

ROSA NA TELONA: A TOCAIA LICENCIADA

Mestrando Marcos da Silva Coimbra (UFRJ)¹

RESUMO: *Este estudo tem a intenção de revelar como o filme A terceira margem do rio, de Nelson Pereira dos Santos, baseado em contos do livro Primeiras Estórias, de João Guimarães Rosa, se vale da intervenção como um caminho frutífero de releitura, de modo que esse distanciamento é resultado do trabalho de recriação automotivada do cineasta, que gera assim um movimento de transgressão respeitosa, uma vez que o enredo sofreu modificações significativas, mas a poeticidade das formas encontra uma realização digna de correlação com a sua fonte.*

PALAVRAS-CHAVE: ADAPTAÇÃO. FIDELIDADE. AUTORIA. CONFLUÊNCIA. TRANSGRESSÃO.

Cinema e literatura: a distância entre as linguagens e a questão da fidelidade nas “adaptações”.

Qual seria o alvo mais frutífero ao adaptar Guimarães Rosa: contar suas histórias singulares sem grandes pretensões semiológicas ou tentar reproduzir suas singularidades lingüísticas através de recursos próprios do filme? Se do universo roseano saltam vertentes para os diretores, tanto nos enredos pitorescos quanto na linguagem renovada e imprevisível, sua narrativa, com a mistura de linguagem popular e erudita, carregada de oralidade, apresenta justamente por isso uma série de dificuldades de adaptação ao cinema, tamanha sua originalidade e complexidade poética.

A verdade é que ao falarmos de qualquer transposição de uma obra literária para a tela, a última coisa que deve importar é se o filme “traduz” bem o universo da obra original, se é “fiel” à obra. Porque se vários filmes têm realmente uma atenção à sua origem e essa é uma grande qualidade neles, na maioria das vezes o respeito é apenas um disfarce para uma falta de ousadia, de competência narrativa ou de criatividade; e igualmente porque os melhores filmes que têm sua origem em narrativas literárias costumam ser aqueles que colocam o autor em perspectiva, para poder criar o seu próprio caminho no meio de um outro universo.

A busca da analogia de formas gera uma perda de profundidade, de força ou de densidade na transposição excessivamente respeitosa. Em vez disso, um cineasta como Nelson Pereira dos Santos utiliza-se do recurso da politropia estilística, que é a capacidade do narrador de mudar o tom da estória. Ele junta pedaços de contos em uma só história bem montada, captando um tanto do “espírito roseano” sem deixar de imprimir sua forte marca na narrativa e na linguagem.

Com isso, o diretor nega linearidade e obediência irrestrita ao autor e segue seu próprio caminho (ver Anexo I), fazendo a fusão ou interpenetração dinâmica dos gêneros, própria das grandes obras,

¹ Mestrando em Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Centro de Letras e Artes – Faculdade de Letras – Ciência da Literatura) E-mail: mythocoimbra@gmail.com

com o épico, o lírico e o maravilhoso entrelaçados. Sua “sintaxe” dá um sentido de estabilidade e de fluidez rítmica à trama, criando um ritmo específico, revelador dos personagens em cena e de suas complicações profundas, e mantendo uma forte coerência narrativa, na qual cada parte reflete o todo, que é o princípio que articula a estrutura da obra e preexiste às partes.

A terceira margem do rio e a técnica da frustração das expectativas mediante a lógica poética.

Como o enredo de Rosa não trabalha com causalidade, mas com a casualidade do destino (e Nelson assimila isto em seu filme), e os seus índices são simbólicos e não apenas psicológicos, o fruidor causal fica desiludido em sua expectativa. Há a criação duma expectativa e frustração final dela no processo de assemelhamento e de aproximação na relação entre pai e filho, desde a partida daquele - “Pai, o senhor me leva junto?” (Santos, 1995) -, passando pelo gesto de se preocupar com a sua alimentação, de ser o último a casar, de relutar em se mudar para a cidade (no conto, o filho nem se casa nem se muda das proximidades do rio) e chegando, por fim, no pedido final para que assuma o seu papel na canoa, que resulta no processo de culpa do filho.

