



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/11214>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11214>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 43-64.

Submissão: 03/11/2021 | Aprovação: 28/03/2022



## IMAGENS DA SECA NO CINEMA E A ELABORAÇÃO DE UMA MEMÓRIA DE VIOLÊNCIA

### IMAGES OF DROUGHT IN CINEMA AND THE ELABORATION OF A MEMORY OF VIOLENCE

Anairan JERÔNIMO  

Instituto Federal do Maranhão (IFMA)<sup>1</sup>

Augusto SARMENTO-PANTOJA  

Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** A seca no sertão nordestino é uma calamidade histórica. As mortes em decorrência da seca na região apenas nos séculos XIX e XX ultrapassam os 4 milhões de pessoas. A ineficiência do Estado em lidar com esses desastres, o abandono das vítimas e o silenciamento em torno da memória dessa violência favorece o apagamento do trauma histórico. Para Seligmann-Silva (2008), as narrativas artísticas são campo fecundo para reelaborar a memória de violência, e é na expressão do imaginário que o intraduzível do trauma alcança certa traduzibilidade. Este trabalho objetiva analisar a construção imagético-discursiva do sujeito castigado pela seca e o sertão como cenário de uma calamidade histórica e política no cinema. Para tanto faremos uma análise comparada da construção da imagem de Fabiano e Severino; protagonistas de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *Morte e Vida Severina*, de Zelito Viana (1977).

**Palavras-chave:** Imagem. Cinema. Seca. Memória. Violência.

**Abstract:** *The drought in the northeastern hinterland is a historical calamity. Deaths from drought in the region in the 19th and 20th centuries alone exceed 4 million people. The State's inefficiency in dealing with these disasters, the abandonment of victims and the silencing around the memory of this violence favors the erasure of the historical trauma. For Seligmann-Silva (2008), artistic narratives are a fertile field for re-elaborating the memory of violence, and it is in the expression of the imaginary that the untranslatable of trauma achieves a certain translatability. This work aims to analyze the imagery-discursive construction of the subject punished by the drought and the sertão as the scenario of a historical and political calamity in cinema. In order to do so, we will make a comparative analysis of the construction of the image of Fabiano and Severino; protagonists of *Vidas Secas*, by Nelson Pereira dos Santos (1963) and *Morte e Vida Severina*, by Zelito Viana (1977).*

**Keywords:** *Image. Movie theater. Dry. Memory. Violence.*

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários (PPGL/UFPA). Professora do Instituto Federal do Maranhão (IFMA). *E-mail:* anairanjeronimo@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. É docente de Literaturas na Faculdade de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará (UFPA). *E-mail:* augustos@ufpa.br

*Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.<sup>3</sup>*

## UM EM TODOS E TODOS EM UM

“Tudo no mundo começou com um sim”. É com essa afirmação que Rodrigo S.M. (que na verdade é Clarice Lispector) inicia sua trajetória narrativa no romance *A hora da estrela*. O começo de uma história é o ponto chave da questão inicial. Para o narrador, antes da história havia a pré-história da pré-história, e o *sim* da história é o seu princípio. Alguma coisa faz nascer a história, mas antes desse nascimento há também história, e outra história antes disso. É impossível determinar o começo. Mas essa inatingibilidade de um começo, pois as coisas acontecem antes de acontecer, não implica sua inexistência. “Se a história não existe, passará a existir” (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Este ensaio não versa sobre histórias em seus princípios, mas sobre como, ainda que não se possa determinar um começo, as histórias se perenizam na memória coletiva já que, apesar de ficcionais (portanto não existindo) passam a existir com efeito de verdade. Uma verdade contada sobre indivíduos que são lidos como se fossem apenas um, e como se esse *um* pudesse ser também outros milhões. Macabéa, a criação de Rodrigo S.M., é uma não se sabe o quê, de tanto que lhe falta. Ela é a pura falta da própria falta, mas ela não é a única. Como a retirante, a narrativa de Lispector aponta para a existência de outras milhares de moças. Macabéa, a nordestina, poderia ser uma em todas. Assim sendo, em sua unicidade é também um corpo coletivo. Por isso a pré-história de *A hora da estrela* e sua protagonista é tanto indeterminável como inatingível.

As grandes secas que assolaram o Nordeste e promoveram um processo de migração em massa nos séculos XIX e XX resultaram em mais de quatro milhões de vítimas fatais em decorrência da fome e doenças ocasionais, segundo dados da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) informados no estudo de Alcântara Silva (2003). As secas no Nordeste provocaram mais mortos do que a Guerra do Vietnã. Isso é extremante sintomático; há de se questionar porque uma calamidade presumidamente climática foi efetivamente tão letal quanto uma guerra.

A fome, a morte, a violência e o abandono marcaram a história dos nordestinos como ferida aberta. Dessa forma é que foram simbolicamente representados, em um projeto discursivo modulado

<sup>3</sup> As epígrafes utilizadas neste ensaio, parte do seu organismo retórico, são todos fragmentos do romance *A hora da estrela* (2009 [1977]), de Clarice Lispector.

pela estereotipia, como uma identidade única, subalterna e oprimida, fundada em discursos eugenistas que circularam o país no início do século XX e que, aliados à uma disputa discursiva sobre a visibilidade e a dizibilidade acerca do Nordeste com o passar dos anos, inclusive em discursos políticos, reverberou também em narrativas artísticas de todas as expressões. Para Albuquerque Júnior, uma identidade foi inventada, fruto de estratégias discursivas de poder – um estereótipo perpétuo que “se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30).

O estudo de Albuquerque Júnior sobre a invenção de uma identidade estereotipada para o Nordeste e os nordestinos comprova que essa imagem foi política e ideologicamente replicada a partir do início do século XX. A grande seca do final do século XIX, que dizimou cerca de quinhentas mil pessoas, gerou uma demanda acentuada por recursos e obras para a região. Esse cenário ambientou uma espécie de *boom* narrativo em torno dos ditos flagelados, sempre narrados na esfera política e jornalística como famintos e miseráveis.

