

GRANDE SERTÃO: VEREDAS DO DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Profa. Dra. Marinyze Prates de Oliveira (UFBA)

Resumo:

A adaptação de obras de João Guimarães Rosa para os meios audiovisuais — dado sobretudo o alto nível de elaboração e inventividade no tocante à linguagem por meio da qual o autor promove a tessitura de sua obra ficcional — tem constituído, por um lado, imenso desafio para os cineastas e, por outro, permanente motivo de polêmicas para críticos e espectadores aficionados à obra do escritor mineiro. Pretende-se, deste modo, refletir sobre o processo de adaptação do romance Grande sertão: veredas para o cinema, realizada pioneiramente em 1965 pelos irmãos Renato e Geraldo dos Santos Pereira, tomando-se tal prática como um processo de tradução intersemiótica, com o intuito de evidenciar a interferência do contexto sócio-histórico-cultural na ressignificação de imagens relacionadas notadamente à sexualidade dos personagens Riobaldo e Diadorim.

Palavras-chave: literatura, cinema, sexualidade.

O vasto intercâmbio entre cinema e literatura, que se instituiu quase que simultaneamente à invenção da imagem em movimento, já possui uma rica história, que pode ser contada a partir tanto do entusiasmo perante a hibridização de linguagens, que se exacerbou na contemporaneidade, quanto mesmo da repulsa à “impureza” que, particularmente após o surgimento dos meios de comunicação de massa, passou a contribuir decisivamente para a diluição das fronteiras demarcatórias de espaços amplamente consagrados: o “alto” e o “baixo”; o erudito e o popular; o canônico e o massivo.

No largo espectro dessa história, várias outras, relativas a territórios peculiares, foram ganhando campo e possibilitando a emergência de alguns casos emblemáticos, envolvendo certos autores literários cuja obra tem-se constituído simultaneamente em objeto de fascínio e desafio para o campo cinematográfico. Shakespeare, Proust, Kafka, Joyce, Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa poderiam ser alguns desses nomes, cujas obras guardam em comum uma intensa elaboração formal e temática.

Na maioria das vezes, na base de tais polêmicas, encontra-se justamente a ausência de uma compreensão — alicerçada em uma perspectiva mais contemporânea — do processo de adaptação como uma forma de tradução (intersemiótica, no caso), facultadora de amplas possibilidades de recriação do texto matricial, capazes de dotar seus realizadores do *status* de co-autores. Os recortes, supressões e acréscimos resultantes desse processo correspondem a elementos privilegiados para análise das interferências do contexto sócio-histórico-cultural no processo de transcrição para a tela de obras provenientes do universo literário, viés sobre o qual recai aqui meu interesse.

No tocante às controvérsias geradas pela aproximação entre cinema e literatura no Brasil, talvez o caso mais relevante seja o da apropriação das obras de João Guimarães Rosa. Graças ao alto nível de experimentalismo e inventividade da linguagem por meio da qual o autor tece sua obra ficcional, associada a uma complexidade metafísica cujas possibilidades de interpretação parecem inesgotáveis, e a cada nova leitura mostram-se mais surpreendentes, a produção literária rosiana vem conquistando cineastas de várias gerações. Glauber Rocha, por exemplo, embora nunca tenha feito adaptações de obras literárias para o cinema, jamais deixou de admitir a profunda ressonância do universo literário do escritor mineiro sobre sua cinematografia, notadamente no tocante a *Deus e o diabo na terra do sol*. Ainda mais evidentes e diretas são as evocações presentes em *O cinema falado*, dirigido por Caetano Veloso (1986), filme que se constrói como uma homenagem ao poder de inauguralidade e estranhamento instaurado por meio da palavra na obra de Guimarães Rosa.