A própria idéia de loucura perpassa os atos de Liojorge (que reluta em se casar e em ter uma vida convencional e que mais tarde comparece ao enterro do defunto que ele próprio matou, em presença dos homens que fariam uma vingança certa) e de seu pai de ponta a ponta (contribuindo para a construção da expectativa final, que será frustrada), quando na verdade eles se alimentam duma outra lógica, distinta e distante da dos demais que os cercam e do povo comentador. A cerimônia religiosa católica, realizada a pedido da família para tentar entender ou repreender o fenômeno da fuga do pai para o rio é um exemplo disto.

Esse processo de deslocamento em relação ao que se espera é próprio da lógica poética, da qual a terceira margem é um exemplo, um espaço para o questionamento da lógica racionalista, levantando outras possibilidades. É o espaço do mágico do mundo, da presença da transcendência, do excesso do mundo, onde o que não há, acontece: “O pai não volta porque não foi a parte alguma” (Santos, 1995). A criação dum novo modo de vida pelo homem do meio do rio é forte indício da vigência do estatuto poético (em vez do mimético) no filme.

“Seqüência” e o enredo harmônico como revelador da orquestração da natureza.

Após a ida definitiva do pai para o rio, o filme relata a passagem do tempo de forma rápida, e Liojorge já aparece como o adulto que vai à busca duma vaca fugida das terras da família. A vaca fugira “madrugadamente – entre o primeiro canto dos melros e o terceiro dos galos – o sol saindo à sua frente” (Rosa, 1988), num caminho que a levará a passar pelo riacho, usado como norte de fuga e como bebida para seu corpo. A natureza é revelada aqui como organismo vivo, que fala ao homem, que o possibilita à transcendência no sensível (e não no espírito isolado), que age com ele.

Tais momentos revelam uma orquestração profunda e harmônica da natureza como um todo, característica do enredo harmônico presente na narrativa roseana e assumida acertadamente por Nelson no filme. Chamamos aqui de enredo harmônico aquele no qual se expõem vários acontecimentos entrelaçados que se acompanham, se refletem e se complementam, ao passo que no melódico, um único acontecimento é submetido a uma seqüência lógica de acontecimentos, sendo previsível. É a inserção da polifonia na trama – aparição de diversas “vozes” numa mesma cena – que permite que vários eventos particulares de cada “vivente” sejam narrados ao mesmo tempo e que se interliguem, de modo que um espelhe o outro harmonicamente.

Enquanto a vaquinha pitanga quer sua querência, Liojorge busca sua conquista amorosa, em companhia de seu cavalo. A pitanga fujã vai mato adentro; Liojorge monta em seu cavalo e vai à sua busca. “O rapaz: obcego; A vaca, essa, sabia: por amor desses lugares” (Rosa, 1988). Mesmo

assim, chegavam à casa onde residia Alva. O cavaleiro e a vaca param no casarão, no qual Alva é conquistada com a captura da vaca (é pelo olhar entre ambos que o espectador compreende as intenções dos personagens).

Percebe-se nesses movimentos todo um complexo de relações entre o estado psíquico das personagens e a ambientação cênica, em que se usam de paisagens, sugestões míticas, elementos metafóricos da natureza, dentre outros, mostrando uma relação de co-operação e/ou cumplicidade entre a mundivivência dos personagens e as manifestações do mundo externo, da natureza, dos animais, da paisagem, do cosmo em si. O homem e a vaca aparecem como parte ativa e reflexiva num todo natural, numa orquestração geral do mundo e da vida, numa sinfonia particular.

“A menina de lá”: a palavra e a arte como solução e diluição dos conflitos humanos.