De Euclides da Cunha a Gilberto Freire, passando pelo romance de 30, até chegar no Cinema Novo, uma identidade nordestina foi solidificada, conferindo aos indivíduos da região uma condição de objeto, fruto de disputas narrativas sobre sua realidade. Uma construção imagético-discursiva também utilizada como mecanismo político de controle. Para o historiador, então, enquanto imagem, o Nordeste e os nordestinos foram inventados no encontro entre poder e linguagem, “onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 31). Desse modo, independente do gênero toda a produção discursiva acerca da região no século XX legitimou narrativas que moldaram uma identidade para a região assentada na estereotipia.

As narrativas que contaram o Nordeste como um lugar de eterna falta, isolamento e miséria, e o nordestino como um produto dessas carências, construíram esse lugar e esse indivíduo dentro de um molde rígido, nunca superado enquanto imagem. Em outras palavras, a região e quem nasce ali foram simbolicamente criados e interpretados nacionalmente como uma imagem única, uma identidade folclorizada, que está sempre à margem do progresso, residindo em um passado ressequido, para quem o desenvolvimento nunca chegará. Por isso, fomos conduzidos historicamente à enxergar sempre o mesmo nordestino em todos, e todos em apenas um. Por isso Macabéa poderia ser outras moças. E poderia ser também quatro milhões. E pelo viés narrativo, mesmo que ficcional, a história passa a ser verdadeira apesar de inventada.

Porém, mesmo que esse jogo discursivo de poder tenha fundado uma imagem única para o Nordeste e os nordestinos, acreditamos que a relativa estabilidade da imagem ultrapassa os contornos

da estereotipia. A imagem replicada na televisão, na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura e no cinema, se transmutou de símbolo para alegoria, até atingir uma composição imagético-discursiva complexa de se categorizar considerando a possibilidade de ser lida potencialmente por seu teor testemunhal, que evoca o trauma histórico produzido pela seca. Essa imagem é, então, um elemento importante para se elaborar uma memória da violência, que se ambienta na ficção para não esquecer os quatro milhões de uns que morreram drasticamente.

A imagem que atravessa as narrativas artísticas é uma composição figurativa relativamente estável, mas não acabada. Mais que o resultado da fusão de identidades em uma, o *um em todos e todos em um*, a imagem do nordestino nas narrativas artísticas se apresenta como uma espécie de personificação do trauma histórico jamais superado, porque não foi devidamente elaborado e compreendido pela memória coletiva, tampouco enxergado como o sintoma da omissão do Estado brasileiro, e que se refaz em figuração imagético-discursiva e estética de amplo espectro.

Essa figuração personificada dos nordestinos se processa como um produto da integração passado-presente, memória coletiva e história, imaginário e realidade, e é reelaborada todas as vezes que um indivíduo nordestino é representado em narrativas artísticas. Isso quer dizer que Macabéa, a retirante, já foi retratada antes muitas vezes como a construção de uma identidade fiel e ideal do que é ser uma pessoa nordestina, e pode ser encontrada em outros existências e outros corpos, como os dela, severinos.

Se de um lado perspectivas eugenistas assentados em discursos acadêmicos e jornalísticos do início do século XX fizeram circular em todo o país uma ideia, e um ideal, de Nordeste e nordestino fundado na estereotipia, produzindo no imaginário nacional um efeito de verdade, por outro lado a literatura e as demais narrativas artísticas mergulharam no trauma da seca por meio de uma interpretação do passado travestida de metáforas, fazendo emergir do estereótipo uma perspectiva com mais profundidade.

Isso porque, de acordo com Seligmann-Silva (2003), somente na arte a linguagem atinge o seu potencial maior de expressão do trauma, mantendo o passado sempre ressignificado no presente. Somente a arte pode traduzir o intraduzível do trauma. As histórias sobre a seca figuradas em narrativas artísticas, portanto, retomam e ressignificam a memória sobre o trauma histórico vivido por milhões, questionando as verdades instituídas em discursos oficiais.

As reelaborações do passado da seca por meio de figurações de um trauma histórico indissolúvel nessas narrativas restituem sua lembrança, e aqui nos interessa especialmente verificar como essa lembrança se atualiza por meio da linguagem cinematográfica. Em nosso percurso,

trataremos da ficção fílmica como um mecanismo de retomada do passado silenciado, entendendo as narrativas<sup>4</sup> como ambientes testemunhais por excelência, nas quais os inumeráveis da seca ganham corpo e nome. E passam a existir como uma imagem una – mas não única – relativamente estável, personificada com efeito de verdade no cinema nacional.

É oportuno destacar o que assevera Didi-Huberman sobre a relação entre imagem e realidade. Para o filósofo, a imagem “inflama” com o real, ela o toca. Não é possível haver imagem sem imaginação, portanto, “é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Assim, nosso estudo considera, como o autor, que a imagem não deve ser lida como um produto do imaginário isolado da realidade, como se estivessem em uma relação de oposição. Os limites entre realidade e ficção só poderiam ser entendidos aqui como uma linha tênue, dado que tanto realidade quanto imaginação são construtos socialmente localizados em um espaço e em um tempo. Ou seja, a ficcionalização da realidade implica a criação de uma realidade possível, e o produto do imaginário ganha contornos de verossimilhança. E, como disse Rodrigo S.M., o que não existe passa a existir.

A personificação sobre a qual tratamos, portanto inflama com o real, e possui, como toda imagem de teor testemunhal, um efeito de verdade. Sua composição retoma elementos da memória coletiva, de tempos e espaços já conhecidos no imaginário nacional, e por isso pode ser entendida, tomando de empréstimo as palavras de Didi-Huberman, como uma “arte da memória”. Essa imagem personificada do indivíduo nordestino pode ser lida como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Trataremos, por meio de uma análise comparada, de duas narrativas fílmicas icônicas da cinematografia nacional: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Morte e Vida Severina* (1977), de Zelito Viana. É importante esclarecer que não se pretende aqui afirmar que essas narrativas representam objetivamente o Nordeste e os sujeitos que o habitam, ou ainda que o sertão atingido pela seca de alguma forma sirva de parâmetro para determinar ou definir uma identidade nordestina, ou mesmo uma verdade sobre a região. O objetivo é compreender os protagonistas desses filmes como um fotograma em movimento, que de certa forma retoma o passado histórico mas, antes de determinar uma identidade para os sujeitos retratados, a questiona.

