
DAS TEIAS LITERÁRIAS À TELA: OS DISCURSOS POSSÍVEIS EM “O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO” – UM CHEIRO DE SERTÃO*

Iêdo de Oliveira Paes**

*Resumo: análise dos discursos masculino e feminino que perpassam o imaginário popular da literatura nordestina que norteia o espaço da obra *As pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro e *O Homem que Desafiou o Diabo*, de Moacyr Góes, oportunizando o estudo da adaptação e da própria narrativa muitas vezes às avessas em que o tecido filmico é elaborado.*

Palavras-chave: Discurso. masculino. feminino. literatura. filme.

O Cinema tem como papel social reconfigurar e recriar esse espaço onde o sujeito está inserido para viabilizar transformações que são, de certa forma, comuns e solidárias no tocante à vida de cada ator social que busca ser compreendido e legitimado via discurso. Nesse bojo da questão, encontramos o discurso cinematográfico com suas particularidades que permitem enquadrar a situação do ser o mais perto possível dessa realidade que bate à porta e mostra o quanto o real pode ser representado.

Na interface entre o olhar do Cinema e o da Literatura sabemos que a problemática da adaptação é fator decisivo para que o sujeito possa argumentar as suas percepções diante do que está sendo exposto e, sem sombra de dúvida, opinar na esfera do estruturamento da obra em questão. Muitos clássicos descerram a cortina e deixam-nos

* Recebido em 19.01.2013. Aprovado em: 12.03.2013.

** Doutor em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada. UFRPE/UAST.

entusiasmados, outros apenas cumprem o seu papel comercial de arrebatador bilheterias. Mesmo que a narrativa não se sustente e o sujeito apenas assista a mais uma repetição da realidade, sem elementos que caracterizem tanto a obra de arte quanto o fazer fílmico.

Sabe-se que o Cinema sempre foi uma realidade possível nesse pacto Cinema-Literatura quando se pensa no poder do cinema em atingir um determinado público. Principalmente os leitores que não se permitem ler um livro de duzentas páginas. Seria muito mais cômodo assistir ao filme e tecer conceitos a partir do que foi observado. É interessante e louvável, mas nos esquecemos de que o julgamento de valor de determinado filme está inserido na forma de condução dos fatos e na perspicácia do autor em levar para o grande público a sua mensagem. Eis o produto final, estrutura para o campo da Educação emitir o seu julgamento de validade. É o filme com os seus componentes: enredo, espaço, cenografia, maquiagem e etc. que vai ter a aquiescência do seu público exigente, ou apenas convincente. E aí nos deparamos com a grande problemática do sujeito que não gosta de ler: é apenas o superficial que vai lhe interessar. Não mergulhará na verticalidade do texto para dirimir alguma dúvida. Porque tudo é aceitável. É nesse aspecto que precisamos olhar o Cinema não como mero porta-voz da nossa cultura ou de outras, mas lançar o nosso olhar crítico de leitor que investiga e opina com propriedade sobre o que se expõe na tela. Precisamos utilizar esse senso crítico para podermos desenvolver o cunho educativo de cada filme que se coloca à prova para a apreciação do nosso público.

É nesse cenário entrecruzado de discursos que encontramos Ojuara: sujeito que se encena de forma multifacetada para legitimar um discurso pautado na aproximação dos tipos nordestinos. Para Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006, p. 29), “o Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira”.... É nessa retroalimentação que percebemos Ojuara traçando os seus caminhos na tessitura ficcional e, ao mesmo tempo, se dividindo no cinema com o seu próprio espelho, como se a personalidade, sem falar nos recursos peculiares de cada modo de desvendar esse sujeito composto por tantas camadas de discursos que se impregnaram nas raízes culturais de cada um. Para José Araújo, não há caminhos de ousadia a seguir. Até parece que ele convoca Ojuara numa espécie de negação de um passado tão arraigado pela ineficiência de se estar no mundo. Através do outro, Ojuara cumpre a sina de restabelecer uma ordem que se impõe pelo discurso de desterrar destinos. Na tela, Moacyr Góes consegue, mesmo sofrendo as ciladas da adaptação, convencer o espectador de que Ojuara se legitima a partir de sua incumbência de traçar as pelejas de forma contundente. A narrativa onde se encontra emaranhado é convincente porque os elementos estão todos colocados de maneira lógica, nas suas atitudes de “nordestino” sertanejo que rasga a caatinga como quem desbrava a sexualidade; o facão se metaforiza no seu pênis e assim como o gume a ser cortado é a vagina-talhe da personagem Dualiba. Parece um desbravamento que nun-

ca acaba numa espécie de mistura entre o ficcional e o real. Tarefa difícil para se apropriar dessa recriação literária. Quanto à adaptação, Ismail Xavier nos coloca diante de um questionamento importante nesse esteio de “lealdade” entre ficção e cinema:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admiti-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo... (XAVIER, 2003, p. 61-2).

