

O uso do cinema como documento histórico: as filmagens de *Grande Sertão* nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa (1964)

The use of cinema as historical document: the filming of Grande Sertão in the cities of Patos de Minas and Lagoa Formosa (1964)

Moniza Pereira Borges

Graduanda do curso de História (UNIPAM).

E-mail: borges.moniza@gmail.com

Roberto Carlos dos Santos

Professor orientador (UNIPAM).

E-mail: profrcsantos@unipam.edu.br

Resumo: A partir de reflexões sobre a utilização do cinema como fonte de pesquisa histórica, o presente artigo propõe apresentar resultados de uma pesquisa de história regional e local sobre as filmagens de *Grande Sertão*, realizadas em 1964, nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa. A película, empreendida pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira, é uma adaptação da obra literária do escritor Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Esta pesquisa fundamenta-se, primeiramente, na necessidade de ampliar os horizontes do conhecimento sobre a história regional e local como um fator que se comunica diretamente com as questões nacionais e, especialmente, com a cultura brasileira. As raras pesquisas relacionadas às filmagens de *Grande Sertão* suscitam questões sobre a repercussão que o filme teve na época e, da mesma forma, sobre o que hoje é acessível para ser estudado. Além disso, tendo em vista a valorização de trabalhos acadêmicos interdisciplinares, esta pesquisa promove um diálogo entre o cinema, a história e a literatura, procurando compreender suas possíveis interfaces a partir da obra cinematográfica em questão.

Palavras-chave: Grande Sertão. Cinema. História regional e local.

Abstract: From reflections on the use of film as source of historical research, this article aims to present results of a regional and local history research about the filming of *Grande Sertão*, held in 1964, in the cities of Patos de Minas and Lagoa Formosa. The film, undertaken by brothers Renato and Geraldo Santos Pereira, is an adaptation of the literary work of the writer Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. This research is based primarily on the need to broaden the horizons of knowledge on regional and local history as a factor that communicates directly with national issues and especially with Brazilian culture. The rare studies related to the filming of *Grande Sertão* raise questions about the impact the film had at that time and in the same way, on what is now accessible to be studied. Moreover, in view of the appreciation of interdisciplinary academic works, this research promotes a dialogue between cinema, history and literature seeking to understand their possible interfaces from the cinematographic work in question.

Keywords: Grande Sertão. Cinema. Regional and local history.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

1 INTRODUÇÃO

Em 1972, o historiador francês Henri I. Marrou afirmou que o conhecimento do passado não se faz somente com fontes escritas, mas também por meio de “toda a fonte de informação de que o espírito do historiador sabe tirar qualquer coisa para o conhecimento do passado humano, encarado da pergunta que lhe foi feita” (1972, p. 69-70). No entanto, durante muito tempo, o uso do cinema como fonte de pesquisa foi desprezado pelos historiadores¹. Além de considerado apenas uma mera montagem da realidade, tal desprezo pelas produções cinematográficas refletia na sua natureza imagética, compreendida como “produto de um discurso tido como fútil e subalterno, [que] escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas como técnicas” (FERRO *apud* MORETTIN, 2003, p. 21).

O distanciamento do historiador diante da linguagem cinematográfica suscita a questão do papel das fontes na pesquisa histórica em conformação com a corrente historiográfica do momento em que foi articulada². Nesse sentido, o fato do cinema não ocupar lugar de reflexão histórica está associado a um contexto do século XIX em que os historiadores da chamada Escola Metódica, uma vez ligados a uma metodologia rigorosa que estabelecia numerosos critérios para validar a utilização das fontes, utilizavam, em suas pesquisas históricas, documentos essencialmente escritos, tais como cartas, decretos, correspondências, manuscritos e, dessa forma, voltados a uma temática política da nação. Nessa época, a exclusão da linguagem cinematográfica como fonte de pesquisa ocorreu em função do cinema pertencer ao imaginário da sociedade e esta, por sua vez, também não ocupou lugar de reflexão histórica durante o período da historiografia tradicional³.

Durante o início do século XX, sobreveio o esgotamento das três grandes tradições historiográficas que mais tinham influenciado a história: o historicismo alemão representado pela Escola Metódica, o marxismo e o positivismo francês⁴. A Escola dos *Annales*, denominada por Peter Burke de “movimento dos *Annales*”, foi responsável por substituir esse panorama. A França foi palco para o desenvolvimento

¹ FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In LE GOFF, Jaques.; NORA, Pierre. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199-202.

² Tal afirmação está centrada na ideia de que a função da historiografia, ou seja, a escrita dos textos históricos refletem com extraordinária clareza os contextos intelectuais e ideológicos da época em que foram constituídos, com independência dos dados que proporcionam do objeto que analisam, segundo Aurell (2010, p. 7).

³ FERRO, Marc. *Op. Cit.*, p. 203.

⁴ AURELL, Jaume. *A escrita da História*. São Paulo: Sita-Brasil, 2010. p. 14

dessa corrente historiográfica que se configurou por mais de três gerações, cada uma com a sua especificidade própria⁵.

A consolidação do movimento dos *Annales*, a partir de 1929, foi resultado da sua aproximação com as ciências humanas e sociais, buscando um estilo próprio interdisciplinar, principalmente nas áreas da sociologia, antropologia e geografia. A nova história proposta pelos *Annales* veio para substituir os velhos postulados por um novo paradigma, ou seja, no lugar de uma história objetiva que procurava explicar “o que realmente aconteceu”⁶, buscaram a “convicção de que a história é complexa, poliédrica e que, portanto, é preciso ouvir as mais variadas e opostas vozes num posicionamento cultural verdadeiramente interdisciplinar” (AURELL, 2010, p. 160). A partir disso, ampliaram ainda mais a noção de documento em vista de uma nova postura do historiador em relação aos novos métodos e abordagens de investigação.

Agora, todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 402).

A aceitação do cinema como fonte histórica está diretamente ligada a uma nova postura do historiador diante das fontes de pesquisa. Nesse sentido, documentos que antes eram considerados irrelevantes passam agora a ter papel fundamental para os

⁵ Conforme Peter Burke, esse movimento pode ser dividido em três fases. Em sua primeira fase, de 1920 a 1945, caracterizou-se por ser pequeno, radical e subversivo, conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos. Depois da Segunda Guerra Mundial, os rebeldes apoderaram-se do *establishment* histórico. Essa segunda fase do movimento, que mais se aproxima verdadeiramente de uma “escola”, com conceitos diferentes (particularmente estrutura e conjuntura) e novos métodos (especialmente a “história serial” das mudanças na longa duração), foi dominada pela presença de Fernand Braudel. Na história do movimento, uma terceira fase se inicia por volta de 1968. É profundamente marcada pela fragmentação. A influência do movimento, especialmente na França, já era tão grande que perdera muito das especificidades anteriores. Era uma “escola” unificada apenas aos olhos de seus admiradores externos e seus críticos domésticos, que perseveravam em reprovar-lhe a pouca importância atribuída à política e à história dos eventos. Nos últimos vinte anos, porém, alguns membros do grupo transferiram-se da história socioeconômica para a sociocultural, enquanto outros estão redescobrimo a história política e mesmo a narrativa. Disponível em: BURKE, Peter. *A Revolução Francesa Da Historiografia: A Escola Dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 9.

⁶ Frase atribuída a Leopold von Ranke (1790-1880), principal idealizador da dita Escola Metódica. A afirmação de Ranke de que a história deveria adotar o princípio do “*wie es eigentlich gewesen*” (mostrar aquilo que realmente aconteceu) é adotado por uma grande quantidade de historiadores como seu princípio-guia e base. Houve vários debates sobre o significado preciso dessa afirmação. Alguns argumentam que *wie es eigentlich gewesen* significa que o historiador deveria apresentar apenas os fatos da história sem apresentar suas próprias interpretações, enquanto outros argumentam que Ranke quis dizer com sua frase que o historiador deve descobrir os fatos e encontrar os motivos prevaletentes gerais do período relatado sobre a questão que definiu os fatos.

historiadores. A partir de 1970, o cinema é incorporado às reflexões do movimento dos *Annales*. O historiador Marc Ferro é um dos principais responsáveis por realizar pesquisas em torno do cinema como documento histórico⁷.

Portanto, a partir das reflexões apresentadas, o tema do presente trabalho terá como fonte de pesquisa o filme *Grande Sertão*. A película foi dirigida, em 1964, pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira e suas filmagens aconteceram na região do Alto Paranaíba, mais precisamente nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa. O filme foi exibido nos cinemas do Brasil em 1965.

Por meio do filme, pretende-se realizar um estudo de história regional, buscando investigar o impacto desse acontecimento tanto na vida das pessoas quanto na região, bem como suas contribuições para tornar uma história local e regional menos lacunar. Dessa forma, a presente pesquisa fundamenta-se, primeiramente, na necessidade de ampliar os horizontes do conhecimento sobre a história regional e local por meio do aprofundamento de pesquisas sobre as filmagens do filme *Grande Sertão*. As raras pesquisas relacionadas a esse acontecimento histórico suscitam questões sobre a repercussão que o filme teve na época e, da mesma forma, sobre o que hoje é acessível para ser estudado. Além disso, sob a perspectiva histórica, o tema permanece inédito.

Além disso, tendo em vista a valorização de trabalhos acadêmicos interdisciplinares, essa pesquisa propõe estabelecer relações entre cinema, história e literatura a partir da obra *Grande Sertão: Veredas* do escritor Guimarães Rosa (1956), com a sua adaptação cinematográfica – o filme *Grande Sertão* (1964), buscando tecer breves reflexões sobre a relação entre a linguagem cinematográfica e literária por meio das obras em questão.

A pesquisa fundamenta-se em uma metodologia baseada em fontes bibliográficas escritas – por meio de jornais da época – e orais – a partir de depoimentos de pessoas que vivenciaram direta ou indiretamente a realização das filmagens. Buscar-se-ão, nas entrelinhas dos documentos citados, as diferentes formas de representações do acontecimento, a fim de impulsionar uma reflexão acerca da pesquisa de história regional e local como um fator que se comunica diretamente com as questões nacionais e, especialmente, com a cultura brasileira.

