

O ROTEIRO DE A HORA DOS RUMINANTES – OS LIMITES DO LITERÁRIO E A FERRAMENTA DO NARRADOR-CANTADOR

The screenplay of The plague of the ruminants – the limits of literary and the tool of the singer-narrator

El guión de La hora de los rumiantes – los límites del literario y la herramienta del narrador-cantante

Marcelo Cordeiro de Mello¹

Resumo

Tratamos aqui do roteiro cinematográfico não-filmado e inédito de *A hora dos ruminantes*, escrito pelo cineasta Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet em 1967, adaptado da obra de José J. Veiga. Discutimos o caráter literário do roteiro a partir da aproximação intertextual com o conto *Cara de Bronze* de João Guimarães Rosa, e tratamos do problema do narrador, em especial do narrador-cantador, em diálogo com o filme *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha.

Palavras-chave: *A hora dos ruminantes*. Luiz Sergio Person. Jean-Claude Bernardet. José J. Veiga. João Guimarães Rosa.

Abstract

Here we discuss the unfilmed and unpublished 1967 screenplay of *The plague of the ruminants*, by filmmaker Luiz Sergio Person and critic and screenwriter Jean-Claude Bernardet, adapted from José J. Veiga's novel. We discuss the literariness of the screenplay from an intertextual approach with the short story *Cara de Bronze* by João Guimarães Rosa, and we deal with the problem of the narrator, especially the narrator-singer, in a dialogue with the film *Black God, White Devil* by Glauber Rocha.

Keywords: *The plague of the ruminants*. Luiz Sergio Person. Jean-Claude Bernardet. José J. Veiga. João Guimarães Rosa.

Resumen

Tratamos aquí del guión inédito y no filmado de *La hora de los rumiantes*, escrito por el cineasta Luiz Sergio Person y el crítico y guionista Jean-Claude Bernardet en 1967, adaptado de la obra de José J. Veiga. Discutimos el carácter literario del guión desde el enfoque intertextual con el cuento *Cara de Bronze* de João Guimarães Rosa, y abordamos el problema del narrador, especialmente el narrador-cantante, en diálogo con la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha.

Palabras-clave: *La hora de los rumiantes*. Luiz Sergio Person. Jean-Claude Bernardet. José J. Veiga. João Guimarães Rosa.

¹Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. marcelocmello@gmail.com – Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6880-7503>

1. Apresentação

Este artigo apresenta ao leitor um texto inédito: o roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*, de 1967, escrito pelo cineasta Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet – adaptado da obra literária homônima do escritor goiano José J. Veiga, publicada em 1966.

A hora dos ruminantes é a história de uma pacata cidadezinha, a ficcional Manarairema, que recebe a visita de misteriosos homens uniformizados, que se instalam na margem oposta do rio que corta a cidade. Com o tempo, os homens passam a demandar dos manarairenses, de forma agressiva, diversos serviços. Instala-se um ambiente distópico, que atinge o ápice com duas invasões animais: primeiro são os cães e depois os bois. Em ambos casos, os animais ocupam cada espaço da cidade, impedindo a circulação dos habitantes. O estilo literário de Veiga foi comparado ao realismo mágico hispano-americano, e *A hora dos ruminantes* foi lido pela crítica da época como uma alegoria da chegada dos militares ao poder pelo golpe de 1964. O livro termina com a partida dos bois e dos homens estranhos, enquanto, no roteiro, os homens e os bois permanecem.

Neste artigo, nosso foco estará em dois problemas específicos: primeiro, a possibilidade de se considerar textos de roteiros cinematográficos como textos literários e, em segundo lugar, a análise do problema do narrador, especialmente no processo de adaptação, isto é, na escrita de roteiros baseados em obras literárias. Após tratar essas questões de forma geral, passaremos a discuti-las no contexto do roteiro de *A hora dos ruminantes*, tomando a liberdade de recorrer a um cotejamento intertextual com dois exemplos indiretamente relacionados a *A hora dos ruminantes*. O primeiro é o conto de João Guimarães Rosa intitulado *Cara de Bronze*, escrito a partir da apropriação da forma textual do roteiro cinematográfico. A relação com Rosa nos parece interessante, entre outros aspectos, pelo diálogo intertextual que sua obra estabelece com a de José J. Veiga, dada a relação de proximidade, amizade e influência que havia entre os dois escritores. Confrontaremos a análise formal de *Cara de Bronze* com algumas definições de roteiro, para a partir daí discutir a possibilidade de se considerar o roteiro uma obra de arte e um texto literário autônomo. A outra questão que abordaremos é o problema do narrador no processo de adaptação de *A hora dos ruminantes*: para tanto, recorreremos a um outro cotejamento intertextual, com a obra *Deus e o Diabo*

na terra do sol, de Glauber Rocha – tanto o filme quanto o texto do roteiro cinematográfico, em suas múltiplas versões, que conhecemos a partir do trabalho de pesquisa da professora Josette Monzani. Por fim, procuraremos responder às duas questões aqui colocadas. Primeiro, *A hora dos ruminantes* pode ser considerado um roteiro literário? E, segundo, como se dá a transformação da instância do narrador na passagem da obra literária de Veiga para o roteiro de Person e Bernardet, e que papel cumpre a instância do narrador-cantador?

A abordagem que aqui chamamos de cotejamento intertextual está associada à literatura comparada, ao cinema comparado e à arte comparada (Kothe, 2016). Segundo o professor Flávio Kothe, esse tipo de abordagem “decodifica um processo, em que determinado texto, com um grau maior ou menor de identidade em relação a outro(s) texto(s), delimita e define a sua identidade por suas diferenças quanto a ele(s)” (Kothe, 2002, p. 385). Partimos, portanto, da semelhança, para ressaltar as diferenças existentes entre os textos analisados.

