



Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

NUM ALISO DE VEREDA, EU VI O RIO: IMAGENS DO GRANDE SERTÃO

Fabiana Carelli Marquezini (FFLCH/USP)
Júlio César Bomfim (FAPESP)

Artigo recebido em 15/04/09

RESUMO

Este trabalho pretende analisar duas adaptações cinematográficas do romance **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa: o longa-metragem **Grande sertão**, dirigido, em 1965, por Geraldo e Renato dos Santos Pereira (p&b, 92 min) e o curta-metragem **rio de-janeiro, minas** (1993, cor, 9 min, dir. Marily da Cunha Bezerra), almejando, por um lado, esclarecer certas questões sobre a adaptação do romance para a tela e, por outro, à luz do conceito de Lukács segundo o qual “as obras de arte são revitalizadas quando correspondem a ansiedades similares àquelas do período em que foram originalmente produzidas”, buscando avaliar a relação de cada filme com os contextos nos quais foram produzidos e a possibilidade de considerar essas obras, tanto quanto o **Grande sertão** de Rosa, como “retratos (moventes) do Brasil”.

Palavras-chave: Literatura e cinema. Adaptação. Cinema brasileiro. Guimarães Rosa; **Grande sertão:** veredas.

Será que um filme contando a estória daquele encontro iniciático precisaria ser rodado no cenário descrito por Guimarães Rosa? Afinal, a simbologia do batismo e do fluir das águas estaria em qualquer rio. Mas ver com os próprios olhos e tocar com as mãos foi encontrar o rio, os rios, Manuelzão, Dona Didi, Andrequicé, o ar e as estrelas do sertão, com os Gerais correndo em volta. (BEZERRA; HEIDEMANN, 2006, p.13)

FALA: OLHAR

Em agosto de 2003, durante o III Seminário Internacional Guimarães Rosa, aqui nesta mesma Belo Horizonte, curiosamente no mesmo simpósio em que eu apresentava comunicação e numa mesa intitulada “Viagens & correspondências, sertão e mar”, tive a oportunidade de ouvir, com emoção, a fala da cineasta





Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

Marily da Cunha Bezerra a respeito do filme que então ela preparava, uma adaptação do episódio final do **Grande sertão**: veredas, de Guimarães Rosa, em que Riobaldo, “doidável”, “ao deusdar”, “desembestado doente”, parte para os *gerais* de Lassance em busca da origem de Diadorim, que acabara de morrer no duelo final com o Hermógenes.

Perfazendo a trajetória descrita no livro, a cineasta contava então que, ao buscar na realidade geográfica do sertão as referências topográficas do romance, pensava ter encontrado, na igreja-matriz da cidade de Itacambira, a pia batismal de Diadorim, conforme o narrado por Riobaldo no final do **Grande sertão**: veredas:

Aonde fui, a um lugar, nos *gerais* de Lassance, Os-Porcos. Assim lá estivemos. A todos eu perguntei, em toda porta bati; triste foi o que me resultaram. O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. [...] Só um letreiro achei. Êste papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e de nunca ter mêdo, e mais para muito amar, sem gôzo de amor... (ROSA, 1967, p.457-8)

A postura emocionada da cineasta ao buscar na realidade os caminhos percorridos pela ficção demonstrava, então, de modo concreto, suas afirmações, num texto de 2006, de que “Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta!” (BEZERRA ; HEIDEMANN, 2006, p.7) e de que:

[V]iajar [pelo sertão de Rosa, em 2005,] foi [...] um exercício de ampliação da capacidade de percepção das paisagens roseanas. Serviu para reconhecer, ao mesmo tempo, o sertão-mundo, o sertão dentro de nós e o sertão da topografia real mineira, cujos cerrados e veredas sofrem violentamente as conseqüências das monoculturas de soja e de eucalipto. (2006, p.13)

Ao transportar a ficção para a realidade e, de certo modo, ao confundir





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

o universo ficcional roseano com o mundo concreto, buscando neste os rastros daquele, Marily Bezerra acabaria confirmando, por meio de sua vivência particular, a força quase encantatória da literatura de Rosa, capaz de nos fazer alçar à vida seres e lugares “de papel” – algo a que Antonio Candido já se referia em 1957, por ocasião do lançamento do romance, enfatizando seu caráter ficcional:

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui um vazio; ali uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (CANDIDO, 1994, p.80)

À reconstrução ficcional da paisagem sertaneja por Guimarães Rosa, portanto, vai sobrevir uma outra reconstrução, também ficcional, mas não especificamente literária, elaborada pela própria Marily Bezerra, que é a da elaboração fílmica. Em 2003, enquanto cineasta, Marily se ocupava em buscar, no mapa do sertão mineiro, as locações para seu filme sobre a morte de Diadorim, descobrindo nesse mapa as possíveis referências da ficção. Mas a elaboração completa dessa obra cinematográfica parece não ter se concluído, embargada, que foi, pela doença que acometeu sua idealizadora.

Há, no entanto, uma obra concluída de Marily, também a respeito do **Grande sertão**: veredas – ao que parece, seu livro do coração. Dez anos antes da comunicação proferida em 2003 – portanto, em 1993 –, a cineasta escreveu e dirigiu o curta-metragem **rio de-janeiro, minas** (cor, 9 min), em que reconta o episódio do primeiro encontro entre Riobaldo e o menino Diadorim.