<sup>4</sup> Nossa abordagem interpretativa da obra cinematográfica não se aterá à questões técnicas e semióticas da estética fílmica em si. Trataremos toda a composição enquanto uma narrativa, atentos às peculiaridades formais e de linguagem do gênero. Portanto, chamaremos *narradores* os diretores das obras fílmicas analisadas.

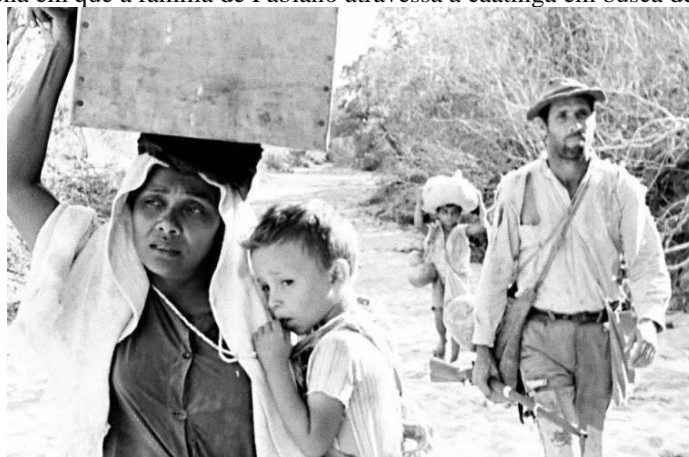
De volta à epígrafe, que é um começo antes do começo: uma história inventada é dotada de veracidade à medida que é possível reconhecer-se nela, ou reconhecer nela o outro. E nesse caminho, o limite entre o que é o *eu* e o *outro* é desfacelado. Quase como uma máxima spinozista, Rodrigo S.M. (que na verdade, como já foi dito, é Clarice Lispector), elabora uma tese sobre seu próprio narrar, a qual poderemos utilizar para entender a construção da personificação que investigamos. Nessa dialética do reconhecimento, o processo de pertencimento entre o *eu* e o *outro* das narrativas se promove pela falta. A esses indivíduos enquanto imagens, tudo o que resta é, como para Macabéa, uma falta.

### FABIANO: MUITOS CORPOS QUE SÃO UM

*Ela somente vive, inspirando e  
expirando, inspirando e expirando.*

Macabéa, a retirante nordestina, vive tão imersa em uma falta crônica que lhe falta inclusive o entendimento da própria vida. Uma vida sem consistência, sem consciência de si e do que significa estar viva, pois “o seu viver é ralo” (LISPECTOR, 2009/1977, p. 23). Assim é Fabiano. Ele somente vive, inspirando e expirando. Mas a protagonista de *A hora da estrela*, diferente do pai de família de *Vidas Secas*, se indaga. Macabéa questiona sua existência, Fabiano não. Ele não alcança sequer a linguagem. Vazio de palavras, Fabiano é puro corpo. E corpo em movimento.

A narrativa de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas secas* (1963), traz para as telas do cinema a figuração de um homem concebido originalmente no romance de Graciliano Ramos como um corpo em suspensão, sem paradeiro. Fabiano possui uma vida tão seca quanto o lugar onde vive. Seca porque é esvaziada de trabalho, alimento, moradia e segurança. Tudo lhe falta. À seu modo, como Macabéa, Fabiano é também a pura falta da própria falta. E em busca de sobreviver, parte em um processo de mudança que é na verdade uma fuga. Mas Fabiano não parte sozinho.

**Imagem 1:** Cena em que a família de Fabiano atravessa a caatinga em busca de uma nova vida**Fonte:** Vidas Secas (1963) – *frame* de cena do filme

Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra baleia, apresentam um fotograma da família sertaneja ameaçada pela pobreza extrema, que enxerga apenas na mudança uma possibilidade de sobreviver às mazelas sociais que a vitimiza. Neste recorte de uma cena inicial do filme o narrador nos revela uma família que está em retirada. Não se sabe de onde vem, não há destino evidente. Como um organismo único, encadeados, parecem órgãos de um mesmo corpo castigado e ameaçado pela fome.

O filme já começa com esta caminhada solitária e perdida em meio à caatinga. É possível enxergar em suas figuras outros milhares que percorreram o sertão nordestino em busca de uma garantia mínima de subsistência. Note-se o enquadramento realizado pela câmera que, como quem acompanha essa trajetória, captura os corpos despidos de posses, mas carregados de objetos que não puderam deixar para trás. E isso diz muito sobre como o retirante não consegue se destituir do seu passado, simbolizado ali pelo baú que Sinhá Vitória carrega. Corpos secos, mas carregados. Eles são a própria carga.

Nessa travessia invisível a família, encadeada, segue a linearidade do caminho emoldurado pela vegetação ressequida. Não há nada atrás e nada à frente que não seja o mesmo cenário. Esse princípio da narrativa se delonga não como uma introdução que se estende, mas como demonstração de que a história já havia começado, e esse “nunca chegar” precisa ser contado. A travessia demorada faz parecer que esses corpos ficam ainda mais desgastados. E, se nunca chegam, são impressos na tela como corpos moventes, transeuntes, demonstrando que as personagens, organismo único, não possuem referência territorial de passado ou de futuro. Enxergamos a imagem desse cenário ressequido que se repete e reflete a seca da existência em si – uma previsão do único desfecho possível para a família e para o filme, como se o começo pudesse ser também o fim, e o fim um outro começo.

Depois de longa caminhada eles chegam à uma casa de vaqueiro abandonada e Fabiano começa a trabalhar em troca de moradia e um mísero ordenado para o coronel dono dessas terras. A ideia de possuir moradia e trabalho projeta uma sensação inicial de acolhimento, no sentido de que esses indivíduos moventes, cujo destino estava à ermo, tem uma experimentação de pertencimento ao novo lugar. Que poderia vir a ser inclusive um lugar de afeto, de felicidade e prosperidade. Entretanto, esse novo lugar não tarda a se mostrar igual àquele de onde partiram. Não que o filme faça alguma referência direta à morada anterior de Fabiano, mas porque toda a ambientação cênica compõem um cenário de seca severa e extrema pobreza, deixando claro que aquele lugar enquanto espaço social já é historicamente conhecido.

