

‘O ‘grão’ da escritura’, segundo Roland Barthes, e a noção de fidelidade na adaptação de “Os Irmãos Dagobé” em “A Terceira Margem do Rio” e “Outras Estórias”

Prof. Ms. Denise Lopes¹ (UFF e UNESA)

Resumo:

Em “O Prazer do Texto”, Roland Barthes elege ‘uma certa arte da melodia’ como ‘estética do prazer textual’ e atribui ao cinema a capacidade de resgatá-la em sua melhor ‘performance’. ‘A escritura em voz alta’, identificada por Barthes, será analisada nas adaptações de “Os Irmãos Dagobé”, de Guimarães Rosa, em “A Terceira Margem do Rio”, de Nelson Pereira dos Santos, e “Outras Estórias”, de Pedro Bial. A obra de Rosa, basicamente auditiva, que não prega a continuidade e que faz da linguagem ‘o espetáculo’, encontra ressonância nestes filmes? A noção de fidelidade ao original, abordada a partir de paradigmas que consideram as especificidades de cada meio, será o mote para desmistificar preconceitos sobre a relação entre literatura e cinema. Afinal, o texto literário pode ser atualizado e/ou melhorado por uma ‘transsubstanciação’ audiovisual?

Palavras-chave: adaptação literária, ‘transsubstanciação’, fidelidade ao original, ‘escritura em voz alta’, Guimarães Rosa

Introdução

Tanto o longa-metragem *Outras estórias* (1999), de Pedro Bial, quanto *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, partem dos contos publicados em *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Lançado em 1962, pela José Olympio, o livro está na sua 34ª edição _ agora, pela Nova Fronteira _ e traz 21 contos. *Outras estórias* transpôs para as telas *Famigerado; Sorôco, sua mãe, sua filha; Os irmãos Dagobé; Nada e a nossa condição, e Substância*. Já *A terceira margem do rio* adaptou *A menina de lá, Os irmãos Dagobé, A terceira margem do rio, Fatalidade e Seqüência*. Ambos optaram por cinco histórias. Os dois, em graus diferentes, promoveram a interpenetração dos contos, ao invés, da segmentação em episódios. Difícil dizer onde termina uma história e começa outra nas duas versões. Mais difícil em *A terceira margem do rio*. O longa de Nelson Pereira dos Santos, numa apropriação bem mais livre do texto, traz o universo roseano até a contemporaneidade de uma Brasília de hoje, enquanto o filme de Pedro Bial assume de forma mais literal o ambiente e as “falas” presentes na obra de Guimarães Rosa.

Os dois filmes têm vários pontos em comum, bem como inúmeros distintos. Para facilitar uma comparação analítica entre eles, o trabalho tentará dissecar a adaptação realizada por ambos de um único e mesmo conto do livro em questão: *Os irmãos Dagobé*. Presente nos dois trabalhos, a narrativa do velório e do enterro do mais velho e líder de quatro irmãos “absolutamente facínoras” é uma das mais representativas da obra de Guimarães Rosa e possui vasto material para apreciação.

Mas antes do trabalho, propriamente dito, de análise das adaptações literárias para o cinema, é necessário se fazer algumas considerações que poderão servir para futuras reflexões. O que nortearia uma noção de fidelidade literária? Seria mesmo possível estabelecer regras para essa avaliação? Não seria melhor se falar em boa ou má adaptação ao invés de se julgar se esta foi fiel ou não ao texto original? A noção de fidelidade muita vezes implica na idéia de transposição literal do texto para a tela, o que muitas vezes não surte o mesmo efeito da narrativa no livro. Como distinguir, então, as especificidades literárias e cinematográficas? Há possibilidade de equivalência estilística entre romance e filme? Aonde? De que forma? Quais os pontos de vista diferentes que podemos identificar nos dois meios? Há algum resquício preconceituoso de supremacia entre as duas formas? O texto impresso, ponto de partida para uma história no cinema, pode ser superado, atualizado e

