

## APROXIMAÇÕES ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO VISUAL: UM ESTUDO SOBRE O FILME *GRANDE SERTÃO*

Giovana Scareli\*  
Samia Rafaella Lacerda Alencar\*\*

**Resumo:** Este estudo teve como recorte temático a adaptação para o cinema do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, escrito em 1956, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, e lançado, com o mesmo título, em 1965. O objetivo foi compreender aspectos da produção por meio da análise do filme e suas contribuições sobre as suas possibilidades educativas. Duas questões nos guiaram: que tipo de saberes podemos construir a partir desse filme? O que nos educa a partir desse encontro? Para isso, destacamos Diadorim como mito ligado à androginia sagrada e médium de reflexão. Por fim, discutimos sobre a política do olhar, que nos auxiliou na compreensão da personagem e, por intermédio dela, para a compreensão dessa obra.

**Palavras-chave:** Educação visual. Cinema. Diadorim. *Grande Sertão: Veredas*.

### APPROACHES BETWEEN CINEMA AND VISUAL EDUCATION: A STUDY ABOUT THE FILM *GRANDE SERTÃO*

**Abstract:** This study had as its thematic cut the adaptation for the cinema of the novel *Grande Sertão: Veredas*, written by Guimarães Rosa, in 1956, directed by the brothers Geraldo and Renato Santos Pereira, launched with the same title, in 1965. The objective was to understand aspects of the production through the analysis of the film and its contributions to a reflection on its educational possibilities. Two questions guided us: what kind of knowledge can we build from this film? What educates us from this encounter? For this, we highlight Diadorim as a myth linked to sacred androgyny and a medium of reflection. Finally, we discussed the politics of the look that helped us to understand this character and, through it, to understand this work.

**Keywords:** Visual education. Cine. Diadorim. *Grande Sertão: Veredas*.

### Introdução

Historicamente, o livro tem sido um dos artefatos culturais mais utilizados pela educação. Empregados principalmente nas escolas, os livros trazem em suas páginas os conteúdos produzidos pela humanidade e contribuem fortemente para a educação e construção das pessoas. Várias outras produções culturais participam dessa construção: o cinema, a fotografia, as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, as ilustrações, as propagandas, os

programas televisivos; enfim, uma série de produções imagéticas. No entanto, geralmente, não são atribuídas a esses artefatos a mesma consideração e a seriedade atribuídas aos livros. O cinema é um exemplo disso.

Apesar de as pesquisas envolvendo Cinema e Educação terem crescido de modo exponencial nos últimos anos, como mostra Santos (2019), ainda há preconceitos e receios e falta interesse em tomar essa linguagem e produção da cultura como um artefato a ser utilizado na educação. Mesmo com a Lei nº 13.006, de 2014, que traz um parágrafo da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de 1996: “A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais” (BRASIL, 2014), os filmes não entraram na escola como era desejado e a Lei ainda não tem efeito obrigatório.

Todavia, mais que uma obrigação com força de lei, o cinema tem diversas outras potencialidades educativas que são desejadas. Bourdieu (*apud* DUARTE, 2002, p. 13) diz que “a experiência das pessoas com o cinema contribui para devolver o que se pode chamar de ‘competência para ver’”. Consideramos que desenvolver essa competência é muito importante assim como o é refletir sobre os conteúdos das produções cinematográficas, a quem estão direcionadas, que proposta trazem, quais ideias querem veicular e quais possibilidades educativas essas produções oferecem à sociedade. Escolher filmes para assistir em sala de aula ou para indicar aos estudantes envolve curadoria. Os professores precisam conhecer, assistir e pensar sobre essas escolhas do que irão indicar, mas esse movimento também pode ser feito com os alunos, que podem pesquisar, levantar e organizar um material fílmico de um determinado tema, ano, gênero etc., que, certamente, contribuirá para ampliar seus repertórios.

Neste artigo, fruto da pesquisa com filmes, com enfoque no cinema brasileiro, fizemos um levantamento das produções que apresentam o estado de Minas Gerais e percebemos muitas produções. Esse Estado foi escolhido de forma subjetiva, pois as pesquisadoras vivem numa cidade mineira e desejavam conhecer mais da cultura desse Estado através do cinema. Além do recorte espacial, filmes produzidos em Minas Gerais, também fizemos um recorte temático, de interesse das pesquisadoras para estudar o sertão mineiro, que percebemos ser bem recorrente nas produções pesquisadas.