Assim, tanto a família representada quanto o espectador estão diante de uma natureza inóspita e de uma realidade econômica que destitui o indivíduo de sua dignidade. A narrativa nos conduz à enxergar a total ausência de políticas assistencialistas por parte do Estado. Fabiano sequer tem para quem recorrer. E essa situação ambientada no filme se conecta com a realidade histórica dos ditos flagelados da região Nordeste como um todo. Sem assistência social e política esse indivíduo fica subordinado à formas de poder que promovem sua docilização impetradas pelo empregador e também pelo Estado. Além da condição de retirante que é imposta muito mais pela classe do que pela seca, destacamos outros três episódios importantes para se compreender Fabiano enquanto a personificação de um coletivo historicamente explorado, silenciado e violentado.

O primeiro momento concerne à uma cena em que Fabiano, ao desconfiar que o valor recebido como ordenado não está correto, tenta argumentar com o coronel sobre o erro (veja o *frame 1* da próxima figura). Ele é analfabeto, não sabe ler, escrever, tampouco contar. Isso é um fator extremamente problemático porque se não sabe contar como poderia ter certeza desse erro? Como poderia ter a razão diante de um patrão assertivo e imponente, que o ameaça de desemprego e despejo? Pior: como poderia ele ter consciência de que não houve erro algum, e sim um mecanismo de exploração? Se ele insistir perderá tudo o que tem. Mas na verdade ele não tem nada. Nada possui, nenhum direito, nenhum contrato, nenhuma proteção.

A conferência dos valores é sempre realizada por Sinhá Vitoria, mas mesmo que ela esteja certa em seus cálculos sua capacidade de discernir é imediatamente invalidada, principalmente por ser mulher. A condição feminina, ainda mais subalternizada devido ao gênero, é sutilmente apresentada na narrativa neste episódio em que, para justificar a contestação investida contra o patrão como sendo um erro, Fabiano culpa a esposa pelas contas mal feitas. E sem ter consciência da situação



como o resultado de uma violência estrutural, ele ainda pede desculpas por ter questionado o seu empregador, vejamos a seguir na sequência retirada do filme:

**Imagem 2:** Fabiano questiona o coronel sobre o ordenado



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

**Imagem 3:** Fabiano é vigiado pelo fiscal da prefeitura



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

**Imagem 4:** Fabiano ensanguentado após ser torturado na prisão



Fonte: Vidas Secas (1963) – frames de cenas do filme

Outros dois trechos importantes a destacar na narrativa são o momento em que Fabiano sofre uma tentativa de extorsão por parte do fiscal da prefeitura ao procurar vender carne de porco na cidade (*frame 2*) e quando é preso indevidamente e torturado na prisão (*frame 3*). Note que segundo *frame* da figura anterior coloca Fabiano no foco visual do fiscal da prefeitura e do policial, de forma que a câmera abre espaço para que o olhar do expectador observe por dentro essa ação de monitoramento. Nesta cena o fiscal interpela Fabiano cobrando de forma abusiva os impostos devidos sobre a venda da carne.

Depois desse momento a narrativa traz uma sucessão de cenas que demonstram como o Estado repressor se cerca de dispositivos de controle social para explorar e docilizar o indivíduo, sempre com o argumento da manutenção da ordem e do bem público, como se pode ver no *frame 3*. Compelido a participar de um jogo de cartas com esse policial, no qual ambos perdem muito dinheiro, Fabiano é hostilizado e se vê obrigado a reagir. Como resposta Fabiano é preso e espancado na prisão sem que tivesse cometido crime algum. Tanto a extorsão com o pagamento de impostos quanto as condições em que é encarcerado demonstram a rigidez de um governo autoritário, que utiliza a violência para se manter no poder de forma incontestável.

52

Esse último *frame* em questão pode muito bem simbolizar a dor provocada por todas as formas de violência a que Fabiano é submetido. Um corpo que sangra ajoelhado e despido de qualquer possibilidade de lutar contra; contra tudo que lhe provoca a falta. Ele não enxerga nenhuma saída para a condição em que foi submetido. E essa é uma crítica bastante contundente na narrativa de Nelson Pereira dos Santos: o narrador desvela esses mecanismos de violência não como resultado da condição de pobreza de Fabiano, mas como seus causadores e mantenedores.

Desse modo, Fabiano é destituído de uma vida digna porque todos os seus direitos básicos como cidadão lhe foram negados e porque interessa a quem está no poder se manter no poder. Essas costas que sangram, animalizadas, além de representá-lo como vítima, denunciam quem o tornou vítima. O narrador deixa evidente que todas as faltas que esvaziam Fabiano de sua dignidade são de alguma forma resultado de uma violência histórica impetrada pelo Estado naquele período.

Mais adiante na narrativa, Fabiano e aquele policial se encontram por coincidência em meio à vegetação ressequida embrenhados na caatinga. Na ocasião Fabiano está munido de um facão, mesmo instrumento utilizado para espancá-lo na prisão. Essa cena é bastante simbólica porque ali o protagonista se vê em uma relativa posição de poder na qual seria possível vingar a tortura que sofreu. Mas mesmo que levante o facão em menção de ameaça, ele retrocede, e desiste de cometer um ato violento. O próprio Fabiano conclui o porquê de não revidar quando fala ao policial: “governo é

governo” (VIDAS SECAS, 1963, 84’24”). Fica evidente nesta cena que o narrador constrói uma imagem de homem totalmente inquieto, consciente da injustiça que sofreu e também de suas fragilidades diante do poder do Estado. Fabiano fica em silêncio porque, como ele sabe, foi historicamente silenciado, e qualquer tentativa de afronte será severamente punida.