melhorado por uma transposição audiovisual? Onde pode perder ou ganhar a literatura, em recursos de persuasão, empatia e convencimento? Onde, quando ou como uma imagem pode “dizer” mais, ou deixar mais pistas a serem preenchidas, perseguidas, do que na literatura? Enfim, de que forma a interligação destes dois meios de comunicação pode ser mais eficiente no sentido de dar ao leitor ou espectador a chance de se reconhecer e de gerar suas próprias fantasias a partir do contato com a obra, seja esta um livro ou um filme? Como estabelecer a “cola”, identificada por Roland Barthes, capaz de proporcionar a decolagem deste receptor, a liberação dos seus desejos e a realização de seus *fetiches*? Como instigar dúvidas e suscitar outras histórias no interlocutor? Ou seja, onde é possível gozar mais com uma história? A pergunta, “lendo o livro ou vendo o filme?”, parece maniqueísta demais. Melhor, talvez, seria perguntar: Em que tipo de livro ou de filme isso acontece de forma mais espontânea? Quais os tipos de gozo possíveis? E quando eles podem ser “quase” equivalentes no caso de uma adaptação literária para o cinema?

Atentos às questões acima, que, claro, não irão se esgotar neste trabalho, precisamos aprofundar pelo menos uma antes de abordar a transposição de *Os irmãos Dagobé* para as telas do cinema: o preconceito, fundado muitas vezes em desinformação, que acaba gerando quase um consenso, hoje em dia, de que um livro é sempre melhor do que a sua versão em filme. Para o professor do Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Nova York, Robert Stam, há mesmo um preconceito em relação ao audiovisual. “Em geral, o discurso sobre adaptações é altamente moralista e tende a favorecer a literatura. Sempre se vê o filme como a perda ou a deformação de algo, como a palavra que foi traída. Isso vem da cultura religiosa, onde a palavra sagrada é a Bíblia.” (STAM, 1999, p.4) É preciso lembrar as inúmeras possibilidades que só o cinema tem.

Um filme tem mais trilhas a serem seguidas. Tem imagens, ruídos, músicas, palavras, diálogos e pode até ter coisas escritas. As pessoas só observam o que se perde numa adaptação, nunca o que se ganha nos diversos contrapontos que o cinema proporciona (...) O cinema é uma linguagem capaz de articular todas as artes, pode imitar procedimentos cubistas, da arquitetura..., com possibilidades de impacto muito maiores do que a literatura. Um exemplo disso é o estrago causado por uma mesma notícia dada num jornal impresso e num canal de tevê. (STAM, 1999, p.4)

Direcionada a um interlocutor de cada vez, no caso do livro, e simultânea a um grupo, no caso da transmissão televisiva ou da exibição em cinemas, os dois casos, no entanto, terão a recepção individualizada.

Preconceitos em relação ao cinema, segundo o professor Robert Stam, “remontam substratos religiosos do judaísmo e do protestantismo, onde não se pode mostrar a imagem de Deus. Como se a imagem não pudesse traduzir a verdade” (STAM, 1999, p.4). A fisicidade do cinema estaria fadada a tirar do interlocutor da obra a capacidade de construir imagetivamente a sua história, restringindo, portanto, as possibilidades de criação deste. A descrição narrativa de um personagem num livro pode mesmo dar asas à imaginação do leitor, que tem a opção de construí-lo, a partir de indicações escritas, de acordo com seus desejos mais íntimos. Mas, se por um lado, o cinema pode dar uma forma mais definida a essa personagem, materializando, por exemplo, a cor dos seus olhos, de seus cabelos, a sua estatura... Por outro, pode aproximá-la ainda mais deste receptor, provocando uma transferência tão grande que o espectador pode vivenciar tudo que acontece na tela como se fosse consigo. O intercâmbio com a tela, pode gerar a sensação de que aquela personagem lhe pertence ou mesmo de que se pode ser “ela”.

