

Parte I - Estudos comparativos 3 - “Buriti” no filme Noites do sertão

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. “Buriti” no filme Noites do sertão. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 51-66. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0004>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

3

“BURITI” NO FILME *NOITES DO SERTÃO*

O homem, a dança e o mito

O texto “Buriti”, de Guimarães Rosa (1960), foi publicado primeiramente em 1956, na coletânea *Corpo de baile*. A partir da terceira edição, em 1964, essa coletânea, como dito na apresentação deste livro, passa a ser editada em três volumes e a narrativa em pauta, desde então, faz parte de *Noites do sertão*.

As duas epígrafes que encabeçam esse volume – que constituíam a terceira e a quarta epígrafes, de um total de sete, de *Corpo de baile* (ibidem) –, citadas a seguir, apontam a concepção de Plotino quanto à vida humana:

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira. (Plotino apud Rosa, 1969c, p.7)

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador [sic]; o dançador [sic] é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança [sic] dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (Plotino apud ibidem)

Sete são também as narrativas dos três livros que originalmente compunham *Corpo de baile* e todas representam o mesmo mundo: o sertão mineiro. Em meio a inovações linguísticas e estilísticas, descrições relativas à flora e à fauna – em particular de bois –, características marcantes da obra rosiana já apontadas por vários críticos, as personagens formam um verdadeiro corpo de baile: são tipos psicológicos singulares levados, cada um a seu modo, a enfrentar as vicissitudes da vida. O menino Miguilim e sua sensibilidade (“Campo geral”), o vaqueiro Manuelzão e suas reflexões na velhice (“Uma história de amor”), o fazendeiro paralítico e solitário, Cara-de-Bronze, no texto de mesmo nome, que enviou um vaqueiro para trazer a ele o perdido “quem” das coisas, são bailarinos que dançam conforme a música de sua vida.

A novela “Buriti” inspirou o filme de Carlos Alberto Prates Correia, que tomou o título do livro em que é atualmente encontrada, ou seja, *Noites do sertão*, como dito. Rodado em 1984 e encenado por Débora Bloch, Cristina Aché, Tony Ramos, Carlos Kroeber, Milton Nascimento e Sura Berditchevsky, ganhou dez prêmios no Festival de Gramado no ano de seu lançamento. Aproximamos o texto literário e o filmico, tendo o primeiro como ponto de partida, para verificar de que modo o filme constrói o que, a nosso ver, é a essência da novela: a sua inscrição no universo do mito.

A concepção de mito utilizada provém de Ernst Cassirer (1972), que, em *Antropologia filosófica*, assegura ser o pensamento filosófico o revelador da unidade, da existência de uma função geral que permite o vínculo entre os mitos, as formas linguísticas, as produções artísticas. Buscando o vínculo entre tais criações humanas, chega à conclusão de que a uni-las está o fato de o homem poder ser definido não mais como animal racional, mas como animal simbólico. Para Cassirer (ibidem), entender essa característica fundamental do ser humano é buscar a estrutura que subjaz a cada uma das suas atividades. Com esse objetivo, distingue pensamento empírico (ou científico) de mítico. No primeiro, percebe-se o mundo com qualidades fixas e determinadas por leis universais, tentando-se apagar qualquer vestígio da primeira impressão. Tal visão analítica divide

o mundo por meio de taxionomias, tendendo à objetividade. No segundo, o mundo é percebido num estado mais fluido e flutuante, a percepção é impregnada de qualidades emotivas e as coisas são matizadas com as tintas da paixão, porque se privilegia a força original da primeira experiência.