Aqui abrimos um parênteses para lembrar que ambas as narrativas que ora trabalhamos, *Vidas secas* (1963) e *Morte e vida severina* (1977), são releituras de duas obras literárias homônimas da nossa literatura, respectivamente de Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Nesse ínterim, é oportuno citar o estudo de SARMENTO-PANTOJA (2016). Sua tese traz contribuições importantes para compreendermos a questão do cinema produzido em contexto de ditadura no Brasil. À época, o cinema encontrou na transposição da obra literária para a cinematográfica uma possibilidade de continuar produzindo cinema apesar da censura, visto que se tratavam de obras já consagradas pela crítica literária. Trazer para a tela escritores afamados, mantendo os títulos dos livros e os textos originais nas falas das personagens foi uma estratégia eficiente para denunciar mazelas do governo, tendo o sertão como cenário, sem que o filme fosse censurado.

O cinema foi um campo profícuo da produção cultural do país trazendo à cena várias obras fílmicas importantes, inclusive premiadas como *Vidas Secas* (1963), que retrataram existências nordestinas em condição de pobreza. Podemos citar como exemplo outros filmes aclamados pela crítica como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1964) e *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, e ainda *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseada na obra de Clarice Lispector.

Toda essa produção fílmica foi significativa para situar a imagem do nordestino nesse lugar de subalternidade e miséria, tangenciada por algum tipo de violência atravessada por questões de classe e denunciar, mesmo que de maneira indireta, o autoritarismo do Estado brasileiro. Sobre *Vidas Secas*, para Sarmiento-Pantoja: “o cenário seco e árido do sertão explode nas telas, como um signo da necessidade de trazer para perto da sociedade urbana o trágico retrato do interior nordestino” (SARMENTO-PANTOJA, 2016, p. 49).

Essa necessidade de interiorizar o olhar sobre o país promove a busca pelo retorno à cena traumática aclimatada pela seca para reinterpretar, por meio da narrativa fílmica, o cenário de violência como resultado da omissão do Estado, opressor e punitivo, diante da situação de miséria extrema de grande parte da população.

**Imagem 5:** Fabiano e Sinhá Vitória quando chegam à uma casa de vaqueiro abandonada

Fonte: *Vidas Secas* (1963) – *frame* de cena do filme

54 Fabiano é o retrato da subserviência emudecida. O filme apresenta Sinhá Vitória como seu duplo, um outro que não está em relação de oposição, mas de complementaridade. Sinhá Vitória é o outro que reclama e reivindica uma condição melhor de vida. Neste *frame*, um exemplo de como, pareados, olhando para a frente, fazem parte de um mesmo organismo. Ambos juntos são partes diferentes de uma mesma personificação de indivíduo subalternizado. Sinhá Vitória funciona, na narrativa, como a própria voz de Fabiano, pois o tempo todo interpreta e verbaliza o inferno de suas existências. Enquanto ele não consegue alcançar as palavras, é pelas palavras que ela exterioriza toda sua dor. À medida que avalia sua situação de pobreza e de subserviência Sinhá Vitória tenta elaborar um sentimento com xingamentos e críticas. No entanto, é também ela que consegue vislumbrar um futuro diferente e traduzir em palavras as esperanças que uma nova mudança lhes traria.

Para Seligmann-Silva, a linguagem é um “traço substituto” no ato testemunhal, implica uma falta, uma ausência. Um recurso que sugere uma possibilidade de dizer o indizível, mas nunca de forma satisfatória. Por isso é possível considerar a literatura, e toda forma de ficção por extensão do conceito, como narrativa carregada de um “teor testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). A imagem na tela, então, imprime essa busca, nunca satisfeita, por retomar e entender esse trauma e seus efeitos da memória coletiva.

Quando Sinhá Vitória verbaliza a violência sofrida Fabiano tem na esposa a ancoragem de seu testemunho. Ela fala por todos eles. E todos eles podem ser milhões. Muitos corpos que são um. O teor testemunhal expresso na narrativa demonstra, porém, uma falta. A incompletude da linguagem que transita entre a mudez de Fabiano e a verbalização de Sinhá Vitória traduz uma impossibilidade de dizer o indizível pois, como afirma Seligmann-Silva, sempre existirá: “a cisão entre a linguagem

e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46, grifo do autor). Nem a palavra consegue preencher os silêncios de um viver que é ralo.

## SEVERINO: UM CORPO QUE É TODOS

*É que “quem sou eu?” provoca necessidade.  
E como satisfazer a necessidade?*

Macabéa, a nordestina de Rodrigo S.M, consciente de ser uma existência “rala”, vive em constante indagação. As mínimas coisas lhe interessam porque sabe-se vazia de sentido e cheia de perguntas. Para seu narrador-criador, essa busca por respostas provoca a necessidade de elaborar outras perguntas: “quem se indaga é incompleto” (LISPECTOR, 2009, p. 16). A construção de uma dialética que nunca se finda é a própria essência do ser porque este indivíduo precisa saber o seu lugar. Somente entendendo seu lugar no mundo vai alcançar um entendimento de si mesmo. E o que ocorre quando, assim como Macabéa, o indivíduo não sabe seu lugar no mundo?

O filme *Morte e vida severina* (1977), de Zelito Viana, traz para as telas do cinema nacional outro retirante, corpo movente, desprovido de posses e compelido a abandonar sua terra em busca de um paradeiro seguro. Severino corporifica a imagem de um nordestino deslocado que, à procura de descobrir seu lugar no mundo, se indaga. Sua longa trajetória da caatinga ao litoral vai formando um rosário cujas contas são cidades, e o fio que as une é uma dialética sobre o caminho. Severino é uma imagem, a personificação de uma coletividade que precisou se deslocar compulsoriamente pelo país fugindo da seca. Ele não é o primeiro retirante projetado no cinema e também não é o último.

Severino é um corpo que é todos. Para Jacques Rancière, uma imagem não se reduz ao que é visível, sua construção se dá em um fluxo, em uma relação de alteridade. Isso porque, mesmo considerando sua dada autonomia, seu sentido imanente (trata-se de um personagem específico), terá seus significados produzidos em relação com outras imagens – em uma espécie de associação de sentidos, com imagens anteriores, exteriores e posteriores à narrativa. Assim, em relação à produção cinematográfica, “a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Segundo Rancière, as imagens já começaram a ser criadas antes mesmo de sua aparição na tela. Sendo parte da construção da narrativa podemos dizer, então, que os elementos imagéticos que compõem dada história já ajudaram a formular outras histórias. Os contornos das imagens retomam outros contornos, semelhantes ou diferentes, e é por meio dessa relação de aproximação e oposição

com outras imagens que seu sentido é construído. Severino enquanto personificação é, assim, uma imagem que conta a história de uma pré-história.