Alcione Araújo, escritor, dramaturgo e roteirista, responsável pela lapidação do texto de Rosa em *Outras Estórias*, afirmou em entrevista ao Caderno B do Jornal do Brasil, que o que acontece no filme não é uma adaptação ou uma transposição literária para o cinema, mas, sim, uma “*transsubstanciação*”. O termo oriundo da liturgia católica, que, segundo o dicionário Aurélio, significa “mudança de uma substância em outra (...) para explicar a presença real de Jesus Cristo no sacramento

da Eucarística (...) pela mudança da substância do pão e do vinho na de seu corpo e de seu sangue”, não podia ser mais feliz. Pois, literatura e cinema têm mesmo substâncias diferentes. A química que se processa entre o leitor e seu livro e o espectador de cinema e o celulóide projetado na tela é diferenciada, embora possa ter alguns resultados, por hora, semelhantes e complementares.

Em *O Prazer do Texto*, o semiólogo, crítico literário e pensador Roland Barthes, termina por eleger “uma certa arte da melodia” como a estética do prazer textual e atribui ao cinema a capacidade de resgatá-la em sua melhor *performance*.

Basta com efeito que o cinema tome de muito perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embreçamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, assim por dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (BARTHES, 1996. p.86)

O que chama de “a escritura em voz alta” é um pouco o que faz *Outras Estórias* com o texto roseano, como veremos mais adiante.

É bom lembrar também que seja na literatura, ou no cinema, tudo não passa de representações. No caso de uma adaptação literária para o cinema, o filme surge de um texto de domínio público, teoricamente já conhecido por uma boa parcela de pessoas. Mas mesmo quando não é assim, um filme tem sempre origem em um texto escrito, em um roteiro. O cineasta inglês Peter Greenaway, ao falar sobre seu filme *The pillow book* (*O livro de cabeceira*, 1999), afirmou que sua meta é romper com isso. “Sempre fiquei muito decepcionado por este formidável meio (o cinema) de captação de imagens sempre ter sua origem em um roteiro. Ainda sinto um desejo profundo de contar histórias, mas quero fazer isso de forma visual” (GREENAWAY, 1998. *Item nº0*). Em *The pillow book*, ao invés de seguir um roteiro tradicional ou adaptar uma obra literária, Greenaway transformou a sua história visual _ explorando a justaposição de imagens e o grafismo de ideogramas _ em um livro. Quis ele o inverso. Afirmando mesmo ser essa a ordem natural das coisas: primeiro imagem, depois palavra.

Marcelo Masagão, que realizou *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), utilizou recursos eletrônicos e afirmou ter realizado o seu “filme-memória” somente com o clicar do mouse, sem auxílio sequer de uma marcação ou rascunho escrito. Sem exageros, mas conscientes verdadeiramente das mudanças que avanços tecnológicos estão a imprimir nos métodos de criação artísticos, podemos derivar para o fato de que a relação entre escrita e imagem é mais tênue do que podemos imaginar. Para encerrar essas primeiras considerações necessárias ao desenrolar do trabalho vale lembrar, como fez Greenaway em *The pillow book*, que o processo de escrita também surgiu através de imagens, com o homem riscando cavernas, e que toda palavra, seja ela qual for, tem sua grafia/imagem sedimentada na língua que a originou.

Desenvolvimento

O conto *Os irmãos Dagobé*, na 34ª edição de *Primeiras Estórias*, é o quinto a ser apresentado. Ocupa cinco páginas do livro e está dividido em curtos 28 parágrafos. Em *Outras Estórias*, o conto é um dos primeiros apresentados de forma entremeada. Abre o filme e consome só na narrativa do velório e do enterro cerca de 14 minutos. Em *A Terceira Margem do Rio* _ apesar da aparição dos irmãos Dagobé, caracterizados de outra forma, acontecer também logo no início _, o conto se desenrola quase no fim do filme, em 9 minutos ininterruptos. As duas versões, tanto a de 1994, quanto a de 1999, privilegiam o principal: o climax do velório e do enterro.

Guimarães Rosa é um escritor, basicamente, auditivo. Não é por continuidade que ele busca o sentido, mas através de frases intercaladas, da técnica de relato, da oralidade de uma população específica, da narração de fatos. A linguagem, para ele, é o espetáculo. “O ato de contar, no texto roseano, é o instaurador de um diálogo onde se mesclam os papéis entre personagem narrador e um interlocutor, possivelmente identificado com o leitor” (SILVA, 1999. p.148).