É desta breve, mas preciosa adaptação do romance de Rosa, em comparação com o longa-metragem **Grande sertão**, lançado nos anos 60, que tratará, primordialmente, a presente comunicação. Com ela, pretendemos lançar um breve olhar ao fruto dessa paixão contagiante de Marily Bezerra pela literatura de Guimarães Rosa, fazendo-lhe, talvez, uma singela homenagem.





Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

ADAPTANDO O (?) INADAPTÁVEL

Uma pesquisa sucinta a respeito das adaptações de **Grande sertão:** veredas para o cinema ou para a televisão parece revelar, já do princípio, algo até certo ponto previsível: elas são raras. Talvez pela dificuldade que o próprio texto, articulado numa matriz profundamente literária e muito trabalhado na linguagem, apresente a quem se dispuser a transformá-lo em imagens-movimento.

Nesse sentido, é preciso lembrar o desafio que é comparar, tanto na criação como na crítica, linguagens diferenciadas como a literatura e o cinema. A linguagem cinematográfica vale-se de imagens, de enquadramentos, de planos, de cenários; a literatura se expressa quase que exclusivamente por meio da palavra, e as imagens construídas nas narrativas escritas não são diretamente visualizadas, pois deve haver uma interação entre, por exemplo, a paisagem descrita e interpretada por um escritor e a imaginação do leitor. Entretanto, cinema e literatura trabalham com o signo, e o material específico do cinema é o objeto ótico e acústico transformado em signo.

Assim, enquanto um romancista tem à disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outros). A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer.

Nesse sentido, os procedimentos narrativos mais ortodoxos, tanto os literários quanto os cinematográficos, caracterizam-se por sua dimensão monológica. A literatura de Guimarães Rosa, porém, é singularizada justamente pelo ato de “desenredar”. Sob esse prisma, **Grande sertão:** veredas apresenta uma multiplicidade de vozes, de temas, de leituras, de tradições. Essa construção complexa possibilita que o sertão e o sertanejo não sejam, no livro, objetos do quais se fala, mas a própria “matéria vertente”, e a desconstrução da distância entre o narrador e o narrado se produz na teia dialógica dos discursos.

Dessa forma, a expectativa dos leitores de **Grande sertão:** veredas seria de que as adaptações cinematográficas desse livro “muito misturado”, mesmo que não dessem conta de toda a sua complexidade, pudessem ao menos ser, não monológicas, mas também complexas, dentro da especificidade narrativa da própria arte cinematográfica. É o que procuraremos ver a seguir.





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

ÉPICO – OU HÍPICO?

Segundo Antonio Candido, no mesmo ensaio sobre **Grande sertão**: veredas referido anteriormente, há, nesse romance de Rosa,

de tudo para quem souber ler, e nel[e] tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-[o] a seu gosto, conforme o seu ofício: mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na capacidade de inventar. (1957, p.50)

De fato, o **Grande sertão**: veredas é obra algo enciclopédica, em que pesquisa e criação de linguagem, geografia, tradição literária, ensaio histórico-sociológico, inventário de espécies da flora e da fauna, efabulação e criação poética se misturam e se confundem, fiozinhos de veredas que, ao convergirem, formam o grande rio que é o romance (ARRIGUCCI JR., 1994).

As leituras sucessivas desse livro – ao qual sempre se volta – revelam camadas que vão se descortinando ao leitor segundo a relação que se estabelece entre ele, leitor, e o narrado, de acordo com a sua vivência e seus anseios no momento da leitura. Assim, um adolescente provavelmente vive, no **Grande sertão**, a história de amor, enquanto que o homem maduro consegue enxergar, naquelas páginas, a questão existencial de Riobaldo, um “homem dos avessos”, na expressão de Rosa, em busca de um sentido para a travessia da vida.

Sendo assim, talvez seja possível identificar, no **Grande sertão**: veredas de Rosa, pelo menos quatro grandes planos, que se entrecruzam e, dessa forma, acabam por alicerçar sua estrutura: um plano eminentemente lírico, em que sobressai a história de amor intenso e platônico entre Riobaldo e Diadorim; um plano épico, em que o livro se apresenta como uma história de guerras e de mortes; um plano existencial, em que a narrativa de Riobaldo, sempre em primeira pessoa, busca, através da rememoração da experiência, descobrir o sentido de seu “estar-no-mundo”; e um plano filosófico-religioso, no qual a narrativa se estrutura em torno da pergunta fundamental: “E o demo existe?” (ROSA, 1967, p.365). Perpassando todos esses planos, ainda há também aquele, enfatizado por Willi Bolle em *grandesertão.br*, em que o livro se constitui “como um retrato do Brasil” (2004, p.23).

Sob esse prisma, a abertura do longa-metragem **Grande sertão** (1965),



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, é emblemática. A imagens de sombras de buritis contra a luz tênue da aurora, sobrepõe-se um som de berrante, seguido por mugidos da boiada, e aparece o letreiro inicial, no qual se lê: “Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1967, p.17-8 - imagem 01).