Em 1965, quando os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira adaptaram *Grande sertão: veredas*, romance publicado em 1956, e o diretor Roberto Santos levou para a tela “A hora e a vez de Augusto Matraga”, deu-se início a um maior estreitamento de laços entre o cinema e a obra de Guimarães Rosa, tendo vários outros diretores se sentido tentados a *enveredar* pelos emaranhados poético-transcendentais do escritor mineiro. Seguiram-se a tais investidas *Sagarana*, *o duelo*, filmado por Paulo Thiago em 1973; *Noites de sertão*, dirigido por Carlos Alberto Prates Correia em 1984; *A terceira margem do rio*, realizado por Nélson Pereira dos Santos em 1994; *Outras histórias*, dirigido por Pedro Bial em 1999 e o recente *Mutum*, de Sandra Kogut, baseado na novela “Campo geral” do livro *Manuelzão e Miguilim*.

No caso específico de *Grande sertão: veredas*, dentre os muitos elementos que poderiam ser contemplados — a eterna disputa entre o bem e o mal; a incansável busca de sentido para a existência humana; a necessidade de auto-transformação e transcendência, etc. — os irmãos Santos Pereira decidiram centrar sua atenção prioritariamente na guerra infinda entre bandos de jagunços determinados a exercer o controle sobre o sertão-mundo, transformando o filme em uma espécie de *western* à brasileira, em que a trilha musical chega quase a ser sufocada pela sucessão interminável de tiros, e o solo parece destinar-se ao abrigo de cadáveres. Tal escolha evidencia-se já na abertura, por meio da epígrafe, extraída do romance, que abre o filme: “Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!”

No filme dos irmãos Santos Pereira, o sertão que se exhibe — por meio de uma câmera descritiva que, em planos gerais e movimentos panorâmicos, desbrava incessantemente a paisagem — difere tanto das pradarias da costa-oeste americana quanto da terra ressequida exposta à exaustão pelo Cinema Novo, em cumprimento de seu projeto ideológico de denúncia da miséria e exclusão, de que *Vidas Secas*, de Nélson Pereira dos Santos, talvez seja o exemplar mais evocativo. O que se vê, reiteradamente, nesse *Grande sertão*, cortado pelas águas abundantes do Rio São Francisco, conforme sugere o autor no romance, é uma paisagem embelezada por viçosos buritis, povoado por homens destemidos que consideram o dever de lutar o cumprimento de uma sina.

Mas, ainda que a capa do livro seja exibida na tela, com o intuito de deixar patente a vinculação do filme ao romance, nem tudo na adaptação dos irmãos Santos Pereira encontra-se em consonância com a obra de Guimarães Rosa. Por um lado, surpreende o espectador contemporâneo a liberdade e ousadia que os cineastas se concederam na transcrição do romance para o cinema, ao suprimir, alterar ou mesmo condensar várias passagens, de modo a transformar uma narrativa de quase 600 páginas em um filme de 90 minutos; por outro, causa estranheza a maneira no mínimo conservadora como os realizadores lidam com um dos aspectos mais intrigantes da obra: o relacionamento ambíguo entre os jagunços Riobaldo e Reinaldo — que tanta inquietação provoca no primeiro — pontuado por signos enigmáticos, como olhares suspeitos, atenções e gentilezas especiais. Artificiosamente transmutado em homem culto da cidade, que ouve atento o relato de Riobaldo, o leitor só terá acesso à grande revelação, emocionada (e emocionante), nas últimas páginas do livro:

Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor (...) Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa (...).

Eu estendi a mão para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. (...). Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos (...). E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— “Meu amor! ...”

É curioso notar que, no filme *Grande Sertão: veredas* tal ambigüidade se instala logo no início — precisamente quando os olhares dos dois jagunços se cruzam pela primeira vez, por ocasião da hospedagem do bando de Joça Ramiro em casa do padrinho de Riobaldo, chegando este a admi-

tir, após a partida do grupo, que “pensava primeiro naquele moço que me perturbava”. No entanto, os diretores demonstram uma pressa desconcertante, para o espectador que conhece a obra literária, em desfazer a ambigüidade que leva à suposição de um amor transgressivo entre os dois jagunços. Logo após a cena em que Riobaldo se junta ao banco de Joça Ramiro, trava-se uma luta entre os jagunços e uma milícia que está em seu encalço. Tendo Reinaldo levado um tiro no ombro, segue a cavalo para o rio, sendo acompanhado por Riobaldo, que vai em seu socorro. Ao tomar o companheiro nos braços e abrir-lhe a camisa para ver o ferimento, Riobaldo descobre que se trata de uma mulher que lhe confessa, inclusive, ser filha de Joça Ramiro.