Em tal modo de ver, em que predomina a patemização do mito, na narrativa de caráter simbólico-imagético há uma atmosfera peculiar, em que avultam a alegria ou a pena, a angústia ou a excitação, a exaltação ou a prostração. Quando o componente mítico da linguagem prevalece, há maior interesse pelos aspectos concretos e particulares das coisas e os sentimentos e emoções são expressos não por meio de símbolos abstratos, mas de modo palpável e imediato. A linguagem deixa de ser expressão do *logos* e exprime o *mythos*. Na vertente do *logos*, as palavras são signos conceituais; na do *mythos*, elas renovam seu poder figurador. A regeneração dá-se quando as palavras se transformam em expressão artística.

No livro *Figurativização e metamorfose*, Silva (1995), apoiando-se nos conceitos de Cassirer, busca as metamorfoses que o texto artístico opera na linguagem, ressaltando que o pensamento mítico configura-se como a neutralização da oposição entre arbitrariedade e motivação. O conjunto de signos que o narrador de uma obra literária escolhe transforma os símbolos estereotipados em símbolos vivos.

[...] esse encontro é um produto de um ato de linguagem, de uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidades nos códigos, em símbolos vivos. Esses estados de virtualidade simbólica estão como que adormecidos no signo “em estado de dicionário” (Drummond). O que o ato de linguagem faz é tocar esses signos e despertar as suas latências simbólicas (o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo). (ibidem, p.63)

Fundamentada no pensamento mítico de Cassirer (1972), nossa investigação procura observar como as narrativas da novela e do

filme utilizam a estrutura narrativa e a linguagem para expressar o mundo mítico e os estados patêmicos das personagens.

“Buriti”, a novela

A novela instala um narrador heterodiegético que relata duas histórias entrelaçadas, protagonizadas, uma, por Miguel, outra, por Lalinha – e, além disso, traz ao leitor aspectos centrais do modo de ser de outras duas personagens: o Chefe Zequiel e Gualberto Gaspar.

É indispensável dizer que, se o narrador não participa das histórias que expõe em todo o texto, a focalização, a perspectiva, também não é vinculada a ele, mas parte de uma das quatro personagens mencionadas, sobretudo de Miguel e Lalinha, de modo que o ponto de vista é variável. Sendo assim, nos diversos momentos da composição, o que é selecionado para o relato e o modo como o texto se constitui dependem da personagem responsável pelo foco narrativo. O escritor facilita a percepção do leitor relativamente à presença de duas histórias – e da visão particular dos protagonistas de cada uma – separando-as visualmente, por meio de espaço em branco e três asteriscos centralizados.

No início do texto – ou do discurso, como quer Genette ([197-]) –, temos a volta do jovem Miguel à fazenda Buriti Bom, depois de uma visita realizada há um ano. Esse tempo-espaço do passado já dele conhecido, no presente, traz-lhe dúvidas. Ao aproximar-se novamente da fazenda, os lugares percorridos lembram sua primeira chegada àquele espaço que, inicialmente, se parecia com todos. A parte principal e mais extensa do relato que diz respeito a Miguel, o veterinário, refere-se à primeira estada no local.

Naquela oportunidade, o protagonista trava conhecimento com Nhô Gualberto Gaspar, dono da fazenda Grumixã, vizinha das terras do Buriti Bom, que reativa nele (Miguel) a alma sertaneja. Ele, o menino Miguilim de “Campo geral”, com sua profunda sensibilidade – agora adulto –, sabia ouvir as vozes do sertão e entender esse mundo que parece despertar quando anoitece: “O certo, que todos

ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite” (Rosa, 1969c, p.84).

Nas primeiras sessenta páginas, relata-se que Nhô Gualberto mostra-lhe o sertão do dia, quando o trabalho com o gado, com o cultivo da terra, as lidas da vida rural preenchem a vida dos seres que o habitam: “– ‘O fazendeiro vive e trabalha, e, quando morre, ainda deixa serviço por fazer!...’” (ibidem, p.98). Mas há o sertão da noite, quando os barulhos da natureza convidam a decifrar mistérios.