Em seguida, ao mesmo tempo em que é exibido o nome das companhias cinematográficas produtoras (Vera Cruz e Vila Rica Cinematográfica Ltda.), entra uma música grandiloqüente, orquestral (a trilha sonora é de Radamés Gnattali), evocando algo de épico e, ao mesmo tempo, bélico. Na seqüência, surge o nome do filme: **Grande sertão** (imagem 02).

A diferença entre o título do longa-metragem e o do livro, posteriormente se verificará, é plena de sentido: à medida que se abre mão das “veredas”, perde-se, na adaptação fílmica, tudo o que é pequeno, particular, privado, e enfatiza-se o que possa haver de grandioso nesse sertão: o espaço aberto, a guerra, as armas, a força bruta, o poder. Trata-se – poder-se-ia, talvez, adiantar aqui – de um universo eminentemente masculino, que achata a ambivalência existente no romance, sintetizada pela figura andrógina de Diadorim e que contamina também a paisagem, grandiosa e ao mesmo tempo lírica, metonímica, pequena, como também a própria identidade de Riobaldo, homem que se percebe gostando de outro homem dentro do universo machista da jagunçagem e que, por isso, acaba aprendendo a prestar atenção em pássaros e pedras, em gestos esparsos e em silêncios inexplicáveis.

A ênfase bélica da adaptação cinematográfica também está presente na citação de Rosa que aparece no primeiro letreiro, como que a dar o mote para a glosa que é o filme “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1967, p.17-18), e que é repetida, como narração em voz *over*, imediatamente antes dos momentos finais da película. Com o duelo final entre Hermógenes e Diadorim como epílogo, a narrativa de guerras, então, se fecha.

O episódio final do filme, aliás, é digno de nota. Nas cenas da batalha, o tiroteio é tão intenso, a movimentação de cena é tão rápida, o cenário do Paredão é tão árido, o tempo decorrido é tão longo, e o foco nas armas, tão evidente (imagens 03 e 04), que remetem o espectador ao modelo dos *westerns* hollywoodianos, cuja função social também foi, sem dúvida, dar a “conhecer” o Oeste remoto (ou, logicamente, uma *leitura* dele) ao grande público e, de certa forma, legitimar esse espaço geográfico e social enquanto um dos mitos





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

fundadores da nacionalidade norte-americana.

De fato, nunca é demais lembrar que **Grande sertão** tem o selo da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que, embora já em pleno declínio na década de 1960, foi, como apontam Randal Johnson e Robert Stam,

[...] uma tentativa de criar o cinema do Primeiro Mundo num país de Terceiro Mundo. Como uma Hollywood tropical, [a Vera Cruz] estabeleceu um sistema caro e luxuoso, com diretores e estrelas contratados, mas sem a infra-estrutura econômica sobre a qual basear esse sistema. Em tudo ela imitou Hollywood, exceto em seu sucesso financeiro, [...] ignorando completamente os gostos, interesses e a situação concreta do povo brasileiro. (1995, p.28-9, tradução nossa)

Nesse sentido é que, segundo conta Rubens Ewald Filho em seu **Dicionário de cineastas** (2002, p.398), o jornalista Sérgio Augusto, que à época do lançamento de **Grande sertão** (1965) era crítico de cinema no periódico carioca *Tribuna da Imprensa*, classificou o filme, não de épico, mas de “hípico”, devido ao excesso de cenas de batalhas e lutas com cavalos – o que acabou lhe conferindo um caráter quase caricatural.

Essa caricatura, no entanto, tem aspecto perigoso, porque extremamente conservador. O retrato do sertão que ela releva é violento, muito próximo do animal, do primitivo e do arcaico – o que o romance roseano, a seu modo, também traz – mas também exótico e, principalmente, *visto de fora*.

De fato, na cena inicial do filme, que narra a chegada da tropa de jagunços de Joca Ramiro à fazenda de Selorico Mendes, há um nevoeiro matinal, que dá à atmosfera certo mistério (imagem 05). No centro dos cavaleiros, está Joca Ramiro. Os jagunços são, quase todos, mostrados um a um na tela, segundo um movimento descritivo que procura exhibir seus aspectos físicos, feições, roupas, armas e montarias (imagens 06 e 07). Lembrando as descrições feitas por Euclides da Cunha sobre os habitantes de Canudos, a câmera olha, de frente e de fora, para aqueles seres exóticos e estranhos, que emergem em meio à fumaça da manhã, como se avaliasse espécimes raros.

Em meio ao grupo de jagunços, Diadorim surge pela primeira vez na tela (imagem 08). Há tanto um ponto de vista “de fora para dentro”, ao longe, à maneira de um narrador onisciente, como também o de quem supostamente



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

já está na casa e receberá os jagunços. Um ponto de vista que os encara frente a frente (imagem 09) – mas também numa direção que se revela oposta à deles. Sendo assim, estariam eles, câmera e jagunços, em *lados*, ou *campos*, opostos?

Ao abrir a porta da casa para receber o grupo, Selorico Mendes inicia, também, as falas no filme: “Senhor Joca Ramiro, entre! Se chegue com Deus!” Os jagunços entram na casa. Lá dentro, curioso, Riobaldo (que aparece pela primeira vez na narrativa fílmica) abre uma porta e avança lentamente para observar os que entram (imagem 10). O cenário é detalhado, com objetos típicos ornando as paredes. Novamente, percebe-se uma mesma postura, de caráter descritivista.