2 O CINEMA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA: BREVES CONCEPÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

No final do século XIX, a ideia de produzir imagens em movimento, capazes de incorporar sons, de acelerar e reduzir o tempo, fez-se possível com a invenção e difusão do cinema. As películas estimularam a imaginação e a criatividade de cineastas

⁷ Marc Ferro (nascido em 1924) é um historiador francês. É um dos principais nomes da 3ª geração da "Escola dos Annales". Ferro é conhecido por ter sido o pioneiro, no universo historiográfico, a teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema-história. Como acadêmico, foi co-diretor da revista *Les Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, ensinou na *l'École polytechnique*, foi diretor de estudos na *IMSECO (Institut du Monde Soviétique et de l'Europe Central e Oriental)*, membro do Comitê de redação do *Cahiers du monde russe et soviétique* e professor visitante nos EUA, Canadá, Rússia e Brasil.

de diversas partes do mundo, proporcionando aos espectadores, por exemplo, representações das experiências de vida de pessoas, individualmente ou no plano coletivo, no espaço doméstico e familiar ou nos locais de trabalho e lazer.

A linguagem cinematográfica se exprime por meio de imagens em movimento e é, antes de tudo, conforme Martim (2003, p. 22), “realista, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências da realidade.” Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que em uma produção cinematográfica, há a incorporação de incontáveis elementos que se prolongam para além de um mero instrumento de propaganda, embora, muitas vezes, seja isso que prevaleça. Conforme Souza,

uma produção cinematográfica se configura como artefacto cultural complexo. Envolve uma ampla gama de processos constitutivos, que perpassam escolhas e possibilidades técnicas, financeiras, culturais e políticas. Esse emaranhado de questões condiciona a produção de uma película, seja industrial ou artesanalmente, e interfere no resultado do trabalho que será observado pelo espectador. Além do que é assistido em uma tela, há todo um conjunto de procedimentos que direcionam o produto final da obra cultural em questão (2010, p. 27).

Portanto, o resultado do processo de construção de um filme é consequência de uma obra coletiva, em que o diretor precisa de uma série de elementos externos para compor sua obra. De acordo com o professor e cineasta Ismail Xavier, a produção de sentidos operada pela produção cinematográfica traz uma “aparente transparência, a partir do efeito janela, contudo sua real dimensão pode ser revelada a partir da compreensão de sua opacidade, uma vez que os processos produtivos geralmente não estão explícitos na tela” (XAVIER, 1997 *apud* SOUZA, 2010, p. 30).

Mesmo que passe despercebido essa gama de procedimentos, a linguagem universal do cinema procura alcançar o íntimo do espectador. Viktor Frankl⁸ já alertava sobre o impacto do cinema na vida das pessoas. Segundo ele, “seria de desejar que os responsáveis pela produção de filmes estivessem conscientes de que cada metro de filme rodado representa uma intervenção na psicologia coletiva e cada apresentação, queiramos ou não, é um condicionamento das massas”⁹. Do mesmo modo, enquanto sétima arte – ao lado da literatura, da música, do teatro, da pintura etc. – o cinema é fundamental para a formação do conhecimento, uma vez que pode contribuir para tornar possível a compreensão da realidade, das infinitas e improváveis possibilidades da criação humana e, da mesma forma, expandir os horizontes da imaginação¹⁰.

⁸ Psicólogo e psiquiatra austríaco, Viktor Emil Frankl nasceu a 26 de março de 1905, em Viena, e faleceu a 2 de setembro de 1997. É o fundador da chamada Logoterapia, escola psicológica de caráter fenomenológico, existencial e humanista, conhecida também como a Psicoterapia do Sentido da Vida ou, ainda, a Terceira Escola Vienense em Psicoterapia.

⁹ FRANKL, Viktor. *Da Divulgação de temas psiquiátricos*. Disponível em: <<http://psicopsi.com/pt/obras-viktor-frankl-psicoterapia-quetao-divulgacao-temas-psiquiatricos>>. Acesso em: 14 set. 2014.

¹⁰ Para os antigos a imaginação era a faculdade de pensar por meio de imagens. Mário Ferreira dos Santos define a palavra Imaginação para designar duas funções mentais bem distintas: a) uma de simples reprodução, *imaginação reprodutora* e b) uma de combinação original e de

A possibilidade de representar grandes épocas e eventos históricos em uma sequência de imagens em movimento resultou na ideia de alguns cineastas criarem os primeiros filmes com temáticas históricas, já nas décadas iniciais do século XX. Desde então, sucederam-se incontáveis e variadas películas produzidas a partir de temas históricos. Logo, “o deslocamento temporal tornou-se um recurso muito apreciado e utilizado pelos cineastas, que ora produziam histórias futuristas, ora buscavam retratar tempos passados” (SOUZA, 2012, p. 71). Com efeito, a partir desse momento, verifica-se a crescente produção de películas comerciais, especialmente relativas à produção de filmes históricos. Tais filmes, com grande êxito em aceitação pelo público de forma intensa e bem sucedida, geralmente são “narrativas históricas contundentes, com força estética e retórica, que podem conformar olhares históricos pelo viés das emoções e do fascínio estético” (SOUZA, 2011, p. 25). Portanto, para não se perder no prazer estético imediato que o filme produz, é necessário atentar, pois

a produção cinematográfica em si, enquanto obra de arte que possui várias dimensões, que perpassam o discurso histórico que ela visa constituir. Um filme que constrói sua versão de uma história carrega em si a tensão entre a inventividade de seus autores/produtores e as limitações impostas pelas normas e convenções. Com a diferença básica de que os discursos históricos transmitidos por uma película não têm qualquer compromisso teórico-metodológico com a história enquanto ciência academicamente instituída (SOUZA, 2012, p. 75).

Nesse sentido, é possível compreender que uma produção cinematográfica, além de possibilitar a busca do seu sentido moral – que toda obra de arte pode apresentar –, também tem o papel de desencadear reações que vão além da estética. Exemplo disso está na fundamental importância que o cinema tem como fonte de pesquisa histórica.

Na década de 1970, a aparente irrelevância do cinema é transformada em interesse por parte de muitos pesquisadores, que começaram a perceber que uma produção cinematográfica se caracterizava por uma linguagem que lhe era própria a qual tinha a “capacidade de desconstruir discursos revelando o real funcionamento e os segredos da sociedade” (NAVARRETE, 2008, p. 21). A aceitação do cinema como

criação, *imaginação criadora*. A *imaginação reprodutora* é um modo da memória, memorização das imagens. A palavra imagem, na psicologia, é empregada como o retorno de uma sensação ou de uma percepção, sem a presença do objeto que o provocou, com ausência de toda excitação periférica atual, ou melhor, como “representação”, como a consideravam os antigos, pois há, aqui, representação. A *imaginação criadora* já se manifesta por formas diversas. Nela penetram afetos, tendências, paixões, sentimentos de formas mais intensas que naquela, intuições, apreensões de pensamentos novos, revelações, descobertas, etc. Discutem os psicólogos se há realmente criação nessa imaginação ou apenas combinações. [...] Na imaginação criadora, embora as imagens isoladamente sejam consideradas como reminiscências de percepções anteriores, há criação na combinação desses elementos que formam um todo, o qual não é apenas um conjunto ou uma soma das partes, mas muito mais. Disponível em: SANTOS, Mário Ferreira dos. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Editora Matese, 1964, p. 828-829

fonte histórica veio, mais precisamente, com o movimento da terceira geração da *Nouvelle Historie*, que propôs, por meio de uma renovação historiográfica, a inserção de novos objetos – ampliando a noção de documento e, além disso, a inserção de novos problemas e novas abordagens no campo de pesquisa histórica¹¹. Um dos grandes responsáveis pela incorporação do cinema como fonte histórica foi o historiador francês Marc Ferro.

Em sua obra *Cinema e História*, Ferro afirma que “todos os filmes são objetos de análises” (1992, p. 41). A partir da análise do cinema na história, Ferro (1992) demonstra as relações existentes entre ambos, que versam a partir de dois enfoques principais: o primeiro refere-se à perspectiva de produções cinematográficas que se remetem ao passado, por exemplo, os filmes históricos; o segundo refere-se a filmes produzidos em outra época, que do passado fazem parte, podem ser utilizados como objetos de investigação histórica. Nesse último caso, insere-se o objeto de estudo da presente pesquisa, ou seja, o filme *Grande Sertão*, uma vez que é considerado um documento que traz em si informações da sociedade da época em que foi realizado.

Marc Ferro entende que o cinema e as fontes iconográficas e audiovisuais em geral são fontes utilizadas para complementar um saber histórico já dado. Ou seja, “os fundos de arquivos cinematográficos [...] trazem [...] para o historiador informações complementares”; trazem, também, “um material que refaz a ideia que se fazia de uma época ou acontecimento” (FERRO, 1965 *apud* MORETTIN, 2003, p. 32). Desse modo, em todos os casos, “o referencial é o documento escrito, ou seja, o saber sobre o passado, ancorado na história e no fato” (MORETTIN, 2003, p. 33).

Portanto, ao analisar as possibilidades de trabalhar com o filme *Grande Sertão* como um documento histórico, percebe-se que a obra cinematográfica não só constitui um testemunho sobre o imaginário da época em que o filme foi gravado, mas também traz informações que permitem auxiliar e aprofundar – por meio dos “lapsos” deixados pelo diretor e pela gama de processos constitutivos – no conhecimento de regiões da história local nunca antes explorados. De acordo com Morettin, “cabe salientar que esses caminhos são indicados de maneira inconsciente pelo diretor” (2003, p. 14). Enfim, a análise do cinema na história será efetiva se puder ser “identificado o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere” (MORETTIN, 2003, p. 40).

3 HISTÓRIA REGIONAL E LOCAL: OBJETIVOS, MÉTODOS E FONTES

A história regional e local é uma forma de produção historiográfica com recorte local que se desenvolveu de forma acadêmica principalmente a partir da aproximação da primeira geração dos *Annales* com a Geografia Humanística, representada, em sua maioria, pelos escritos de Vidal de La Blache¹².

¹¹ O termo francês *nouvelle histoire*, foi cunhado, na década de 1970, por Jacques Le Goff e Pierre Nora, líderes da terceira geração da Escola dos *Annales*. O movimento pode ser associado com a história cultural, história das representações e *histoire des mentalités*.