Há muitas imagens que apresentam o sertão brasileiro, seus cenários/paisagens, pessoas e cultura. Embora participando com frequência da apresentação desse universo cultural, nem sempre investigamos as possibilidades educativas no sentido de uma educação estética, visual e cultural dessas produções. Sabemos que “determinadas experiências culturais, bens culturais audiovisuais, incluindo os cinematográficos, são considerados recursos estratégicos para a construção e a preservação de identidades nacionais e culturais” (DUARTE, 2002, p. 19). Isso foi explorado durante o período em que o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) esteve ativo, mas que, de certa forma, ainda é usado quando se quer construir/educar identidades regionais ou nacionais (BRUZZO, 2004).

Iniciativas como essa do INCE procuram construir uma imagem de Brasil, de povo, de brasileiro, de sua cultura e de seus costumes, que irá se relacionar com a literatura e com as fotografias, promovendo identificações e construindo saberes sobre esse lugar e seu povo. Assim, ao concordarmos que construímos saberes produzidos pelas imagens, justificamos a necessidade de uma investigação sobre essas imagens, a fim de compreendermos melhor este processo de aquisição de conhecimento e de construção de saberes sobre si e/ou sobre o outro, mediados pelos meios de comunicação e pelos artefatos culturais.

Por essa razão, tomamos para análise de objeto da pesquisa a adaptação para o cinema do romance *Grande Sertão: Veredas*, escrito por João Guimarães Rosa, em 1956, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, e lançado, com o mesmo título, em 1965. Interessa-nos questionar de que maneira esse conjunto de imagens poderia potencializar as discussões a respeito do sertão mineiro, seus costumes, localidade e cultura. Que tipo de saberes podemos construir a partir desse filme? Quais trechos do romance foram escolhidos para o filme? Como os diretores trabalharam as imagens? Que escolhas fizeram para dar a ver algo que originalmente era escrito? Quais questões uma adaptação para o cinema pode nos trazer para reflexão? Esse conjunto de questões ficou como ecos nos nossos ouvidos durante o desenvolvimento da pesquisa e foi importante, a fim de nos deixar seguras, “não mais obedecendo à necessidade representacional do questionamento ‘o que isso quer dizer?’, ‘qual o significado daquilo?’, mas possibilitando deslizar pelas

potências da contemplação e produção de sentidos na própria imagem” (SCARELI; ANDRADE, 2008, p. 52). Para tal pesquisa, que tangencia as áreas de Educação, Cinema e Literatura, utilizamos os conceitos de androginia esférica, de Cláudia Falluh Balduino Ferreira (2012), Diadorim como médium de reflexão com base em Wille Bolle (2001) e a representação da personagem na política do olhar do filme.

O objetivo geral foi compreender aspectos da produção e da adaptação do romance original por meio da análise do filme *Grande Sertão* e suas contribuições para uma reflexão sobre as possibilidades educativas dessa produção cultural. Os objetivos específicos propostos foram: analisar o filme e refletir sobre as possíveis educações – visual, estética e cultural – presentes no filme; comparar o filme com o romance, a fim de verificar quais foram as escolhas feitas pelos diretores para dar a ver imagens que antes eram palavras escritas no romance e, portanto, exigiam outro esforço do leitor; e examinar que tipo de saberes é possível constituir a partir de uma linguagem, que expressa, encena, documenta, caracteriza e apresenta elementos do real, sempre numa construção sistematizada, pensada, selecionada e editada para estar na tela, no intuito de compreender como os clichês/estereótipos vão se constituindo como um discurso dominante sobre “o que é” alguma coisa.

A partir desses questionamentos e com esses objetivos, os procedimentos da pesquisa se deram da seguinte forma: no primeiro momento, foi lido o romance e assistido ao filme. No segundo momento, foi feito um estudo analítico do filme; ou seja, o filme foi assistido novamente e realizada uma decupagem, retirando fragmentos considerados importantes para o processo de análise. Posteriormente, fizemos a comparação dos trechos retirados do filme com o romance de Rosa. E, em um momento posterior, escolhemos as temáticas que consideramos mais interessantes para fazer o levantamento da bibliografia, a qual nos deu o alicerce para a fundamentação teórica. Além dessas questões da linguagem, refletimos sobre as questões que envolvem a adaptação da literatura para o cinema, comparando trechos do filme aos correspondentes literários. Durante a análise dos dados construídos por meio da decupagem das cenas e da comparação com o romance, percebemos que a questão de gênero foi um ponto forte e poderia ser uma vereda interessante nessa travessia do

Grande Sertão: Veredas (GSV), de Rosa e dos irmãos Santos Pereira. A ponte de acesso entre as obras literária e cinematográfica foi a personagem Diadorim. Ao construirmos a imagem da personagem, conseguimos comparar as linguagens, e não apenas apresentar esse comparativo, mas construir uma relação imagética, política e psicológica da personagem. A película, *Grande Sertão*, produzida entre 1964 e 1965, contou com o apoio do INCE assim como muitas outras obras cinematográficas, estabelecendo um canal fundamental, que atravessava a relação do cinema com a educação e a construção de uma ideia de povo brasileiro. O INCE e suas obras, como *Grande Sertão*, portanto, eram aliados nessa educação não formal e na criação de uma identidade nacional, que acontecia por meio das paisagens, da produção artística e da supervalorização do homem do campo e seus costumes.