Preenchem esse sertão, além de Nhô Gualberto, Iô Liodoro, dona Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú e o Chefe Zequiel. O primeiro, rico fazendeiro, sério, calado; a segunda, sua nora, moça da cidade, que, abandonada por Irvino, filho do fazendeiro, foi morar na fazenda por vontade do sogro; a terceira, a jovem filha de Iô Liodoro, formosa, saudável, “uma oncinha”; a quarta, a irmã mais velha de Maria da Glória, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo; e o Chefe Zequiel, que não dorme à noite por ter medo de algo que pode advir: “O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs... Daí deu em dizer que está sempre esperando...” (ibidem, p.106).

O contato de Miguel com essas personagens, especialmente com Maria da Glória, traz o inesperado; aquele lugar que, como dito, pareceu-lhe familiar configura-se depois como uma ruptura em sua vida: ele apaixonou-se pela filha do dono da fazenda Buriti Bom, como já lhe tinha antecipado Nhô Gualberto:

– “Essa, que é moça para se casar com doutor... Nome dela é Maria-da-Glória...” (ibidem, p.101)

– “O senhor vai ver, vai gostar de Maria da Glória. Eu sei...” Quase triste, com aquela sisudez, de profecia: – “E ela também vai gostar do senhor. Eu sei...” – reafirmou. (ibidem, p.123)

A noite do sertão

Miguel ouve as vozes do sertão de sua infância, sobretudo aquelas que, para ele, remetem ao amor e a Maria da Glória, mas não os extraordinários ruídos da noite que o Chefe Zequiél ouvia: “De dia, não ouvia aqueles selvagens rumores? Ah, não. – *Nhônão*... De dia, tudo no normal diversificava. De noite, sim: – *Nhossim, escutei o barulho sozinho dos paradós...*” (ibidem, p.129, grifos do autor). Na noite, para o Chefe, nunca havia silêncio, pois “para ele a noite é um estudo terrível” (ibidem, p.91), “é cheia de imundícies” (ibidem, p.142), “– *Ih... O úú, o úú, enche-menche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores*” (ibidem, grifos do autor).

As observações como essas, que dizem respeito ao Chefe, aparecem intercaladas no relato dos acontecimentos relativos à permanência de Miguel naquele mundo, o mesmo acontecendo com as informações que dizem respeito ao dono da Grumixã.

Na voz do narrador, sob a focalização de Miguel e do Chefe, a fascinante noite sertaneja é descrita, mormente, nos sons que a povoam. Mas determinados rumores noturnos que constituem o objeto da percepção do Chefe Zequiél, como exemplificado, estão além da possibilidade de apreensão pelo comum dos mortais. Assim, há sons audíveis ao ser humano habituado a ouvir o sertão tal qual ocorre com Miguel, como o do macuco, dos sapos, das corujas, do ouriço, do nhambu, do uru, mas há outros que só podem ser captados pelo Chefe, como o agitar-se de peixe no rio ou a queda da palma do coqueiro ouvida à distância: “De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão! – tssúuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado” (ibidem, p.115, grifos do autor).

A aproximação brincalhona feita por Maria da Glória, entre Miguel e Zequiél – o veterinário estaria “aprendendo” com o Chefe –, pressentida também por ele, é anúncio de uma identificação explorada com ênfase. Páginas depois de narrar-se tal insinuação, há uma

retomada da primeira posição do relato, isto é, da segunda chegada dele à fazenda ao anoitecer. Miguel volta ao jipe, ao regato para, em poucas linhas discursivas, perder-se novamente em recordações da primeira viagem puxadas pela lembrança de Maria da Glória, que aguça fortemente a sua introspecção. Nessa passagem, todavia, o ato de recordar assume feição especial. Trata-se da introdução de um discurso que, de início, parte da consciência do Chefe Zequiel e, depois, da de Miguel, por sua vez contaminada pela de Miguilim, protagonista de “Campo geral”, criança de extrema sensibilidade, voltada para o mundo interior, como foi adiantado, reencontrada pelo leitor no veterinário de “Buriti”.

