

Puro presente

GERALDO MAYRINK

Noites do Sertão — Direção: Carlos Alberto Prates Correia. Roteiro: Carlos Alberto Prates Correia e Idê Lacreta, baseado na novela "Buriti", de Guimarães Rosa. Fotografia e Câmera: José Tadeu Ribeiro. Diretora de Produção: Diana de Vasconcellos. Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Idê Lacreta e Amauri Alves. Música: Tavinho Moura. Som direto: Romeu Quinto. Elenco: Cristina Achê, Débora Bloch, Carlos Kroeber, Carlos Wilson, Tony Ramos, Sura Berditchewski, Milton Nascimento, Maria Silvia. Produção: Cinematográfica Montesclarensense e Grupo Novo de Cinema. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h40. 1984.

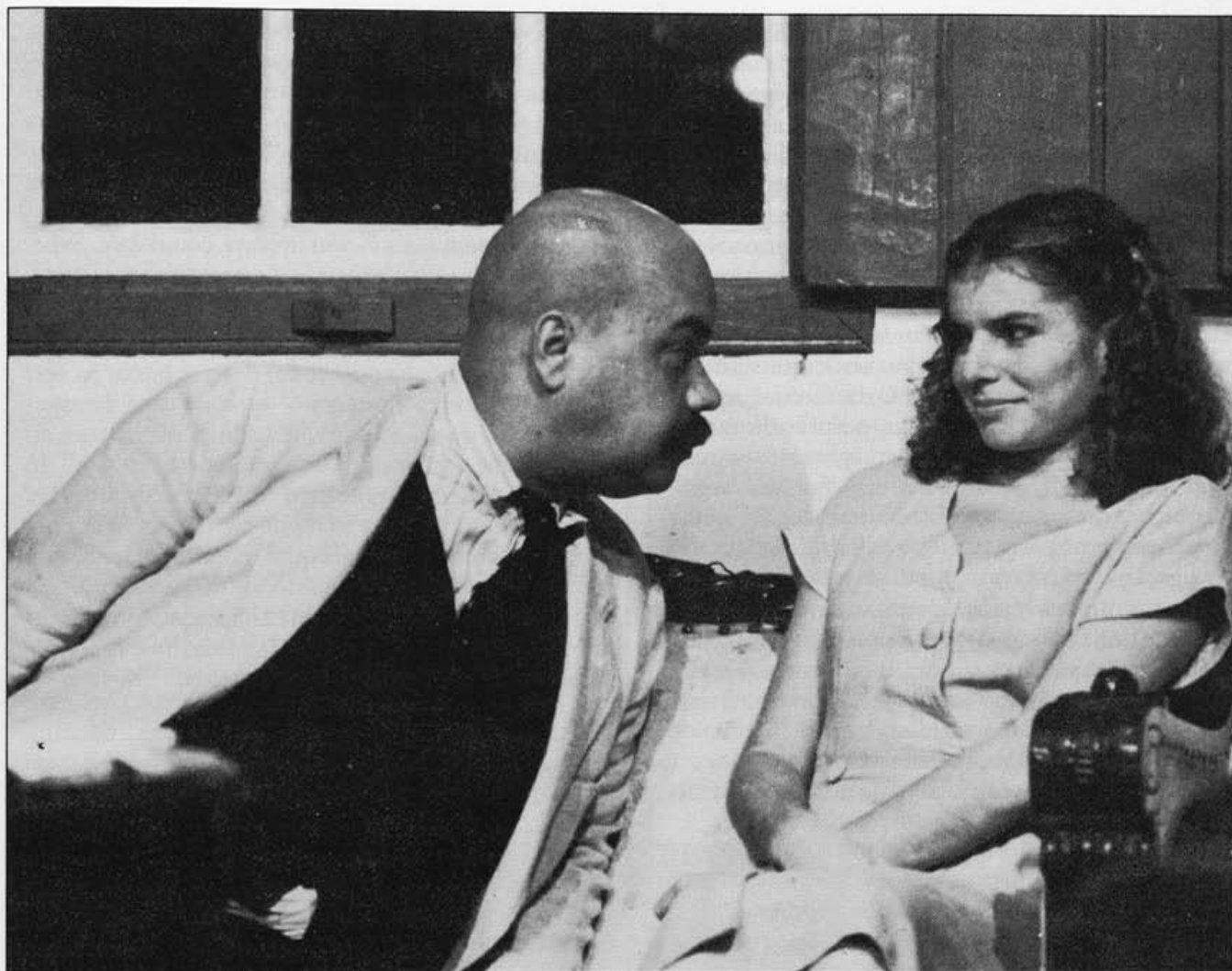
Há um novo sertão no cinema brasileiro. Sem retirantes místicos nem líderes messiânicos, sem latifundiários exploradores nem macacos da polícia mantendo a velha ordem a pau e fogo, é um sertão de almas no qual os conflitos sociais parecem ter-se evaporado. É também um sertão com data — anos 50 — e endereço conhecidos — o Norte de Minas, conforme consta na certidão de nascimento expedida pelo seu criador, João Guimarães Rosa, na novela "Buriti", do livro *Corpo de Baile*, de 1956. Saindo de Belo Horizonte, chega-se de trem até lá. Carlos Alberto Prates Correia fez a viagem e introduziu no sertão brasileiro uma nova dimensão: a do mistério.