¹² Paul Vidal de La Blache (1845-1918) foi uma figura fundamental para a constituição da geografia humana, na passagem do século XIX ao século XX. Conforme José Carlos Reis, essa

A partir do estreitamento das relações entre a história e geografia, o espaço ganhou, na pesquisa histórica, um papel tão importante quanto o do tempo, ou seja, os historiadores passaram a definir seus objetos de análise por meio do espaço e não mais somente por meio de fatos e acontecimentos. Assim, as primeiras monografias de história regional devem muito a essa aproximação da história com a geografia humanística na primeira fase dos *Annales*. Logo, “o historiador se torna andarilho ou pedestre; ele não vê mais a história de cima; ele procura caminhar no solo como se percorresse por dentro o próprio objeto de trabalho”. (CARDOSO, 2011, p. 9). Com a conversão do historiador em andarilho, cabe destacar a definição de história regional feita pelo historiador José d’Assunção Barros:

quando um historiador se propõe a trabalhar dentro do âmbito da História Regional, ele mostra-se interessado em estudar diretamente uma região específica. O espaço regional, é importante destacar, não estará necessariamente associado a um recorte administrativo ou geográfico, podendo se referir a um recorte antropológico (...). Mas, de qualquer modo, o interesse central do historiador regional é estudar especificamente este espaço, ou as relações sociais que se estabelecem dentro deste espaço, mesmo que eventualmente pretenda compará-lo com outros espaços similares ou examinar, em algum momento de sua pesquisa, a inserção do espaço regional em um universo maior (...) (2004, p. 153).

A partir do que foi exposto, o objeto de estudo do presente trabalho está inserido em uma delimitação de espaço geográfica e cultural, compreendendo a região dos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa, situada no contexto histórico das filmagens de *Grande Sertão* no ano de 1964. Desse modo, a historiografia regional e local tem por referência “a terra onde o pesquisador vive e realiza suas pesquisas” (DONNER, 2012, p. 224), que está em contato e proximidade com seu objeto de estudo.

Após a delimitação do recorte espacial e temporal, o historiador inicia sua pesquisa de campo em busca de fontes. Nesse tipo de pesquisa, há o predomínio de fontes primárias como documentos de Arquivos públicos ou particulares; jornais e revistas de época em livros de autores regionais/memorialistas como memórias, biografias, genealogias e, não menos importante, através do depoimento de pessoas mais velhas que testemunharam fatos e mudanças ocorridas em períodos anteriores. As fontes orais são importantes documentos na pesquisa regional e local, uma vez que podem “acrescentar uma dimensão viva, trazendo novas perspectivas à historiografia, pois o historiador, muitas vezes, necessita de documentos variados, não apenas os escritos” (MATOS E SENNA, 2011, p. 96).

geografia humana é um tipo de conhecimento muito próximo do que vai ser produzido pelos *Annales*: alia-se às ciências sociais, dá ênfase à economia e às sociedades e recorta seu objeto segundo um espaço. O foco de suas pesquisas são os grupos humanos, as coletividades em sua relação com o meio, desta forma privilegiando durações mais longas. A inspiração que vem dos geógrafos para a pesquisa de estruturas lentamente móveis é de primordial importância para o grupo dos *Annales* (REIS, 2000 *apud* CARDOSO, 2011, p. 8).

No entanto, é importante ressaltar que a busca de fontes de pesquisa em história regional e local traz algumas implicações. Na maior parte dos Arquivos públicos do Brasil, a condição em que os documentos se encontram é precária, devido à falta de cuidados, de incentivo e de políticas públicas em preservar a memória regional e nacional. Além disso, ao procurar outros meios, o pesquisador se depara com materiais que podem estar em poder de famílias ou instituições. Elas também dificultarão o acesso por motivos diversos, por exemplo, por serem consideradas “reliquias” tanto pelas famílias quanto pelas instituições.

Na relação história/memória, a produção historiográfica ocupa um lugar privilegiado. Pierre Nora, historiador francês que realizou importantes estudos sobre a prática da memória e o ofício do historiador, afirma que os “lugares de memória” podem ser desde objetos materiais e/ou concretos, ao mais abstrato, simbólico e funcional. Esses lugares devem ter, na sua origem, uma necessidade e intenção memorialista que garante sua identidade. Nesse sentido, “os próprios livros de História Local poderiam tornar-se lugares de memória, dependendo do uso e da apropriação que a comunidade tivesse com material” (DONNER, 2012, p. 226). Portanto, conforme Nora, os “lugares de memória” são

lugares, com efeito nos três sentidos da palavra material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o reveste de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três coexistem sempre (NORA, 1993, *apud* DONNER, p. 226).

Percebe-se que a importância de pesquisas com abordagem em história regional e local reflete diretamente na necessidade de realizar estudos em espaços e contextos que geralmente ficaram esquecidos, visto que, na maioria das vezes, em pesquisas históricas, predomina-se o estudo de aspectos nacionais ou de temas já consagrados. Outro aspecto desse tipo de pesquisa reflete na relação que pode ser estabelecida entre o regional e o nacional, possibilitando reconstruir aspectos esquecidos da história regional e local que se comunicam diretamente com as questões nacionais como a cultura brasileira. Exemplo disso pode ser observado nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Neles, há recomendações de inserção da História Local nos currículos escolares. Tal apontamento deve-se ao fato de que é a partir do local que o aluno começa a construir sua identidade, pois desenvolve o sentimento de pertencimento, tornando-se membro da sociedade, adquirindo seu direito de acesso aos bens culturais. Ele passa a entender melhor a comunidade onde vive, a valorizá-la e a se valorizar. Uma vez se identificando com o “local”, ele tende a buscar contribuir para seu desenvolvimento, ele cria raízes e as valoriza.

4 METODOLOGIA

A presente pesquisa fundamenta-se em uma metodologia de trabalho com fontes bibliográficas e documentais (escrita e oral). Buscar-se-ão, nas entrelinhas dos documentos citados, informações e vestígios sobre as filmagens de *Grande Sertão* realizadas no município de Patos de Minas no ano de 1964. Propõe-se analisar representações do referido acontecimento em obras bibliográficas de escritores da região, a partir de jornais que circulavam no mesmo ano e de depoimentos orais de pessoas que vivenciaram direta ou indiretamente a realização das filmagens.

Inicialmente, dentre as raras produções regionais relacionadas às filmagens de *Grande Sertão*, obtiveram-se dados importantes sobre o acontecimento em duas obras: a primeira, do escritor memorialista local Oliveira Mello, *Patos meu bem querer* e a segunda do professor Célio Moreira da Fonseca, *Das Histórias de colo ao canto da alma*. Além das obras citadas, foram analisados, em Arquivos públicos, artigos de jornais que circulavam na época, por meio dos quais se obtiveram dados importantes.

A escolha dos arquivos se deu em termos de acesso, mediante a proximidade do local, bem como por meio do grau de relevância em relação à disponibilidade de documentos e informações. Durante a pesquisa de campo com documentos escritos, foram identificados problemas como a dificuldade em se localizar e coletar fontes históricas relacionadas com a temática na região. Além disso, a condição em que os documentos se encontram nos Arquivos Públicos é precária, devido à falta de cuidados com esses documentos.

Considerando que o trabalho com fontes escritas e com narrativas orais complementa-se mutuamente, é importante ressaltar que a aproximação dos acontecimentos históricos revelados pela fonte escrita, em conjunto com os depoimentos por quem conviveu e testemunhou o acontecimento em questão, foi fundamental para os resultados finais da pesquisa. Assim, quanto à pesquisa de campo com fontes orais, o maior desafio foi localizar os sujeitos envolvidos direta ou indiretamente com o acontecimento.

A pesquisa de campo com fontes orais foi baseada na metodologia em história oral. Por meio da transcrição e análise das entrevistas, buscou-se compreender como os colaboradores experimentaram e interpretaram o acontecimento a partir da construção de suas narrativas mediadas pela memória.

As entrevistas possuem um caráter qualitativo com perguntas abertas. A elaboração do roteiro foi objetivada para produzir interfaces entre a experiência do entrevistado e as questões teóricas da pesquisa. Deve-se ressaltar que o roteiro não foi um esquema rígido. Sendo assim, os colaboradores reconstituíram o período vivido de forma livre e espontânea sem, no entanto, perder de vista o objetivo do trabalho. Além do roteiro, foram utilizadas, como ferramenta de pesquisa, imagens de cenas do filme. Durante a entrevista, a introdução das imagens foi fundamental enquanto arte mnemônica, ocasionando um afloramento da memória das pessoas entrevistadas.

A pesquisa de campo se desenvolveu nas cidades de Patos de Minas e Lagoa Formosa durante os meses de maio, junho e julho de 2014. Como critério de inclusão, baseou-se em sujeitos que, de alguma forma, estão ligados às gravações do filme, ou

seja, que trabalharam como figurantes ou que participaram direta ou indiretamente das filmagens na região. Por outro lado, o critério de exclusão esteve relacionado aos sujeitos que participaram das gravações e, no entanto, já faleceram, ou sujeitos que de alguma forma estão ligados às gravações do filme, porém apresentam sinais de saúde fragilizada.

As entrevistas foram realizadas com cinco pessoas, sendo que uma atuou como figurante e as outras presenciaram o acontecimento indiretamente, uma vez que conviveram com os atores e a equipe técnica durante as filmagens. Os entrevistados são pessoas na faixa etária de 60 a 90 anos e residem em Lagoa Formosa e Patos de Minas.

Antes de registrar as informações, os colaboradores assinaram um termo de consentimento para participar do projeto e foram esclarecidos dos objetivos da pesquisa. As entrevistas foram realizadas nas casas dos entrevistados, por meio de um gravador. Por meio da transcrição, as narrativas orais foram convertidas em escrita, constituindo, dessa forma, o documento de fonte oral.

5 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A partir de reflexões sobre o processo de adaptação do romance *Grande Sertão: Veredas* para o cinema, empreendida pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, no ano de 1964, assim como das gravações do filme realizadas nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa, foi possível tecer análises sobre impacto desse acontecimento tanto na vida das pessoas quanto na região, contribuindo para uma história local e regional menos lacunar.

Antes de analisar as especificidades de cada linguagem – a literária de *Grande Sertão: Veredas* e a cinematográfica de *Grande Sertão* – procurando compreender o processo de adaptação da linguagem verbal para a linguagem visual em questão, convém tecer alguns comentários gerais sobre o autor Guimarães Rosa e o romance que inspirou o filme.