**Imagem 6:** Severino em sua trajetória de retirância



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frame de cena do filme

A narrativa de Zelito Viana também principia pela trajetória já iniciada de um retirante sem paradeiro. Esse *frame* inicial dialoga bastante com o cenário projetado em *Vidas Secas* (1963): vegetação ressequida, um corpo que se move desprovido de posses ou de qualquer assistência. No filme *Morte e vida severina* (1977) também temos uma introdução longa do protagonista, exatamente para demonstrar a dureza de percorrer esse caminho inóspito pela caatinga.

Os sentidos das imagens são potencialmente construídos por meio das relações que elas estabelecem entre si, e fica evidente como esse quadro cênico evoca todo um coletivo de pertencimento do qual Fabiano e sua família também fazem parte. Fabiano não tem nada além de sua família, Severino nem isso. No *frame* acima vemos a composição visual de um homem que vai se confundindo com a paisagem à medida que segue seu caminho, um caminho mais claro que o de Fabiano porque sua partida tem um destino programado.

Severino e Fabiano não são as mesmas pessoas. Também não são a mesma imagem. Pelo contrário, cada um a seu modo, reflete uma pluralidade de percepções e representações do sujeito nordestino que transpõe a estereotipia – mesmo que a imagem pareça uma repetição, cada narrador a constrói com suas próprias metáforas para empreender a sua crítica. O fato é que não são os mesmos personagens, nem a representação de uma mesma pessoa, mas as semelhanças, enquanto imagens, sobressaem em relação às suas diferenças, por ajudarem a compor um panorama generalizado e com relativa estabilidade formal e temática que transita na cinematografia nacional.

Não são a mesma imagem mas, juntos, integram possibilidades de leitura imagético-discursiva de um mesmo coletivo. Severino, enquanto construção figurativa personificada do que é ser um nordestino retirante, nasceu antes. Nasceu em Fabiano e nasceu antes de Fabiano. Assim como Fabiano não morre quando o filme acaba. Ele renasce em Severino. E em outros tantos. E ambos, cada um à seu modo, renascem em Macabéa.

No caso de Severino, uma questão importante a considerar é a possibilidade de o homem se tornar um corpo metonímico para o próprio sertão e para o Nordeste como um todo, à medida que a fisionomia magra, e por vezes mórbida, espelha aquilo que falta ao lugar. Albuquerque Júnior (2011) explica que a excessiva repetição de uma imagem unificadora para região Nordeste como um grande sertão seco acabou por fazer com que, no imaginário coletivo, o Nordeste só pudesse ser lido como sinônimo de sertão. E isso porque a imagem que representa o homem que o habita é tão castigada quando a vegetação sempre seca. Nesse cenário discursivamente construído há sempre uma falta e uma busca. Falta morada, falta comida, falta água e o caminho de Severino, como o de tantos outros, é uma busca por suprir todas essas ausências. A imagem do homem é o reflexo da secura do lugar. Como Fabiano, Severino foge da fome e da morte. Mas o que ele encontra pelo caminho acaba sendo exatamente aquilo do qual tenta escapar.

**Imagem 6:** Severino se confronta com a morte de outros Severinos



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

Nesses *frames* temos dois dos momentos em que Severino se defronta com a morte de outros tais Severinos na narrativa. O filme retoma os encontros que Severino teve com a morte narrados por João Cabral de Melo Neto originalmente em seu poema. Em todas as situações temos uma *causa mortis* que é ao mesmo tempo socioeconômica e política. O primeiro *frame* mostra um corpo sendo velado com uma novena, apresentado na composição cênica como um homem coberto com um lençol

branco, sem caixão, visto por uma perspectiva externa ao ambiente. A novena é uma reza rimada que prevê como o finado será recebido após a morte. A cena cria uma espécie de jogral que intercala a reza pronunciada por mulheres à fala de Severino, que analisa a situação como quem responde o que o finado deve dizer quando lhe for perguntado, no pós-morte, o que ele leva da vida: “dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação” (MORTE E VIDA SEVERINA, 1977, 15’54”).

No segundo *frame* outro finado Severino. Este é um trabalhador de eito que será enterrado em uma cova no cemitério, também sem caixão. O narrador constrói uma composição cênica, comum a todos os momentos em que finados Severinos aparecem na narrativa, que mostram esses corpos sempre velados por outros, homens e mulheres. O corpo morto nunca está só. Há sempre outros, que funcionam como um espelhamento de si – tanto do Severino protagonista, como dos Severinos mortos com quem o protagonista se defronta.

Esses outros cantam a sua morte por meio de uma intercalação musical de vozes que hora rezam, hora questionam e explicam o porquê de seu falecimento. Nesse processo de espelhamento qualquer um daqueles corpos poderia ser Severino, assim como qualquer um daqueles personagens poderia estar na rede. Como metáfora do espelho, por meio da qual mais uma vez temos a questão coletiva retomada pelo cinema, o protagonista enxerga a si mesmo na relação de alteridade que estabelece com os finados Severinos que atravessam seu caminho até o Recife. E esses mortos são muitos.

**Imagem 7:** sequência da cena em que Severino observa o enterro de um trabalhador de eito



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

Nesta cena temos o momento em que o trabalhador de uma plantação é enterrado. Seu cortejo fúnebre é seguido por outros trabalhadores que carregam os instrumentos utilizados nas plantações.



Zelito Viana arquiteta uma composição cênica que intercala a performance dos personagens com atores, figurantes e cenas de trabalhadores reais (segundo frame da figura) em meio à plantações de cana-de-açúcar. Essa composição promove um efeito de atravessamento entre ficção e realidade que retoma a questão agrária e o problema do latifúndio no interior do Nordeste como o sintoma de uma política violenta de docilização dos trabalhadores sujeitados ao poder de grandes grileiros, posseiros e latifundiários.