Inicia-se, então, a narração de Riobaldo em voz over: “Naquela madrugada chegaram à fazenda Joca Ramiro, rei dos Gerais, e alguns dos homens mais terríveis sertanejos. Os jagunços do **grande sertão**” (adaptação livre de ROSA, 1967, p.90 e ss.). Riobaldo observa atentamente os que entram. A câmera intercala entre o plano de seu olhar e o contra-plano de sua expressão atônita: “Entraram como uma aragem que me dava susto de guerra. Arrastando esporas, trazendo armas e um rumo novo de meu destino” (cf. ROSA, 1967, p.90 – “Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível reboledosa. Admirei: tantas armas.” (imagem 11).

A análise desse trecho da película aponta para a grande complexidade da construção do ponto de vista no âmbito do cinema, e para contrastes significativos entre as instâncias narrativas do filme e do romance. De fato, enquanto a narrativa literária parece constituir *um* ponto de vista (que pode, no âmbito da modernidade, tornar-se mais complexo e fragmentado), na narrativa fílmica, como lembra David Bordwell, “todas as técnicas fílmicas [angulação de câmera, montagem, trilha sonora, etc.], [...] funcionam narrativamente, estruturando o universo da história para efeitos específicos” (1985, p.12, tradução nossa).

Assim, muito embora o ponto de vista instituído pela câmera não seja a única instância narrativa na constituição fílmica (seria ingênuo acreditar numa simples antropomorfização das lentes, “colocada[s] como uma pessoa diante de um fenômeno real”, (BORDWELL, 1985, p.11, trad. nossa), ele é, sem dúvida, uma das maneiras de se estruturar o narrador no cinema.

Nesse sentido é que, embora no início do filme **Grande sertão**, a narração em voz over procure imitar, levando para as telas, a primeira pessoa que estrutura o romance de Rosa, uma outra instância narrativa, representada





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

pela câmera, instaura *ao mesmo tempo*, no filme, um ponto de vista em terceira pessoa que dialoga com o primeiro e, em várias passagens, a ele se sobrepõe – até o contradiz. O olhar espantado de Riobaldo diante dos jagunços que tomam conta da Fazenda São Gregório numa manhã fria de maio, de acordo com o filme, talvez simbolize, também, o olhar de susto projetado pelo filme no espectador (dentro do jogo de campo/contra-campo da película), o qual, diante de uma realidade representada que lhe é, com certeza, absolutamente estranha, arcaica e exótica, lança a ela, através mesmo da câmera, uma mirada inquieta e distante.

No filme, também é sintomático que a visão existencial de Riobaldo, construída, no livro, por meio de suas memórias, vá se perdendo no correr da narrativa, em que a voz *over* e os planos médios, aproximados e *close-ups* do início serão substituídos por amplos e longos *travellings* e panorâmicas da paisagem (imagens 12 e 13), com trilha musical grandiloquente, assim que o Riobaldo do filme resolve deixar a fazenda do padrinho para se juntar à jagunçagem.

A paisagem do sertão no filme, portanto, está menos para o **Grande sertão** roseano, em que ela é constituída pela “matéria vertente” e existencial da memória, e mais para **Os sertões** (1908), de Euclides da Cunha, e parte do regionalismo do século XIX, enquanto visão algo anacrônica de uma realidade distante e pitoresca de um Brasil desconhecido e selvagem.

DO RIO A MINAS, UM RIO EM MINAS

A referência, aqui reiterada, da relação entre o **Grande sertão**, de Rosa e **Os sertões**, de Euclides da Cunha, além de não ser inédita (Antonio Candido já a estabelece, em 1957), não é, também, gratuita, à medida que se percebe que tanto um livro como outro se constituem enquanto histórias de (des-)encontros.

Talvez o comentário feito por Willi Bolle a respeito de **Os sertões**, no início de **grandesertão.br**, sirva, também, sob um outro ângulo, para o livro de Rosa:

“Só faltou uma conversa. Estas palavras do morador João de Régis (1907-2002), projetadas num cartaz na Praça do Povo, em Canudos, na primeira semana de dezembro de 2002, durante um desfile comemorativo dos cem anos da publicação d’**Os sertões**, contêm uma explicação simples porém acertada da guerra de 1897.” (BOLLE, 2004, p.17)



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

Talvez a Riobaldo e Diadorim tenha faltado, também, apenas uma conversa, para que o encontro entre eles, ainda crianças, na travessia do Rio São Francisco, não tivesse se tornado o grande e trágico desencontro narrado pelo romance.

É justamente o episódio do primeiro encontro entre Riobaldo e o menino Diadorim, de grandes silêncios, nas barrancas do **rio de-janeiro**, que Marily Bezerra resolveu levar à cena em 1993, ao mesmo tempo roteirizando e dirigindo o curta-metragem **rio de-janeiro, minas**.