Miguel, longe de ter a percepção auditiva demasiadamente aguçada e mesmo perturbada do Chefe – embora dela se aproxime mais do que as outras personagens –, recordando o sertão da meninice e apaixonado por Maria da Glória, na primeira visita ao Buriti Bom, cisma:

E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó.
 “– Você reparou, Maria da Glória? Socó ou o socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas nas lagoas...” “– Mas, agora foi o monjolo.” “– Não, agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo...”
 (ibidem, p.90-91)

No universo do Chefe Zequiel, bem como no do veterinário, temos o sertão claramente transformado em espaço mítico por força da concretude da noite, que se expressa, sobretudo, nos sons ouvidos por Miguel, em consequência de sua dimensão lírica construída no discurso e pelo Chefe que não dormia, como foi dito, por receio de algo que poderia sobrevir ao sono.

Já Lalinha, a protagonista responsável pela focalização da história que, na novela, lhe diz respeito é moça da cidade, que, pelo comportamento e costume – que o sogro faz questão de preservar –, causa estranheza ao povo do sertão. Porém, sobretudo em consequência do contato com o ambiente sertanejo do Buriti Bom, é ela que se transforma. O sertão da noite ou as noites do sertão têm também Lalinha

como elemento fundamental. Ela, que, em princípio, como diz o narrador, “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” (ibidem, p.90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro e com Maria da Glória, que, mesmo apaixonada por Miguel, que ainda não voltara, entrega-se a Nhô Gualberto. A sexualidade das personagens, pressuposta na narrativa de Nhô Gualberto e no medo do Chefe, vem à tona na narrativa de Lalinha. Os encontros sexuais identificam-se com a noite do sertão de Zequieli: “A noite é o que não coube no dia, até” (ibidem, p.197).

Na novela, mais de uma personagem tem duas vidas acompanhando as mudanças temporais. Uma, de dia, quando se pautam pelos hábitos, pela moral do sertão e os papéis sociais são preservados: Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e cunhada; Nhô Gualberto é amigo da família; e Maria da Glória é moça casadoira. À luz do dia prevalece a razão, o mundo é por ela organizado; à noite, aflora o sensível, o corpo. No espaço noturno, as paixões acontecem num crescendo, os sentimentos que eram expressos por palavras – os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Maria da Glória, as conversas das duas moças, as expressões de deslumbramento de Iô Liodoro diante da beleza da nora – pouco a pouco se tornam ação:

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre sequestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ibidem, p.230)

O mito no sertão em quatro perspectivas

A introdução de várias vozes na narrativa – como assinala Wenedel Santos (1978), imprimindo caráter polifônico a “Buriti”, ou, como preferimos, pela focalização interna variável (na terminologia genettiana), uma vez que a voz narrativa é a mesma, o discurso do narrador permanece na terceira pessoa (embora, para o que

interessa, o resultado não seja tão diferente) – permite que se distingam percepções diferentes do sertão que configuram o modo diverso de cada personagem realizar-se como sujeito:

Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; Nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro lado, Chefe Zequiél, por sua impossível capacidade de escutar os “possíveis” sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica. (ibidem, p.88)

É pelo jogo polifônico ou de perspectivas que, muitas vezes, no desenrolar da narração, um momento lírico sucede a outro épico-prático, próprio da visão redutora de Gualberto Gaspar, sempre preocupado com o lucro ou o prejuízo que possa ter. Tal alternância pode dar-se de maneira brusca. A apresentação da topografia, da vegetação é obra de Gualberto Gaspar, que desenha a planta baixa do local. Já o modo de ver de Miguel, o lírico – não à toa o seu mundo é o da noite –, e de Lalinha transformam um lugar de produção em espaço altamente mítico e erotizado.

