p> <p>Câmera enquadra a criança pequena que está apoiada nas pernas da mulher. Elas estão à procura da cadela e esperando o homem. A outra criança volta para junto da mãe. Plano conjunto deles sentados na escadaria da igreja.</p>
203	52'24''	Plano conjunto (soldados)	Soldados conversam sobre a punição do homem, câmara fixa. Câmera em plano conjunto de todos os soldados, na perspectiva dos soldados

			<p>agressores, que tiram a camisa do homem e batem nele. Depois o jogam na cela, todo machucando e chorando. Câmera fixa, interior da cela, o homem está caído no chão, tentando se movimentar. A câmera, em <i>plongée</i>, se movimenta acompanhando o homem se arrastar no chão, abre o enquadramento, mostra outra pessoa dentro da cela, um cangaceiro. O homem se arrasta até a porta, bate nela, o guarda o repreende, ele xinga. Câmera fixa, em plano conjunto dos dois homens na cela, homem está de perfil, em primeiro plano e o cangaceiro na posição frontal para a câmera, em segundo plano. Há luz entrando pela janela, ao lado do cangaceiro que está em pé e o homem no meio dela, apoiado no chão.</p>
204	54'09''	Plano conjunto (mulher e as crianças)	<p>Mulher e as duas crianças estão sentadas na escadaria da igreja. Das duas crianças em primeiro plano, a mulher em segundo. Câmera fixa, frontal. Uma das crianças pergunta sobre a cadela. Corta para um plano geral fechado de um brinquedo no parque e uma tenda da festa. Ouve-se a voz em <i>off</i> da mulher dizendo que a cadela sumiu.</p>
205	54'13''	Plano geral fechado e Plano fechado	<p>Plano geral fechado de um brinquedo no parque e uma tenda da festa. Ouve-se a voz em <i>off</i> da mulher dizendo que a</p>

			<p>cadela sumiu. Plano geral fechado de uma tenda de bebidas da festa. Plano próximo de uma fogueira que está dentro da cela da prisão, luz bastante estourada. Plano médio, frontal do cangaceiro e plano inteiro do homem que está machucado no chão. Ouve-se os cânticos da festa em <i>off</i>. Plano geral fechado, grupo de pessoas na área externa de uma casa comendo e bebendo, ainda se ouve o som dos cânticos em <i>off</i>. Plano geral fechado das pessoas adornadas e cantando. O violão começa a aumentar o som, as pessoas param de cantar e começam a dançar sincronicamente. Interior da cela, cangaceiro em plano médio e frontal. Metade da luz da fogueira ilumina seu rosto. Levanta vai até o homem que está abaixado no chão, chorando e com dores. Plano conjunto dos dois, câmera frontal, luz baixa da fogueira. O cangaceiro arruma o chão para o que o homem se deite. Plano próximo, <i>plongée</i>, a câmera posicionada em $\frac{3}{4}$ com o rosto dele, do homem está deitado no chão. Ouve-se o som em <i>off</i> dos cânticos. Corta para o plano conjunto das duas crianças, em plano inteiro, dormindo no chão. Plano inteiro da mulher, sentada, de perfil e fumando o cachimbo. Luz baixa. O som em</p>
--	--	--	--

			<p><i>off</i> dos cânticos continua. Corta, novamente, para as pessoas cantando, tocando e dançando, plano geral fechado. Nesta hora, aparece um bumba meu boi e compõe o cenário da festa.</p> <p>Interior, casa, plano conjunto do homem 1, dono da fazenda, com mais outras pessoas. Plano médio, frontal de várias pessoas dentro da casa. Corta para interior da cela, close no rosto do homem deitado no chão, sentido dores. Plano médio, frontal do cangaceiro observando o homem no chão.</p> <p>Plano conjunto, das pessoas que fantasiadas cantando com as pessoas da casa que estão observando o festejo. Interior da cela, cangaceiro em plano médio e de perfil, com a cabeça apoiada na parede da cela, pouca luz. Exterior, plano fechado na estrutura superior da igreja, dia claro, luz estourando. Ouve-se ainda o som em <i>off</i> dos cânticos. Plano inteiro, em <i>plongée</i>, da criança maior dormindo sob a forte luz do dia que estava nascendo, a criança se levante e se deita junto da mãe, sentada, com a outra criança no colo em plano conjunto.</p>
206	59'19''	Plano conjunto	Plano geral fechado. Mulher com as crianças no colo, em primeiro plano, câmara fixa, de perfil. Homens a cavalo,