O texto do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* pertence hoje ao acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Nossa pesquisa consultou também o espólio do escritor José J. Veiga, parte da coleção do Serviço Social do Comércio, SESC, do centro de Goiânia. Recorremos também a um último acervo: o do Arquivo Nacional, onde estão documentos da censura do Serviço Nacional de Informações (SNI) da Ditadura Militar. Tivemos, ainda, a oportunidade de conversar algumas vezes com Jean-Claude Bernardet a respeito do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*.

2. Roteiro é literatura?

Frequentemente, manuais de cinema definem o roteiro como uma ferramenta da produção do filme, que funciona desde a etapa inicial para convencer os produtores da viabilidade do projeto, e mais à frente, destinando-se aos profissionais envolvidos no filme. Por isso, o roteiro é visto como um texto que vai no sentido oposto à literatura: enquanto o texto literário permite criar lacunas e imprecisões e não deixar claros certos aspectos narrativos, já o roteiro cinematográfico precisa obrigatoriamente primar pela clareza e objetividade. O roteirista e adaptador Jean-Claude Carrière define o roteiro como um texto anti-literário, refém da visualidade: segundo ele, o roteiro luta contra o estilo literário pretendendo substituí-lo pela neutralidade absoluta:

A literatura é talvez o maior perigo que ameaça o roteiro: é preciso que desconfiemos das palavras muito bonitas que são utilizadas, das frases muito bem construídas: elas não têm equivalência na tela; elas se referem a um outro registro, o do estilo escrito e não à linguagem visual. Somos tentados sempre a colocar no papel ‘que reina em uma peça uma atmosfera lúgubre’ ou que ‘os personagens têm um ar de contentamento’. O que isso quer dizer? É preciso que um roteirista seja extremamente honesto com o filme que vai nascer de suas palavras. Ele não pode escrever algo que não vai acontecer, que não tem relação com o que o espectador irá ver. (Carrière, 1983)

Em alguns casos, os roteiristas podem optar por escrever dois tipos de roteiro diferentes: o roteiro técnico e o roteiro literário. É o caso do filme *Andrei Rublén*, de Andrei Tarkóvski: além do roteiro técnico, escrito em parceria com Andrei Konchalóvski, há também um “roteiro literário”, em que a intriga e os personagens aparecem de forma aprofundada, organizados numa estrutura parecida com a de um romance. Podemos pensar ainda em obras literárias modernas como *Jean Barois*, de Roger Martin du Gard, que utiliza uma estrutura semelhante à de um roteiro cinematográfico para construir uma obra que costuma ser definida como um romance. O fato é que, dentro do universo dos roteiros cinematográficos, os roteiros literários são exceções, e os roteiros técnicos são maioria.

Por sua natureza objetiva e seu caráter moderno, o filósofo William Flusser considera os roteiros como textos que, obviamente, relacionam-se com os textos teatrais, dado seu caráter dramático; mas que, por outro lado, vinculam-se à linguagem da programação de computadores, já que se direcionam a um corpo técnico e tecnológico:

Um roteiro é algo híbrido: uma metade ainda é um texto de um drama a ser encenado e, como tal, descendente de Sófocles; a outra metade já é programação de aparelhos e, como tal, antepassado dos programas calculados automaticamente por inteligência artificial. (...) O desafio do roteirista é manter o equilíbrio entre uma escrita, que é iconoclasta, e uma escrita destinada às imagens. No entanto, o roteirista é um traidor, pois sucumbe à magia da imagem. (...) Por isso, os roteiros são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens. (Flusser, 2010, p. 150)

Os textos dramáticos costumam ser divididos em dois planos: primeiro, os diálogos, que são entremeados por instruções técnicas, chamadas de didascálias ou rubricas: este segundo espaço pode trazer também descrições da ação (e, no caso dos roteiros, descrições daquilo que será mostrado na tela). Uma tradução literal da palavra didascália (de origem grega) seria “ensinamento, instrução, treino”, o

que pressupõe uma ênfase na clareza. Assim, supostamente, não haveria nas didascálias espaço para opiniões do “narrador”, ou para ambiguidades, já que o seu objetivo é comunicar da forma clara.

Nas adaptações de obras literárias, é comum que as didascálias funcionem reconstituindo a função do narrador ficcional, dando informações sobre personagens e situações. Cabe ao adaptador transformar a linguagem para abandonar o estilo do narrador literário e assumir o tom neutro e técnico esperado nas didascálias de um roteiro cinematográfico.

Para além do texto de roteiro, muito já foi discutido sobre a narratividade do filme propriamente dito (Cardoso, 2003). Naturalmente, considerando a diferença que existe entre contar e mostrar (isto é, entre literatura e cinema), para que se possa falar em um narrador cinematográfico, é preciso que se subentenda que a apresentação das imagens no filme parta de um narrador implícito, um “grande imagista” através do qual o espectador tem acesso ao filme (Gaudreault e Jost, 2009, p. 36). O filme sonoro, por sua vez, tem uma narratividade dupla (Gaudreault e Jost, 2009, p. 42), já que a camada do som traz elementos que complementam a narrativa das imagens.