Embora o discurso permaneça na terceira pessoa, é visível a intromissão de Gualberto Gaspar como personagem focalizadora nos momentos em que os umbrais do sertão são mostrados a Miguel com suas possibilidades de ganho ou perda. Mas, nas focalizações do veterinário e de Lalinha em que o erotismo predomina, a descrição passa a ter um sentido da ordem do sensível. Assim, na paisagem sertaneja em que se encontra um brejo rodeado de palmeiras, um buriti que sobressai aos demais pela altura e imponência encarna o órgão sexual masculino, enquanto o brejão simboliza o órgão feminino. A força e a grandeza do buriti-grande desafiam a linguagem, como bem aponta a narrativa, quando Maria da Glória tenta

denominá-lo: “– Maravilha: vilhamara! – ‘Qual nome que podia, para ele? – Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...’ Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande” (Rosa, 1969c, p.126).

A palmeira é o cerne da composição do universo mítico da novela, que, ademais, recebeu o nome inicial de Buriti-Grande. Sobre a descrição da baixada e do brejão, Wendel Santos escreve:

A consciência do escritor (seria melhor dizer *descriptor* ou apresentador) de tal modo se tomou da natureza do objeto descrito que, entre eles, se estabelece uma comunicação, as coisas do mundo adquirindo relevo e significação. O processo é o equivalente do *close-up* do cinema; o resultado é uma certa atmosfera mítica. O Brejão-do-Umbigo e o Buriti-Grande tornam-se os actantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos*. Diante da descritibilidade da escritura, o sertão emerge em Cosmos, um Cosmo em que o demiurgo é Eros. Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo, a cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado momento, devolvê-lo (*catharsis*) com a soma de sua subjetividade artística, isto é, de seu estilo, em extensão da palavra, criador. (Santos, 1978, p.70-71, grifos do autor)

Outra descrição do local alterna duas estações, ainda sob a direção de Nhô Gualberto Gaspar, que, à missão de mostrar a região a Miguel, a descreve e trata ainda de contar certos fatos. Cabe dizer que Guimarães Rosa usa o negrito – que representamos por meio do itálico – nos momentos em que o relato se refere ao mês de dezembro, assim distinguindo o que diz respeito a maio, quando Miguel visita o lugar pela primeira vez. Em dezembro: “*Era um dia somente chuvoso, já disse, fechado, quando tudo na friagem fica mais tristonho. Por aqui, chove de escurecer*” (Rosa, 1969c, p.112, grifo do autor). Em maio, Miguel e Gualberto chegam ao mesmo local, uma baixada.

Nas passagens próprias de dezembro, predomina não apenas a focalização, mas também a narração do dono da Grumixã, pois o

relato se faz por meio da fala dele, indicada por sucessivos travessões. Alternando-se com a fala de Gualberto Gaspar, há observações de Miguel sobre o local, em maio, sem destaque gráfico:

Ala, os buritis, altas corbelhas. Aí os buritis iam em fila, coroados de embaralhados ângulos. A marcar o rumo da rota dos gaviões. E o Buriti-Grande. Teso, toroso. No seu liso, nem como os musgos tinham conseguido prender-se. Às vezes, do Brejão, roncava o socó-boi. Mas, sempre, o gloterar das garças-brancas, a intervalos. (ibidem)

Ao pé do buriti-grande, Gualberto Gaspar relata a Miguel o encontro por ele presenciado na temporada de chuva entre Liodoro, Dionéia e seu marido, o Inspetor. Este último, vindo com o dono da Grumixã, procura um capim que lhe devolveria a virilidade, quando, a cavalo, chegam Iô Liodoro e a mulher do Inspetor, que mantinha um relacionamento amoroso com o dono da fazenda Buriti Bom. Ela pensa estar o marido em busca de cocos espalhados pelo capim, enquanto ele assegura querer achar caramujo vivo, remédio para ela, que seria hética. O que o Inspetor procura, na verdade, é o capim afrodisíaco; todavia, não consegue encontrá-lo. Essa é apenas uma das muitas situações em que se manifesta a genialidade do escritor: em sua obra, as características da região, além de não sofrerem deturpação para fazerem parte do universo ficcional, compõem o mundo simbólico.