			<p>cangaceiros, em segundo plano. A mulher levanta, às pressas, pega as crianças e saem do local onde estavam, se escondem dos cangaceiros. Plano médio da mulher e as crianças, câmara em movimento. Corta para o plano médio, câmara frontal, do homem, a cavalo, batendo em uma porta da casa. Corta para criança, na porta da casa, câmara em <i>contra-plongée</i>, na perspectiva da criança, enquadra os cangaceiros montados nos cavalos, em plano conjunto. Cangaceiros foi pegar o afilhado deles. Corta para plano médio da mulher assustada escondida com as crianças, câmara na perspectiva dos cangaceiros. Os cangaceiros pedem para o vigário da cidade buscar seu o afilhado. Plano geral aberto da vila, vigário correndo em direção a alguma casa. Vigário e outros homens se deslocam até a prisão para libertar o outro cangaceiro preso e o outro homem.</p>
207	1h01'30''	Plano conjunto (cangaceiros)	<p>Plano geral fechado, câmara fixa, cangaceiros estão em seus cavalos, em plano inteiro, e o que estava preso lava o rosto em água de poço. Em outro quadro, em plano médio e conjunto, se aproximam o homem, as duas crianças e a mulher. Em plano conjunto, o homem, a mulher e as crianças em primeiro plano e os cangaceiros em segundo, a</p>

			<p>mulher lava as feridas das costas do homem. Câmera fixa, ouve-se o barulho da água. Os cangaceiros seguem a diante e saem de quadro, resta somente o cangaceiro que estava preso na cena. Em uma sequência de plano e contra plano, mostra o homem sendo lavado pela perspectiva do cangaceiro e, também, o rosto do cangaceiro em plano médio, observando a ação. Em plano conjunto, o cangaceiro se aproxima e cede o seu cavalo para o homem montar e se locomover com mais facilidade. Câmera fixa, cangaceiro em primeiro plano, homem sendo conduzido a cavalo, em segundo plano.</p>
208	1h03'28''	Plano fechado (guarda-chuva) Plano geral fechado	<p>Plano fechado no guarda-chuva da mulher que está andando. Câmera em movimento, na perspectiva de quem está montado a cavalo, assim, o guarda-chuva é visto de <i>plongée</i>. Em seguida, há outro quadro, plano conjunto dos homens a cavalo galopando. Vê-se também o homem machucado entre eles. Em outro, quadro, plano conjunto, câmera horizontal e em movimento, a mulher e o cangaceiro andam em primeiro quadro, ao fundo estão as crianças andando com passos rápidos. Em outro, quadro, aparece a cadela, à beira da</p>

			<p>estrada, sentada, câmara em movimento e a cadela enquadrada em um plano geral fechado. As crianças saem correndo em direção à cadela, a mulher passa pela e saí de quadro também, em plano conjunto, soldado se aproxima do cavalo parado com homem em cima. Plano conjunto da cadela sendo abraça pelas crianças e mulher em plano inteiro ao lado. Corta para o plano médio do homem no cavalo, câmara fixa em <i>contra-plongée</i>. Ouve-se a voz do cangaceiro em <i>off</i> dizendo que ao homem machucado que o capitão paga bem e o convida a seguir o bando. Corta para o plano conjunto dos cangaceiros na estrada esperando o outro. O homem devolve a arma ao cangaceiro, desce do cavalo. Cangaceiro segue em frente. A luz está muito estourada. O homem fica parado, plano médio, câmara fixa e em <i>plongée</i>. Plano geral fechado dos cangaceiros indo embora, câmara fixa, na visão do homem que está parado os observando.</p>
209	1h05'25''	Plano próximo (senhora) e plano conjunto	<p>Senhora faz uma reza nas costas do homem machucado. Em outro quadro, <i>plongée</i>, ângulo trazeiro com a senhora, câmara fixa, plano conjunto da senhora, homem e a criança observando ao fundo do quadro. Em outro quadro, plano conjunto, homem</p>

			<p>e criança de perfil, de modo que mostra somente parte do rosto de cada um deles. Ouve-se a reza da mulher em <i>off</i>. Câmera em movimento, mulher mexendo com algo no ambiente, enquanto a senhora faz a reza. Som da reza continua em <i>off</i>. A mulher acaba a reza e vai embora. A criança fica na porta, em plano médio, observando a senhora ir embora. Interior da casa, a criança se aproxima da mulher e pergunta o que é inferno. Plano conjunto, criança e mulher em plano médio e perfil. Cena escura, pouca luz no ambiente. A criança vai até onde está o homem e pergunta a mesma coisa. Câmera em movimento, plano próximo, pouca luz. Homem mede o tamanho do pé da criança para fazer um sapato, plano conjunto, câmera em outro cômodo. Criança volta, refaz a pergunta para a mãe, não fica contente com resposta, insiste no assunto, a mãe bate nela e ela sai chorando.</p>
210	1h08'08''	Plano geral fechado (criança e cadela)	<p>Criança sai da casa chorando, a cadela sai junto. Exterior, plano geral fechado. Criança senta embaixo de uma árvore, plano próximo, câmera fixa. Luz bastante estourada. Chama a cadela até ele e abraça a cadela. Criança olha a casa, em plano geral fechado, e diz “- Inferno!”</p>