Fazendo uso da câmera subjetiva, os diretores promovem uma identificação do olhar do espectador com o de Hermógenes, que flagra o enlevo entre Riobaldo e Reinaldo, apossando-se do segredo de ambos. Cedo, portanto, os diretores do filme diluem qualquer insinuação de um possível desejo homossexual por parte dos personagens, passando a investir nas insistentes advertências de Riobaldo e Joça Ramiro de que aquele não é um ambiente para uma mulher, a qual o pai sonha ver “vestida como as mocinhas sertanejas”. A partir daí, tanto na cena que mostra a invasão noturna por Hermógenes do quarto em que Diadorim convalesce, quanto nas muitas declarações de amor que lhe são feitas por Riobaldo, e que culminam na passagem em que eles se beijam apaixonadamente, o espectador já se encontra plenamente conhecedor do disfarce da personagem.

Muito embora a década de 1960 tenha sido palco de intensas reviravoltas e transgressões de padrões tradicionais no campo dos costumes — quando se protagonizaram expressivos movimentos reivindicatórios de igualdade de direitos raciais, sexuais, de gênero — os preconceitos que envolviam uma relação homossexual apenas começavam a ser rasurados, e até esse instante, o cinema sempre representou muito mais um espaço de reforço do que de diluição de estereótipos de várias naturezas. Ao representar a homossexualidade de forma quase sempre humorística e mesmo debochada, explorando sobretudo espaços socialmente considerados como feminilizados, tais quais salões de beleza, academias de dança, o mundo artístico em geral, o cinema refletiu durante muito tempo a resistência da própria sociedade em aceitar que a atração entre pessoas do mesmo sexo pudesse ocorrer em territórios eminentemente masculinos, como um bando de jagunços ou as fileiras dos exércitos, já que a força, a coragem, a determinação cristalizaram-se na cultura falocêntrica ocidental como sinônimos de masculinidade e, sobretudo, virilidade.

Como, então, se pode compreender que a insinuação de uma atração homossexual tenha sido possível na obra de Guimarães Rosa, publicada em 1956 e necessitasse ser tão cuidadosamente expurgada do filme de 1965, mesmo em prejuízo da surpresa, sempre tão cara à produção cinematográfica? Não se pode deixar de levar em conta o fato de que, como expressão da alta literatura, detentor de uma ousada experimentação lingüística e de um conteúdo denso e sofisticado, o romance *Grande sertão: veredas*, desde sua concepção por Guimarães Rosa — que tanto se empenhou em construir a Grande Obra do modernismo brasileiro — destinou-se não apenas a um público adulto, como também intelectualmente elitizado (para tanto, basta lembrar a quem Riobaldo relata sua história).

O filme, por sua vez, ao eleger um viés popular como temática central e investir prioritariamente na ação, abre mão de discutir as complexas questões exploradas pela obra literária, tornando-se aberto à fruição de platéias formadas por diferentes camadas sociais e públicos de diversas faixas etárias — como é comum aos produtos midiáticos — adotando, em seu roteiro, uma auto-censura moral que anteciparia os rigores instituídos a partir do golpe militar de 64 e atingiria o ápice em arbítrio após a instituição do AI-5.