Ele conta: "Em 1981 li pela primeira vez "Buriti": não sou roseano histórico. Durante o ano inteiro fiquei lidando com a idéia de fazer o filme, rodado entre abril e julho de 1983. A montagem durou mais seis meses, entre setembro e março de 1984". Aparentemente, tudo muito simples. Carlos Prates, o diretor de *Perdida e Cabaré Mineiro*, é de Minas e de poucas palavras ao falar de suas obras. Preferiu pôr na boca de seus personagens o texto peculiar gerado pela espantosa maquinaria verbal de Guimarães Rosa. Traduzir para o cinema uma peça literária — especialmente uma de Rosa — é tarefa que historicamente motivou muitas polêmicas, a maior parte delas nada enriquecedoras.

A questão, já antiga, não perdeu a atualidade. Ve-

jamos: "Um filme estúpido é menos estúpido do que um romance estúpido", escreveu o literato e acadêmico francês Daniel Rops. Naquele tempo — anos 20 — e nas décadas seguintes firmou-se uma crença coletiva de que a literatura continuava sendo a arte *par excellence*; o cinema, quando dela se utilizava, despenhava num poço de preconceitos que um dos mais rancorosos beletistas russos, Ilya Ehrenburg, caricaturou numa obra — literária — chamada *Usina de Sonhos*. Há uma tradição imperial que garante às belas letras um lugar privilegiado, como nos tempos de Dante e Shakespeare. Os diretores de cinema, entre eles os brasileiros, curvaram-se à lenda de que eram operários de uma arte menor e se ajoelharam diante de estantes, quando não dos próprios escritores, aos quais pagavam para depois ouvir deles a reclamação de que a versão filmada invariavelmente falseara ou nem chegara a captar a profundidade do original. Os cineastas acostumaram-se a apoderar-se de *Vidas Secas* (é só um exemplo, e não um juízo) como se o aval prévio do nome de Graciliano Ramos trouxesse qualidade e respeitabilidade, embora na mesma época *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, garantido apenas pela assinatura do autor, o ainda desconhecido Glauber Rocha, nada ficasse a dever, segundo qualquer padrão de medida, à competente adaptação de Nelson Pereira dos Santos. O "complexo da palavra" castrava — e ainda castra — os cineastas a um tal ponto que Hollywood, sistematicamente acusada de ser o carrasco das grandes obras literárias, compra a peso de dólar todas as mediocridades estreadas ou por estrear na Broadway e nos prelos, garantindo assim créditos antecipados a escritores que sequer escreveram suas obras. Nada mais justo, desculpa-se Hollywood (e não só ela), cabisbaixa ante as críticas. O cinema ainda não tem o seu Shakespeare. Não se lembrou que a literatura não tem o seu Orson Welles que, mesmo tendo filmado Shakespeare e Franz Kafka, declarou que assistira umas quarenta vezes a *No Tempo das Diligências*, sua verdadeira fonte de inspiração. "Não preciso me apoiar em alguém que tenha algo para me dizer, mas em quem me mostre como dizer", explicou. "Para isto, John Ford é perfeito."

Não é nada paradoxal, portanto, que a melhor e mais brilhante transposição de Guimarães Rosa para o cinema tenha sido feita por um cineasta econômico até nas palavras. Hoje, sabe-se que um filme estúpido é tão estúpido quanto um romance estúpido — ou pior (custa muito mais caro e ainda paga direitos autorais). Paradoxal, entre os cineastas brasileiros, é que tantos deles só revelem suas "intenções" quando se expressam na linguagem dos escritores, isto é, dando entrevistas e escrevendo artigos. Carlos Prates, ao contrário, é um autor de cinema, no sentido que foi moderno nos anos 60 e agora, estranhamente, ameaça tornar-se arcaico diante do surgimento de filmes de propostas "comunitárias". *Noites do Sertão* é um filme au-



Inês Rabello

Carlos Wilson e Débora Bloch: “Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais”.

toritariamente pessoal, apesar da deferência com que Guimarães Rosa foi tratado.