João Guimarães Rosa, expoente da cultura brasileira, teve o importante papel de criar, por meio da literatura, um universo essencialmente poético e mítico para o sertão mineiro – cenário consagrado em sua literatura. A riqueza de símbolos em seus romances, contos, estórias e fábulas, assim como sua capacidade de representar a realidade por meio de uma linguagem própria a qual “capta a oralidade da estória” e recria a linguagem, fizeram de suas obras fonte de inspiração para muitos cineastas brasileiros¹³. Em 1964, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira adaptaram para as

¹³ Filmes realizados no Brasil a partir de Guimarães Rosa e de suas obras: “*Curtas-metragens*: João Guimarães Rosa (1968), de Roberto Santos; A criação literária de João Guimarães Rosa (1969), de Paulo Thiago; Do sertão ao Beco da Lapa (1972), de Maurice Capovilla / Globo Shell Especial, TV Globo; Veredas de Minas (1975), de David Neves e Fernando Sabino; Eu carrego o sertão dentro de mim (1980), de Geraldo Sarno; João Rosa (1980), de Helvécio Rattton; Famigerado (1991), de Aluizio Salles Jr.; Rio de Janeiro, Minas (1993), de Marily da Cunha Bezerra; Urucuia: um nosso vão de riquezas (1998), de Angélica del Nery; Cordisburgo roseana: a cidade recriada (2001), de Vítor da Costa Borysow; Desenredo (2001), de Raquel de Almeida Prado; Diário do sertão (2003), de Laura Erber; Livro para Manuelzão (2003), de Angélica del

telas do cinema *Grande Sertão: Veredas* – obra-prima de ficção do escritor mineiro, sendo, então, exibida no ano seguinte.

Publicado em 1956, o romance representa um clássico da literatura brasileira¹⁴. *Grande Sertão: Veredas* ambienta-se no sertão mineiro da infância e maturidade de Guimarães Rosa¹⁵. A trama gira em torno de Riobaldo, narrador e protagonista da história, e do misterioso Diadorim, filho de Joca Ramiro, o líder do maior bando de jagunços do sertão e paixão secreta de Riobaldo. O ex-jagunço Riobaldo, em idade já avançada, conta ao interlocutor-leitor que é um homem culto da cidade, fragmentos de suas memórias, conduzindo-o para o interior do sertão. Este é um lugar místico e antagônico que ora se faz belo com suas veredas cortadas pelas águas abundantes do rio São Francisco, suas árvores, animais, com o som simbólico dos passarinhos e demais bichos; ora se faz um lugar seco e traiçoeiro, que é desértico, pois as flores e as árvores já não crescem mais. Esse é o espaço onde se configura o romance – marcado pela eterna disputa entre os princípios do bem e do mal, traições, amores, perseguições, julgamentos e reviravoltas que, “quando o leitor chega à última página, a experiência se revela transformadora”.¹⁶

As primeiras páginas do livro são indispensáveis para compreender o caráter poético que Riobaldo faz da estrutura da realidade. O narrador investiga sua consciência em busca de um sentido existencial. Diante disso, momento a momento sua vida é revelada e, assim, repleta de escolhas morais:

Nery. *Longas-metragens*: Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha; O grande sertão (1965), de Renato Santos Pereira e Geraldo Santos Pereira; A hora e a vez de Augusto Matraga (1965), de Roberto Santos; Sagarana, o duelo (1973), de Paulo Thiago; Cabaret mineiro (1980), de Carlos Alberto Prates Correia; Noites do sertão (1984), de Carlos Alberto Prates Correia; Cinema falado (1986), de Caetano Veloso; A terceira margem do rio (1994), de Nelson Pereira dos Santos; Outras histórias (1999), de Pedro Bial; Aboio (2005), de Marília Rocha; Mutum (2007), de Sandra Kogut; A hora e a vez de Augusto Matraga (2011), de Vinícius Coimbra; Grande sertão: veredas (1985) – minissérie TV Globo, de Walter Avancini”. Disponível em: PERPÉTUA, Elzira Divina. *Memórias do Sertão: as imagens de Rosa no cinema*, 2012, p. 3.

¹⁴ Ítalo Calvino afirma que “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”. Disponível em: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras, 1993, p. 11.

¹⁵ “Grande sertão: Veredas foi redigido após a viagem pelo sertão mineiro que Guimarães Rosa realizou em maio de 1952, acompanhando um grupo de vaqueiros. As observações sobre a fala, os costumes, a fauna e a flora locais, que trouxe anotadas em cadernetas, toda aquela experiência somou-se às que já obtivera em duas ocasiões anteriores – o período em que atuou como médico no interior de Minas Gerais em outra excursão pela região feita em dezembro de 1945”. Disponível em: CORPAS, Danielle. *Grande Sertão: Veredas e Formação Brasileira*. 2008, p.264.

¹⁶ CUNHA, Martim Vasques. *As Veredas da Graça*. 2010. Disponível em: <<http://martimvasques.wordpress.com/2010/02/25/as-veredas-da-graca/>>. Acesso em 14 set. 2014.

(...) vender sua própria alma... Invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa inteira supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. (...) Então, se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. (...) Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível (ROSA, 1970, p. 48).

Foram produzidas incontáveis películas a partir do universo temático das obras de Guimarães Rosa. Por outro lado, em vista da complexidade de suas obras ficcionais, traduzir a linguagem do autor para o cinema nunca foi algo fácil de fazer. O filme *Grande Sertão*, dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, recebeu fortes críticas por considerar a película distante da obra literária. Exemplo disso são as críticas que o assemelham a um filme de bang-bang¹⁷:

no caso específico de Grande sertão: veredas, dentre os muitos elementos que poderiam ser contemplados [...] os irmãos Santos Pereira decidiram centrar sua atenção prioritariamente na guerra infinda entre bandos de jagunços determinados a exercer o controle sobre o sertão-mundo, transformando o filme em uma espécie de western à brasileira, em que a trilha musical chega quase a ser sufocada pela sucessão interminável de tiros, e o solo parece destinar-se ao abrigo de cadáveres (OLIVEIRA, 2008, p. 2).

No filme, observa-se que o sertão narrado por Riobaldo é um espaço físico e, assim como a obra literária, ora é belo ora é rude. No início, através de uma câmera descritiva, Riobaldo apresenta para o espectador o sertão que serviu de palco para constantes disputas e tiroteios. Porém, aquele sertão como um lugar místico que não se limita ao espaço físico, observado na obra de Guimarães Rosa, não é concedido na obra cinematográfica. Verifica-se, logo na abertura do filme, a passagem de um trecho da narrativa literária: “o sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier que venha armado!”¹⁸. A partir daí, pressupõe-se que os espectadores imaginam esperar do filme uma série de lutas e tiroteios. Além das constantes batalhas entre os jagunços, as imagens também permeiam o convívio entre os dois personagens principais Riobaldo e Diadorim, interpretados por Maurício do Valle e Sônia Clara. Será em meio a guerras e batalhas que o amor de Riobaldo crescerá

¹⁷ É importante atentar para o fato que, a partir da década de 1960, a temática do cangaço marcada por constantes batalhas e tiroteios, passou a ser bastante explorada no cinema brasileiro. A partir de então, surgiu um gênero tipicamente nacional chamado: Nordestern. Esse gênero, genuinamente brasileiro, criado na inspiração do western clássico, se notabilizou em mostrar o interior do sertão nas telas do cinema, suas dificuldades, sua valentia, suas histórias violentas e perseguições e seus personagens mitológicos, e toda uma infinidade de personagens reais e imaginados, os quais contam a miséria, a história, a identidade nacional e regional.

¹⁸ OLIVEIRA, Marinyse Prates de. *Grande Sertão: Veredas do diálogo entre cinema e literatura*. São Paulo. 2008, p. 2.

por Diadorim. O filme, produzido em preto e branco, foi realizado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁹.

Em texto publicado em 2006, no jornal *Estado de Minas*, o diretor do filme *Grande Sertão*, Geraldo Santos Pereira, amigo de Guimarães Rosa, elucida a importância de Grande Sertão para o cinema brasileiro, visto que este foi propulsor do ciclo roseano, a partir do qual muitos cineastas começaram a adaptar as obras do escritor para as telas do cinema.

O filme, apesar da crítica implacável que provocou, deflagrou o ciclo roseano do cinema brasileiro, [...] e recebeu a defesa de Otto Lara Resende, em crônica na qual escreveu que tivemos a coragem de transpor para a tela uma história tão difícil como “Ulisses, de James Joyce, mas representativa da profunda admiração que, “corajosamente”, tiveram os gêmeos Santos Pereira (PEREIRA, 2006, p. 1).

No mesmo texto, Geraldo, defendendo-se das críticas, adverte que foi o próprio Guimarães Rosa quem recomendou que produzisse uma obra repleta de ação, a fim de prender a atenção do espectador e evitar o lugar-comum característico dos filmes brasileiros que, a partir do mau-gosto em fazer o uso considerável de imagens vulgares, “situações sem significação maior e diálogos redundantes que nada insinuam”²⁰, perdia-se todo o encanto que uma cena sugestiva e simbólica poderia proporcionar.

Antes da realização do filme, rodado no município de Patos de Minas, tivemos, naturalmente, vários encontros com Guimarães Rosa, que nos recomendou imprimir ao filme um ritmo nervoso, inquietante, ameaçador, mantendo o espectador em constante sobressalto. É que nele se vissem muitas armas, garruchas sertanejas, pejeuzeiras, espingardas, atirando, ou mudas, imóveis, mas engatilhadas e expectantes (PEREIRA, 2006, p. 1).

Guimarães Rosa era pertinente ao fazer críticas sobre o cinema nacional. Referia-se à tendência de certos diretores brasileiros em ficar insistindo nas falas redundantes e significados em coisas que por si só são latentes, “de existência autônoma e potencial”²¹. Também o desgostava a pretensão de querer emocionar os espectadores através de cenas impregnadas de um falso sentimentalismo, característico da alma brasileira. De fato, o escritor não queria choros nem lamentações, “nem cemitérios, nem efeitos sonoros destinados a “comover propositadamente”²². Conforme

¹⁹ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi o mais importante estúdio cinematográfico brasileiro de todos os tempos. Foi fundada em São Bernardo do Campo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em 4 de novembro de 1949, e produziu e co-produziu mais de 40 (quarenta) filmes de longa metragem. O modelo que inspirou a criação da Vera Cruz foi Hollywood, mas a mão de obra qualificada foi importada da Europa. Mais de 25 nacionalidades chegaram a trabalhar na companhia.