## **1 Diadorim: do andrógino esférico ao sagrado**

O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos? (ROSA, 2006, p. 357).

Quem é Diadorim e como atua na trama inventada por Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*? Vamos ficar com essa pergunta, para auxiliar nesta busca não por uma resposta única, mas para compreender melhor essa personagem singular na obra rosiana. Para isso, seguimos em duas vias: primeira, a leitura do livro e o estudo sobre a temática gênero, selecionada dentre tantas outras possíveis, textos da crítica literária e outros teóricos, que foram imprescindíveis para nos ajudar a desvendar os mistérios dessa complexa personagem; e segunda, através da análise do filme e dos estudos de cinema e educação. Para Scareli, Carvalho e Azevedo (2010, p. 5), é primordial compreender como as imagens são produzidas, como chegam até nossos olhos, pois, “é a partir de análises das cenas, de suas composições, enquadramentos, tomadas dentre outros elementos da linguagem cinematográfica, que podemos interpretar o significado de cada componente da cena”.

Desse modo, apresentamos uma cena para análise.

É noite e Riobaldo encontra-se deitado em sua rede, uma repentina ventania se inicia, o plano é um *superclose* no rosto do ator e uma voz em *off*

diz: “– Todo mundo sabe que o Hermógenes fez um pacto com o diabo. À meia-noite numa encruzilhada...” (trecho transcrito do filme). Riobaldo, com espanto, salta da rede, pega seus pertences e seu rifle e sai andando e deixando para trás a rede balançando com o vento forte. No plano seguinte, surge montado em seu cavalo por entre arbustos. Riobaldo, apavorado, senta-se junto a uma árvore. O plano detalhe na copa da árvore mostra o vento. A câmera volta para Riobaldo, que procura algo que não enxerga por entre os galhos e folhagem. Em um momento de fúria, grita: “– “Satanás! Demônio!” (trecho transcrito do filme)

Nesse momento, o pacto do herói com Satanás está feito. A partir desse instante, Riobaldo toma a liderança do bando de jagunços e outro estado psíquico do herói é acessado na trama, como pode ser lido neste fragmento retirado do romance:

Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? Naquela estação eu nem sabia maiores havenças; eu, assim eu espantava qualquer pássaro. Sapateei, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse, viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, honrosamente, esta vida é grande.

Remordi o ar:

– ‘Lúcifer! Lúcifer!...’ – Aí eu bramei, desengulindo.

– ‘Lúcifer! Satanás!...’

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais (ROSA, 2006, p. 421).

Assim como na obra de Rosa, a obra cinematográfica expressa, em partes, as angústias e dúvidas do personagem Riobaldo, que, ao longo da trama, faz pactos e se aprofunda mais em seu processo de individuação. É o início de seu comando no bando de jagunços junto com seus mestres em cavalgada pelo sertão. Dessa forma, ele é iniciado, como explica Sperber (2006, p. 101):

Riobaldo apanha o presente e revela como suas raízes se espriam no futuro, seja imediato, seja longínquo. Ele não se coloca acima dos acontecimentos. Seu lugar é o do perigo, de um atual inapreensível, portanto inseguro e perigoso. Afinal, o que quer dizer cômputo? O dicionário Aurélio o revela: ‘1. Ponto

onde desembocam diversos caminhos. 2. Ponto onde os caminhos se cruzam; encruzilhada'. Como pouco mais adiante Riobaldo diz 'Digo ao senhor: tudo é pacto', somos levados à cena do pacto, isto é, a uma encruzilhada. Aliás, a estratégia discursiva da narrativa é perguntar-se sobre o pacto repetidamente. É a estratégia do cruzamento de caminhos e sentidos, de palavras e vertentes, veredas e grande sertão. É o devir, de novo, sublinhado.