Essa “oralidade” de Guimarães Rosa será mantida nos dois filmes, por recursos diversos. Ambos utilizam vozes em *off* no velório e enterro de Damastor e repetem vários trechos do texto roseano quase na íntegra. Na passagem, em que chega ao velório um mensageiro para avisar que Liojorge quer estar com os irmãos Dagobé, a transposição é perfeita. “O rapaz Liojorge afiança que não queria matar”, diz o mensageiro em *A Terceira Margem do Rio*. Em *Outras Estórias*, a transposição é ainda mais ao pé da letra e impregnada do sentimento roseano. Todo o trecho do texto de Guimarães Rosa é dito no filme. Mas nas duas situações, o que chamamos, coloquialmente, de “espírito da obra” é preservado. O texto de Guimarães Rosa é:

Com que, alguém, que de lá vindo voltando, aos donos do morto ia dar informação, a substância deste recado. Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade. (ROSA, 1988. p.29)

Os dois filmes aproveitam ainda outros trechos do texto acima. Cada um, à sua maneira, resolve bem a transposição do conto para o cinema. Se a palavra e a ‘ambientação’ sertaneja estão mais preservados em *Outras Estórias*, *A Terceira Margem do Rio* demonstra força criativa para driblar dificuldades de orçamento e produção, sem desfigurar sobremaneira a idéia original.

O filme de Nelson Pereira dos Santos realizado com auxílio do recém-criado Pólo de Cinema de Brasília, logo após a hecatombe Collor _ que extinguiu a Embrafilme e todas as formas de incentivo ao cinema nacional _, consegue manter o clima do livro. Apesar de a história de *A Terceira Margem do Rio* se deslocar do sertão mineiro para uma cidade satélite de Brasília.

Em *A Terceira margem do Rio*, o tiro que mata Damastor Dagobé não é o de Liojorge, e sim o de um matador profissional escondido na cena. Liojorge vai atrás de Damastor para libertar a mulher. O Liojorge de Nelson Pereira tem um motivo para matar, mas o matador não. Atira, digamos, “no derradeiro do instante” (como afirma o texto de Rosa), em defesa de Liojorge. Liojorge acha que foi ele que matou Damastor e assume a autoria do crime. Todo o resto, do velório ao enterro, segue no ritmo roseano. O filme de Nelson recorre ao recurso de vozes paralelas, sussurros e de vozes em *off*, o tempo todo, para dispersar assim as “falas”, preservando o estilo oral indicado pelo conto. O jogo de olhares entre Liojorge e os irmãos do homem (que ele acha/tem certeza) que matou, durante o cortejo do caixão e na hora em que este baixa a cova, é perfeito e também dá o tom certo do conto.

O recurso das frases isoladas, ditas quase aos sussurros _ “Soava um vozeio simples, baixo, dos grupos de pessoas” _, também será utilizada em *Outras Estórias*. A primeira adaptação realizada do conto utiliza cortes rápidos entre os rostos, a maioria em close, de Liojorge e dos irmãos à beira da cova de Damastor para demonstrar o duelo entre eles. Já *Outras Estórias*, para dar efeito similar, prioriza a decupagem dos elementos de cena, com closes de mãos em cartucheiras, de olhos, de pernas andando no cortejo até o cemitério, e acaba por construir um majestoso balé de cortes. O som, como o arrastar de pés, de movimentos de braços, de bater de dedos no revólver, também é muito importante em *Outras Estórias*.

Os principais sons, no entanto, na adaptação de Pedro Bial, são mesmo os produzidos pelos próprios seres humanos. Apresentados em toda a sua animalidade, os irmãos Dagobé praticamente

não falam, grunem, soltam gemidos, como o “Argh”, do sucessor de Damastor, ou o “Hum...Ah!”, indicado no texto literário. Suas interjeições _ e quase não há mais nada na comunicação entre eles _ são sonoplastias que muito lhes aproximam de animais ferozes, prontos a darem o bote, mas que na hora instantânea se retesam e desistem da caça. O suor estampado nos rostos, os olhares de olhos esbugalhados, o torcer dos narizes, tudo nos faz lembrar o tanto de animal que cada ser humano traz em si.