²⁰ Ver: PEREIRA, Geraldo dos Santos. Guimarães Rosa e o cinema. 2006, p.1.

²¹ *Ibidem*, 2006, p.1.

²² *Ibidem*, 2006, p.1.

o cineasta, Guimarães Rosa “preferia as elipses, os detalhes mais carregados de sugestões do que prolongadas cenas visuais, explícitas, redundantes, esparramadas”²³. Nesse sentido, Geraldo Santos Pereira lembra que Guimarães Rosa atentava para o fato de que “nossos cineastas não haviam ainda aprendido a ser concisos e sintéticos, a ter contenção, a usar os silêncios e as insinuações dos símbolos e dos pequenos detalhes mais significativos do que cercas marcações convencionais, usadas abusivamente no cinema”²⁴.

5.1 Análise do filme: o uso de elipse em *Grande Sertão*

Com o propósito de analisar as recomendações de Guimarães Rosa em conformidade com produção de cenas da película *Grande Sertão*, foram escolhidas as sequências que seguem a decisão de Riobaldo em procurar Hermógenes, o jagunço que traiu e assassinou o líder do bando, Joca Ramiro. Em suas andanças pelo sertão, Riobaldo narra o momento em que estão passando por um lugar chamado Sucruuiu. Por meio de uma câmera subjetiva, o olhar do espectador caminha lado a lado com a narrativa de Riobaldo:

dava vento nenhum, só calor. E era caminhada sempre nas instancias. A gente ia e vinha sobre o rastro deles, os hermógenes, o matar por acabar com a raça deles, por perseguir. Nos caminhos do chapadão, os judas corriam longe de nós sempre. Sertão só. Sertão é grande, não tem fim. Cabe num grito, num folego eterno. Aí esbarramos no Sucruuiu, lugar perdido nas planuras. Logo vimos que a terçã, febre maligna, haveria braba por lá. Fomos com cuidado, rezando boa ladainha pra São Camilo de Leves. Em frente de todas as cafuas, o que estavam era queimando pilhas de bosta seca de vaca e sua vagarosa fumacinha esverdeada. Fazia fogo de calor, a poeira e a pobreza.²⁵

Imagem 1: cena do filme mostrando a chegada de Riobaldo em Sucruuia, junto com o bando do falecido Joca Ramiro.

²³ *Ibidem*, 2006, p.1.

²⁴ *Ibidem*, 2006, p.1.

²⁵ GRANDE Sertão, trecho narrado por Riobaldo.



Imagem 2: Riobaldo se depara com dois sertanejos.



Após a narrativa, o enquadramento da câmera focaliza o olhar do espectador para imagens da outra face do sertão mineiro. O lugar se apresenta seco, rústico, desértico – quase não se veem árvores nem plantas, – e quando aparecem algumas, elas não são mais belas como outrora narrado no início do filme. Esse é o lugar onde o sertanejo vive.

Imagem 3: Antes de prosseguir a viagem com os jagunços, Riobaldo fica parado em frente aos sertanejos e faz o sinal da cruz.



Na cena seguinte, não há fala de nenhuma personagem. O espectador é levado a perceber a conformidade da narrativa anterior de Riobaldo com as imagens do espaço descrito, bem como a imagem do homem sertanejo. O bando continua seguindo em silêncio, porém, nesse momento, Riobaldo fica parado em frente a um casal, após isso, o jagunço tira seu chapéu da cabeça cumprimentando-os, faz o sinal da cruz e segue a viagem.

Percebe-se que a cena está em conformidade como as recomendações de Guimarães Rosa, pois a sequência é uma elipse, carregada de sugestões, nas quais os diretores fizeram uso de silêncios, sabendo usar os gestos humanos que por si só são reveladores, dispensando qualquer palavra²⁶. Desse modo, ao visualizar a imagem, o espectador compreende as insinuações dos símbolos e dos pequenos detalhes mais significativos.

A partir das reflexões expostas, é possível perceber que a relação entre o cinema e a literatura é constituída de proximidades e distanciamentos entre ambas. Nesse sentido, uma adaptação cinematográfica de uma obra literária provoca cortes e/ou acréscimos, uma vez que as causas do cineasta podem ser diferentes das intenções do escritor. Além disso, o modo de se expressarem é o que difere as duas linguagens: enquanto o cineasta apresenta uma linguagem visual [e com áudio], o escritor, por sua vez, procura, por meio da linguagem textual, representar a realidade sob a forma de signos e figuras. Compreendidas essas diferenças, deve-se considerar que “com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental” (DIAS, 2007, p. 2). Por outro lado, o que mantém proximidade entre a linguagem literária e a cinematográfica é a forma de narrar os fatos e acontecimentos ordenados no tempo. Um filme, conforme Santos,

²⁶ A Elipse, na literatura, no cinema, na poesia ou em outras formas de narrativas, refere-se à omissão intencional de códigos e/ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas.

deve ser compreendido como uma narração, uma apresentação da história, que não rechace as outras inúmeras eventuais possibilidades. E como narração, o filme é produto que supõe a montagem, momento em que a multiplicidade de códigos se farão presentes, fornecendo os recursos necessários à construção de uma determinada linguagem (2001, p. 124).

Com efeito, algumas discussões em torno da adaptação de uma obra literária para o cinema referem-se à sua possível alteração. O mesmo ocorre com a tradução de um texto literário. As dificuldades que passam muitos cineastas são comparadas aos desafios que passam muitos tradutores. Nesse sentido, questões como “a tradução é fiel ao original? É possível levar a literatura para as telas? O roteirista e/ou o diretor não traem o livro ao adaptá-lo para as telas? O filme adaptado não empobrece o texto literário?” (PEREIRA, 2009, p.50) permanecem até hoje.

O filme tem que mostrar com imagens, pois um filme é feito antes de tudo para os olhos (e para os ouvidos). Quando se adapta um romance para o cinema, o roteirista e o diretor terão que valer-se de uma série de subterfúgios para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir a forma romanesca. Nesse sentido, não se pode falar de infidelidade do filme em relação ao romance. Não é com o romance que o filme está “casado”, mas com o olhar do espectador. (PEREIRA, 2009, p. 50)

Todavia, de modo geral, “o espectador que tenha lido um texto literário, ao vê-lo projetado na tela, não escapa a uma frustração, quando não reconhece, naquela transposição, a imagem esperada” (PEREIRA, 2009, p. 50). Exemplo disso é que comparando a linguagem literária de *Grande Sertão: Veredas* com a cinematográfica de *Grande Sertão* é possível observar um enredo semelhante (por exemplo, as personagens mantiveram os mesmos nomes), mas que também se distancia da narrativa literária. Exemplo disso é que o filme não tem a mesma profundidade psicológica e filosófica que a narrativa literária tem, tal fato pode ser constatado devido à dificuldade que os diretores tiveram em adaptar um romance de mais de 600 páginas a um filme de 90 minutos, ou seja, muitos detalhes significantes da obra foram excluídos.

Enfim, entende-se que, no processo de construção da película, ocorreu uma gama de procedimentos envolvendo escolhas e possibilidades, cortes e acréscimos, que o roteirista e o diretor estabeleceram seguindo critérios e princípios próprios da linguagem cinematográfica. Um exemplo do distanciamento entre as linguagens, de acordo com Pereira (2009, p. 67), é que “talvez a melhor maneira de se julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa”.

5.2 Do documento escrito à história oral: as filmagens de *Grande Sertão* nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa

Durante o levantamento de informações sobre as filmagens de *Grande Sertão* em fontes bibliográficas, verificaram-se raras publicações regionais e locais relacionadas a esse acontecimento. Obtiveram-se dados importantes em duas obras: a primeira, do escritor memorialista local Oliveira Mello, *Patos meu bem querer*, e a segunda, do professor lagoense Célio Moreira da Fonseca, *Das Histórias de colo ao canto da alma*.

Em *Patos: meu bem querer*, Oliveira Mello narra ao leitor a cultura de Santana de Patos e destaca que a cidade foi um dos cenários para as filmagens de *Grande Sertão*. Conforme Mello, as filmagens na região resultaram em uma ampla movimentação na vila, contando com a participação de muitas pessoas da cidade, até mesmo crianças.

Em 1965, Santana de Patos serviu-se de palco, juntamente com o município de Lagoa Formosa, para a filmagem de *Grande Sertão* (adaptado do romance de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa), com roteiro e realização dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, numa produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. [...] Além das Prefeituras de Patos de Minas e de Lagoa Formosa, tiveram o apoio de Mario Garcia Roza e contaram com a participação de várias pessoas da localidade e de Patos de Minas, que concentraram como pontas, inclusive crianças (MELLO, 2008, p. 157).

Por outro lado, na obra de Célio Moreira – *Das Histórias de colo ao canto da alma* – as filmagens de *Grande Sertão* têm um capítulo especial na passagem sobre a cultura lagoense. O livro é uma compilação de textos sobre o município de Lagoa Formosa que o autor publicara durante muito tempo em jornais locais. No capítulo em questão, Célio relembra o acontecimento como um fato que marcou a sociedade da época. Além disso, as filmagens tiveram uma grande contribuição cultural, econômica e social. Nesse sentido, por meio do contato cultural com grupos distintos dos seus, “os habitantes do lugar descobriram, então, uma nova forma de ver e admirar algumas coisas” (MOREIRA, 2004, p. 38). O autor ainda acrescenta que

os nossos costumes faziam erguer psicologicamente um muro difícil de ser transportado dado à cultura segundo a qual o povoado lagoense se formou. O comércio girava em torno das necessidades básicas. Os costumes eram ditados pela tradição secular formada a partir dos primeiros senhores que estabeleceram residência no local, com uma evolução apenas discreta. Foi no contato com todo o esquema do cinema, a conversa com atores e equipe técnica, o observar do componente de cada um deles é que houve um despertar para outra realidade o que veio trazer, mesmo que inconscientemente, uma nova diretriz para os costumes locais com realce para economia e para cultura (FONSECA, 2004, p. 45).