Como complemento à análise da problemática que aqui vem sendo discutida, talvez valha a pena nos reportarmos ao texto que aparece na contracapa da versão em DVD do filme *Grande sertão: veredas*, lançada há pouco tempo:

Após escrever com alta intensidade criativa durante dois anos, Guimarães Rosa chega ao terceiro livro em 1956; “Grande Sertão: Veredas” traz uma narrativa épica que se desenrola por 600 páginas e mostra de maneira inovadora para sua época e com uma impressionante técnica literária, o jeito rude do homem do sertão mineiro. Mais que um simples romance, Guimarães Rosa nos brinda com um “amor proibido” de imensa profundidade psicológica entre os personagens Riobaldo e Diadorim. O livro alcança tamanho impacto que extrapola os limites da língua sendo traduzido com enorme sucesso comercial para diversos países. Em 1965, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, com muito talento, realizaram esta digna primeira adaptação da obra, antecipando-se exatos 20 anos da adaptação para a tv através da minissérie homônima, um marco na história da televisão brasileira.

Um clássico de nossa literatura levado às telas em uma adaptação vibrante que mostra uma parte de nossa história.

Como se pode constatar, em um espaço destinado normalmente a apresentar o filme para o espectador e, através de uma síntese do enredo, conquistar seu interesse, é intrigante que o comentário acima invista sobretudo nas qualidades da obra literária que lhe deu ensejo, como a insinuar que as virtudes do romance aí enfatizadas transferiram-se automaticamente para o filme e, assistindo a este, o espectador terá acesso direto ao romance de Guimarães Rosa.

Ao final do texto, os elogios são para a minissérie (produzida, como sabemos, pela Rede Globo, em 1985, sob a direção de Walter Avancini), que é então classificada como “um marco na história da televisão brasileira”. Com referência ao filme, propriamente, restam apenas comentários vagos: “com muito talento”, “digna primeira adaptação”, “adaptação vibrante”, aplicáveis, sem maiores conseqüências, a qualquer outro. Contrariamente ao que se pode imaginar de forma apressada, ao centrar a atenção no romance e na minissérie da Globo, em lugar de ater-se ao filme propriamente, tais comentários falam com eloqüência sobre a adaptação do romance de Guimarães Rosa realizada pelos irmãos Santos Pereira.

Ainda mais relevante para as reflexões aqui empreendidas é o fato de esse texto propagandístico ressaltar nas referências ao romance justamente o “amor proibido” entre Riobaldo e Diadorim. Se nesse início do século XXI ainda não se pode afirmar que uma relação amorosa entre dois homens é vista com naturalidade, torna-se impossível negar que o próprio cinema mudou muito a maneira de representar tal aspecto, segundo é possível constatar através de filmes mais contemporâneos como *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993), *Delicada relação* (Eytan Fox, 2002) e *O segredo de Brockback Mountain* (Ang Lee, 2005), daí causar certa estranheza o fato de o texto do DVD de *Grande sertão: veredas* necessitar ainda apelar para o “amor proibido” entre as personagens, como estratégia para conquistar a atenção do espectador, principalmente porque no filme esse aspecto não ganha o mesmo relevo que no romance.

Se, por um lado, o cuidado dos diretores de *Grande sertão: veredas* em esclarecer precocemente o espectador sobre a sexualidade de Diadorim demonstra quanto os produtos simbólicos trazem em sua concepção resíduos que falam uma época passada, incluindo as pessoas que a habitaram e, conseqüentemente, as crenças e valores que plasmaram seus olhares, por outro lado, o texto do DVD não deixa dúvida de quanto ainda hoje, após todos os esforços em contrário, certos gostos, preferências e escolhas individuais, dissonantes das culturalmente aceitas como padrões de “normalidade”, continuam sendo postas sob suspeita, como denunciam não só o emprego da expressão *amor proibido*, mas principalmente as maliciosas aspas que a enclausuram. Neste caso, talvez não constituísse uma impertinência indagar em que medida, nos quarenta e três anos que separam o filme dos irmãos Santos Pereira do presente, a contemporaneidade se tornou apta a aceitar — e respeitar — o direito à diferença.

Bibliografia

- [1] HOISEL, Evelina. Autobiografia e biografia: no espaço do Grande Sertão. In: **Estudos Lingüísticos e Literários**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da UFBA n. 21-22/jun.-dez.1998, p. 207-224.
- [2] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- [3] OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: FAPESB/Quarteto, 2004.
- [4] PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, s.d.
- [5] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.