Na cena que tomamos para exame, tanto no filme quanto no romance, encontramos algumas questões para seguir pensando o que atravessa o protagonista. De que se trata essa sucessão de pactos citados por Sperber (2006) e como o pacto feito por Diadorim pode nos ajudar a esclarecê-los? Centralizamos em Diadorim as indagações e possíveis respostas. Para Silva e Oliveira (2013, p. 278), em vários momentos da história, Riobaldo entra em conflito, pois começa a sentir algo mais profundo por Diadorim. Entretanto, prefere negar e considerar que esse sentimento é "obra do diabo", visto que o amigo é homem assim como ele. Podemos pensar desta maneira, não somente como um contrato entre Riobaldo e o diabo, mas de uma outra perspectiva, como um pacto de amor entre o herói e seu amigo confidente. Aproximamos esse comportamento de Riobaldo ao que Tiburi (2013, p. 195) denomina de "escamotear pelo discurso". É o amor pela mulher/morta, que, revelando um segredo, escamoteia ao mesmo tempo a homoafetividade de Riobaldo com a qual ele lutou até o fim, denominando com a arma do discurso seu desejo como da ordem de algo "diabólico", um afeto "dum jeito condenado". Esse pacto de amor pode estar ligado a esse pacto diabólico, que afeta diretamente a subjetividade do protagonista. Interessante notarmos que, no filme, diferente do livro, Riobaldo descobre precocemente o segredo de Reinaldo/Diadorim. Por essa razão, não há na obra cinematográfica a mesma carga de culpa pelo amor entre as personagens, mas um pacto de segredo, que, de certo modo, possibilita um envolvimento romântico entre eles.

Ao colocar Diadorim no nosso foco, percebemos várias facetas desse personagem; uma delas como mestre de Riobaldo. Conforme afirma Moraes (2016, p. 399):

Diadorim, entre outras lições, passa o livro inteiro a letrar Riobaldo esteticamente. Ao acompanhar esse processo, o leitor vai fazendo o seu próprio letramento duplo, literário e estético,

sendo aprendiz, duplamente, de João Guimarães Rosa e de Diadorim. Riobaldo aprendeu a atirar sozinho, a ler na escola, a jagunçar com Zé Bebelo. Com Diadorim, embarca num processo que o ensinará a caminhar pelos aspectos sutis da vida, para além da violência e da falta de sentido da jagunçagem.

Essa pluralidade presente em Diadorim traz a ideia de inversão, como aponta Vilalva (2004, p. 11), “quando a base de reflexão dessas narrativas estabelece a inversão como um de seus mecanismos decifradores; então não podemos lê-las apenas como inversão de papéis, mas inversão do modelo de sociedade”. No trato da subjetividade, associamos o conteúdo do “eu de Diadorim”, como a totalidade de sua consciência, com o conteúdo do seu inconsciente, “no nada o infinito” (HAZIN, 1991, p. 1). Em analogia, Diadorim seria a vereda, lugar de terra macia, onde nascem os pés de buritis. Para configurar esse pensamento, recorreremos a Ferreira (2012, p. 38) quando traz as oposições: bem e mal, claro e escuro, eterno e efêmero, permanência e impermanência, masculino e feminino, que seriam os componentes da perfeição, do ser total.

Ao pensarmos com Ferreira (2012), enxergamos Diadorim a partir desses contrários, nos quais é forjada como uma entidade de totalidade, como a amplidão desse espaço. Não há nada que delimite o pasto. Ao perder a noção do espaço, chegamos ao espaço alegórico. Seria Diadorim o próprio sertão?: “[...] buriti – verde que afina e eveste, belimbeleza” (ROSA, 2006, p. 45). A sua subjetividade nessa individuação nos leva a crer que o desdobramento de seu eu é mesmo infinito. Ao longo do percurso de seu caminho, Diadorim se apresenta como um elemento-chave no destino do herói de GSV. Em sua personagem, existe a possibilidade de um outro devir sertanejo. A androginia desempenha uma tarefa importante na mitologia à medida que expressa sua totalidade em pares opostos na origem de todas as coisas. Vemos, nesse arquétipo, uma cosmovisão ontológica, como descreve Platão (2012, p. 119):

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não como agora, um masculino e um feminino, mas também havia, a mais, um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino.

Nesse sentido, pensaremos Diadorim como essa figura andrógina que a Antiguidade Clássica entendia como um símbolo de uma unidade perdida. Sabemos que o mito da androginia nos acompanha e atravessa os primórdios da história da humanidade: é o andrógino na posição de ancestral da humanidade. Segundo Ferreira (2012, p. 39):

Quanto à presença do mito para a compreensão do sentido literário do personagem Diadorim, convém estabelecer um recuo às fontes [...] Assim justificamos e resguardamos nossa interpretação baseada no simbolismo primitivo do mito, ou seja, a androginia como expressão da *coincidentia oppositorum* e como condição para a realização dos 'Ritos de passagem'.