Outra máxima de Rosa que o filme incorpora é a de que o que legitima o personagem é a sua poeticidade e não sua verossimilhança, e essa verdade aparece em desejos como estes, gerados na cabeça da criança: - “Eu quero ir pra lá” – “Aonde?” – “Não sei” (Santos, 1995). De acordo com isso, o cineasta lança mão dum “tom cara-de-pau” de narrar, como se o evento incrível ou absurdo fosse absolutamente prosaico.

Exemplo disto são os momentos em que a santinha recorre à força da natureza para controlar a desordem e a ansiedade humanas, com o uso de ventanias quando os Dagobés tentam se impor na primeira ocasião em que o povo chamava por ela, bem como quando uma aglomeração a esperava ruidosa e impaciente.

A menina que falava palavras estranhas fez também um bolo de goiaba, pela palavra - “estou fazendo” (Santos, 1995): ela faz coisas “inúteis”, mas completamente prazerosas, podendo ser comparada ao fenômeno artístico de uma maneira geral, que não pode ser funcionalizado, pragmatizado, que “Não (se) precisa entender nem explicar” (Rosa, 1988). Ela quis a chuva não para irrigar a plantação e salvar a família, mas para ver o arco da velha.

A morte da menina, resultado de seu desejo por um caixãozinho cor-de-rosa com enfeites verdes brilhantes, simboliza a impossibilidade de funcionalização e racionalização do lado mágico da vida, incluindo as manifestações poéticas e artísticas. Ela morre porque não pode tornar-se adulta, não pode racionalizar seus milagres, funcionalizá-los sob a lógica do uso imediato. E o desejo de seus pais, de que ela crescesse e assim pudesse, tomando juízo, ajudá-los, não se concretizou.

“Os irmãos Dagobé”: do campo à cidade, uma terra-sem-lei. A cidade real.

Num lugar sem qualquer sinal de autoridade, quatro irmãos “viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica” (Rosa, 1988) de um deles, aquele que tomou por força a esposa de Liojorge, um homem “assim de alma entregue, uma humildade mortal” (Rosa, 1988), mas que mesmo assim foi capaz de assassinar o desordeiro e até de comparecer ao seu enterro...

Este seria o enredo básico desta parte da história, se não levássemos em conta a forte imbricação dela com a parte que caberia ao conto “Fatalidade”, bem como se as mudanças de Liojorge com sua esposa para fugir dos violentos irmãos não fosse considerada. O casal começa a ter sua paz e sua privacidade invadidas na casa em que antes o rapaz já morava com sua mãe; depois, partem para a casa do pai de Alva, também no interior; por último, terminam por abandonar o campo e ir para a cidade, onde voltam a ser perseguidos pelos irmãos sem escrúpulos.

O filme realiza um movimento parecido ao que ocorreu no Cinema Novo, a saber, o de passagem do campo para a cidade, mas agora o fato é diverso: se o interior cinemanovista fazia parte dum

imaginário em que o Brasil seria um país rural, símbolo matriz da identidade nacional, o campo d'A terceira margem por sua vez é propiciador da vivência de dramas pessoais e, no máximo, familiares e que gravitam não sob a lógica do político, mas do fantástico, do trágico, do lírico, numa mistura de gêneros sem fronteiras estanques².

A Brasília presente nos clichês turísticos e da urbanística moderna só aparece nas cenas da chegada à cidade, vistas apenas do avião, de longe, de modo que a família praticamente só “pisa no solo” de Sobradinho, lugar periférico onde eles terminam por residir e onde se percebe a realidade vivida na prática pela maioria do povo pobre que se mudou para lá.

Outra alteração que o modo de vida urbano trouxe para os personagens da narrativa foi a prevalência da televisão como elemento fundamental a compor suas vidas domésticas e a “contaminar” a mundivivência de todos. O casal formado por Rigério e Rosário, primeiros a se mudarem do interior de Minas para o ambiente urbano, têm em sua casa o aparelho de televisão antes mesmo de terem uma geladeira. A tevê está sempre ligada, ocupando um lugar central na casa, tomando para si o tempo dos viventes ali residentes, cobrindo os milagres de Nhinhinha e chegando a desencantar a menina, conforme fala de Rigério ao pai dela: “O pior é que Nhinhinha não quer mais nada com o negócio. Fica o dia inteiro na frente daquela televisão” (Santos, 1995). Eis aqui mais uma crítica ao *modus vivendi* tido como padrão na civilização ocidental pós-moderna, do qual a tevê é um dos representantes mais plenos.