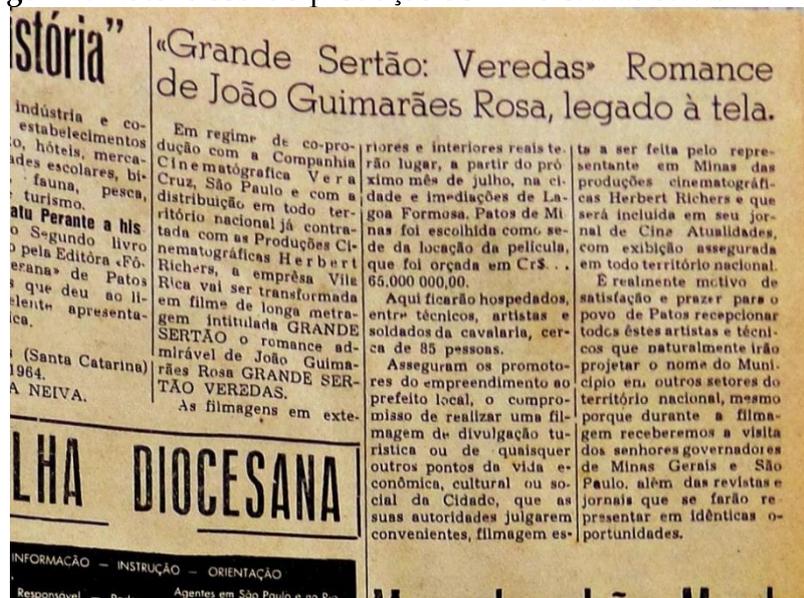
Deve-se considerar que a produção historiográfica e memorialista local tem estreita relação com sujeitos que se dispõem, entre vários motivos, a coletar a história e memória de sua comunidade. Muitos os chamam de memorialistas, ou seja, são escritores que, muitas vezes, além de revelarem um toque quase autobiográfico em seus textos, procuram utilizar suas experiências de vida e do senso comum para a produção de suas narrativas históricas. Desse modo, tais escritores são responsáveis

por construir “uma narrativa fantástica, que une ao espírito da época o imaginário popular e a memória histórica dessas regiões, exaltando alguns acontecimentos em detrimento de outros” (DOMINGUES, 2011, p. 2).

Por meio da pesquisa com fontes escritas – jornais que circulavam na época – e fontes orais – a partir de depoimentos de pessoas que vivenciaram direta ou indiretamente a realização das filmagens, foram analisadas representações sobre a história e memória do acontecimento em questão.

Em artigo intitulado «*Grande Sertão: Veredas*» Romance de João Guimarães Rosa, legado à tela, publicado no jornal *Folha Diocesana* no dia 21 de junho de 1964, compreende-se que a notícia informa ao leitor sobre o que está por vir no próximo mês.

Imagem 4: Matéria sobre a produção do filme *Grande Sertão*



Fonte: Jornal n. 286, 21 de junho de 1964, *Folha Diocesana*.

Conforme a matéria do jornal em questão, as filmagens começaram no mês de julho de 1964 e tiveram como palco os arredores de Patos de Minas e Lagoa Formosa. Além disso, as empresas responsáveis por adaptar a obra de Guimarães Rosa para o cinema, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em conjunto com a companhia cinematográfica Herbert Richers, desembolsaram cerca de Cr\$ 65.000.000,00 para o orçamento do filme.

Um fator importante presente no texto diz respeito a um possível acordo entre a prefeitura local – de Patos de Minas – com os produtores das filmagens. Esses asseguraram, segundo o redator, realizar “filmagens de divulgação turística” não só no campo da cultura patense, mas na vida econômica e social da cidade “que as autoridades julgarem conveniente”²⁷. Desse modo, pode-se inferir uma troca de favores, na qual o prefeito local Vicente Pereira Guimarães – obstinado a apresentar, direto para as telas da TV, as imagens de uma cidade que fosse favorável aos seus interesses – oferece a cidade e o município como hospedaria e cenário para os

²⁷ *Folha Diocesana*, p.2, n. 286, 1964.

empreendedores do filme *Grande Sertão* que, por sua vez, realizariam filmagens da sociedade local a gosto das autoridades.

O jornalista responsável pela matéria conclui, elucidando ao leitor, a importância do encargo em receber os atores e a equipe técnica na região. Para ele, tal fato representa transformar a cidade de Patos de Minas em conhecida e notável em todo o território brasileiro.

É realmente motivo de satisfação e prazer para o povo de Patos receber todos estes (sic) artistas e técnicos que naturalmente irão projetar o nome do Município em outros setores do território nacional, mesmo porque durante a filmagem receberemos a visita dos senhores governadores de Minas Gerais e São Paulo, além das revistas e jornais que se farão representar em idênticas oportunidades (FOLHA DIOCESANA, p. 4, n. 286, 1964).

A partir da análise da matéria jornalística mencionada, deve-se atentar para o fato dos jornais serem considerados fontes de informações carregadas de subjetividade, interesses e valores representados em seu conteúdo. Mesmo que a pesquisa com fontes escritas não implique um contato direto com pessoas, essas “são alcançadas, frequentemente de maneira indireta, marcas de sua presença e sua atividade, marcas que tomam a forma de documentos: livros, jornais, papéis oficiais, quadros e tabelas estatísticas, discos, filmes, vídeos, fotos” (LAVILLE, 1999, p. 465). Dessa forma, “o pressuposto essencial das metodologias propostas para a análise de textos em pesquisa histórica é que um documento é sempre portador de um discurso que, assim considerado, não pode ser visto como algo transparente” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 337).

Em relação às entrevistas, conforme o colaborador C.²⁸, antes de se iniciarem as filmagens no município de Lagoa Formosa, a direção e produção entraram em contato com o prefeito local da época, procurando conseguir permissão para que fizessem uma sondagem na região para a escolha do ambiente das gravações, dos figurantes e materiais para as gravações. Chegaram às terras de Lagoa Formosa sem que os moradores da região percebessem. Tal fato deve-se à falta de meios de comunicação, uma vez que naquela época ainda não circulavam jornais e muito menos tinham acesso à TV, apenas alguns moradores da região possuíam o rádio. O colaborador C. narra como as pessoas da região ficaram sabendo que Lagoa Formosa serviria de palco para as filmagens.

Esse primeiro movimento foi assim. Geralmente o arraial era o local onde se reuniam fazendeiros, principalmente nos fins de semana. Eles viam em busca de alimentos industrializados, pois esses alimentos não chegavam na zona rural. E nessa vinda, sempre comentavam a presença de alguém que ia comprar animais, armas, principalmente as antigas, como as espingardas e cartucheiras, pois suas balas eram preenchidas com pólvora e chumbo. Também compraram armas brancas como facas, punhais, facões, peças de

²⁸ Os colaboradores das entrevistas não serão identificados no decorrer do artigo. Assim foram utilizadas iniciais para a identificação de cada um dos entrevistados.

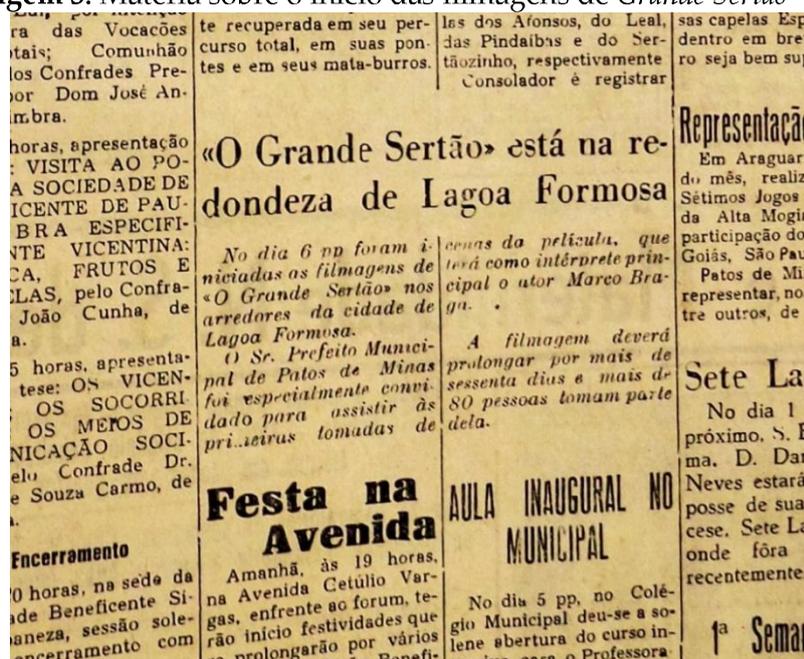
montaria, chapéus, jaquetas, enfim, toda a indumentária necessária para que se caracterizassem os jagunços do sertão. Isso num período de duas semanas (informação verbal)²⁹.

Além disso, conforme as entrevistas, a maioria da população não sabia que o filme era baseado na obra de João Guimarães Rosa. Em sua narrativa, o colaborador C. lembra que foi somente após o acontecimento, a história intrigante do filme com suas tramas e histórias, que foram motivados novos adeptos à leitura e, além disso, isso despertou o conhecimento de grandes escritores.

Não conhecíamos todo o potencial da obra e do escritor, a não ser aquelas pessoas que normalmente estudavam e tinham certa cultura. Assim, no início, ficamos muito mais preocupados com o que estava para acontecer do que propriamente com a obra em si (informação verbal)³⁰.

A matéria seguinte, datada no dia 12 de julho de 1964, com o título «O Grande Sertão» está na redondeza de Lagoa Formosa, também publicada na *Folha Diocesana*, informa que as filmagens foram iniciadas no dia 6 de julho de 1964.

Imagem 5: Matéria sobre o início das filmagens de *Grande Sertão*



Fonte: Jornal n. 288, 12 de julho de 1964, Folha Diocesana

No artigo, é possível observar novamente as estreitas relações do prefeito de Patos de Minas com os diretores e com a produção do filme: “o Sr. Prefeito municipal de Patos de Minas foi especialmente convidado para assistir as primeiras tomadas de

²⁹ Entrevista concedida por C. em Lagoa Formosa, outubro de 2014.

³⁰ *Ibidem*

cenas da película”³¹. Além disso, o jornalista procura comunicar ao leitor uma possível duração do tempo das filmagens assim como a quantidade de figurantes contratados para contracenar com os demais atores: “a filmagem deverá prolongar por mais de sessenta dias e mais de 80 pessoas tomam parte dela.”³²

Conforme informações obtidas nas entrevistas, além da maioria da população se oferecer para atuar em cenas do filme como figurantes, a companhia também contou com a colaboração dos moradores para conseguir diferentes objetos, como armas, roupas e demais utensílios para a realização das filmagens. Assim, muitos moradores da redondeza conseguiram um bom dinheiro vendendo cavalos, ou até mesmo os alugando para a companhia. E tal fato ocorreu semanas antes das gravações começarem.