Adotamos, portanto, o conceito de androginia esférica de Ferreira (2012), obtida a partir da obra de Platão (2012), *O Banquete*, galgada na ideia de que a Antiguidade tinha, como ser humano primordial, um ser divinal, concebido na representação do andrógino. Uma vez que vemos em Diadorim a representação do arquétipo de totalidade tido no andrógino, que Ferreira (2012) chama de "coincidente e oposta", Diadorim alcançaria, enfim, o posto de andrógino sagrado. Ao adentrar na jagunçagem, Diadorim passa por uma transformação de identidade, se veste e se lança à vida de jagunço. Com essa identidade, encontra Riobaldo, e este, por sua vez, se sente atraído por Diadorim, sentimento que ele tenta interditar. Porém, através do pacto de amor e amizade que os dois fazem, Riobaldo passa por grande perturbação por esse amor proibido e, com esse sentimento, atravessa novos sentidos e significados nesse universo masculino, como explica Butler (2003, p. 103):

A perspectiva alternativa sobre identificação que emerge da teoria psicanalítica sugere que as identificações múltiplas e coexistentes produzem conflitos, convergências e dissonâncias inovadoras nas configurações do gênero, as quais contestam a fixidez das posições masculina e feminina. Com efeito, a possibilidade de identificações múltiplas (que finalmente não são redutíveis a identificações primárias ou fundadoras, fixadas em posições masculinas e femininas) sugere que a Lei não é determinante e que 'a' lei pode até não ser singular.

No entanto, no filme dos irmãos Santos Pereira, a identidade feminina é revelada no decorrer da trama, o que acarreta uma alteração. Nesse aspecto, ao saber da identidade feminina de Diadorim, surge o envolvimento romântico e

apaixonado entre os dois. Todo o conflito relacionado à questão de gênero, presente na obra literária, desaparece na versão cinematográfica. Todavia, com o trecho do filme, no qual se apresenta o bando de Joca Ramiro, é possível vermos, de maneira bem traçada, o papel do ser sagrado da personagem: a cena, na fazenda de Selorico Mendes, padrinho de Riobaldo, se inicia com a apresentação dos jagunços do bando de Joca Ramiro. Pela porta, entra um bando de homens armados. São dezenas deles. Segue a voz em *off* de Riobaldo:

– Naquela madrugada chegaram à fazenda Joca Ramiro, rei dos Gerais, e alguns dos homens mais terríveis sertanejos. Jagunços do grande sertão entraram com uma aragem de medo, de dar susto, de guerra, arrastando esporas, trazendo armas e o rumo novo de meu destino (trecho transcrito do filme).

Logo após a cena de apresentação de alguns jagunços do bando, há um corte para o plano fechado no rosto de uma criança. Lentamente, a câmera passeia e abre o plano revelando, ao lado da criança, a mulher que maneja uma roca de fiar. A câmera continua a passear sob o plano revelando, a seguir, a figura de Diadorim e, ao lado, seu pai, Joca Ramiro. Simbolicamente, a fiandeira da cena nos remete ao entrelaçamento dos destinos na trama: é a Moira ou o destino cego simbolizando, no jogo de espelhos, a tríplice representação de androginia de Diadorim e, em seu arquétipo, a personificação das fatalidades em que todas as pessoas e coisas estão sujeitas. Aqui, nesse plano, se inicia o desenrolar dos destinos dos personagens da trama; aqui se evoca a imagem do andrógino esférico e sua tríplice reflexão; no primeiro rito iniciático, Diadorim como neófito, fio condutor, como engrenagem que liga o rumo de cada história; no segundo ponto, seu pai Joca Ramiro, que é o motivo de vingança da história; e o terceiro, a morte, na figura de Hermógenes, dito por Riobaldo como “Homem sem anjo da guarda” (trecho transcrito do filme).

Esse mesmo trecho do romance está assim escrito: “Como é que vou saber se é com alegria ou lágrimas que eu lá estou encaixado morando no futuro?” (ROSA, 2006, p. 558) Os conflitos geram o fluir da obra em sua pluralidade como um fluxo que conduz o leitor em um movimento pendular. Da mesma maneira, o sertão, também, está em constante movimento: “[...] salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para enormes efeitos de leves pesos” (ROSA, 2006, p. 517). A lógica ambígua, que rege o sertão, joga

em múltiplas esferas, deslizando de uma a outra e assumindo clara consciência de sua oposição, sem renunciar a nenhuma delas. Ao mesmo tempo, é o lugar da maldade e da graça, não se reduzindo a nenhuma escatologia (ALMEIDA, 2011).