			Criança repete as palavras que a mãe lhe disse. Plano próximo da criança que repete várias vezes a palavra “- Inferno!”
211	1h10'43''	Plano médio (mulher)	Mulher na janela dentro de casa. Câmera externa. Mulher sai da janela, câmera no interior, acompanhando ação da mulher, que reclama das suas condições de vida, que a seca se aproxima novamente. Pouca luz. Exterior, plano geral fechado, criança pega a cadela e anda em direção à câmera. Senta novamente com a cadela e reproduz as mesmas ações que a mulher fez com ela. Interior, cozinha, mulher mexe na panela e chora pela situação que estão. Plano médio, câmera fixa, na altura do fogão. Exterior, plano geral fechado, pássaros voando no céu. Luz estourada.
212	1h12'35''	Plano fechado e plano geral aberto (mulher)	Mãos da mulher pegando água lamacenta com a cumbuca. Plano inteiro, mulher pegando água na lama. Plano geral fechado, mulher indo embora com o vaso com água na cabeça.
213	1h13'42''	Plano médio	Homem arruma a cama, plano médio, plongée. Mulher chega em casa, tira o vaso de água da cabeça e reclama que nunca terão uma cama decente para dormir. Há uma discussão entre eles. Homem deita-se na rede. Plano conjunto, mulher na janela em primeiro plano, diz que o sertão vai pegar fogo,

			<p>água já secou. Homem deitado na rede em segundo plano.</p> <p>Homem se levanta, plano americano, pega seu chapéu e a espingarda e sai de casa. Mulher fica ao fundo do quadro observando a ação. Exterior, homem, plano americano, mira em aves e atira, na tentativa de espantá-las das poças d'água.</p> <p>Outros quadros, do homem de perfil, plano médio, atirando nas aves.</p>
214	1h16'20''	Plano geral aberto	<p>Sol e montanhas. Luz muito estourada. Em outro quadro, homem fora de casa, mulher e crianças dentro de casa, em segundo plano. Todos olham o sol alto no céu. O homem abaixado diz que o sertão vai pegar fogo, não adianta esperar. Câmera esta fixa e em <i>plongée</i>.</p>
215	1h16'42''	Plano geral fechado	<p>Vaca em meio à caatinga. Urubus empoleirados na copa de uma árvore. Homem arranca palma da caatinga para alimentar as vacas. Vários planos das vacas em meio à caatinga seca.</p> <p>Câmera em movimento acompanhando as vacas saírem do curral. O homem 1, dono da fazenda, está levando as vacas e cavalos embora. Plano inteiro, homem vendo os animais irem embora, câmara frontal e fixa.</p> <p>Plano geral fechado, homem levando os animais embora. Ouve-se o som dos animais e a voz do homem em <i>off</i> dizendo</p>

			para os animais irem para onde tem pasto.
216	1h20'45''	Plano fechado	<p>Interior, <i>close</i> nas mãos da mulher contando os grãos que estão no chão, calculando o quanto vão receber. Plano primeiro do homem observando. Câmera fixa e frontal. Plano conjunto, em primeiro plano, a mulher diz que terão que sair cedo no outro dia. Exterior, plano inteiro do homem que sai para buscar o restante do gado e chama a cadela. A cadela se locomove estranhamente, parece estar doente. Homem sai para em direção à mata em busca dos animais.</p>
217	1h22'03''	Plano médio (soldado)	<p>Câmera em movimento, plano médio. Soldado aparece em meio à catinga. Homem e soldado se encontram. Plano conjunto, soldado em primeiro plano, de costas, e homem de frente em segundo plano, empunhado de um facão. Câmera em movimento, acompanha a ação dos dois homens. Em uma sequência de plano e contra plano, em que o homem ameaça o soldado com o facão, mas desiste de fazer algo. Há uma dinâmica entre os dois personagens no quadro. Até que ambos param, o soldado pergunta onde é o caminho da estrada e homem indica, diz ainda, que “governo é governo”. Homem vai em busca de seu boi que está em meio à vegetação.</p>