Nessa perspectiva entendemos que não há julgamento de superioridade entre o filme e o romance, mas faz-se necessário ratificar o universo linguístico em que o romance está mergulhado, não só com as particularidades que dizem respeito à linguagem, mas a tessitura que é elaborada pelas personagens no transcorrer da trama como discursos que se erguem no intuito de desvelar valores, sejam culturais, políticos ou sociais numa tentativa de trazer à baila a experiência linguística desses sujeitos que não se cansam de enunciar. E a enunciação, como diz Benveniste, é um ato funcional da língua que se manifesta no sujeito como forma de utilização individual. Mesmo que esse sujeito se mostre um “nós”, estamos diante de reações e novas concepções de mundo em que ele mesmo se introjeta. Despir-se de José Araújo da Silva Filho é tarefa árdua para o sujeito que sofre todo o tipo de imposição sociocultural, abrindo mão de um passado, mesmo um tanto obscuro, tanto no livro quanto no tecido fílmico, para dar voz ao seu duplo. O duplo que sempre esteve por trás do espelho e aparece exatamente na posição invertida de um nome. Sim, de um NOME. Que valida um sujeito mesmo sem ações prévias tanto no romance quanto no filme. Às avessas, Ojuara já nasce adulto. Até parece que se convidam os contos de fadas ou, mais além, o fantástico (não na sua acepção) para compor um universo de personagens esdrúxulos e que dialogam com textos da literatura infanto-juvenil.

O discurso masculino é deflagrado, e tem toda razão se ser, de forma um tanto acanhado por José Araújo. Atitude convincente porque a ação da personagem não traduz as astúcias do seu duplo. Percebe-se nessa ação o que Homi Bhabha (2003) evidencia no seu conceito de negociação e conluio. José Araújo utiliza-se da negociação via um discurso pautado no interesse para se chegar ao poder. Poder no seu sentido literal de adquirir posses para sua construção como personagem dentro do espaço narrativo. Celebra pactos que são frágeis porque o elemento estrangeiro, pai de Dualiba, o Turco, surge como oposição ao seu real pretexto que é o PRAZER. Não há laços que prendam nem José Araújo e Ojuara no sentido de seguir uma linearidade. Pelo contrá-

rio, o sujeito se enuncia cada vez mais autônomo dentro das narrativas. Nesse pacto celebrado entre José Araújo e Dualiba x Ojuara e o mundo, observamos que a negociação não se estabelece por completo porque há no curso tanto do romance quanto no filme um grande conluio entre as personagens no sentido de traçar valores que não se sustentam diante da autonomia do protagonista em não marcar um lugar devido na narrativa. Ojuara está nesse entre-lugar desde o início e não se coloca na posição de voz subalterna a José Araújo até pelo princípio estético da narrativa. É a interdiscursividade que permeia o texto para que as vozes possam se entrecruzar de forma que nada se perca no que diz respeito à autonomia de cada personagem. São as astúcias da enunciação promovidas pelo tecido ficcional e o jogo de cenas que se projetam na tela onde percebemos como a plasticidade e os outros elementos do discurso de interpenetram. Um a serviço do outro, mas sem superposições. Até porque as evidências são notórias a cada jogo de cena em que os sujeitos se reconstroem.

A Pele de Ojuara e o Cheiro de Mundo

Nei Leandro de castro consegue deixar na sua tessitura através da encenação e insinuação dos sujeitos o cheiro da sexualidade tão impregnada no discurso quanto nas imagens que se projetam quais obras de arte em constante movimento. Um frenesi que não termina nunca. Aliás, As Pelejas de Ojuara são quase uma metalinguagem de cenas cotidianas de um lugar onde a realidade e a ficção se encontram incessantemente. O apetite sexual de Dualiba e José Araújo é a representação de vários sujeitos que se reconfiguram nos seus atos:

Zé Araújo, chegado a um peito, segurou o seio esquerdo com as duas mãos e fez o apoio, bezerro faminto. Depois de meia hora de mamada, voltou-se para o outro e se deliciou no ubre farto. A turca assanhava os seus cabelos lambuzados de brilhantina e gemia:

— Mama na tua vaca, filhinho. Mama!