## **2 Diadorim: como médium de reflexão**

É significativo determinarmos a importância da função de Diadorim na subjetividade de Riobaldo, pois, a partir disso, detectamos a pedra angular da obra. Utilizamos essa observação como esteira para o pensamento de Bolle (2001) – que consiste no minucioso processo de exame do *tópos literário* de Diadorim –, que nos encaminha ao *médium de reflexão*, o *Reflexionsmedium*, que, grosso modo, consiste em: por intermédio de um médium literário, autor e leitor estabelecem, ao longo da leitura, o conceito chave da trama literária, a reflexão do que seria o tema central da obra. Tal noção foi obtida através da crítica poética, advinda do romantismo alemão, quando Bolle (2001, p. 91) recorre a Benjamin (e este a Novalis): “romantizar” é investigar por meio do gênero romance; ou seja, exercer a reflexão nesse médium literário específico. Concebemos, portanto, que a reflexão é a relação que o pensamento cria com o próprio pensamento. Benjamin (1987) descreve, na experiência, uma espécie de intuição metafísica. Nela, todo real expressa um “meio de reflexão”. É uma “observação mágica”. É o processo da intuição atravessando o processo do conhecer, sendo, na descrição do autor, como um processo de experiência quando diz:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relata pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Diante dessa concepção de experiência e literatura, podemos aproximá-la da arte, que apresenta um terreno fecundo para a reflexão. O campo da arte possibilita as experiências na/da realidade, aponta-nos e direciona-nos no

sentido do desdobramento do pensamento e introduz, em nossos campos subjetivo e objetivo, uma intenção. Ou seja, através de múltiplas experiências, o autor estabelece relações entre o objeto e o observador. É potência gerada entre o artista, a obra e seu observador, uma espécie de produto gerado através da observação e da experiência tanto do autor quanto daquele que observa ou reflete sobre a obra. Por intermédio do médium de reflexão, o autor revela a temática, isto é, aquilo que deseja transmitir por meio de sua obra. Segundo Oliveira (2009, p. 26):

‘O sentido que vê a si mesmo torna-se espírito’, diz um dos fragmentos de Schlegel citados por Benjamin, e que, ao lado de muitos outros, enfatiza o processo de espelhamento, ou especulativo, da reflexão. Reflexão vem do latim *reflectere*, e contém, portanto, a ideia de um se dobrar sobre si mesmo. Se a obra tem ‘espírito’, ela sabe de si, tem consciência de sua especificidade e o mostra em sua própria forma.

Ao abarcar o universo do sertão de Rosa, Diadorim é esse *Reflexionsmedium* da obra, expresso através da paixão estética; na narrativa do herói Riobaldo, a paixão pelo sertão e por suas belezas; a paixão por seu amigo confidente e leal; e a paixão pela vida de jagunço. A partir desses pontos que convergem em Diadorim, podemos atribuir-lhes o médium de reflexão da obra. Nessa personagem, encontramos a chave, que pode nos ajudar a atravessar sertões, a fim de encontrarmos diversas possibilidades do que ela representa na obra GSV.

Construímos, até o momento, subjetividades carregadas de paixão estética na obra de Rosa, projetadas em seu herói, Riobaldo, que, à medida que narra, nos conduz pelas veredas em movimentos pendulares. Mediante a polarização: masculino e feminino, claro e escuro, bem e mal, obtemos os componentes da perfeição, do ser em sua totalidade, compreendendo, nelas, Diadorim: em primeiro lugar, o mito ligado à androginia sagrada e relacionada aos “ritos de passagem”; e, em segundo lugar, como médium de reflexão, a qual reflete e é refletida nas paixões da trama rosiana. Partiremos, então, dessas duas premissas para as questões ideológicas e políticas produzidas no filme dos irmãos Santos Pereira.

### **3 Diadorim e a política do olhar**

Neste tópico, buscamos refletir sobre a noção de natureza pedagógica da linguagem audiovisual. Para isso, partimos da questão: quais as possibilidades educativas do cinema, em especial deste filme *Grande Sertão*? Acreditando que os filmes têm um potencial pedagógico, destacaremos as escolhas feitas pelos diretores para contar essa história. O que foi editado? Quais fragmentos do livro foram usados no filme? Como Diadorim é representada na obra fílmica? Esses elementos nos auxiliam na compreensão da política do olhar presente no filme. Contudo, para analisarmos o filme, adentramos no campo cinema e educação, em sua historiografia e função dentro do campo pedagógico. É a Educação que Piaget (*apud* FRANCO, 1993, p. 21) chama de “ginástica do sentimento”. E, sobre sentimento, o cinema expressa e afeta o espectador no instante em que o olhar atravessa, podendo, realmente, modificar uma educação. De acordo com a autora, o atravessamento da temática cinema e educação está, fundamentalmente, no “interesse afetivo”. Além deste, poderíamos, também, dizer que os sentidos, as emoções e o afeto, elementos da sensibilidade, compõem o vínculo básico para uma relação pedagógica entre o cinema e a educação. Para Franco (1993, p. 21), o que “interessa analisar é a natureza pedagógica intrínseca às linguagens audiovisuais e como ela orienta a ‘ginástica do sentimento’, realizando ‘sem querer querendo’ a tarefa educativa”.