3. A hora dos ruminantes e Cara de Bronze

A dupla Person e Bernardet – um paulistano e um europeu – se lança em 1967 na empreitada de adaptar e roteirizar a obra literária de um autor do interior de Goiás. Curiosamente, é possível notar que a escrita de José J. Veiga tem certeza semelhança com o despojamento dos textos de roteiros. Sobre seu processo de criação, Veiga explica:

Antes de sentar e começar a escrever, penso em tudo e faço um roteiro simples. Quando sento para escrever, já é com aquele roteiro, aquele mapa, diante de mim. O que não quer dizer que eu siga aquilo à risca. (...) o tema é quem me guia, depois de pensar nele vários dias. Às vezes me pego sozinho e aí é que vejo o que a história pode me dar, depois vou programar aquele roteiro que falei e atacar. (VEIGA in ARAGÃO, 1999)

O uso da palavra roteiro aqui não parece ser banal. Fica evidente que José J. Veiga tinha familiaridade com os textos de roteiros cinematográficos. Outro dado que nos permite fazer essa afirmação é a aproximação entre Veiga com Guimarães Rosa, que se dá no momento em que Rosa está escrevendo *Corpo de Baile*: nossa pesquisa encontrou na biblioteca particular de Veiga um exemplar desse livro dedicado por Rosa a Veiga e a sua esposa Clérída, a quem Rosa chama de “primeiros leitores” da obra. Sabemos que, enquanto Rosa estava escrevendo *Corpo de Baile*, os amigos se reuniam nos fins de semana, e Rosa lia para eles trechos da obra (Weintraub, Cohn e Proença, 1999). Ora, a estrutura formal do roteiro cinematográfico é justamente a inspiração para uma das narrativas de *Corpo de Baile*, intitulada *Cara de Bronze*.

Diante dessa coincidência, é curioso ver que Veiga definia seu próprio método de trabalho usando o termo roteiro – sem fazer referência direta ao cinema. A ideia remete ao funcionamento do roteiro como um texto de programação, um *output* de mídia: “programas de imagem” (Flusser, 2010, p. 150), para retomar o termo de Flusser. Reforça essa interpretação o fato de Veiga utilizar o verbo “programar”.

Na narrativa *Cara de Bronze*, Guimarães Rosa colocou o problema dos limites entre os gêneros textuais. Geralmente classificada (como os demais textos de *Corpo de Baile*) como uma novela ou um conto, *Cara de Bronze* é um texto experimental cuja escrita híbrida compõe um mosaico polifônico, uma colagem na qual os gêneros se sobrepõem. A narrativa e a descrição ficcional se entremeiam a aspectos de uma peça de teatro (com descrições de cenários em didascálias, acompanhadas de diálogos teatrais), entrecortados pela fala poética de um cantador, misturando-se a outras formas da poesia popular, como cantigas e ladainhas, que por sua vez contrastam com citações eruditas. No espaço das notas de rodapé, surgem narrativas em paralelo. Enquanto são contadas várias pequenas histórias, vão aparecendo os mais diversos tipos de jogos de inovação estilística. Vemos, portanto, que a ênfase de *Cara de Bronze* parece estar mais no estilo do que no enredo.

Ora, em meio a esses diversos gêneros textuais, Guimarães Rosa utiliza a forma do roteiro cinematográfico. Isso fica evidente pelo uso do subtítulo “ROTEIRO” e pelo uso da estrutura textual típica dos roteiros, composta por rubricas com indicações a respeito da filmagem (locação interior ou exterior) e até do enquadramento. Dividido em planos, o trecho de roteiro cinematográfico dentro de *Cara de Bronze* traz também indicações relativas ao som e à música: “Som: Música-de-fundo – viola. Lenta” (Rosa, 2006, p. 587). A um

dado momento, o texto é dividido em duas colunas, a esquerda sendo dedicada à imagem e a direita ao som. Aparece também uma “ficha técnica” em branco, como que esperando para ser preenchida, contendo dados como: “Quadros de filmagem:”, “Quadros de montagem:”, “Metragem:”, “Minutagem:” (Rosa, 2006, p. 582).

Mas será que podemos considerar *Cara de Bronze* um roteiro cinematográfico? (Uma tentativa de responder a essa questão está em Roiffe, 2015). Embora outras narrativas de *Corpo de Baile* tenham sido transpostas para o cinema, não há registro de adaptação de *Cara de Bronze* para a tela (segundo levantamento feito por Biaggi, 2007). Caso uma equipe cinematográfica decidisse fazê-lo, certamente teria que passar por diversas etapas no processo de adaptação. O próprio narrador sugere isto ao tratar o seu texto como um roteiro incompleto, para cuja finalização faltaria o preenchimento dos espaços deixados em branco. O “roteiro” não está pronto: na verdade, o gênero “roteiro cinematográfico” é utilizado de passagem, de forma auto-irônica, já que fica evidente a impossibilidade de filmagem efetiva; o roteiro é apenas um dentre os muitos gêneros de que o narrador se apropria.

Cara de Bronze é fértil para pensar os limites do roteiro cinematográfico como gênero textual independente e como possível forma estética literária. A palavra francesa para roteiro cinematográfico, *scénario*, remete imediatamente à ideia de encenação. Porém, é claro que cena e cenários não são exclusividade do cinema. Já no teatro existia uma discussão sobre os limites da possibilidade de encenação de determinados textos. No drama estático de Maeterlinck ou do *Marinheiro* de Fernando Pessoa, assistimos a personagens imóveis e passivos, e não há ação propriamente dita acontecendo em cena. Já os saltos temporais e geográficos do *Ubu-Roi* de Alfred Jarry colocam obviamente um impasse para a encenação – uma das muitas provocações de Jarry em relação aos limites do texto dramático e das possibilidades de encenação. Muito antes, já Aristóteles não considerava que os efeitos da tragédia dependessem necessariamente da encenação do texto por atores: “Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (Aristóteles, 1992, Parágrafo 39).