Já à primeira vista, o título intrigante do trabalho de Marily parece remeter ao de **Paris, Texas** (Alemanha Ocidental/França, 1984, Drama, 146 min, cor), de Wim Wenders, com efeito semelhante. Como no filme de Wenders, o título do curta-metragem se refere a um local geograficamente concreto, assinalável no mapa (a cidade de Paris, no Texas, Estados Unidos, no primeiro; o rio de-Janeiro, afluente do São Francisco, em Minas Gerais, Brasil, no segundo). Mas o espectador desavisado, num primeiro contato, pode pensar se tratar de histórias de viagens entre os topônimos mais conhecidos (as cidades de Paris, capital da França, e a do Rio de Janeiro) e locais mais remotos, como o Texas e Minas Gerais, ambos os espaços vinculados à idéia do inóspito, do selvático, do sertão. E, poderíamos dizer, simbolicamente, enquanto visão que reconstrói o espaço longínquo e desconhecido do sertão, que há, sim, no caso de **rio de-janeiro, minas**, uma viagem do litoral ao interior do Brasil, este visitado e recriado por uma cultura e meios que lhe são estrangeiros, como é o caso da representação cinematográfica.

E as relações não param por aí. Enquanto o filme de Wenders narra a trajetória, muito masculina, do resgate de uma relação entre pai e filho, diante da natureza indomável do deserto, o curta de Marily também problematiza a questão do encontro inicial, e “iniciático”, em suas próprias palavras (BEZERRA; HEIDEMANN, 2006, p.7), entre dois “homens” – dois meninos, na visão do Riobaldo personagem – com a participação também predominante, no episódio, de outros indivíduos do sexo masculino (o menino canoeiro, o rapaz mulato que quer se aproveitar sexualmente dos rapazes, o tio do moço dos olhos verdes, os carregadores de sacos de arroz) e de (aparentemente) uma única mulher, a mãe de Riobaldo, a *Bigrí*.

Nessa história, tal como contada por Rosa, a iniciação sexual do Riobaldo rapaz, que passa pela descoberta do desejo “O menino tinha me dado a mão





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado"; (ROSA, 1967, p.81), acontece de forma platônica e identificatória, dentro de um universo eminentemente masculino, ligado ao descortinar de uma amizade sem explicação lógica "só meu companheiro amigo desconhecido", (ROSA, 1967, p.81), é como Riobaldo se refere ao Menino e a certas "provações", que tratam, entre outras questões ligadas à afirmação da masculinidade, da superação do medo pela coragem:

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! [...] Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no pôrto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Quietos, compostos, confronto, o menino me via. – 'Carece de ter coragem...' – êle me disse. (ROSA, 1967, p.83)

Neste episódio do livro, porém, o aparente predomínio das questões masculinas (iniciação, coragem, amizade, etc.) é matizado por uma feminilidade sensível que, simbolicamente encoberta pelo gibão de couro de Diadorim, insinua-se indelevelmente.

Assim é que, à primeira imagem que Riobaldo tem de Diadorim, a de um menino "encostado numa árvore, pitando cigarro" (ROSA, 1967, p.80), e aos signos da "macheza" daquele rapaz tão "diferente" que são enumerados pela narrativa – o fato de ter dinheiro seu, e de não pedir licença a ninguém para tomar decisões; de dar ordens ao canoeiro; de ter o pai como modelo de valentia "Meu pai é o homem mais valente deste mundo", (ROSA, 1967, p.83); de enfrentar o mulato a faca, etc. – vão se descortinando outros signos, de uma feminilidade apenas entrevista: os olhos muito verdes, as mãos "a mão bonita, macia e quente", (ROSA, 1967, p.81); "uma mão branca, com os dedos dela delicados", (ROSA, 1967, p.84). Mas, acima de tudo, é transmitida a Riobaldo, pela presença mesma daquele Menino, uma feminilidade enquanto percepção sensível do mundo, que observa traços do entorno, da paisagem, daquilo que é minúsculo e singelo, praticamente imperceptíveis a um olhar masculino mais duro e generalizador:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de





Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flôres...” – ele prezou. [...] Um pássaro cantou. Nhambú? [...] Um papagaio vermelho: - “Arara fôr?” – êle me disse. E – *quê, quê, quê?* – o arazari perguntava. (ROSA, 1967, p.82)

Diante disso, Riobaldo comenta:

Êle, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fôsse um cheiro bom se cheiro nenhum sensível – o senhor represente. (ROSA, 1967, p.82)

Nesse contexto, a adaptação feita pela cineasta Marily Bezerra, enquanto releitura de **Grande sertão**: veredas, reverte o predomínio do masculino no episódio, elaborando uma outra narrativa fortemente marcada pelo feminino e enfatizando, justamente, aquilo que o texto de Rosa traz dessa sensibilidade “abafada”.

Em princípio, isso já acontece pela escolha do elenco. Curiosamente, enquanto na maioria das adaptações do livro (inclusive no longa-metragem **Grande sertão** e na versão televisiva) há a escolha de um ator para viver Riobaldo e de uma atriz para fazer o papel de Diadorim (o que, de certo modo, antecipa o desfecho do livro), no filme de Marily, tanto Riobaldo quanto o Menino são vividos por – atrizes!: Diadorim, por Cristina Ferrantini, e Riobaldo, por Nanna de Castro (imagens 14 e 15).