Eles chegaram [direção e produção] e começaram a percorrer fazendas a contar com a colaboração de peões do arraial para saber onde havia animais de portes maiores. A procura era por animais que pudessem servir de montaria para os atores e, além disso, os figurantes, que eram muitos e estavam sendo contactados, teriam cavalos que não tinham mais serventia e iam ser adquiridos pela equipe de filmagem. Eles pagavam um bom dinheiro vivo por esses animais que estavam encostados (informação verbal)³³.

Eu era prefeito nesse tempo. Lagoa Formosa foi o lugar que gravou menos cenas. Para o povo daqui foi muito importante. Além disso, a equipe também não trouxera animais e, por isso, compravam, alugavam, e até mesmo pegavam emprestado cavalos, armas, vestimentas e demais objetos dos moradores da região. Eu emprestei para ela [atriz Sonia Clara] umas botinas e até hoje ela não me devolveu (risos) (informação verbal)³⁴.

Quando as filmagens já estavam ocorrendo na região, foi publicada uma matéria, no dia 6 de agosto de 1964, a respeito da visita do governador do Estado de Minas Gerais, Magalhães Pinto, em Patos de Minas. No artigo, o jornalista ressalta que, “quando de sua visita a Patos de Minas, o Governador Magalhães Pinto fará uma visita às filmagens de «*O Grande Sertão*», que estão sendo realizadas nas proximidades da vizinha cidade de Lagoa Formosa”. Logo na abertura do filme, os diretores agradecem ao governador Magalhães pelo apoio dado para a realização do filme na região.

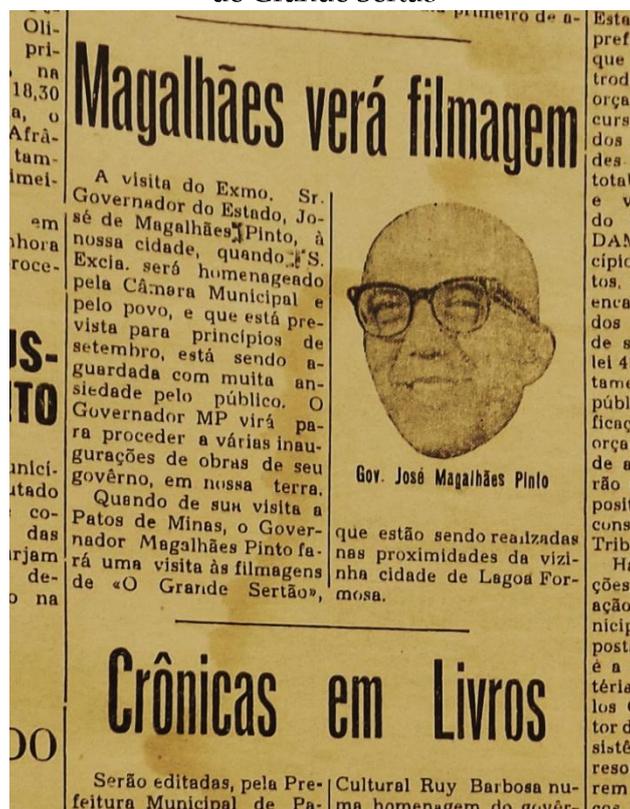
³¹ *Folha Diocesana*, p.2, n. 288, 1964.

³² *Ibidem*

³³ Entrevista concedida por C. em Lagoa Formosa, outubro de 2014.

³⁴ Entrevista concedida por G. em Lagoa Formosa, agosto de 2014.

Imagem 6: Matéria sobre a visita do governador Magalhães Pinto durante as filmagens de Grande Sertão



Fonte: Jornal n. 291, 09 de agosto de 1964, Folha Diocesana

Entre os quatro entrevistados, nenhum se lembrou da presença do governador de Minas Gerais na região. Mesmo assim, conforme os relatos, a filmagem de *Grande Sertão* foi um acontecimento que marcou a sociedade da época. Lembrando-se da chegada do elenco e da equipe técnica, o entrevistado D. conta que “as crianças, na rua, ficaram observando tudo. Até as senhoras foram lá ver o que estava acontecendo” (informação verbal)³⁵.

Em relação à presença dos atores, a maioria dos entrevistados chamou a atenção para a beleza da atriz Sônia Clara no papel de Diadorim: “ela [Sônia] chamava-se no filme Diadorim. Eu fiz o que pude, fui companhia da Sônia de almoços. Ela tinha um sotaque carioca e era uma figura simpática” (informação verbal)³⁶.

As mulheres queriam usar a roupa como a da atriz, seu penteado, suas vestimentas, sua maquiagem, tudo era modelo. Como personagem, ela se vestia de homem camuflada na pele do peão Diadorim. O personagem da atriz era um peão valente e destemido (informação verbal)³⁷.

³⁵ Entrevista concedida por D. em Lagoa Formosa, setembro de 2014.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Entrevista concedida por C. em Lagoa Formosa, outubro de 2014.

Um dos principais figurantes foi o Sr. Olegário Mundim. Na época, sua fazenda, Campo Verde, também serviu de palco para cenas do filme. Outro fato interessante é que muitos dos personagens receberam os apelidos de moradores da região, tal como Cobra e Caruncho.

Ele [Sr. Olegário] fez de tudo para participar do filme: deu dinheiro porque ele queria que o nome dele tivesse no filme e que ele aparecesse em pelo menos dois pedacinhos de cena. Meu sogro era um homem interessante, era um homem que não teve estudo, mas tinha traquejo na cabeça, ele queria aparecer no filme e conseguiu, além de aparecer, falar em algumas cenas (informação verbal)³⁸.

É importante ressaltar a utilização de imagens de cenas do filme durante as entrevistas. As imagens foram importantes instrumentos enquanto arte mnemônica, ou seja, revelaram a eficácia da capacidade enquanto evocadoras de lembranças. Com isso, os participantes das entrevistas recordaram de lugares onde muitas cenas foram gravadas, assim como os moradores da região que participaram do filme.

A partir disso, foi possível fazer um mapeamento dos lugares da região onde muitas cenas foram rodadas. Conforme as entrevistas, as filmagens tiveram lugar na fazenda “Pindura Saia” (hoje Campina Verde), em Santana de Patos, mais precisamente no centro do povoado, na ponte do Rio da Prata e na fazenda da D^a Helena do Nego Sezostre, conhecida pelos seus “muros de pedra e vegetação preservada, além da casa velha, muito bonita, por sinal, davam certa perfeição ao cenário” (informação verbal).

Por meio das entrevistas, foi possível perceber que a capacidade evocativa das imagens foi significativa, uma vez que seu caráter associativo contribuiu para promover estímulos à memória, por meio da qual as experiências vividas foram sendo lembradas, reelaboradas e narradas no tempo presente. Em entrevista, D. ressalta a importância da rememoração do passado: “nosso passado está longe, eu aqui lembrando e participando me sinto bem em lembrar de algo e contar para alguém que não pôde presenciar o que aconteceu”. E acrescentou: “muitos jovens daqui não sabem da história”.

Nesse sentido, a possibilidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido está alinhada à ideia da metodologia em história oral. Conforme Paul Thompson, a história oral “é a interpretação da história, das sociedades e das culturas por meio da escuta e do registro da história de vida das pessoas.” O historiador britânico ainda alerta que, “a habilidade fundamental na história oral é aprender a escutar”³⁹.

³⁸ Entrevista concedida por A. em Lagoa Formosa, setembro de 2014.

³⁹ Paul Thompson (nascido em 1935) é um sociólogo britânico e historiador oral. Thompson é considerado um pioneiro na pesquisa em ciências sociais, principalmente devido ao desenvolvimento de histórias de vida e história oral dentro da sociologia e história social. A História Oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador à fita.

Com efeito, algumas experiências não podem ser expressas por palavras ou sons: são incomunicáveis. Desse modo, o pesquisador que lida com fontes orais precisa ter muita cautela, uma vez que busca entender o que as narrativas mediadas pela memória representam para o entrevistado e como estas estão sendo lançadas não somente à luz dos fatos, mas também em vista das associações de lembranças e trajetos involuntários da memória⁴⁰. Tal fato permite compreender os diversos significados que indivíduos e grupos conferem às experiências vividas. Conforme Walter Benjamin,

a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo (1994, p. 224).

Nesse sentido, o encontro e a convivência dos moradores da região com a equipe técnica, direção, atores e atrizes importantes do país despertou diferentes olhares, mudanças no comportamento, na vestimenta, na convivência e nos costumes: “foi no contato com todo o esquema do cinema, a conversa com atores e equipe técnica, o observar do componente de cada um deles veio trazer, mesmo que inconscientemente, uma nova diretriz para os costumes locais com realce para economia e para cultura” (FONSECA, 2004, p 45). Conforme C., já na década de 1965 e 1966, houve uma grande mudança de comportamento na vestimenta dos jovens que começaram a usar aquilo que ouviam dizer que era moda. As mulheres, por exemplo, começaram a pintar as unhas e preparar os cabelos de forma diferente. Por outro lado, conforme os depoimentos das entrevistas, pode-se compreender que o encontro de grupos sociais com valores distintos, uns urbanizados e outros dentro de práticas culturais fortemente marcadas pela tradição, proporcionou uma troca de experiência muito grande para ambas as partes: a equipe técnica, diretores, atores e atrizes perceberam que o interior era rico de coisas.

O Jofre Soares falava que a companhia deveria explorar esse tipo de cenário que na época era visto apenas nos filmes Mazzarope. Eles viviam em uma sociedade paulistana moderna, com rompimentos dos laços familiares.

Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas do passado e do presente. Esta metodologia possibilita que indivíduos pertencentes a categorias sociais geralmente excluídas da história oficial possam ser ouvidos-deixando registradas para análises futura sua própria visão de mundo e aquela do grupo social ao qual pertencem. A História Oral produz narrativas orais, que são narrativas de memória. Essas, por sua vez, são narrativas de identidade na medida em que o entrevistado não apenas mostra como ele vê a si mesmo e o mundo, mas também como ele é visto por outro sujeito ou por uma coletividade.

⁴⁰ AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. Projeto História. Revista do Programa de Estudos-Pós-Graduados em História e do Departamento de História/PUC/SP. São Paulo. nº 15. 1997. p. 125-13 In. CUSTÓDIO, Regiane Cristina. Narrativas de Memória e a pesquisa em história da educação. 2012. p. 8.