Muitos dramaturgos, embora não procurem “boicotar” e impossibilitar a encenação, buscam reivindicar – por meio da escrita – um maior controle sobre ela. Quando Jean Genet sobrecarrega as didascálias em *Os Biombos* (Genet, 2011), o autor parece querer reivindicar, por um lado, a autoridade para definir o maior número possível de detalhes sobre a encenação. Por outro lado, a existência

de didascálias longas e densas também chama a atenção para a importância independente da leitura do texto dramaturgico – o que não desautoriza em nada sua possibilidade de encenação (pelo menos não neste caso).

Cara de Bronze pode ser lido como um destes textos em que a aparente destinação à encenação é irônica – ou pelo menos, pressuporia um tipo de trabalho de adaptação transcriativa, bem mais complexo que o dos textos de ficção convencionais.

Embora José J. Veiga trabalhasse a partir de “roteiros”, ele não integrou em seu estilo nenhum traço visível da escrita de roteiro cinematográfico – diferente do que fez seu amigo Guimarães Rosa, em *Cara de Bronze* (parte de *Corpo de Baile* – obra cuja gênese Veiga acompanhou de perto, como sabemos). Se, por um lado, *Cara de Bronze* alçava o texto de roteiro ao nível da literatura, fazia-o de forma ambígua, na medida em que ficava claro não se tratar de um texto destinado à filmagem. Rosa parecia estar interessado no contraste de um texto ambientado no sertão arcaico utilizando procedimentos de uma arte técnica da era da cultura de massas.

4. *A hora dos ruminantes*: da obra literária ao roteiro cinematográfico

A hora dos ruminantes era o terceiro roteiro que Person e Bernardet escreviam em parceria. Um deles, *O caso dos irmãos Naves*, de 1966, seria publicado muitos anos depois. A publicação poderia ser um indício de que os autores do roteiro de *A hora dos ruminantes* atribuiriam ao texto um valor literário? Ora, nas conversas que tivemos com Jean-Claude Bernardet, o autor deixa claro que não confere valor literário ao roteiro – um texto que, para ele e Sergio Person, seria uma mera ferramenta de filmagem, sem pretensões literárias independentes. A despeito da opinião do autor – e do fato inegável de que *A hora dos ruminantes* era um roteiro destinado à filmagem –, o fato é que é possível encontrar ali alguns traços literários.

Vejamos como se deu a passagem da literatura à escrita de roteiro, isto é, o processo de adaptação de *A hora dos ruminantes*. Assim como em qualquer trabalho de adaptação, os roteiristas Person e Bernardet realizaram o trabalho de imaginar visualmente a obra de Veiga, traduzindo sua concepção visual em palavras no roteiro. Isto fica evidente se tomamos para análise uma sequência como a da invasão dos cães, que no livro de Veiga se inicia no capítulo *O dia dos cachorros*. No livro, o narrador usa uma dezena de parágrafos para

descrever a interação inicial entre os cães e os moradores. Person e Bernardet vão traduzir esta interação numa série de imagens. Reproduzimos a seguir um trecho longo do roteiro inédito:

Seq. 44 / 45 / 46 / 47 / 48 / 49 / 50 / 51 / 52 / 53 / 54 / 55 / 56 / 57 / 58 / 59 / 60

RUAS DIVERSAS - EXT. - DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 61 a 72.

Diversos detalhes de pânico e reações dos habitantes à invasão dos cachorros.

Serão retomados alguns dos locais e pessoas que foram vistos nas sequências da primeira aparição do acampamento (seq. de 4 a 14).

- Pessoas correm pelas ruas, perseguidas por cachorros.
- As duas mulheres da janela (seq. 5) fazem o sinal da cruz, enquanto um ou dois cachorros saltam arranhando a parede, como se quisessem alcançá-las. Uma delas tenta fechar a janela e estende temerosamente a mão para fora.
- Portas e janelas se fecham, sem impedir que alguns cachorros penetrem nas casas.
- Crianças choram e se mostram apavoradas com os animais.
- Cachorros invadem a igreja. Balduino alvoroçado tenta expulsá-los, mas decide fechar as portas com os cachorros dentro, para que não entrem outros.
- Pessoas subindo em árvores e postes, acuadas pelos cachorros.
- Com paus e vassouras, alguns tentam enxotar cachorros de várias lojas da praça principal (cf. seq. 18).
- Alguns cachorros, resfolegando, param diante da CAM e olham em várias direções, como se procurassem novos alvos a atacar.
- Cachorros latem diante de pessoas encurraladas e petrificadas.
- Cachorro unhando uma porta para entrar.
- Cachorros rosnando.

- Galinhas, porcos, cabras, misturadas a gente, fogem espavoridas diante de cachorros que vão ao seu encalço.
 - Perseguido por cachorros, alguém dobra uma esquina e se defronta com outro grupo de cachorros ; tenta escapar numa terceira direção.
 - Num ponto elevado, um gato todo eriçado funga para cães que o cercam.
- Êstes planos serão acompanhados por gritos e interjeições:
- VOZES – Cachorro! – Capeta! – Capeta de quatro pé! – Corre, gente! – Nossa, é cachorro! – E vem pra cá! – Os menino, chame os menino! – Fecha a porta! – Os cachorro!
- Música, latidos e gritos.

Seq. 61 / 62 / 63 / 64 / 65 / 66 / 67 / 68 / 69 / 70

INTERIORES DIVERSOS - INT. DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 44 a 72.