A trama vivida por Liojorge e pelos irmãos Dagobé traz à tela novamente a técnica da frustração das expectativas, gerada em consonância com a lógica de construção poética. A expectativa da vingança dos Dagobés contra Liojorge, construída mediante atos dele próprio (que se faz presente face aos prováveis vingadores do morto) e de comentários do povo da região, vem num *crescendum* - “Aqui todos vêm dormir – era, no portão, o leteiro” (Rosa, 1988), mas é frustrada num anticlímax, com o desfecho da cena do enterro de Telles e a saída dos irmãos restantes para outra cidade, por vontade deles próprios.

“Fatalidade” e o saber vivenciado como gerador de justiça e de abrandamento das aflições.

Toda a problemática levantada pelos violentos irmãos do conto anteriormente abordado só será solucionada com a entrada do “Amigo” em cena, personagem central de “Fatalidade” que atuará incisivamente no caso, de modo que a interligação destes dois contos faz a costura mais modelar do filme. Ao consultar o sábio fatalista, Liojorge acaba fazendo uma forma de terapia pela palavra, além de um aprendizado. A verbalização dos traumas e problemas abre horizontes e soluções para Liojorge, que tem assim sua existência redimida não só pela retaliação final, mas também pela palavra contada.

O “Amigo” que ele consulta acumula os saberes de poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia, tendo um forte saber vivenciado, que é posto num tom quase que filosófico, ao passo que o Liojorge do filme é o mesmo “homenzinho caipira” (Rosa, 1988), de “nome José de Tal” e apelido “Zé Centralfe” do conto, ingenuamente incriminado.

Enquanto Liojorge se coloca como um homem afeiçoado à lei, o fatalista sentencia que “Não estamos debaixo da lei, mas da graça” (Nelson, 1995). A prova disto é que a trama se passa num lugar sem qualquer espécie de autoridade real, exceto a dos sanguinários irmãos, e que o criador da confusão era um homem que “não tem estatutos” (Rosa, 1988). Quando Liojorge afirma que só quer a lei, o fatalista ri e olha para as armas, apontando a sua forma infalível de fazer justiça.

² Guimarães Rosa e Nelson Pereira dos Santos têm em comum a qualidade de terem a “identidade nacional” como produto da própria identidade artística, emergindo nas obras sem precisar ser tematizada, ou seja, estando na própria forma.

Liojorge havia sido pegado numa armadilha tramada pelo Herculinão junto à polícia, que por sua vez participa da criminalização forçada. No filme, qualquer um pode ser solto da prisão mediante fiança e conversa com o delegado, tendo o advogado como mediador. É aí que a figura do advogado como solta-bandidos oportunista é criticada, como mais um exemplo de injustiça no mundo dos homens.

A retaliação fatal é a única forma que Liojorge vislumbra para reconquistar não apenas sua amada como também sua honra, muito embora ele não fosse um sertanejo afeiçoado à violência gratuita, usando-a com método, sem exageros nem desmedidas. A violência, a desonra e a vingança assumidas por Liojorge são temas típicos do imaginário regional brasileiro.

Na ocasião do assassinato, ouvem-se vozes dos transeuntes dizendo “eu não sei de nada” (Nelson, 1995), numa demonstração de medo generalizado da represália dos Dagobés. É nesse momento que o fatalista sentencia a impossibilidade de convivência entre humanos, do que ele, homem só no mundo e exterminador, é prova: “A vida de um ser humano entre outros seres humanos é impossível. O que vemos é apenas milagre”. “Esta nossa terra é inabitada, prova-se isto” (Nelson, 1995).