O narrador mostra o enterro como resultado da abstenção do Estado no sentido de que o governo não garante a segurança e os direitos desses trabalhadores, abandonados à própria sorte e à mercê de se tornarem vítimas fatais em conflitos de terra na região. A atriz Tânia Alves, no terceiro *frame*, performa o refrão originalmente melodiado por Chico Buarque para uma produção teatral homônima de 1965. Nesta cena a atriz representa uma personagem que carrega uma enxada em seu ombro desvelando um corpo que, assim como o dos figurantes, tem a sua subjetivação totalmente integrada ao trabalho e à condição de classe de trabalhadores que denotam um coletivo historicamente explorado e ameaçado. Como se a enxada pudesse ser a sua cabeça, uma extensão de seus braços ou, metonimicamente, pudesse ser o seu corpo inteiro. Um corpo tratado como instrumento de trabalho, um simples equipamento que se usa para lavrar a terra ressequida.

Aqui Severino, homem-ferramenta, outra vez tem contato com a morte de outros que são os outros de si. O espelhamento desse corpo que se move em busca da vida reflete como essas imagens retomam o trauma histórico protagonizado pela seca no sertão, que, como vimos, é um efeito da violência de classe e também de Estado, já que o silenciamento desses sujeitos, sua condição de subalternidade e de pobreza, é um mecanismo de exploração e apagamento. À medida que Severino se move ele morre. Sempre morre. Vai morrendo no caminho, caminhando e morrendo, de muitas maneiras nos outros que se mostram como seu reflexo.

**Imagem 8:** Severino chega em Recife e se depara com a pobreza das palafitas do mangue



**Fonte:** Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

**Imagem 9:** Cena em que conversa com Mestre Carpina

Fonte: Morte e vida severina (1977) – frames de cenas do filme

60

Há ainda dois outros momentos importantes da narrativa que é necessário destacar. Nos frames acima temos recortes de cena que expressam a realidade com a qual Severino se defronta ao finalmente chegar em Recife; reencontrando a pobreza em outros moldes. Seu corpo movente finalmente chega, mas na chegada ele se encontra com aquilo do qual fugia. O trauma histórico provocado pela seca é resultado de violência, mas de uma violência emoldurada pela classe, pois ainda que o cenário de seca tenha sido deixado para trás a sua miséria é o que de fato coloca sua vida em risco. Neste primeiro *frame* vemos um homem engolido pelo mangue, em um horizonte de lama e palafitas que prenunciam seu futuro e retomam seu passado.

Em seu exercício dialético constante, e desprovido da esperança inicial que moveu sua jornada, o retirante questiona a viabilidade da própria existência. Se depois de tanto caminhar não se chega a lugar nenhum, para que continuar caminhando? Esse primeiro *frame* como sabemos é um recorte visual de uma narrativa ficcional, mas bem poderia simular a fotografia de um homem qualquer que reside às margens do Capiberibe e da sociedade. Mecanismos de linguagem de potencial metafórico tão amplo como os do filme possibilitam uma experimentação visual de teor testemunhal evidente na tentativa de compreensão do passado e do presente de uma realidade histórica.

No segundo *frame* temos a cena em que Severino questiona outro trabalhador sobre a vida. Seu José, Mestre Carpina, é para Severino também o seu outro. Um outro corpo também seu, Severino. Porém, nesse espelhamento do indivíduo, Seu José funciona como uma escuta. Ele ouve, avalia e tenta apontar um caminho a seguir diante do testemunho de violência vivida por Severino e da ameaça histórica de morte que assola a trajetória do retirante antes mesmo de sua saída do sertão.

Diferentemente de Fabiano, Severino não precisa ancorar o seu testemunho em um outro porque durante todo o seu percurso até a capital o protagonista verbaliza seus questionamentos sobre

a morte, a vida e seus significados. Temos na narrativa de Zelito Viana uma dialética construída em primeira pessoa e retomada em outras falas, musicadas, que reverberam em uníssonos os mesmos questionamentos de Severino em busca de compreender seu lugar no mundo.

Mestre Carpina lhe oferece a escuta e elabora um entendimento da sua situação de fragilidade social porque a conhece de muito perto. Ele é também uma existência severina. O diálogo que estabelecem em torno da vida é uma troca de testemunhos que, no exercício da dialética, chega à conclusão de que independentemente de estar cercado pela caatinga seca ou pelo mar de água doce que se espalha em sua frente, é a pobreza que os mata um pouco por dia.

O exercício dialético de Severino e de seus outros, entretanto, sugerem um empenho, como para Macabéa, em elaborar as perguntas, mesmo que as respostas não sejam alcançadas. Isso porque suas vidas são na verdade o produto do poder e de decisões de outros que são o seu oposto. O Estado e os indivíduos que estão em posição de comando em relação à Severino e Fabiano é quem determina a realidade desses indivíduos, como serão subjetivados e que destino terão seus corpos coletivizados diante dessa relação de controle que se mantém pela exploração e pela violência no período histórico que as narrativas enunciam. Esses indivíduos de poder detêm respostas para perguntas que nem Severino, nem Fabiano, nem Macabéa conseguiriam elaborar devido à sua condição de classe.

O sertão e a seca compõem um cenário e trauma que as narrativas ficcionais ainda tentam ressignificar enquanto memória da violência histórica que vitimiza milhões de indivíduos no país. A cena traumática e, portanto, sua reelaboração enquanto cenário de violência, será reconstituída em um número incontável de vezes em narrativas as mais diversas, visto que a memória coletiva se valerá dessas leituras à medida que o tempo passa para compreender, denunciar e testemunhar a violência. O passado sempre retorna.

Para Seligmann-Silva, esse retorno se deve ao fato de o trauma ocasionar um “choque”, um desencontro com o real. Isso provoca uma incapacidade de simbolização e uma constante necessidade de reelaboração do vivido, que só se dará pela repetição, “a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49, grifo do autor). Por isso como disse Rodrigo S.M. quem se indaga é sempre incompleto. As repetidas indagações sobre o passado é o que faz o indivíduo traumatizado e vazio tentar compreender o que significa ser quem é e seu lugar no mundo.