- Diversos detalhes de reações à invasão dos cachorros.
 - Alguém acaba de bater a porta atrás de si e diz ofegante, olhando para a CAM:
- HOMEM OITO – O que a gente fêz pra merecer tudo isso?
- Close-up do homem que respira mais ofegante ainda.
 - Num quarto, um cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama.
 - Em cima de uma cama, uma mulher embalada pelo molejo dá pulos e é acompanhada por um cachorro que segue o mesmo movimento.
 - Pessoas em cima de uma mesa empunham cadeiras para tentar se defender dos cachorros.
 - Ao lado de uma vela, uma velha reza correndo velozmente as pedras do têrço.
 - Cachorro sai de um quarto carregando sapatos.
 - Uma pessoa joga um balde d'água contra os cachorros inundando a sala.

Nesta montagem alternada, os adaptadores retomam personagens e locações que haviam aparecido em planos anteriores, instaurando uma autorreferência que não existia na obra de Veiga. De resto, no trecho que acabamos de ver, muitas das situações descritas vêm diretamente do livro de Veiga. Por exemplo, quando o roteiro descreve que “Num quarto, um cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama”, sem dúvida os adaptadores estavam procurando traduzir visualmente esta passagem do livro:

Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram arrastados pelos quintais, esfaçalhados em espinhos de roseiras ou mandacaru, lambuzados na lama dos regos e afinal abandonados em qualquer parte, quando já não serviam para nada. (Veiga, 1966, p. 36)

Para além da transposição da voz do narrador para o aspecto visual, o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* também utiliza uma interessante ferramenta no processo de substituição do narrador. Trata-se do recurso do narrador-cantador: inspirado da tradição oral dos cantadores populares, esta instância permitiria a narração dos fatos e a estruturação da ação.

Antes de tratarmos da forma como *A hora dos ruminantes* recorreria ao narrador-cantador, vejamos como este recurso foi utilizado antes, em 1964, num filme de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na terra do sol*. A partir daí, voltaremos a falar do narrador-cantador de *A hora dos ruminantes*, fazendo aproximações e comparações.

5. O narrador-cantador: de *Deus e o Diabo na terra do sol* a *A hora dos ruminantes*

Se, de fato, a publicação do texto de um roteiro é um indício para sua valorização como texto de valor independente, é preciso levar em consideração a publicação do roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de autoria do diretor Glauber Rocha, pela editora Civilização Brasileira em 1965, um ano depois do lançamento do filme. Porém, o texto publicado não dá a dimensão da pluralidade de textos de roteiros que existem por trás do filme. Glauber Rocha escreveu quase uma dezena de versões de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Monzani,

2005). Para o cineasta, o roteiro não era visto apenas como uma ferramenta para o *set*. O estudo de crítica genética feito por Josette Monzani das diversas versões do roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol* mostra que, para Glauber, o texto de roteiro cinematográfico funcionava como um espaço de fruição criadora, onde eram desenvolvidos e “testados” personagens, diálogos, situações etc. Cabe lembrar aqui, de passagem, a coincidência de que o filme era livremente inspirado de *Grande Sertão: Veredas*, obra de Guimarães Rosa – autor que faz parte do diálogo intertextual que este artigo propõe.

No caso de *A hora dos ruminantes*, é possível observar que o narrador deixou algumas reminiscências no roteiro. Não é incomum encontrar casos de roteiros adaptados em que a voz do narrador (geralmente um narrador-personagem) é transposta para o filme na forma de uma voz *off* narrativa. Cabe observar aqui, de passagem, que o recurso do “voice over” não pressupõe necessariamente uma instância narrativa à parte: pode se tratar apenas de um narrador-personagem, ou ainda, da voz de um personagem que está fora do quadro naquele momento. O fato é que essa instância tem certa semelhança com o narrador-cantador, porém, com a diferença de que este último não é personagem do filme: tanto na versão final de *Deus e o Diabo na terra do sol* quanto em *A hora dos ruminantes*, o narrador-cantador funciona como uma instância à parte, não integrando o rol de personagens. É curioso observar que o recurso do narrador-cantador é recorrente em gêneros cinematográficos como o faroeste, em que é utilizado com função semelhante, apresentando os personagens e a intriga por meio de versos acompanhados de violão. Não por acaso, *Deus e o Diabo na terra do sol* é frequentemente comparado ao gênero de faroeste.

Dada a proximidade entre Glauber e Bernardet na época da adaptação de *A hora dos ruminantes* (Bentes, 1997, p. 283-5), e o enorme interesse de Bernardet por *Deus e o Diabo na terra do sol*, não seria exagero supor que o narrador-cantador do filme de Bernardet estaria inspirado pelo filme de Glauber.

O narrador-cantador é um elemento muito bem explorado em *Deus e o Diabo na terra do sol*, que permite uma melhor aproximação do público. Glauber escreveu a letra e pediu ao cineasta e músico paulista Sérgio Ricardo que desse a ela uma melodia e prosódia próximas dos cantadores nordestinos. No encarte do disco da trilha sonora do filme, lançado em 1964, Glauber escreveu: “Sérgio Ricardo, embora seja sambista (...), tem a vantagem de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem de ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem”. Conforme Glauber aponta, Sérgio Ricardo também era cineasta – o que certamente contribuiu

para que pudesse compor a trilha sem ter visto o filme – certamente visualizando-o mentalmente (talvez, a partir da leitura do roteiro), graças a seus conhecimentos prévios de cinema.

Ora, é curioso lembrar que também Guimarães Rosa havia incluído um narrador-cantador sertanejo em *Cara de Bronze*, “roteiro” literário com o qual Veiga teve contato.

Uma importante contribuição para compreender o uso do narrador-cantador em *Deus e o Diabo na terra do sol* é a análise que a pesquisadora Josette Monzani fez das nove versões do roteiro do filme de Glauber. Numa versão intermediária, a autora analisa algumas das principais funções desta ferramenta cinematográfica:

1) “Segura” o ritmo da narrativa. (...)