Temos, também, uma produção cinematográfica que se constitui enquanto um olhar feminino sobre a realidade e sobre a obra de Rosa. Trabalho de uma diretora e roteirista, de uma montadora, de uma diretora de arte, de uma cantora e de duas atrizes que, de certa forma, subvertem, ainda que respeitosa e amorosamente, a narrativa literária e, de alguma forma, redimem uma Diadorim sufocada pelo universo jagunço e violento em que viveu, para que ela possa, na adaptação fílmica, fazer falar a sua feminilidade, mais do que submeter-se à masculinidade de seu mundo. Nas palavras de Sandra Gilbert e de Susan Gubar,





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

A batalha [da mulher escritora – no caso, da mulher diretora e, poderíamos dizer também, talvez da mulher-personagem] não é contra a leitura do mundo de seu precursor (masculino), mas contra a leitura que este faz *dela*.

(GILBERT ; GUBAR, 2001, p.2023, tradução nossa)

Nesse sentido é que, talvez, *rio de janeiro, minas*, ao contrário do que se viu no longa **Grande sertão**, abre mão dos planos amplos e abertos e de um ponto de vista “objetivo”, em prol de planos médios e fechados e de uma angulação de câmera que “acompanha” os personagens de perto, por várias vezes colocando-se como o olhar de Riobaldo em *close-up*: da ponta da canoa (imagem 16), dos olhos de Diadorim (imagem 17), da passagem do de-Janeiro ao São Francisco (imagem 18), embora seja mantida a narração em voz *over*. Com isso, o filme cria uma atmosfera intimista, perturbadora, talvez mais próxima do caráter existencial, de busca de sentido, presente no texto de Rosa, como vimos “Por que foi que eu conheci aquele Menino? – (ROSA, 1967, p.86).

Além disso, percebemos que a grande maioria dos elementos de descrição da paisagem, minúsculos, que parecem quase acessórios e que fazem parte dessa percepção metonímica e simbólica, de natureza essencialmente feminina, que está no romance, são transportados para a tela, até para surpresa do espectador que também foi leitor do livro e se “esqueceu” de que, no romance, aqueles elementos já estavam lá: “No pôrto do Rio-de-Janeiro nosso, o senhor viu. [...] Tinha até um pé de roseira. Rosmes!...” (ROSA, 1967, p.79 – imagem 19); “[...] o de-Janeiro é de águas claras.” (ROSA, 1967, p.81 – imagem 20); “rio cheio de bichos cágados” (1967 – imagem 21); “Um papagaio vermelho” (1967 – imagem 22).

Ocorre, porém, que, no âmbito fílmico e, especificamente, em **rio de janeiro, minas**, por meio do princípio da montagem enquanto “arte da combinação e da organização” (AUMONT et al., 2007, p.53), é possível perceber que a justaposição das imagens descritivas da paisagem aos outros elementos narrativos acaba criando, também, novos sentidos, à medida que, como coloca Jacques Aumont, é possível haver, na construção fílmica, o que se pode chamar de “montagem expressiva – isto é, uma montagem que ‘não é um meio, mas um fim’ e que ‘visa a exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma idéia.”

Isso parece acontecer pelo menos em três momentos do curta-metragem.





Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

O primeiro é quando, à descrição da paisagem sertaneja estabelecida pelo cenário (uma casa, árvores, uma beira de rio) filmado em plano de conjunto (imagem 23) é justaposta a imagem da roseira em *close-up* (imagem 19, vista anteriormente), o que confere ao objeto fotografado uma importância e uma proximidade que o cenário, a maior distância, deixa de possuir. A flor, portanto, passa a ser “maior” que a paisagem.

O segundo é em relação aos cães que, no filme, deixam a margem do de-Janeiro e entram nas águas do rio (imagem 21). Observe-se que, no romance, não há referência a serem dois, como aparecem no curta-metragem. Justapostos às imagens de Riobaldo e Diadorim dentro da canoa, eles estabelecem, com os personagens, uma analogia e, portanto, parecem apontar para uma relação de companheirismo ou, no limite, de casal entre eles (imagem 24), algo que, no livro de Rosa, só ficará explícito mais tarde, quando Riobaldo reencontra o Menino Reinaldo na jagunçagem e este lhe chama a atenção para o manuelzinho-da-crôa:

Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, êles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem dêles. – ‘É preciso olhar para êsses com um todo carinho...’ – o Reinaldo disse.
(ROSA, 1967, p.111)

Em terceiro lugar, há a imagem, reiterada, do sapo, que aparece indo em direção à terra, na margem do rio, no momento em que Riobaldo e o Menino aportam na “beira de lá” do São Francisco, e indo em direção à água, no momento em que eles iniciam a travessia de volta (imagem 25). Como ser anfíbio, que habita os dois universos, o da terra e o da água, o sapo talvez simbolize justamente o primeiro contato com esses dois mundos por Riobaldo, através mesmo do Menino: terra e rio, feminino e masculino, coragem e sensibilidade.

Por tudo isso, talvez se possa falar, em **rio de-janeiro, minas**, de um uso *denotativo* do cenário (este, muito colado à descrição rosiana e à questão do sertão físico, concreto) e de um uso *conotativo* da paisagem, que, por meio da montagem, vai construindo, ampliando, revertendo e revelando significados, presentes ou não, em **Grande sertão**: veredas.