Quando a voz ficou rouca de tanto repetir a mesma frase, ela desmamou Zé Araújo.

— Agora venha – disse. — Vou lhe dar uma coisa que nunca dei a ninguém. – Arriou a calçola de panos abundantes, quase uma empanada de circo, levantou a saia. — Eu sou virgem, meu bichinho (CASTRO, 2006, p. 18-9).

Zé Araújo e Dualiba estão em consonância com as atitudes de Ojuara no tocante ao prazer que este empreende na sua trajetória. Nisso o duplo de Zé Araújo é igual ao seu contraponto que nas atitudes corriqueiras não consegue se enunciar como sujeito autônomo sob o jugo da esposa Duá (Dualiba). Percebe-se nesse ninho de amor em que é construída a narrativa que a relação sexual tem o seu lugar de destaque dentro do fio narrativo. Costura e cerze de maneira natural e prazerosa as personagens:

A turca, num ato de bravura, mordeu a mão para não acordar o mundo com um grito de dor. Sentira uma dor de peixeira rombuda entrando na carne, ferro grosso buraco adentro, pau de ponta atravessando seu corpo.

[...]

— Meu Deus que coisa grande! — exclamou e deu o goto em seco, a boca se enchendo de saliva. — Bem que as meninas disseram...

Ojuara já estava sentindo falta de uma xavasca. Por isso, tirou a cueca, exibiu os documentos, arrancando um demorado suspiro de Belinha. Espichou-se nu na cama.

— Sente aqui — pediu.

Belinha levantou a saia. Estava sem calça, a danada, e Ojuara pôde ver o curuaçu, grande e pentelhudo. Seu Rique é quem diz que mulher só envelhece da cintura pra cima, pensou, dando razão ao mestre.

[...]

Antes do primeiro gozo, ela começou a gritar como uma porca atropelada. Veio o segundo gozo, vieram muitos outros até chegar a vez de Ojuara, sem mudar de posição, esguichar jatos de esperma na mulher que segurava a cabeça com as duas mãos, como se não quisesse perder o juízo (CASTRO, 2006, p. 19, 162).

As pelejas estão sempre atreladas à questão do sexo, da luxúria em que Ojuara se compraz. A necessidade de afirmar-se e promover o discurso do homem que consegue as fêmeas para cortejar numa tentativa de perpetuação do sentido de autoridade masculina. Mas que se submete a caprichos da personagem feminina talvez para estabelecer a negociação entre ambos.

DAS PELEJAS À SEDUÇÃO: OS DISCURSOS ENTRECruzADOS...

Nesse tabuleiro inusitado do sertão, diante de seres que se mesclam com o realismo fantástico e alguns com poderes sobrenaturais (Mãe de Pantanha, os Velhos e o próprio Diabo), encontramos os vários discursos de personagens, que se projetam para dar cartas e impor suas concepções de sujeito que está inserido num espaço de enunciação e encenação. Na voz de Dualiba percebemos, mais no filme do que no romance, a performance de uma personagem que de certa forma tem o poder econômico nas mãos. Submete Zé Araújo aos caprichos e humilhações, mas não consegue deter a fúria de prazer que este carrega consigo. O que Dominique Maingueneau (2006) considera o discurso interativo pode ser observado nessa ação em que as personagens se encenam. Para ele, “nem todo discurso está vinculado à conversação; isso é particularmente evidente no que se refere à literatura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 41). Dualiba não consegue inibir tal ação porque Zé Araújo ainda detém a sua individualidade embora mesclada com Ojuara para se manter fora do domínio de visão da mulher.

Observamos as personagens femininas, no seu espaço narrativo, com certa independência e um discurso elaborado com algumas tônicas de autoritarismo. A mãe de Pantanha se utiliza do sobrenatural para tentar inibir e coagir Ojuara que é convocado a quebrar esse pacto mediante informações que partem de uma personagem masculina desprovida, aparentemente de poder, o corcunda. Além de ser uma figura que traduz o aspecto sombrio, medieval e inquisidor, e no filme isso é notório, a Mãe de Pantanha viabiliza pelo discurso da sedução a tentativa de estabelecer o seu intuito de poder, mas que é fragilizada pela sua necessidade de ser possuída como fêmea em desatino. A fragilidade dessa personagem é revelada a partir da ação de Ojuara interditar o desejo, que parecia se consumir, na hora do coito introduzindo um pênis feito de rapadura para que essa antropofagia não se concretize. Intuito que se consome e deixa a personagem feminina derrotada por não saber realizar a negociação desejada, mesmo em parte, como diz Bhabha (2003). Sem conluio não se pode almejar pactos convincentes. A personagem feminina nesse caso não estabelece essas situações.