2) Caracteriza o universo retratado.

As músicas incluídas no roteiro são do tipo romances ou quadrinhas populares, cantadas por cegos nas feiras, por indivíduos do povo e pelo cangaceiro-sanfoneiro (...)

3) Contribui na construção da trama, enquanto narrador. (Monzani, 2005, p. 55)

Vemos portanto que, nesta versão preliminar – em que a intriga ainda é bastante diferente da que foi levada à tela –, o cantador não é apenas uma instância narrativa cuja voz aparece em *off*: ele é um personagem – secundário (quase um figurante), mas que efetivamente apareceria na tela.

Na ficção ou no documentário, a voz *off* é uma instância neutra externa ao filme. Mas, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Glauber conseguiu reaproveitar este elemento: a música e os versos conferiram à narração um caráter mais vivo, integrando-a plenamente ao filme. O fato de que, numa versão preliminar, o cantador fosse parte dos personagens, e interagisse diretamente com os protagonistas, só reforça o caráter humano que Glauber conseguiu dar ao seu narrador-cantador, o que é perceptível no filme propriamente dito (embora em menor grau do que nas versões preliminares do roteiro).

Frequentemente criticada, a voz *off* é vista como um recurso anti-cinematográfico, utilizado por roteiristas inabilidosos. O teórico do cinema Eduardo Geadá descreve-a como uma “voz sem corpo”, que despreza a inteligência do espectador e sua capacidade de, sozinho, dar sentido às imagens:

O recurso sistemático à voz *Off* – voz sem corpo e sem rosto – no documentário cinematográfico e nas reportagens de televisão não visa outra finalidade senão a de impôr à pretensa evidência das imagens em movimento a naturalização e a autoridade da palavra, do *logos*. A voz *Off* está para o cinema assim como a legenda está para a fotografia: trata-se, em ambos os casos, de ancorar a polissemia fundamental da imagem a um determinado sentido através da língua (...) A voz sem corpo sedimenta as imagens cinematográficas numa continuidade ilusória, sutura os fragmentos e os cortes, torna transparente uma realidade opaca cujo enigma se apresenta como um desafio à imaginação e à inteligência do espectador. (Gead, 1987, p. 86)

Person e Bernardet já haviam usado o recurso do narrador em *off* em *O caso dos irmãos Naves*, procurando situar os diferentes momentos do filme: neste caso, o narrador não participa do filme; ele é uma “voz sem corpo” bastante semelhante à que vemos em filmes documentários. Já em *A hora dos ruminantes*, apesar de não figurar como personagem dentro do filme, o narrador-cantador teria aparições estratégicas, em momentos pontuais, especialmente, no começo e no final, marcando o ritmo do filme.

Ao longo do resto do roteiro, conforme vimos, a voz do narrador de Veiga se desloca para a boca dos personagens, que vão assumindo diversas falas suas. Há ainda casos em que os adaptadores decidiram inserir diálogos que retomam elementos que aparecem na voz do narrador da obra de Veiga.

Vejamos este exemplo (retirado da sequência 115 do roteiro) de um diálogo, que no livro se dá, de forma privada, entre os personagens de Amâncio e Apolinário, mas que no roteiro envolve vários outros personagens – que apoiam a argumentação de Amâncio:

AMÂNCIO – (...) Num é mesmo, minha gente?
O côro compacto das pessoas se faz sentir prontamente:
TODOS – É é é é é é é é...

Como vemos, enquanto o livro utilizava a voz do narrador para enfatizar o impacto do pensamento de Amâncio em meio aos manarairenses, já o filme recorreria à voz corporificada de alguns personagens secundários.

Vemos, assim, que embora a adaptação cinematográfica de *A hora dos ruminantes* utilizasse recursos usuais como a transferência da voz narrativa para a boca de personagens, havia, no entanto, o uso de outros recursos diversos, entre os quais provavelmente o mais engenhoso é o do narrador-cantador. Ele comporia uma instância narrativa à parte dentro do filme: para além do que se possa argumentar

a respeito da narratividade da imagem e do som no cinema (Cardoso, 2003), *A hora dos ruminantes* teria uma narratividade paralela. Naturalmente, por se tratar de um filme adaptado de uma obra literária, chama a atenção o viés literário dessa instância. Tanto mais curioso é o fato de que Guimarães Rosa tivesse recorrido a um cantador no “roteiro” de *Cara de Bronze*, obra com a qual Veiga tinha familiaridade. Nesse jogo de espelhamentos de coincidências, Person e Bernardet, buscando recriar cinematograficamente a atmosfera interiorana da narrativa de Veiga, acabaram recorrendo a um procedimento que Veiga conhecia: o do narrador-cantador do “roteiro” de Rosa. Embora seja pouco provável a hipótese de uma influência direta, poderia o reaparecimento desse elemento nos dar a entender que a voz de um narrador-cantador estaria latente, escondida na narrativa de Veiga (o que teria levado os adaptadores Person e Bernardet a intuir que essa instância poderia funcionar no processo de adaptação)?

6. Aspectos literários no roteiro de *A hora dos ruminantes*

Conforme vimos, também é comum que os roteiros adaptados incorporem nas didascálias algumas observações originalmente feitas pelo narrador. Este tipo de procedimento ocorre em *A hora dos ruminantes*, no entanto, é curioso observar que acabam surgindo aspectos literários nas didascálias (seja ou não em decorrência dessa incorporação). Apresentamos aqui alguns trechos reunidos, pinçados do roteiro, que trazem exemplos desse tipo de intervenção literária no roteiro:

Sequência 89 a 92

(...) Vários planos de grupos de cachorros abandonando precipitadamente Manarairema, a nobre e conspícua Manarairema

(...)