Havia também a liberdade dos filhos, o que não aconteciam no interior. Perceberam que aqui ainda havia a obediência filial, as tradições paternas o respeito que Lagoa Formosa tinha às suas origens. (informação verbal)⁴¹

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização do cinema como fonte de estudos históricos foi possível graças à ampliação da noção de documento promovida pelo movimento dos *Annales*. Marc Ferro, em 1970, foi o principal responsável por analisar as relações existentes entre cinema e história, buscando legitimar este não apenas como fonte histórica, mas também como mais uma forma de registro da história. Nesse sentido, ambos estão relacionados de forma que há intermináveis possibilidades a serem exploradas pelos historiadores.

Ao analisar a obra cinematográfica *Grande Sertão*, produzida no ano de 1964, como fonte de pesquisa para a história regional e local, foi possível compreendê-la como um documento histórico, que não só constituiu um testemunho sobre o imaginário da época em que foi gravada, mas também como uma fonte de informações que permitiu auxiliar e aprofundar em regiões da história local nunca antes exploradas. Cabe ressaltar que a presente pesquisa sobre as filmagens de *Grande Sertão* nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa tratou-se de um trabalho inédito, cujo objetivo foi investigar o impacto desse acontecimento tanto na vida das pessoas quanto na região e, da mesma forma, sobre o que hoje é acessível para ser estudado.

Assim, dentre as raras produções regionais relacionadas às filmagens de *Grande Sertão*, obtiveram-se dados importantes sobre o acontecimento em duas obras: a primeira, do escritor memorialista local Oliveira Mello, *Patos meu bem querer* e a segunda, do professor Célio Moreira da Fonseca, *Das Histórias de colo ao canto da alma*. Durante a presente pesquisa de campo com documentos escritos – mais precisamente com jornais –, foram identificados problemas ora pela dificuldade em se localizar e coletar fontes históricas relacionadas com a temática na região, ora por deparar-se com documentos desorganizados e fragmentados em arquivos públicos da região. Por outro lado, houve a colaboração efetiva de funcionários da Prefeitura Municipal, memorialistas da região, entre outros órgãos e instituições da cidade de Patos de Minas envolvidos na pesquisa.

Quanto à pesquisa de campo com fontes orais, o maior desafio foi o de localizar os sujeitos envolvidos direta ou indiretamente com o acontecimento. Durante as gravações da película na região, com a presença de atores e equipe técnica, muitos moradores das proximidades do município de Patos de Minas e Lagoa Formosa – mais de oitenta pessoas – participaram das filmagens, a maioria como figurantes. Visto que o filme foi exibido em 1964, muitas pessoas que participaram das gravações de *Grande Sertão* morreram e as que estão vivas possuem faixa etária de 60 a 90 anos.

Por se tratar de sujeitos que têm uma história de vida ampla, a pesquisa em história oral configurou-se por meio de uma operação mais cautelosa, por meio de metodologias específicas, ou seja, em algumas entrevistas a introdução de imagens do

⁴¹ Entrevista concedida por C. em Lagoa Formosa, outubro de 2014.

filme foi fundamental enquanto arte mnemônica, ocasionando um afloramento da memória do entrevistado. O trabalho com entrevistas permitiu rastrear vestígios de um determinado fato histórico, a partir das narrativas mediadas pela memória múltipla e fragmentada dos colaboradores. Ao rememorar, cada indivíduo atribuiu significados diferentes carregados de impressões pessoais perante a experiência única que viveu. Tal fato contribuiu para o historiador compreender múltiplas dimensões sob um dado acontecimento.

Em relação à análise das especificidades de cada linguagem – a literária de *Grande Sertão: Veredas* e a cinematográfica de *Grande Sertão*, foi possível compreender que a adaptação cinematográfica tem um enredo semelhante, mas que também se distancia da obra original. A narrativa literária de *Grande Sertão: Veredas* tem como suporte a linguagem verbal, a qual se exprime por meio de signos e figuras que possibilitam a compreensão da realidade. Por outro lado, o filme *Grande Sertão* caracteriza-se por apresentar ao espectador uma linguagem por meio de imagens em complemento com sons que, do mesmo modo, busca captar e representar a realidade. Portanto, se por um lado a película *Grande Sertão* contribui para o espectador e o leitor visualizarem a obra narrativa; por outro, se observa no filme a privação do espectador em relação à profundidade psicológica, filosófica e poética que o leitor capta ao ler a narrativa literária *Grande Sertão: Veredas*, resultado este dos necessários cortes e acréscimos característicos da linguagem cinematográfica.

A partir das fontes pesquisadas, conclui-se que o encontro e a convivência dos moradores da região com a equipe técnica, atores e atrizes importantes do país despertou diferentes olhares, mudanças no comportamento, na vestimenta, na convivência e nos costumes, o acontecimento foi um fato que marcou a sociedade da época. Por fim, percebe-se que o resultado do contato de grupos sociais com valores distintos, ou seja, uns urbanizados e outros dentro de práticas culturais fortemente marcadas pela tradição foi uma grande contribuição não só no aspecto cultural e social, mas também econômico experimentado por uma significativa troca de valores por meio das filmagens de *Grande Sertão* nos municípios de Patos de Minas e Lagoa Formosa.

REFERÊNCIAS

AMADO, Janaína. *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral*. Projeto História. Revista do Programa de Estudos-Pós-Graduados em História e do Departamento de História/PUC/SP. São Paulo. nº 15. 1997.

AURELL, Jaume. *A Escrita da História*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola Dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Unesp, 1992.

CARMELINO, Ana Cristina. CARVALHO, Vívian. Literatura e cinema: especificidades das linguagens em agosto – romance x minissérie. *Diálogos Pertinentes – Revista Científica de Letras*, Franca, v. 4, n. 4, p. 103-120, jan./dez. 2008.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. “História e Análise de Textos”. In: _____. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 375-399.

_____, MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: Os Exemplos Da Fotografia E Do Cinema”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 528-590.

CORREIA, Fernanda Bezerra de Aragão. ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. A Transcendência do Sertão: O Espaço Físico, A Definição De Sertão Por Riobaldo E A Materialização Do Espaço Imagético Em Grande Sertão: Veredas. *Cadernos de Graduação - Ciências Humanas e Sociais*, São Paulo, v. 11, n.11, p. 111-129, nov. 2010.

CUSTÓDIO, Regiane Cristina. *Narrativas de Memória e a pesquisa em história da educação*. Seminário de Pesquisa em educação da região Sul, Tangará da Serra. p. 1-12. ago. 2012.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FONSECA, Célio Moreira da. *Das Histórias de colo ao canto da alma*. Patos de Minas: Multiprint, 2002.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. *Metodologia científica*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber – manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

MARROU, Henrri-Irene. *Do conhecimento histórico*. 2 ed. Lisboa: Editorial Áster. 1972.

OLIVEIRA MELLO, Antônio de. *Patos de Minas, meu bem querer*. 2. ed. rev. atual. Patos de Minas: 1999.

OLIVEIRA, Marinyse. Prates de. *Grande-Sertão: Veredas* do diálogo entre cinema e literatura. In: Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, 2008.

PEREIRA, Geraldo Santos. Guimarães Rosa e o cinema. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 abr. 2006. Cad. Pensar, p. 1.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. In: *Kaliope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Memórias do Sertão: as imagens de Rosa no cinema*. In: Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande-Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, K. *Grande sertão: veredas*. Roteiro de Leitura. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SANTOS, Mário Ferreira. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Editora Matese, 1964.

SANTOS, Roberto Carlos. Os sobreviventes do Holocausto: Cinema e Memória – Mnemosyne chora. *Alpha*, Patos de Minas, v. 2, n. 1, p.122-139, nov. 2001.

SOUZA, Éder Cristiano de. O uso do cinema no ensino de história: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. *Escritas*, UNESPAR/FAFIPAR, Paraná, v. 4, n. 1, p.70-93, nov. 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo. Paz e Terra. 2005.

CORPAS, Danielle. *Grande Sertão: Veredas e Formação Brasileira*. São Paulo, 2008.

Disponível em: <

<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/28/15>> Acesso em: 14 set. 2014.

CUNHA, Martim Vasques. *As Veredas da Graça*. 2010. Disponível em:

<<http://martimvasques.wordpress.com/2010/02/25/as-veredas-da-graca/>>. Acesso em 14 set. 2014.

FRANKL, Viktor. *Da Divulgação de temas psiquiátricos*. Disponível em:

<<http://psicopsi.com/pt/obras-viktor-frankl-psicoterapia-quetao-divulgacao-temas-psiquiatricos>>. Acesso em: 14 set. 2014.

SALES, Cristiano Lima. Grande Sertão: Veredas, “lugar de memória” e ponte para a história de uma Minas Gerais esquecida. *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*, Minas Gerais, v. 2, n. 1, p.1-17, out. 2012. Disponível em: <http://www.ufvjm.edu.br/site/revistamultidisciplinar/files/2011/09/Grande-Sertão-Veredas-“lugar-de-memória”-e-ponte-para-a-história-de-uma-Minas-Gerais-esquecida_cristiano-lima.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014.

GRANDE Sertão: Veredas. Direção de Geraldo Santos Pereira, Renato Santos Pereira. Brasil: Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1965. VHS, son., P&B. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1fD163qbjpw>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

GRANDE SERTÃO: Veredas Romance de João Guimarães Rosa, legado à tela. *Folha Diocesana*, Patos de Minas, 21 de junho de 1964. Jornal n. 286.

O GRANDE SERTÃO está na redondeza de Lagoa Formosa. *Folha Diocesana*, Patos de Minas, 12 de julho de 1964. Jornal n. n. 288.

MAGALHÃES verá filmagem. *Folha Diocesana*, Patos de Minas, 09 de agosto de 1964. Jornal n. n. 291.

Fontes orais⁴²:

D. B. ENTREVISTA 1. Lagoa Formosa, 2 set. 2014. (30min.).

G. M. ENTREVISTA 2. Lagoa Formosa, 15 ago. 2014. (22min.).

A. M. ENTREVISTA 3. Lagoa Formosa, ago.2014. (22min.).

C.M. ENTREVISTA 4. Lagoa Formosa, 2 out. 2014 (60min.).

⁴² Todas as entrevistas foram concedidas a Moniza Pereira Borges.