Mais algumas palavras — aproveitem, elas são raras — de Carlos Prates sobre a adaptação: “Senti algumas limitações de tempo, obrigado a transpor para pouco mais de hora e meia de filme a riqueza extraordinária do livro. Tinha o desafio de realizar uma redução o mais possível abrangente. Claro que, como toda história, a de “Buriti” também permite diversas narrativas. Eu só não me conformava, quando comecei o roteiro, com o fato de perceber que deveria me afastar de certos processos do romance, como de alguns retornos temporais que nele não geravam desdramatizações e, no filme, sim. Queria ser fiel a tudo. Em seguida, troquei esta ingenuidade por outra, ao acreditar que somente através da linearização do discurso conseguiria manter o seu interesse. Mais tarde, com o devido respeito, comecei a construir o meu próprio drama”.

O *status* superior de *Noites do Sertão* parece nascer desta aparente ambigüidade: quanto mais Carlos Prates cedía ao magnetismo do texto alheio, mais por inteiro ele próprio se revelava nas imagens. A “histó-

ria” narrada nas 147 páginas do livro é apenas a vigi-mestra onde se assentam as refinadas variações do filme. Lalinha (Cristina Aché), abandonada pelo marido, vai com o sogro Io Liodoro (Carlos Kroeber) morar na fazenda do Buriti Bom. Lá descobre o mundo novo de Chefe Ezequiel (Milton Nascimento), um vaqueiro que não dorme, de Miguel (Tony Ramos), um veterinário que de vez em quando passa por lá, e principalmente de Glória (Débora Bloch), sua ex-cunhada. Nas mãos de Carlos Prates, todos os traços do áspero e viril universo de Guimarães Rosa vão cedendo lugar a um toque de outra ordem, a uma feminização do mundo. Há um código inteiro de desejos secretos e pecados ocultos expressos em olhares e gestos. O fogoso Io Liodoro, que toda noite deixa a fazenda a cavalo para procurar mulheres, jamais é visto num bordel. Pelo contrário, ele se “despe” numa extraordinária seqüência — de palavras e olhares — em que Lalinha o obriga a declamar que gosta do corpo dela inteiro, dos cabelos aos pés. Há uma espera compassada em todo o filme: Chefe Ezequiel espera a noite em que poderá dormir livre de seus terrores, as duas mulheres espe-

ram que algo aconteça (Lalinha anseia pelos amantes que pretende arrumar na cidade; Glória pela volta de Miguel), Miguel pelo momento em que chegará com seu jipe ao Buriti Bom e, quem sabe, conquistar Glória para sempre. Está nas páginas finais do livro e no filme: "A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz".

Neste filme de tensões sutis, de acabamento soberbo e de uma clareza poética que só tem eco no cinema brasileiro recente com *Inocência*, de Walter Lima Jr., a natureza é soberana. Como em *Inocência*, onde um Brasil quase paleolítico respira no verde que aprisiona e move seus personagens, o sertão das Gerais é aquele mundo sem passado nem futuro, petrificado numa imobilidade grandiosa onde só a imaginação — pura espera — parece dar sentido às coisas. Sol, lua, vegetação, bichos noturnos, riachos são mais que moldura para personagens problemáticos e despídos de qualquer ligação com o "real" imediato.

Neste sentido, a história da amizade que se conta — entre Lalinha e Glória — é exemplar. Também aqui os sonhos e desejos de cada uma se expressam por palavras e gestos. A iniciação amorosa de Glória se dá sem ação física, num diálogo entre as duas:

"Glória — Oh, Lala, você sabe.

Lalinha — Eu, meu bem? Saber o que, se você não me diz?