O tema cinema e educação não é tão recente. Em meados do século XX, Anísio Teixeira já desenvolvia um projeto transdisciplinar envolvendo o cinema educativo. A efervescência cultural das duas primeiras décadas do século XX trouxe, junto com suas diversas linguagens, o cinema como uma inovação, de um movimento cultural ativo, remanescente da Revolução Industrial. O projeto político brasileiro, naquele contexto histórico, propunha a modernização do Brasil, e a educação foi uma via encontrada bem como um meio de modernizar a produção do cinema no País. Essa proposta está intimamente ligada ao Estado Novo. Porém, é importante salientarmos duas vertentes: a proposta da Escola Nova e as ideias de educação do Estado Novo, de Vargas. No que concerne ao tema cinema e educação, a Escola Nova e o Estado Novo tinham duas propostas distintas: a primeira entendia que a educação poderia atuar como um meio de

atenuar as lacunas das desigualdades sociais, dispondo do cinema como instrumento educativo e formativo. A segunda se preocupava com a formação de uma identidade nacional, fortalecendo o Estado mediante mensagens morais contidas nas peças audiovisuais. Dessa forma, as obras desempenhavam o papel de propaganda, com grande difusão, transmitindo um ideal de unidade nacional por meio da criação/invenção do povo brasileiro.

O cinema, naquele contexto sociopolítico, passou por um processo de integração social e foi rapidamente assimilado por modernos educadores e pensadores da área da educação além de despertar o interesse de diferentes classes, idades e culturas. Isso porque o cinema desperta o interesse do espectador e atua para além do nosso campo racional. Com o propósito de desempenhar esse papel pedagógico, foi criado o INCE, em 1937, por Gustavo Capanema, para ser uma iniciativa abrangente, que concretizasse a relação entre cinema e educação. O Instituto passou a ser um meio de transmissão e difusão de peças educativas, buscando, em seu conteúdo, construir a formação de uma determinada identidade nacional e endossando os ideais de nação com a abordagem de temas como: o camponês, seus hábitos, cultura, modo de vida, costumes e geografia. Na perspectiva de Omelczuk (2016, p. 49),

[...] nas produções do INCE a temática, o conteúdo e a mensagem transmitida eram o primeiro fator a ser considerado nos filmes. Para fortalecer uma identidade nacional divulgava-se o modo de ser do homem do campo, seus hábitos, sua música, seus costumes [...] o problema não é o uso das imagens cinematográficas como uma ferramenta pedagógica, mas o esquecimento de um outro 'pedagógico' presente nelas. Isso porque a instrumentalização das imagens fílmicas pouco considerou que não podemos separar o que os filmes dizem da forma como dizem e nos afetam [...] Trata-se como em todas as artes de não dissociar o conteúdo da obra das escolhas formais.

Nesse contexto, histórico e político, foi produzido o filme *Grande Sertão*. Como essa política instaurada pelo INCE, que chamaremos de política do olhar, nos atravessa nessa obra? Ao examinarmos o filme, notamos que há uma ressignificação da obra de Rosa na produção dos irmãos Santos Pereira, pois a película está carregada da visão política do Estado Novo, um filme com marcas da construção de identidade nacional do contexto político da época. Percebemos, ao longo da trama épica recriada pelos diretores, uma disposição

de paisagens em belos enquadramentos, movimentos de câmera sutis e precisos, e uma trilha sonora grandiosa, que acompanha as cenas emocionantes de combate e tiroteio. Há, portanto, um potencial a ser explorado quando falamos em sertão e como o jagunço e o sertanejo estão expressos na imagética do filme. No entanto, Diadorim, que vemos no filme, não acompanha a complexidade da personagem trabalhada na obra de Rosa. Diadorim do filme, de certa forma, assume seu amor por Riobaldo e vive um romance, na medida do possível, que é interrompido pela sua violenta morte. Todavia, salientamos que, no filme, além do envolvimento romântico entre os personagens, existe a busca incessante de Diadorim pelo seu porvir, que acontece na última batalha com Hermógenes. Assim, está contido na obra cinematográfica o forte desejo pela vingança de Diadorim. A questão de gênero e a androginia da personagem não são trabalhadas no filme enquanto potência, uma vez que não existe o conflito homoafetivo, que Riobaldo narra por diversas vezes no romance literário. No filme, podemos iniciar a análise dessa questão com a cena, de um diálogo. Reinaldo recebe o mais recém-chegado do bando de Joca Ramiro:

– Riobaldo, eu em particular quero contar isso a você. Esconder mais, não posso. Desde aquela madrugada na fazenda, desde aquele dia que somos amigos?