Em outro trajeto que o leitor pode acompanhar entre a Grumixã e o Buriti Bom, aparecem ainda, à beira do rio, a mata e suas árvores manchadas e rugosas como a carne de vaca, a marmelada de cachorro, o landí, o pau-pombo. O leitor perde-se na obsessão descritiva de Nhô Gualberto em virtude do jogo, de certo modo intrincado, que se estabelece nas menções a diferentes trechos da região, ora no momento da ocorrência da cena – maio –, ora em dezembro. O dono da Grumixã tem sempre grande cuidado de esclarecer em que época se está, e a referência às chuvas, obviamente, só se dá quando se trata do final do ano. Na travessia cotidiana que empreende por suas terras,

praticamente tudo quanto ele vê ou pensa é de proveito imediato. O viço do capim chama-lhe a atenção por constituir bom pasto, o tatu que passa denunciando seu buraco abre a possibilidade de ser caçado e comido. Não se introduzem, no entanto, gratuitamente na narrativa nem servem apenas para constituir o cenário de modo documental: indicam a ótica de Gualberto Gaspar diante de tudo.

As oportunidades em que o narrador se manifesta de forma não mediatizada por uma das personagens são muito mais reduzidas do que parece à primeira ou mesmo à segunda vista. Assim, cada personagem compõe o sertão de acordo com o que é, identificando-o com o seu modo de ser e estar. O resultado é que os dados do sertão selecionados e a maneira como são mostrados, por sua vez, constroem as personagens.

O sertão do Buriti Bom é o mundo do humano, um palco onde o grande mistério da vida acontece, onde cada um espera que, na vida regrada do dia a dia, o inesperado surja e a rotina se quebre. Quando Lalinha, Iô Liodoro, Maria da Glória e Gualberto Gaspar – que estavam à espera – encontram o objeto de seu desejo, as tensões se acabam e o Chefe Zequiel tem sossego. Tudo isso se passa no ano em que o lírico Miguel não estava no sertão. Quando volta, “Diante do dia” (ibidem, p.251), “E foi e disse: – ‘Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro!’” (ibidem, p.247-248).

A inserção de “Buriti” no sistema mítico ocorre por meio do processo de simbolização das personagens e da natureza, havendo um debordamento de dois componentes do espaço diegético – o buriti-grande e o brejão –, que invadem todos os níveis da narrativa, tudo sacralizando. Do mesmo modo, muitos elementos são erotizados. Especialmente, a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais expressam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de força erótica irresistível.

Noites do sertão, o filme

No que se refere ao filme *Noites do sertão*, cabe, de início, lembrar que a narrativa cinematográfica não segue a mesma sequência discursiva da literária. No texto rosiano, como moldura, enfeixando a narrativa principal – a da primeira viagem de Miguel –, tem-se a chegada dele, pela segunda vez, àquele sertão, quando recorda os acontecimentos da primeira. A presença de Miguel, bem marcada no texto literário, no filme fica praticamente restrita ao início e ao final, quando, como no texto verbal, trata-se da segunda viagem. No filme, é a repetição da mesma cena de Miguel, chegando ao sertão de jipe, que imprime a noção de um certo espaço de tempo decorrido.

A primeira cena do filme, a da cidade, é a da visita que Iô Liodoro faz a Lalinha para convencê-la a ir passar uns tempos na fazenda Buriti Bom. Nessa passagem, já ficam bem marcados os traços rudes do poderoso fazendeiro e as características da nora, moça da cidade. Enquanto o sogro fala, ela o observa e pensa nele como um caipira. Tendo persuadido a nora a acompanhá-lo, começam os preparativos: o sogro dirige-se à família da nora para notificar o decidido; Lalinha, querendo causar espanto, pinta muito a boca de vermelho. Sucede a viagem de trem para o sertão.