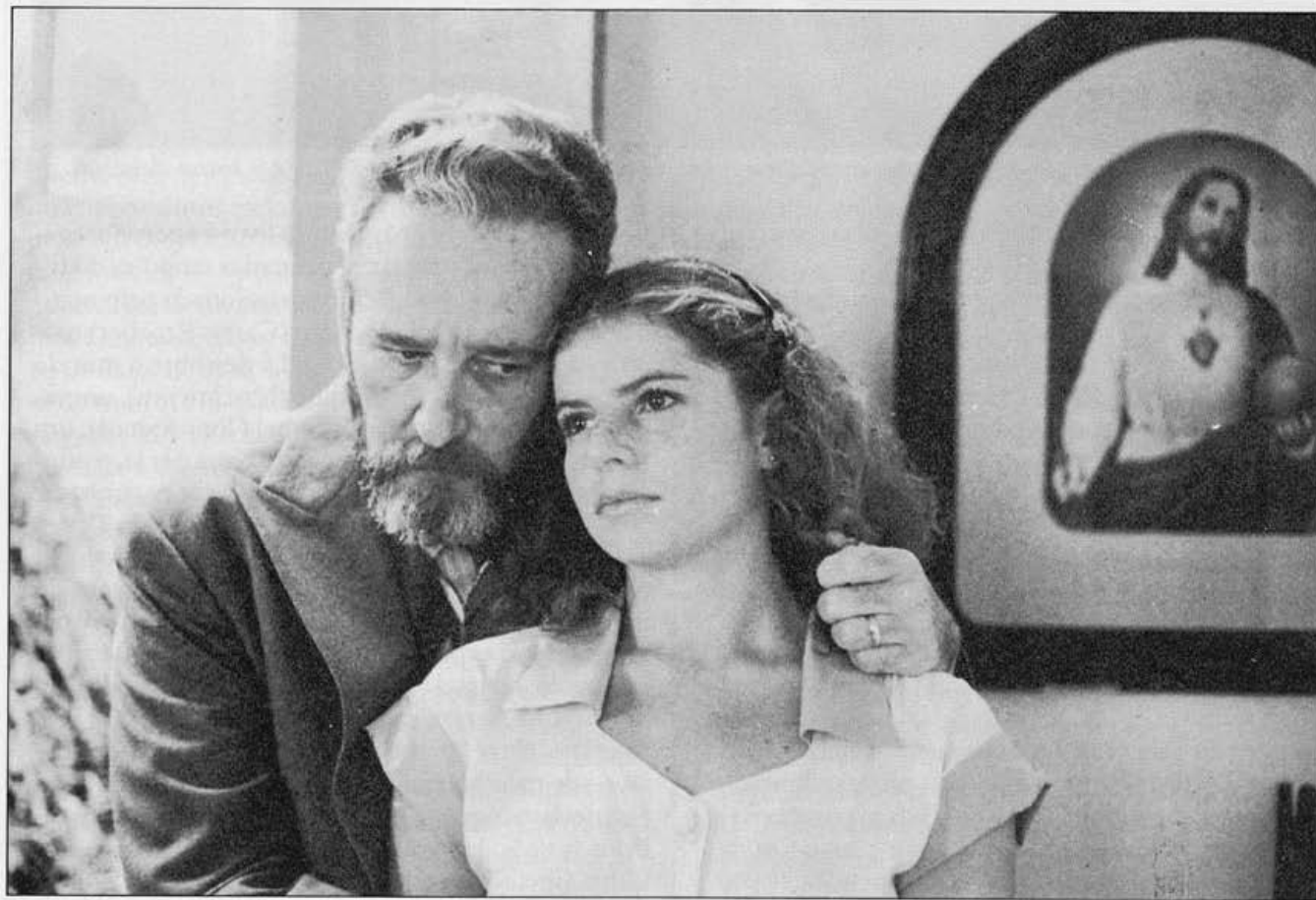
Glória — Pois, agora, você sabe — é que eu, o Gual... Escuta, Lala, o Gual se autorizou de mim.

Lalinha — Glória. Glória! Não é verdade! Deus do céu!

Glória (Sua voz tão clara, sua pureza de rosto... Era impossível...) — Não fala alto, Lala... É verdade, juro. Ele conseguiu tudo comigo. Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva? Ah... agora, meu bem, não sou virgem mais — sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve três vezes comigo (...) Fui eu que mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais..."

Mas a materialização visual disso se passa, na verdade, de maneira diferente — quando uma desesperada Glória quer impedir que Lalinha volte para a cidade. Além de ser a mais bela seqüência "erótica" do cinema brasileiro, o encontro entre as duas mulheres rompe com o próprio estilo de narrativa e cria uma situação-limite, depois da qual o mundo não poderá mais ser o mesmo. Assim como o sertão brasileiro, violentado pela irrupção de uma elegância e uma grandeza que fazem de *Noites do Sertão* o filme mais instigante e fecundo da atual temporada.

GERALDO MAYRINK é crítico e editor da revista *ISTO É*



Carlos Kroeber e Débora Bloch: tensões sutis, acabamento soberbo, clareza poética.