Nesse contato “colado” com o som animalesco dos irmãos Dagobé, somos levados a querer/esperar o bote. Anunciado bote. Climax construído com maestria por todo conto de Rosa. A esse “focinho humano” “colado” à nossa orelha nos identificamos, nos transmutamos. E, como na profecia de Roland Barthes sobre a estética do prazer textual, esse “som da fala” “granula, acaricia, raspa, corta: frui”.

O tom animalesco dos personagens em *A Terceira Margem do Rio* é trazido para uma selva de pedra, de uma favela plana de Brasília, de uma cidade satélite contemporânea. A animalidade está na contravenção de drogas, no conchavo com a polícia, na exploração da fé, na carestia da população, na corrupção política mostrada na televisão, na violência sexual contra a mulher, na figura de um matador/caçador (um outro tipo de animalidade, talvez mais natural do que as outras apresentadas) e até na aberração da manipulação de vidas por um aparelho de tevê. O “com Jesus” dito pelo Liojorge de *A Terceira Margem do Rio* soa com a mesma verdade do que em *Outras Estórias*. O Liojorge de Ilya São Paulo, em *A Terceira Margem do Rio*, convence e os atores que encarnam os irmãos Dagobé em *Outras Estórias* estão estupendos em suas representações.

O trabalho de elenco da versão de Pedro Bial, aliás, é um dos grandes trunfos do filme. Trabalhados antes do *set* de filmagem por Cacá Carvalho e Giulia Gam, num procedimento característico do teatro, a grande maioria dos atores consegue passar a atmosfera mítica e *borderline* dos personagens roseanos. A pesquisa de Bial sobre o universo de Rosa começou antes mesmo do filme, no documentário *Os nomes do Rosa*, realizado, em 1996, para o canal a cabo GNT. A pesquisa e o trabalho dos atores dão ao filme um *background* de peso.

Em *A Terceira Margem do Rio* nem todas as falas são retiradas literalmente do conto em questão, mas quem duvidaria ao ouvir um “Morto está”, de um dos irmãos de Damastor, que esta frase não teria saído diretamente do texto roseano? Ou mesmo quando traz o discurso para a cidade grande: “Está na área, não fugiu”, comenta alguém sobre Liojorge, enquanto outro responde “De que adianta fugir? Vão agarrar ele onde for”. Reproduzindo formas coloquiais, inclusive, com erros de português, o filme mostra simetria com o texto de Rosa. “A gente, vamos’ embora, daqui para bem longe”, declara, chamando os irmãos, o segundo Dagobé, ao final do enterro de Damastor, no filme *A Terceira Margem do Rio*.

Nelson Pereira dos Santos constrói coisas assim durante o filme. Casa a bela música, de mesmo nome do filme _ *A Terceira Margem do Rio* _ composta por Caetano Veloso e Milton Nascimento, com perfeição em cenas como a do garoto que anda pelo barranco de terra acompanhando o pai ir embora numa canoa rio abaixo.

“Água da palavra / Água da parada / Água da palavra / Água de rosa dura / Proa da palavra (...) Margens da palavra / Clareira, luz madura / Rosa da palavra / Puro silêncio, nosso pai (...) Casa da palavra / Onde o silêncio mora / Brasa da palavra / A hora clara, nosso pai / Hora da palavra / Quando não se diz nada / Fora da palavra / Quando mais dentro aflora / Tora da palavra / Rio, pau enorme, nosso pai.”

Música que acaba sendo emblemática no filme e que costura o tempo em alguns momentos da narrativa. A construção do tempo no texto cinematográfico merece atenção. Diferentemente da literatura, o cinema tem recursos próprios para demonstrar a passagem de tempo. As horas arrastadas narradas por Guimarães Rosa, em frases intercaladas e em constatações como “De receio, os circunstâncias tomavam mais cachaça-queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às

vezes, parece muito dilatado.”, em *Outras Estórias*, são traduzidas com a mesma parcimônia. O dia amanhece, com direito a galo cantando e sol surgindo por detrás do morro, para mostrar que a noite de Liojorge, rezando numa capela, a espera do caixão ser fechado, foi longa. A luz, aliás, é muito trabalhada pela fotografia no filme de Pedro Bial. No local do velório, mal dá para ver direito os semblantes das pessoas. Velas iluminando interiores, tanto no velório, quanto nas tomadas da casa de Liojorge, dão a dimensão assombrosa de quem acompanha a narrativa, com a formação de sombras, penumbras e distorções. Preservando todo o impressionismo da obra de Guimarães Rosa e reafirmando o texto roseano que diz: “tudo tinha um ar de espantoso”.