Seguem-se os créditos e, num corte, estamos, com Iô Liodoro e Lalinha, dentro do sertão. É noite e Miguel chega de jipe em meio aos sons de aves que são identificados, principalmente, pela fala de Nhô Gualberto Gaspar, como o do curiango e o do socó. Como na novela, cabe a essa personagem revivificar o sertão, já conhecido de Miguel-Miguilim, ao apresentar-lhe um outro sertão: o do Buriti Bom. Cabe também à imagem visual salientar a característica de observador de Miguel, que fala pouco e pensa muito, e a característica de “vidente” do Chefe Zequiel.

A música – a trilha sonora é de Tavinho Moura – também é um recurso utilizado pelo diretor para qualificar as personagens; é ela que reafirma, na cena em que estão presentes Gualberto e Liodoro, que fazendeiro tem vida boa. A música exerce, às vezes, o mesmo papel que o do Chefe Zequiel: prenuncia o que vai acontecer ou

explicita emoções, como na cena em que Lalinha e o sogro estão jogando baralho e, no sofá, conversam Gualberto e Maria da Glória. A brejeira música de fundo, “Ai, ai, brotinho, eu quero seu amor./ Eu sou um galo velho, mas eu quero seu amor”, figurativiza sonoramente o desejo de Gualberto por Maria da Glória e de Liodoro por Lalinha. É pela música que os comportamentos passionais são confirmados: a necessidade de ser admirada por um homem demonstrada por Maria da Glória ao longo da narrativa aflora na cena em que, embalada pelo som da canção *Aqueles olhos verdes*, dança mostrando as pernas a Nhô Gualberto, que as cobiça; como pano de fundo, a letra da música *Dominó* expressa a traição de dona Dionéia, mulher do Inspetor, que mantém um caso com Iô Liodoro. Em entrevista, Tavinho Moura (2016, p.10) relaciona seu método na música com o de Guimarães Rosa na literatura:

[...] utilizar cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer [...]. Eu queria uma música que tivesse sertanidade, uma matéria sonora em estado virgem, coisas de meu contato íntimo com a música do sertão, uma sugestão que se transformaria em meu idioma próprio.

Outro recurso filmico é conjugar imagens com a voz *off* do narrador. Chamam também a atenção do espectador conhecedor do texto de Guimarães Rosa muitos enunciados transportados na íntegra para o filme, como “A vida vai, mas vem vindo” (Rosa, 1969c, p.104), “Diz que na cidade, amor se chama primavera?” (ibidem), “A noite é o que não coube no dia, até” (ibidem, p.197). Também é frequente a presença de diálogos inteiros transcritos do texto literário, como o que se segue, em que Maria da Glória, já interessada no sisudo Miguel, usa de subterfúgios para saber se ele tem namorada:

“– O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada...” “– Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “– O senhor está querendo aprender o que é da cidade?” “– Nasci no mato, também. Sei a roça.” [...] “– Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “– De minha terra?” “– Lá tinha pássaros cantando de

noite?” [...] “– Você teve namorada, lá, em sua terra?” [...] “– Não tive. De lá saí muito menino...” – respondi. “– E que mais?” [...] “– Você é noivo? Se casar, traz sua mulher, também...” “– Não sou, não. Tenho cara de noivo, assim?” “– Para mim, tem.” (ibidem, p.86-87)

A linguagem fílmica tem o cuidado de deixar bem demarcadas a claridade do dia e a escuridão da noite. O dia luminoso ressalta os tons claros de amarelo, azul e rosa das roupas de Maria da Glória; as cores mais quentes dos trajes de Lalinha e as mais escuras das vestimentas de Iô Liodoro, de Maria Behú e do Chefe Zequieli; o exuberante verde da natureza, em especial o do buriti, e os afazeres diurnos da fazenda, que correm de acordo com o costume. Nesse cenário, Maria da Glória vende saúde e espera o retorno de Miguel; Lalinha, nostálgica, por sua vez aguarda a volta do marido, Irvino; Iô Liodoro e Nhô Gualberto lidam nas fazendas e Maria Behú fica restrita aos cantos da casa.