SERTÃO, VEREDAS, RETRATOS

O problema enfrentado por muitos observadores leigos e também profissionais da relação entre literatura e cinema (e a chave para a compreensão mais rica dessa mesma relação) reside no fato de que o estabelecimento de uma “norma” para a relação entre essas duas linguagens, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa vem-se baseando, tradicionalmente, na idéia da inviolabilidade da obra literária e da sua especificidade estética. Daí uma insistência na idéia da “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária “originária”. Essa atitude vem resultando em julgamentos superficiais, que freqüentemente valorizam a obra literária em detrimento da adaptação cinematográfica, na maioria das vezes sem uma reflexão mais profunda.

A insistência na questão da “fidelidade” (que deriva das expectativas que o espectador projeta sobre o filme, baseadas na sua leitura particular do texto literário) geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados.

Nesse sentido, nunca é demais lembrar a proposição de Lukács, citado por Randal Johnson, segundo a qual “as obras de arte são revitalizadas quando correspondem a ansiedades similares àquelas do período no qual foram originalmente produzidas” (JOHNSON, 1987, p.407). Ou, colocado de outra forma, as releituras produzidas numa determinada época dizem respeito à maneira como essa época lê uma obra de arte, e à maneira como os significados mais profundos dessa obra parecem responder a questões fundamentais desse mesmo período histórico.

Sob esse prisma, se Willi Bolle tem razão ao afirmar que **Grande sertão: veredas** é um retrato (literário) do Brasil (BOLLE, 2004, p.23 e ss), talvez possamos dizer que as adaptações cinematográficas do romance de Rosa analisadas aqui sejam, não apenas retratos do sertão mineiro na virada do século XIX para o século XX (tempo em que ocorrem os fatos do livro), mas também, e primordialmente, retratos do Brasil, ou dos “brasis”, que recontam essa história.

Assim, enquanto o **Grande sertão** dos irmãos Pereira parece revelar o país conservador, ufanista, oficial e machista por trás das lentes que recriaram o universo rosiano em 1965, portanto logo após o Golpe Militar de 64, **rio de-janeiro, minas** talvez descortine um pouco da sensibilidade e do intimismo do início dos anos 1990, época da ruína de antigas utopias, da descrença em soluções coletivas e, quem sabe, da necessidade de buscar, na pequenez da história individual de cada um, mapas para novas travessias.



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

IN A BREAK OF THE BACKLANDS, I SAW THE RIVER: IMAGES OF GRANDE SERTÃO

ABSTRACT

This work aims to analyze two cinematic adaptations of Guimarães Rosa's **Grande sertão: veredas** (*The devil to pay in the backlands*, 1956): Geraldo e Renato dos Santos Pereira's **Grande sertão** (1965, b/w, 92 min) and Marily Bezerra's *rio de-janeiro, minas* (1993, c., 9 min), aiming to clarify certain aspects about the novel adaptation to the screen and, under the light of Lukács' assertion according to which "the art pieces are revitalized whenever they correspond to similar anxieties of the present and of the moment in which they were originally produced", trying to evaluate (1) the relation among these motion pictures and the social and intellectual context in which they were produced; and (2) the possibility of considering both of these films, as much as Rosa's novel, as "(moving) portraits of Brazil".

Keywords: Literature and Film. Adaptation. Brazilian Cinema. Guimarães Rosa. *The devil to pay in the backlands*.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". **Novos Estudos CEBRAP**, n. 40, p. 7-29, nov.1994.

Grande sertão (Brasil, 1965, Drama, 92 min, P/B). Dir. Geraldo e Renato dos Santos Pereira.

rio de-janeiro, minas (Brasil, 1993, Drama, 8 min, Cor, 35 mm.). Dir. Marily da Cunha Bezerra.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 5.ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

BEZERRA, Marily da Cunha ; HEIDEMANN, Dieter. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta! **Estudos avançados**, 2006, v. 20, n. 58, p. 5-17.





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1, p. 78-92.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. 34. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. São Paulo: IBEP-Nacional, 2002.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship. In: LEITCH, Vincent B. et al. **The Norton Anthology of theory and criticism**. New York/London: The W. W. Norton & Company, 2001.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.). **Brazilian cinema**. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

ROCHA, Antônio do Amaral. Graciliano no cinema. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. p. 407-416.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim

ANEXOS



Imagem 01

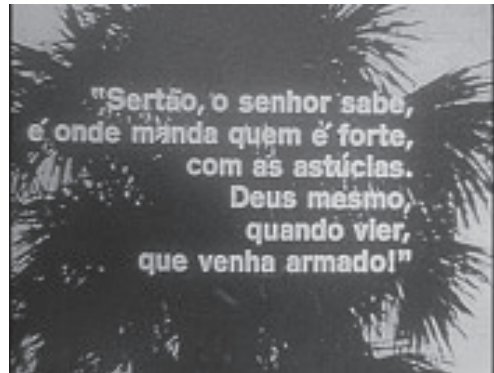


Imagem 02



Imagem 03



Imagem 04



Imagem 05



Imagem 06



Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61



Imagem 07



Imagem 08



Imagem 09



Imagem 10

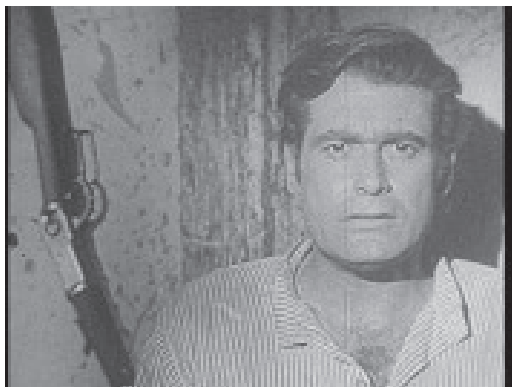


Imagem 11



Imagem 12



Fabiana Carelli Marquezini / Júlio César Bomfim



Imagem 13



Imagem 14

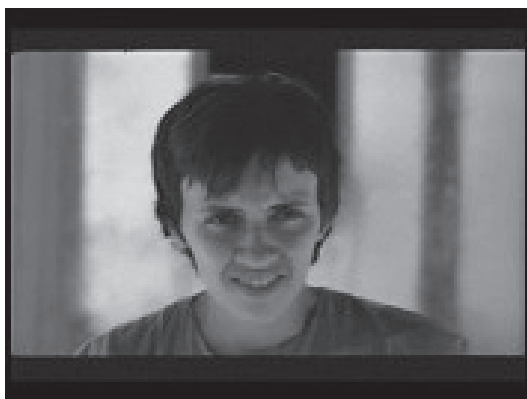


Imagem 15



Imagem 16

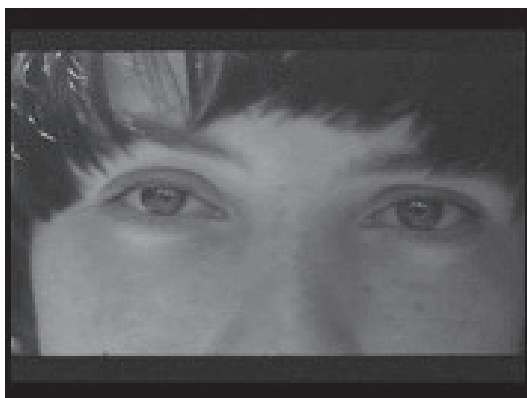


Imagem 17

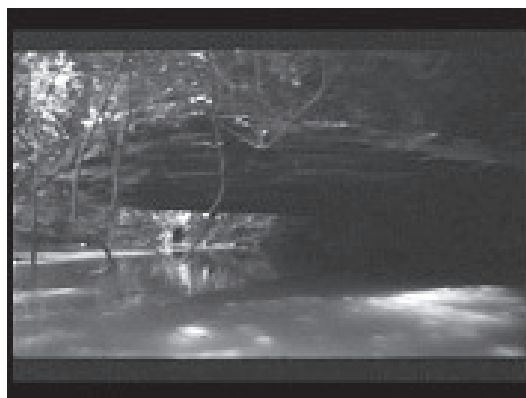


Imagem 18





Num aliso de vereda, eu vi o rio: imagens do Grande sertão, p. 41 - 61



Imagem 19

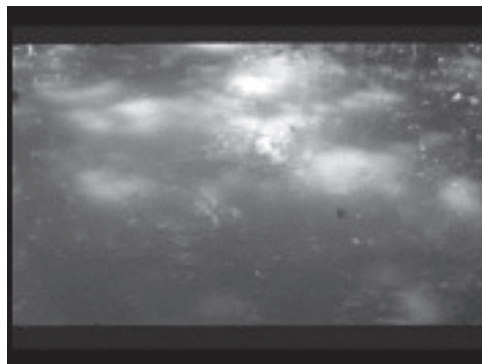


Imagem 20

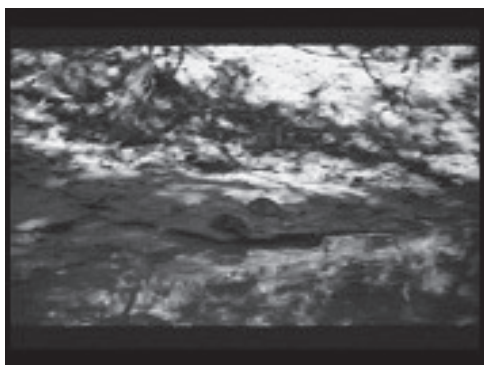


Imagem 21

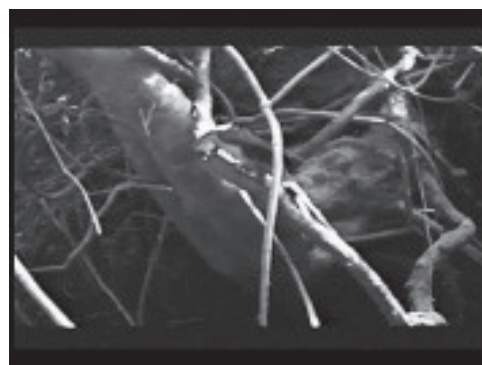


Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24

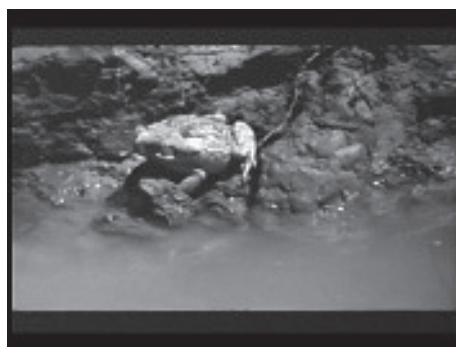


Imagem 25