Outras Estórias lança mão de mais um recurso só possível aos meios audiovisuais. Constrói, entre a passagem de um conto e outro, figuras plásticas virtuais, com auxílio da mídia eletrônica, que lembram ilustrações de contos de fada. Ao invés da mudança capítulo por capítulo do livro, Pedro Bial utiliza desenhos feitos numa espécie de areia, que se desfazem com o vento. Recurso identificado pela pós-doutoranda em Letras da UFF, Maria Luiza de Castro da Silva, como uma referência ao prefácio de “Tutaméia”, outro texto de Rosa, que, segundo ela, diz: “É preciso romper o círculo de giz”.

Estes desenhos, feitos sobre seixos que, ao rolarem, apagam seus traços, aludem a acontecimentos que se marcam em um tempo sempre móvel que as dilui e as recupera como lembranças fugazes de um passado arquétipo. Os acontecimentos trazidos pela memória são parcelares, indefinidos e efêmeros. Os movimentos da memória e do esquecimento são traduzidos pela mobilidade dos seixos e pela névoa que vai, aos poucos, tomando conta da cena. (SILVA, 1999. p.139)

O filme de Pedro Bial parece mesmo querer lembrar durante todo o seu desenrolar que se originou de um texto literário. Já na abertura, os créditos batidos à máquina, a frase “Faz de conta”, repetida pelo personagem Tio Man’ Antônio (Paulo José), retirado de “*Nada e a nossa condição*”, e a passagem imediata para a figura de Liojorge sentando na frente de casa, lendo um livro, não deixam dúvidas de que o diretor não quer se distanciar do livro, da “catedral de palavras” construída por Rosa e identificada pelo escritor Alcione Araújo.

Conclusão

Seria o melhor livro aquele inadaptável? Que não pudesse nunca ser traduzido em imagens? E vice-versa? Seria o melhor filme, aquele que não comportasse um texto literário da forma que conhecemos? Que surgisse mesmo sem um roteiro? Ou que pudesse prescindir de qualquer palavra? Guimarães Rosa, apesar de toda descrição que comporta, seria um exemplo deste tipo de texto? Equações como essas só reforçam o preconceito sobre a relação entre literatura e cinema. Ambos suportes _ livro e filme _ já superaram há muito dúvidas como essas. Claro, que desafios de transposição entre os dois vão sempre requerer soluções elaboradas e empurrar ambos a inovações. A sensação de que o cinema ainda não explorou todas as suas possibilidades como linguagem, como vem apregoando Greenaway e outros, é uma verdade. Mas o caminho já foi trilhado com profissionalismo, criatividade e paixão por muitos.

A tênue fronteira que separa o meio impresso do audiovisual é derrubada dia a dia. No caso brasileiro, filmes como *A Terceira Margem do Rio* e *Outras Estórias* fazem cair por terra qualquer preconceito contra adaptações literárias para o audiovisual. A palavra em Guimarães é o mais importante, é certo, a transposição de sua obra para o cinema é um exercício difícil, desafiador, mas a produção cinematográfica nacional já demonstra bons resultados, frutos de muita ousadia.

Além de *A Terceira Margem do Rio* e *Outras Estórias*, outros longas-metragens foram realizados a partir da obra de Guimarães Rosa. *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, é uma adaptação do conto de *Sagarana*, e *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correa, é a transposição de *Buriti*. O universo roseano está presente ainda em *Cabaret Mineiro*

(1979), também de Carlos Alberto Prates, que traz *Sorôco, sua mãe e sua filha* no seu encerramento, e em *Cinema Falado* de Caetano Veloso, que faz referências a *Grandes Sertões Veredas*. Experiências como essas demonstram que o meio audiovisual tem possibilidades múltiplas de narrativas, possíveis de transmutar os textos literários mais difíceis e abertos.