Assim, o filme termina por refletir, com sua denúncia, um certo neo-realismo, uma vez que o tema da ausência de autoridade e da injustiça em terras-sem-lei existe tanto no campo como na cidade, estando presente em todo o filme. E se este tema é universal, as linguagens ou formas do livro e do filme são absolutamente regionais, numa demonstração de fusão do local com o mundial.

A simplicidade de formas e a autoria legitimada.

Se o próprio diretor considera sua obra como um produto não-acabado e se os entraves de produção da época, devido às dificuldades financeiras dum cinema que ainda ressuscitava da era Collor³, impediam que certos “efeitos especiais” pudessem dar melhor acabamento a algumas cenas, deve-se levar em conta que o cinema de Nelson é o da naturalidade dos eventos, da simplicidade na montagem.

Ao escolher trilhar um caminho deslocado, Nelson Pereira dos Santos legitima a autoria de sua obra usando de soluções simples para relatar passagens que, em Rosa, tinham certa carga de enigma e de diferenciação vocabular e sintática. É como se encontrássemos um filme de montagem prosaica (no sentido de que aqui se assiste a um filme de montagem lógica e sequencial⁴) que reconta narrativas dum livro extremamente poético e diferenciado. Leia-se simplicidade não como ausência de algo, como falha técnica, preguiça, nem como uma “estética da fome”⁵ atualizada, mas como uma construção em que menos é mais. Segundo Ruy Gardnier,

A saída fácil em Nelson Pereira responde a uma necessidade interna de verdade do plano cinematográfico: ele acredita, ele vê os objetos, a realidade se abre e se estende em seu cinema. O maravilhoso não vem

³A extinção da Lei Sarney e da Embrafilme e o fim da reserva de mercado para o cinema brasileiro fazem a produção cair quase a zero na primeira metade da década de 90, esbarrando na falta de financiamento e na concorrência com o filme de Hollywood, com seu amplo esquema de distribuição e massificação.

⁴Jean-Luc Godard contrapôs ao cinema de narrativa clássica, interiorizado pelo público como padrão, um cinema em que a técnica e o estilo são propositalmente revelados ao espectador, gerando uma sensação de deslocamento com a percepção das linguagens (Pasolini, 1982, p. 81).

⁵O termo foi cunhado por Glauber Rocha para designar um cinema no qual a escassez de recursos técnicos era utilizada como motivadora na criação duma linguagem fílmica em que a liberdade de criação e o mergulho na realidade social fossem mais importantes do que a técnica pura e a burocracia da produção, que haviam invadido o cinema industrial de então (Xavier, 2001, p. 26).

de outro mundo, ele está sempre presente, imanente, no mundo. (Gardnier, 2006, p. 1).

O trunfo de Nelson não é dominar as diversas técnicas de filmagem e opções de efeitos, e sim fazer uso dessas possibilidades mediante o estatuto poético do filme, de acordo com cada momento da obra. É uma forma de aliar o vigor da inspiração ao rigor da composição. Assim, o diretor cria imagens que dizem muito com o mínimo, sobrevivendo como uma espécie de remanescente, dos que ainda não aderiram ao consenso e à festa do cinema industrial, onde há uma forte tendência a converter elementos técnicos em pirotécnicos, fazendo de um filme muitas vezes um espetáculo extravagante e até perdulário.

O lugar do cineasta: confluência e transgressão. A tocaia licenciada.

A visão do filme em sua totalidade nos permite perceber, em momentos distintos, a mistura de elementos do folclore e da cultura popular – a crença de que o defunto volta a botar sangue na presença do assassino, a encenação de festejos de diversos grupos étnicos e origens (samba, candomblé, folia-de-reis) que precedem a morte da menina – com elementos da vida religiosa – a presença do catolicismo em costumes cotidianos, como no pedido de benção de Rosário para ir embora, no sinal da cruz feito pelo pai ao adentrar o rio, na celebração da missa a pedido da mãe –, mostrando com isso um ecletismo cultural generalizado, muito comum na cultura brasileira.