Entremeados às cenas luminosas do dia, há cortes em que é introduzida a noite de fundo azulado escuro em que imagens – de bichos noturnos, como o tatu; de água corrente de rio; de Maria Behú rezando; do Chefe Zequieli ouvindo ruídos – criam um clima de mistério. Em consonância com esse ambiente, ou a ele contrapondo-se, as cenas na casa da fazenda explicitam as relações passionais. Bem marcados na narrativa fílmica são os encontros noturnos furtivos, na sala, de Iô Liodoro e sua nora, Lalinha, os quais, num crescendo dia a dia, num verdadeiro jogo de pergunta/resposta sobre as partes do corpo da jovem mulher, envolvem-se sensualmente. E ainda os de Lalinha e Maria da Glória, que, no espaço mais fechado do quarto, deixam a vontade do corpo aflorar. Esses recursos retomam as dimensões lírica e dramática da narrativa. Todavia, no nível da dimensão dramática – a mais destacada no filme –, as relações amorosas e sexuais, que, no livro, aparecem de modo implícito, cabendo ao leitor imaginá-las, são explicitadas.

Há um grande desenvolvimento na relação Maria da Glória/Lalinha. Nos diálogos entre as duas, o diretor salienta a curiosidade da moça do sertão, solteira, em saber da cunhada da cidade, casada,

experiente, o que ela conhece sobre sexo. Nas cenas em que estão juntas ou separadas, são reforçados os dramas de cada uma: Maria da Glória querendo experimentar diferentes sensações e Lalinha buscando entender a perda do marido, a pessoa do sogro e o que ela está fazendo no longínquo sertão.

Das três formas de amor que podemos distinguir no livro – o amor puro, representado pelo lirismo de Miguel, o amor-prazer do par Gualberto/Maria da Glória e o amor profano, certamente tido, no sertão, como adúltero e pervertido de Lalinha/Iô Liodoro e o de Lalinha/Maria da Glória –, o filme explicita as relações entre o sogro e a nora e entre as cunhadas e detém-se nelas. Nas cenas dos pares Liodoro/Lalinha, Maria da Glória/Lalinha, a linguagem sincrética verbo-sono-visual do filme faz os signos debordarem ao extremo do erotismo, pois o desejo e o corpo emergem em todas as linguagens.

No texto literário, fica mais implícito o erotismo das personagens e a natureza é mais erotizada, principalmente nas figuras do buriti e do brejão. A leitura dessas duas figuras míticas e de outras que aparecem na narrativa verbal convida-nos a decifrar o drama dos moradores do Buriti Bom. No filme, a polissensorialização, que já existe no texto verbal, é expressa pela linguagem visual, pelos diálogos e sons. Construindo o universo mítico, os sons dos pássaros noturnos, as imagens do Chefe Zequiel perambulando na noite e de Maria Behú rezando figurativizam um mau presságio. Com a utilização desses recursos, “Buriti” transforma-se, na linguagem fílmica, de fato, em *Noites do sertão*, ao acentuar as noites na fazenda Buriti Bom.

Explicitando o que a novela diz implicitamente, o filme realça o que é o sertão: o mundo mítico em que as paixões explodem com mais força. Entretanto, com a exposição insistente na tela de cenas de sexo dos casos amorosos profanos, perde-se um tanto da dimensão mítica, enquanto assoma a erótica. Com essa observação, não queremos dizer que o filme deveria reproduzir o texto literário em todas as suas instâncias, mas apenas constatar que a escolha do diretor, ao realizar a adaptação, recaiu sobre o universo do erotismo, deixando de aprofundar os traços míticos que, na novela, têm relação direta com a força erótica.