Um filme baseado num texto literário de domínio público não precisa necessariamente seguir as “falas” do texto no qual se originou, mas sim preservar o que chamamos, por falta de expressão melhor, de “o espírito da obra”. E como definir o que seria esse “espírito”? Seria o seu efeito _ difícil de ser definido _, no leitor, no sujeito que toma contato com a obra em questão, o mais importante. Ou seja, o principal numa boa transposição de um texto literário para o cinema seria provocar no espectador uma “sensação” similar, ou mesmo totalmente diferenciada, mas que fosse de mesmo valor ou importância.

Filmes como *Macunaíma* (1978), de Joaquim Pedro de Andrade, a partir de Mário de Andrade, ou *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, sobre texto de Clarice Lispector, são exemplos de que a criatividade e interatividade com o texto base da narrativa fílmica pode ser a mais diversa possível, mas mesmo assim causar impacto semelhante ao da obra literária. “A literatura influencia o cinema com certos elementos, mas não propriamente com o texto. Para desenvolver um texto fílmico precisa-se encarar outros aspectos” (HERMANNNS, 1997. p.111), como construções de ponto de vistas, de costuras temporais através de processos variados, como de edição ou da simples fotografia, ou ainda, as diversas opções sonoras.

O importante é, como consegue Guimarães Rosa por toda narrativa de “*Os Irmãos Dagobé*”, manter o interlocutor da obra sob o “bote”, em risco, pronto para se deparar frente a frente com a fera que adormece dentro de si. Uma fera plena de desejos _ nem sempre tão nobres. Por duas horas, um pouco menos ou mais, no escuro de uma sala “estranha” _ onde sabe-se que há mais gente, mas ao mesmo tempo se pode se imaginar sozinho _ vivenciar o medo, o pavor e a ânsia pelo gozo. A boa adaptação de um texto literário roseano para o cinema seria então essa. Onde, fatalmente, a “presença do focinho humano”, da “polpa dos lábios”, do “grão da escritura” pudessem ser o germe de algo a fruir. Ou mesmo que retesado, como no gesto dos Dagobés, que mandam Liojorge embora e assim também se vão, pudesse dar a consciência ou a materialidade de que o “bote” está sempre a existir, a espreitar, e que para se deixar apanhar, muitas vezes, basta apenas se ficar submerso em meio à palavra trabalhada, a “uma certa arte da melodia”, a uma “escritura em voz alta”, a um fazer-de-conta contado.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Alcione. **Roteiro de uma catedral de palavras**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, página 1, 12/05/99.

ARRIOLA, Magali. Cinema e Pintura, ubiqüidades e artifícios in **Catálogo 100 Objetos do evento sobre a obra de Greenaway**, realizado no CCBB, em julho de 1998.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. En sortant du cinéma. In: **Communications**, nº 23, 1975.

GREENAWAY, Peter. Depoimento do cineasta in **Item nº 0**, documentário de Marcelo Dantas, Brasil, 1998.

HERMANNNS, Ute. **Literatura mais cinema. Na hora de filmar, esqueça o livro**. Rio de Janeiro: Cinemais 6, julho/agosto de 1997.

LOPES, Denise. **Cenas e espírito do sertão**. Jornal do Brasil, Caderno B, pg.1, 12/05/99.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 34ª edição, 1988.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. **Pedro Bial. A matéria vertente de Guimarães Rosa em Outras Estórias**. Rio de Janeiro: Cinemais, nº 18, julho/agosto de 1999, pg. 139/154.

STAM, Robert. **A visão cinematográfica de Flaubert**. São Paulo: Revista Discurso nº 4, 1973.

_____. **O cinema brasileiro embranqueceu**. In: Entrevista à Denise Lopes. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno Idéias, pg.4, 10/04/99.

<http://www.outrasestorias.com.br>, site oficial do filme *Outras estórias*.

Autor(es)

¹ **Denise LOPES, Prof. Ms.**

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Departamento de Cinema e Vídeo

Universidade Estácio de Sá (UNESA)

Curso de Cinema

lopes.denise@gmail.com