Sequência 100

(...) COSINHA DA CASA DE APOLINÁRIO

(...) Sebastiana continua mineiramente a trabalhar em silêncio.

(...)

Sequência 120

(...) Com uma peça na mão, Amâncio absorve-se na finalização da figura do quebra-cabeça. Procura colocá-la. Inverte a posição de algumas peças; parece ter encontrado a posição. Parece também ter encontrado um argumento decisivo.

(...)

Sequência 122

(...) As pessoas que permaneciam estáticas se retiram diante à chegada de bois cada vez mais numerosos, tendo a impressão de que os habitantes deverão evacuar a cidade e dar lugar e nome aos bois.

Esses exemplos deixam confuso quem lê o roteiro hoje. Certamente não teria sido diferente em 1967, com o leitor membro da equipe de filmagem de *A hora dos ruminantes*. Será possível supor que o ator que interpretasse Amâncio entenderia o sentido metafórico da expressão e procuraria mexer no quebra-cabeça reproduzindo a expressão facial de alguém que tivesse “encontrado um argumento decisivo”? De que forma a atriz interpretando Sebastiana deveria tomar o sentido do advérbio “mineiramente” para incorporá-lo a sua forma de representar o trabalho da personagem? A expressão idiomática “dar nome aos bois” deveria ser tomada em sentido literal, como se os habitantes fossem de fato nomear os bois? Se é utilizada em sentido metafórico, que sentido é esse? Afinal, o que significa chamar a cidade de “a nobre e conspícua Manarairema”? O operador de câmera poderia deduzir desta metáfora algum sentido concreto para aplicá-lo a sua maneira de enquadrar a cidade? A partir da análise desses exemplos, fica evidente que as palavras do roteiro não encontram “equivalência na tela”, isto é, que Person e Bernardet caíram naquela armadilha denunciada pelo roteirista Jean-Claude Carrière:

O que isso quer dizer? É preciso que um roteirista seja extremamente honesto com o filme que vai nascer de suas palavras. Ele não pode escrever algo que não vai acontecer, que não tem relação com o que o espectador irá ver. (Carrière, 1983)

A adjetivação usada pelos roteiristas não tem uma aplicação precisa compreensível para o leitor – seja ele parte da equipe de filmagem ou não. Como sabemos, o roteiro cinematográfico técnico é uma ferramenta cujo objetivo é comunicar de forma efetiva o significado com a equipe em vez de brincar com a linguagem e sua pluralidade de significados. Este tipo de detalhe estilístico de *A hora dos ruminantes* no uso das didascálias reforça que se trata de um texto de roteiro cinematográfico cujo valor não se restringe necessariamente ao de ferramenta para a realização do filme. Embora seja reconhecidamente destinado à filmagem, o roteiro cinematográfico de *A hora*

dos ruminantes possui também características de um roteiro literário – ainda que não atinja o nível de radicalismo literário, por exemplo, do roteiro literário de *Andréi Rublev*, nem muito menos de experimentos literários como *Cara de Bronze*.

Vejamos aqui um último exemplo do viés literário no roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, que está na sequência final:

Sequência 122

(...)

A praça está dominada por bois.

Um boi ruma diante da CAM. Junto dele vê-se o muro onde está inscrito o texto:

AI DOS NÃO-VIOLENTOS!

A CAM se aproxima até close do olhar do boi, de onde corta rapidamente para:

Seq 123 - DESCAMPADO - EXT - DIA

Ao som da mesma música do início (seq. 2), aproxima-se da CAM a mesma caravana de homens estranhos.

Os homens estão alegres, sorridentes e olham para a CAM, como se dirigissem uma pergunta aos espectadores.

O último homem que passa é o mesmo que queria comprar a carroça de Geminiano (seq. 21)

Quando ele chega rente à CAM, pára e, olhando para os espectadores, escreve:

?

O homem sai de campo. Fica apenas o ponto de interrogação. A CAM se aproxima até o primeiro plano.

Infelizmente, não entra a palavra FIM

O uso do advérbio “infelizmente” rompe de forma evidente com a neutralidade esperada da didascália. Fica clara a interpretação alegórica que Person e Bernardet davam à obra de Veiga, e o viés político que enfatizavam em sua adaptação: a permanência dos bois é a representação alegórica da permanência dos militares no poder, e isso explica o uso do advérbio “infelizmente”: infelizmente os militares permanecem, infelizmente não há *happy end* – “Infelizmente, não entra a palavra FIM”. Lembre-se que a narrativa de Veiga terminava com a partida dos bois, enquanto o filme de Person e Bernardet terminaria de maneira mais “pessimista”. Mas, concretamente, para que serviria esta palavra no roteiro? Que indicação direta ela traria para a equipe: elenco, figurinista, operador de câmera? O fato é que, ainda

que possamos admitir que essa observação partisse de um pressuposto técnico, é inegável que o estilo da escrita pressuporia uma interpretação de tipo literária por parte da equipe de trabalho do filme.

Naquela época, não era de praxe que a censura exigisse uma cópia do roteiro cinematográfico, mas havia casos em que isso acontecia: depois de assistir o filme de Nelson Pereira *El Justiceiro*, um dos censores pediu, no parecer do dia 8 de setembro de 1967: “Sugiro seja solicitado o roteiro completo do filme: marcação e diálogo, à base do qual poderão ser feitos os cortes, que são numerosos” (Este documento foi encontrado em nossa pesquisa no Arquivo Nacional). Caso a censura exigisse uma cópia do roteiro de *A hora dos ruminantes*, talvez pudesse encontrar nela indícios (como o uso do advérbio “infelizmente”) que favorecessem a leitura do filme como uma alegoria política da Ditadura Militar – o que certamente seria problemático para Person e Bernardet. Portanto, além de não agregar nada concreto em termos técnicos, o viés literário do roteiro de *A hora dos ruminantes* ainda poderia causar problemas com a censura da Ditadura Militar.