Outro aspecto a ser observado é a posição do narrador que é de extrema importância quando ele realiza a intertextualidade com o texto machadiano, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seja na sua forma de se encenar também e de narrar-se. Mesmo sendo um procedimento velado e declarado, Nei Leandro de Castro consegue viabilizar um discurso convincente e todo seu:

O narrador desta edificante história, por sugestão do mestre Rique de Campos, sai um pouco do nicho que lhe confere uma cômoda onipresença e resolve discutir o assunto Ojuara à luz de outros conhecimentos e erudições. Se o leitor estiver mais interessado nas lutas e fornicções do caboclo Ojuara, faça o favor de pular páginas deste capítulo que, de resto, não consagra nem desconsagra o dito-cujo herói potiguar. Prolegômenos à parte, vamos ao que interessa. Pelo menos o que interessa, neste momento, ao narrador meio de saco cheio de onipresença, que cansa como os seiscentos diabos (CASTRO, 2006, p. 40).

São muitas vozes que perpassam por todo o universo de Ojuara, até parece uma rede bakhtiniana onde o dialogismo está sempre a serviço dos discursos que se armam dentro da tessitura. Não seria a voz de Zé Araújo até porque a sua marcação discursiva não se sustenta no intuito de dar espaço aos outros tipos de discurso; a sua própria enunciação é tolhida por outros discursos: da esposa, do sogro e de suas ações que às vezes parecem ingênuas. Busca-se a voz de Ojuara que se projeta e se infiltra nos tecidos narrativos de ambas as situações: romance e filme. De um lado Nei Leandro de Castro com sua destreza em dialogar com um Cervantes e Henry Fielding, tão bem colocados numa plateia localizada no entre-lugar da narrativa e do outro, a sutileza de Moacyr Góes com o seu olhar atento. Numa visão privilegiada ao ter um cenário natural, rico de detalhes que só reforçam o cunho artístico-literário do esteio filmico. Mes-

mo não permitindo a ida de Ojuara a São Saruê, diferentemente do romance, e é bem concebível essa não autorização por parte de questões voltadas à adaptação para que o seu trajeto fílmico não seja descaracterizado. Por detrás da câmera há uma intencionalidade e a suspensão da sua provável ida é apenas subentendida após as ciladas que são executadas pelo Diabo que marca o seu discurso através de ações que impossibilitam Ojuara de atingir o seu clímax, visualmente falando, na terra tão cobiçada e desejada.

CONCLUSÃO

As pelejas de Ojuara e O Homem que Desafiou o Diabo se inscrevem num universo dual que mesmo sabendo-se nordestinos, atravessam outras culturas que se mostram tão presentes nesse tecido ficcional. O imaginário popular que se constrói através de cada personagem que se apresenta nesse bojo cultural vem ratificar o discurso de todas as demais seja de cunho religioso, abordagem política ou social. Proclamar-se nordestino é antes de tudo compreender-se como um constructo de sentimentos, valores e dignidade que estão cravados nessa pedra de São Saruê que representa utopicamente a ordem que nunca foi imposta, mas que se legitima através do olhar e mãos hábeis de Nei Leandro de Castro. Afinal, como diz Roland Barthes (2000, p. 10), “a língua está aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte”.

LITERARY WEBS OF THE SCREEN: THE POSSIBLE SPEECHES ON “THE MAN WHO DEFIED THE DEVIL “- A SMELL OF HINTERLAND

Abstract: Analysis of male and female speeches that pervade the popular imagination of Northeastern literature that guides the novel “The contentions of Ojuara”, by Nei Leandro Castro and “The Man Who Defied the Devil”, by Moacyr Goes and the opportunity to study adaptation and narrative itself usually is upside down on the filmic fabric in which it is prepared.

Keywords: Speech. male. female. literature. movie.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 3. ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima

Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CASTRO, Nei Leandro de. *As pelepas de ojuara: o homem que desafiou o diabo*. 4. ed. São Paulo: Arx, 2006.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 5.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.