218	1h26'17''	Plano geral fechado	<p>Cerca com a carne seca em primeiro plano e casa, em segundo plano. Mulher fecha a janela da casa e homem em direção à carne seca na cerca.</p> <p>Plano médio da criança comendo farinha. Plano conjunto, homem, mulher e crianças na porta da casa juntando as coisas. Criança maior sai em direção à cadela que está deitada embaixo de uma sombra. A mulher vai buscar a criança e entra na casa com ela e a outra criança.</p>
219	1h27'51''	Plano americano (homem) e plano conjunto (homem e cadela)	<p>A cadela sai correndo e se esconde. Câmera em movimento. O homem em plano americano com uma espingarda. Interior da casa, mulher está escondida com as crianças, todos juntos, de modo que está segurando as crianças consigo mesma dentro da casa, as crianças choram. Câmera fixa e pouca luz. A mulher inquieta com a situação, comenta que a cadela está doente, não serve para nada. Exterior, homem vai em busca da cadela. Plano americano e frontal, câmara fixa atrás da cerca. A cadela se move, distanciando-se do homem. Câmera em movimento, acompanhando a ação do homem e da cadela. Plano conjunto, cadela e homem, quando o homem mira e a cadela se desloca do local.</p>

			<p>Inicia-se uma rápida sequência de plano e contra plano, homem e cadela. Em plano inteiro, o homem se coloca em uma melhor posição, inicia-se outra sequência de plano e contra plano, homem atira. Corta para o interior da casa, onde estão a mulher e as crianças. Plano médio, pouca luz, semblante assustado da mulher, crianças choram. Ouve-se o grunhido da cadela em <i>off</i>.</p>
220	1h31'45''	Plano próximo (cadela)	<p>Câmera em movimento, acompanhando a inquietação da cadela que chora. Plano inteiro da cadela mancando, câmera fixa, frontal. Cadela ferida, deita-se embaixo de um carro de boi. Plano próximo da cadela, que parece olhar a casa – câmera em <i>zoom out</i> com a casa, na perspectiva da cadela. Cadela olha os preás correndo pelo terreiro da casa e, lentamente, começa a fechar os olhos. Em uma sequência de plano e contra plano, a câmera, em movimento rápidos, tenta acompanhar o movimento dos preás e em câmera fixa, mostra a cadela fechando os olhos. Ouve-se o choro da cadela e o som do carro de boi em <i>off</i>. Corta para plano geral do sol e, depois, para o plano geral fechado de dois homens a cavalo. <i>Close</i> na cadela com os olhos fechados.</p>
221	1h33'48''	Plano	<p>Câmera em movimento. Duas</p>

		conjunto	<p>crianças andando, plano médio. Corta para plano médio da mulher carregando o baú, novamente, como no início do filme, com semblante triste. Plano conjunto, homem e mulher, câmera em movimento, ângulo horizontal trazeiro. Mulher questiona ao homem se eles viverão como anteriormente, se um poderão ser gente. Eles estão se mudando de novo, migrando para algum outro lugar. Ambos olham para a casa, que está distante, plano geral aberto, câmera em movimento. Mulher olha para as crianças e questiona o que estarão pensando, plano geral fechado, crianças andando, ângulo horizontal trazeiro. Inicia-se um diálogo entre a mulher e homem, sequência de planos em que ambos estão em plano próximo, ângulo frontal, câmera em movimento. Mulher sonha com a melhor de vida deles, homem tem uma opinião pessimista. A mulher diz que eles não podem mais viver como bicho escondido no mato. Homem responde que não podem mais viver assim.</p>
222	1h37'57''	Plano conjunto	<p>As duas crianças em primeiro plano, homem e mulher em segundo. Câmera em movimento, a câmera faz uma curva, logo em seguida, os personagens fazem o mesmo</p>

			<p>percurso da câmera. Corta para o plano geral aberto do sertão, câmera fixa. Plano conjunto da mulher, homem, crianças, que continuam andando, a câmera, ainda fixa, segue o percurso deles. Corta para o plano próximo da criança menor que ficou para trás e, logo, corre ao encontro dos demais. Corta para plano geral aberto, todos caminham em plano conjunto. Luz estourada. Ouve-se, desde o início desta sequência de planos, o som do carro de boi em <i>off</i>. Há uma rima visual deste último plano com o primeiro plano do filme, pois o enquadramento, a ação dos personagens e o som são semelhantes ao primeiro plano. Aparece o letreiro “Vidas secas, 1963.”</p>
223	1h39'09''	LETREIRO	<p>“O sertão mandaria para a cidade homens forte, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos.” Graciliano Ramos.</p>
224	1h39'33''	ANO	1942
225	1h39'57''	FIM	<p>Plano geral aberto, câmera fixa, som do carro de boi ainda permanece em <i>off</i>. Os personagens somem na paisagem do sertão. Aparece “FIM”.</p>