Sabemos que é comum que as adaptações de obras literárias para o cinema utilizem diversos artifícios para substituir o narrador. Ora, se o narrador do livro de Veiga tivesse originalmente usado o advérbio “infelizmente”, seria compreensível que o advérbio reaparecesse nas didascálias do roteiro. Porém, o mais surpreendente é que esta sequência não tem qualquer relação com o livro (cujo final, aliás, é diferente): portanto, advérbio “infelizmente” é dito pelo ponto de vista dos roteiristas Person e Bernardet – ou, talvez se possa argumentar que essa voz funciona como uma espécie de narrador (literário) do roteiro de *A hora dos ruminantes*.

Mas então, afinal, que voz literária é essa que opina por detrás das didascálias de *A hora dos ruminantes*? Essa voz emerge em momentos pontuais, dentro dum roteiro que é predominantemente técnico, efetivamente destinado à filmagem. Ora, a mistura entre estilo literário e indicações técnicas remete a *Cara de Bronze*, obra polifônica da qual também emergem vozes literárias que se sobrepõem às observações de cunho técnico. Apesar desta semelhança, naturalmente, são notáveis as diferenças entre as duas obras. Sem pretender aqui supor uma relação de influência direta de *Cara de Bronze* sobre Veiga (e, conseqüentemente, sobre Person e Bernardet), é possível no entanto considerar que Veiga tinha conhecimento do formato textual do roteiro cinematográfico, e de suas possibilidades literárias. A relação de Veiga com *Cara de Bronze* bastaria para supor que o narrador-cantador está escondido em *A hora dos ruminantes*, e que isso permitiu a Person e Bernardet inserir esse elemento no roteiro? O fato é que, conforme já foi dito, é muito pouco provável que tenha

havido uma cadeia de influência direta. Em todo caso, é curioso observar este jogo de semelhanças, coincidências e espelhamentos, que sai de Rosa, passa por Veiga e Rocha, e chega a Person e Bernardet.

O fenômeno da adaptação de obras literárias para o cinema instaura um movimento cíclico, em que o surgimento de uma nova etapa ressignifica as etapas anteriores. O valor (comercial e artístico) atribuído a uma obra passa a depender da outra (Hutcheon, 2011, p. 132 e 168), frequentemente tendo seu “capital cultural” incrementado após a adaptação (Murray, 2012, p. 13). O roteiro se apresenta como uma peça a mais dentro desse jogo, e a sua valorização como objeto independente pode levar a um fenômeno em que

A literatura deixa de ser vista como o produto final, como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive ser modificado depois de seu aproveitamento nas telas. Passa, então, a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural. (Figueiredo, 2007, p. 3)

Recordar hoje o esquecido roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes* permite reconstituir os rumos que o cinema brasileiro poderia ter tomado, bem como possibilita retratar as mudanças na escrita roteirística de que Person e Bernardet participam, junto a nomes como Glauber Rocha, bem como das suas implicações literárias, como é o caso do diálogo aqui proposto com o conto *Cara de Bronze* de Guimarães Rosa. Ao trazer à luz o roteiro de *A hora dos ruminantes*, nossa pesquisa permite ressignificar toda uma linhagem de textos com os quais o roteiro dialoga.

REFERÊNCIAS

- Aragão, O. (1999). Entrevista com J. J. Veiga. *Fanzine Megalon*.
- Aristóteles. (1992). *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores, Nova Cultural.
- Bentes, I. (org). (1997). *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*. Companhia das Letras.
- Biaggi, E. L. C. (2007). *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de 'Cara-de-Bronze' e 'Famigerado'*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

- Cardoso, L. M. (2003.) A problemática do narrador. Da Literatura ao cinema. *Lumina*, v.6(1/2), jan./dez, Juiz de Fora: Facom/UFJF, p. 57-72.
- Carrière, J.-C. (1983). *Transcrição parcial de um seminário ministrado por Jean-Claude Carrière no Ateliers des Arts em março de 1983*. Traduzido por Ignácio Dotto Neto (com correções e adaptações). <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/reflexoesdeumroteirista.htm>
- Figueiredo, V. L. F. (2007). Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. *Ciber Legenda*, 17. Niterói: PPGCine / UFF.
- Flusser, V. (2010). *A escrita - Há futuro para a escrita?*. Annablume.
- Gaudreault, A. e Jost, F. (2009). *A narratividade cinematográfica*. EdUnB.
- Gead, E. (1987). *O cinema espetáculo*. Edições 70.
- Genet, J. (2011). *Os Biombos*. Cotovia.
- Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. Editora UFSC.
- Kothe, F. (2002). *Fundamentos da Teoria Literária*. EdUnB.
- Kothe, F. (2016). *Arte Comparada*. EdUnB.
- Monzani, J. M. A. de S. (2005). *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. AnnaBlume, FAPESP, Fundação Gregório de Mattos.
- Murray, S. (2012). *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge.
- Roiffe, A. G. D. (2015). Roteiro e Literatura: Da Invisibilidade aos Novos Cruzamentos. *Revista Rascunhos Culturais*, v.6(11), p. 27-43.
- Rosa, J. G. (2006). *Corpo de Baile*. Nova Fronteira.
- Veiga, J. J. (1966). *A hora dos ruminantes*. Civilização Brasileira.
- Weintraub, F. Cohn, S. e Proença, R. (1999). *A última entrevista de J. J. Veiga*. <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html>