A imagem, como uma corporificação da memória, é um elemento da composição narrativa de teor testemunhal. E a narração, como assevera Sarlo (2007), é o que inscreve a experiência em uma temporalidade que não é a do seu acontecimento, mas da sua lembrança. Por isso a cena traumática é

retomada todas as vezes que o fato é narrado, pois “a narração também finda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (SARLO, p. 25).

Severino e Fabiano são personificações que corporificam toda uma história de violência que não foi esquecida no passado. Seus corpos apresentam contornos imagético-discursivos que retomam outros milhões de indivíduos silenciados mas não esquecidos, porque produções culturais como *Morte e vida severina* (1977) e *Vidas secas* (1963) fornecem o retorno à cena traumática traduzindo uma experiência circunscrita pelo testemunho.

## TUDO QUE RESTA É UMA FALTA

*Há os que têm.  
E há os que não têm.*

Para Rodrigo S.M., narrador criado por Clarice Lispector, que é na verdade Clarice Lispector, pois dessa forma é que se apresenta em sua dedicatória: “todos nós somos um” (LISPECTOR, 2009, p. 11). O narrador tem consciência de ser ele mesmo uma criação. Mas sendo narrador, portanto quem conta a história, também entende por uma criação a sua protagonista. No movimento narrativo que precede a aparição de Macabéa Rodrigo S.M. fala sobre os princípios que antecedem as histórias e como tudo começa antes mesmo de começar. Tudo, não somente as histórias, começa com um sim. E antes do sim havia já uma pré-história da história a ser contada.

*Vidas secas* (1963) e *Morte e vida severina* (1977) não são a mesma história. Também não começaram com o mesmo começo. Entretanto o que há de semelhante nessas histórias é o fato de, primeiramente, serem históricas, por isso são criações. Criações narrativas sobre indivíduos que “não têm” (que de alguma forma sucumbem diante de outros que têm e que, por isso, tudo podem) e a quem tudo que resta é uma falta. Fabiano e Severino, como Macabéa, são construções imagéticas personificadas que corporificam a possibilidade de o indivíduo enxergar em um *outro* o outro de si mesmo. Como imagens figuram a arte como um campo fecundo para se falar sobre existências subalternizadas em suas singularidades, interpretadas dentro de um coletivo de pertencimento sócio-histórico minado pela violência que é nada ter.

Todos somos *um* porque a subjetivação e a identidade do indivíduo são frutos de construções narrativas que estruturam a memória histórica de uma sociedade. Mas também somos *um* porque os coletivos são constituídos por cada um de seus membros, individualmente, em uma relação de similaridades e de oposições. Assim se alicerça a memória coletiva: com lembranças individuais e com lembranças compartilhadas. A memória é reelaborada em narrativas ficcionais de teor

testemunhal como se as histórias criadas fossem verdade, uma verdade possível e que pode inclusive contestar aquilo que foi postulado como uma memória oficial do passado.

As obras fílmicas estudadas carregam em seu cerne um teor testemunhal tangenciado pela ficção, e são, assim, visualidades da violência histórica produzida pela seca e pelo Estado brasileiro no século XX. Para Sarlo (2007), a narração da violência mediada por terceiros é também memória. O testemunho do trauma relatado pelas vítimas ou quem presenciou a violência, ou ainda seus contemporâneos, implica uma relação direta com o fato ocorrido, no entanto, para além dessa temporalidade e da espacialidade, também os que narram a experiência traumática de outros reelaboram a memória coletiva, pois na mediação produzem memória. Isso porque “se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através das mediações e, mesmo se for vivido, as mediações fazem parte desse relato” (SARLO, 2007, p. 92).

No caso das narrativas de Nelson Pereira dos Santos e Zelito Viana, temos, portanto, uma mediação do testemunho traumático produzido por terceiros na posição de narradores que, inseridos na temporalidade da violência e podendo enxergá-la com relativa proximidade, criaram em suas obras um ambiente de teor testemunhal imanente. Esses narradores, como testemunhas daquele tempo, produziram com seus filmes uma possibilidade de ressignificar a memória histórica sobre uma violência vivida por milhões de pessoas no Brasil.

Não é possível dizer onde as imagens começam, mas suas relações de sentido são anteriores à própria narrativa e no momento que surgem na tela passam a existir como um retrato possível do passado traumático e como forma de resistir ao apagamento da violência. As imagens projetadas podem ser lidas em seu teor testemunhal porque de alguma forma já existem em outros universos narrados e porque promovem uma relação plurilateral de sentidos que culmina em uma experiência, uma experimentação visual da realidade.

As imagens da seca no cinema são, como construção narrativa, a personificação do homem que nada tem. Tudo que lhe resta é uma falta porque toda a linguagem empreendida no testemunho nunca será suficiente para traduzir como o trauma e a violência reverberam na memória coletiva. Nenhuma palavra, assim como nenhuma imagem, será suficiente para refletir o que aconteceu ou o que se sentiu no passado traumático. Mas a linguagem é um começo. É um *sim* para o entendimento da pré-história da história.

**REFERÊNCIAS**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Diniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

DE ALCÂNTARA SILVA, Virgínia Mirtes et al. O desastre seca no nordeste brasileiro. In: **Polêmica**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 284-293, jun. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6431/4857>. Acesso em: 20/07/20.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Revista Pós**. Belo Horizonte. V. 2. 4, p. 204 – 219. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2009 [1977].

MORTE e vida Severina. Direção: Zelito Viana. Roteiro: Zelito Viana. Baseado no poema de João Cabral de Melo Neto Morte e Vida Severina. Brasil. Mapa Filmes/Embrafilme. 1977. 88 min.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do Trauma. In: **História, Memória, Literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Org. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Pag. 45-58.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. **Performance e testemunho no cinema pós-64**. Tese de doutorado em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. 2016.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Baseado no romance de Graciliano Ramos Vidas Secas. Herbert Richards Produções Cinematográficas. Brasil.1963. 103 min.