E se empresas como Itapemirim, Pepsi, Skol e Esso aparecem ostensivamente na obra, é uma espécie de concessão por necessidade, completamente compreensível: o cinema da década de 1990 é carente de patrocínios e de incentivos governamentais, de modo que esse tipo de concessão mais rasgada era uma forma de convencer ao empresário de que valia a pena investir em arte. Hoje o quadro é outro, e a simples referência do patrocinador no início ou no fim do filme basta em muitos casos, havendo ainda assim os muitos outros casos em que a coisa se dá como se dava quando era por necessidade indiscutível. À parte isso, tal aparição não é nada que atrapalhe o desenvolvimento da trama, nem a poeticidade da obra.

Para confirmar essa opinião, algumas cenas do filme mostram que merecem uma atenção isolada e especial, seja pelo forte poder simbólico que carregam, seja pela beleza imagética em si. Uma delas é a da paisagem inicial, que desde o primeiro enquadramento do filme dá as cartas do espetáculo, revelando um vermelho telúrico ensolarado, consequência dum pôr-do-sol que cobre o rio e suas margens.

Outro trecho importante seria o da festa de casamento de Liojorge com Alva, revelando uma poesia rara na linguagem do cinema. No dizer de Ruy Gardnier, “A câmera se perde entre as gentes, os cortes são bruscos, um plano não prepara o outro e o espectador se deleita com a beleza das imagens” (Gardnier, 2006, p. 2). A festa torna-se o espaço para a permissividade, a alegria, o entusiasmo, o banquete, a degustação da vida.

A transposição do rio pela vaca “num céu quase da sua cor” (Rosa, 1988), seguida de pelo cavaleiro e por seu cavalo, revela por sua vez cenas belíssimas, feitas num céu carregado de vermelhos telúricos. Também a cena em que Liojorge e Alva, nus, se acariciam na rede é de uma sensualidade e duma beleza extremamente refinadas, em nada lembrando o recente cinema de chanchada que era feito no país.

Quanto à cena final do filme, em que Liojorge está correndo em direção contrária à canoa e ao rio, esta é antológica. Há nela um certo diálogo com a cena final de “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (Glauber Rocha, 1964), devido ao ímpeto final que move os personagens centrais e ao simbolismo da fuga veloz em busca duma solução. Assim, vai-se apaixonando pela linguagem

simples e árida do filme com o decorrer das cenas e com a aclimação da compreensão e do olhar a esta linguagem própria e a este mundo próprio.

Por tudo isso, o filme abandona a tentativa de tradução similar do universo roseano para a tela e se apropria dos relatos do escritor para construir um relato com vida própria, no qual o conto é uma fonte, uma origem, que desembocará no filme como outra obra, que não deve respeito absoluto e religioso ao original, e sim uma valorização ou vivificação dinâmica – que poderá ser positiva mesmo quando for transgressora. Assim, Nelson soube não ser fiel e não ter reverência sem destruir sua fonte, construindo apenas outra arte e fazendo-nos constatar que a simplicidade, a contenção e a recusa à grandiloquência podem ser a melhor política para transpor Rosa para o cinema.

Em *A terceira margem do rio* (Santos, 1995) a poética estranha e original de Rosa encontra a poética comum de Nelson, criando uma confluência entre o escritor e o cineasta e não um ofuscamento deste por aquele. Há no filme uma espécie de junção, confluência ou concordância entre o escritor e o cineasta, ou ainda um filtrar daquele por este, que traz assim o seu valor positivamente contaminado, a sua novidade modificada e alterada por ingredientes outros. Pensando em termos de Rosa, não se pode fazer um filme absolutamente roseano, seja porque tal característica é originalmente literária –e qualquer coisa que fuja desse âmbito será engodo ou desvio ou fanfarronice–, seja porque não será Rosa o autor/ diretor do filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (org.). **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense / Edusp, 1994.
- GARDNIER, Ruy. **A terceira margem do rio**. Niterói, 2006. disponível em <http://www.contacampo.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2006.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.