– Concordo, diz Riobaldo.

– Guarde este meu segredo, segue Reinaldo. Sempre que sozinhos a gente estiver, não me chame de Reinaldo. É de Diadorim que você deve me chamar.

Uma vez que Reinaldo pede a Riobaldo que o chame de Diadorim, mesmo que a sós, temos uma primeira pista de sua identidade. Mais à frente, Riobaldo descobrirá a identidade de Diadorim bem antes do fim do filme.

Diadorim, em combate, leva um tiro. Para escapar, esconde-se em uma clareira próxima a um riachinho. Riobaldo segue seu cavalo e vai ao encontro do amigo ferido. Quando vê Diadorim, desmaiado na pedra, Riobaldo segura o companheiro em seus braços e encontra o ferimento de seu ombro. Abre sua camisa e, de sobressalto, Diadorim desperta. Então, Riobaldo, com espanto, diz:

– Diadorim? Você é mulher?

– Nosso segredo, jure não falar nada a ninguém, pede Diadorim a Riobaldo.

O envolvimento romântico de Diadorim e Riobaldo durante a trama cinematográfica pode nos dar um indicativo do apagamento da questão de gênero da personagem no filme. Embora essas questões não sejam abordadas da mesma maneira que no livro, as classificações dadas ao filme pelo governo federal usam como termos descritores: sexo, religião e travestismo. Esses descritores de classificação nos revelam a política do olhar sobre a obra naquele contexto histórico e nos ajudam a pensar sobre as escolhas feitas pelos irmãos Santos Pereira de não exporem a questão de gênero e dos conflitos de Riobaldo, tal qual podemos encontrar no romance. Por isso, é imprescindível entendermos os propósitos da produção desse filme naquele contexto. Fica explícita a importância de nos debruçarmos sobre o produto audiovisual e a obra literária, objetos desta pesquisa, para construirmos um conhecimento crítico das obras, reconhecendo que o filme foi produzido num determinado contexto histórico e político, que possui suas potências educativas assim como a obra literária. Ao olhar para o cinema educativo como difusor de conhecimento em larga escala, reconhecemos o desejo de construir uma identidade nacional e a figura de sertanejo, por meio dos elementos de sertão, de Brasil e de povo, que ali estão simbolizados. Desse modo, buscamos apresentar algumas características da personagem do filme, para refletirmos sobre algumas questões: de que forma os diretores representariam Diadorim como sertão? Como traduzir a complexidade do personagem construído na obra de Rosa? Será que, por revelar precocemente sua identidade feminina e envolvê-lo em um romance com Riobaldo, o filme poderia encerrar e/ou suprimir o debate de gênero e androginia contido na obra literária? Ficam, nessas interrogações, o ponto de intersecção para circularmos as ideias entre os campos subjetivo e imagético tanto de Riobaldo quanto de Diadorim revelados pelo filme dos irmãos Santos Pereira. Ficam, ainda, muitas perguntas e a certeza de que essa obra é um manancial de possibilidades investigativas.

### **Considerações finais**

Traçar paralelos entre cinema e educação tendo como objeto de pesquisa a obra de GSV lança-nos a um grande desafio, pois, esta obra nos oferece uma gama de possibilidades e infinitos recortes, que tanto o filme como o romance

nos proporcionam. Para dar conta da vastidão de possibilidades de abordar o cinema, a literatura e as suas relações com a educação, foi preciso encontrar algo (ou alguém) que nos auxiliasse nesse estudo, em busca do nosso objetivo de analisar a obra GSV e as contribuições educativas dessa produção cultural.

Particularmente, para este presente estudo, escolhemos a via que versa sobre Diadorim, sua androginia, as potências das temáticas de gênero, a personagem como o médium de reflexão, a política do olhar e seus paralelos com o filme. A partir do nosso médium de reflexão, Diadorim, unimos pontos que podem ser interligados. Ela é o axioma revelado na obra literária e cinematográfica. Sem ela, não seria possível chegarmos aos diversos pontos rizomáticos da obra de Rosa, tendo em vista o caráter, absolutamente, ressurgente de Diadorim. Portanto, nosso objeto de estudo, GSV, é tão vasto quanto o próprio sertão. E foi na companhia de Diadorim que decidimos fazer a travessia pelo sertão de Rosa e dos irmãos Santos Pereira.

Dentre os temas trabalhados neste artigo, destacamos como contribuições educativas, o papel de Diadorim na educação tanto de Riobaldo quanto do leitor. Diadorim não é apenas mestre de Riobaldo. No contexto em que o filme foi produzido, a sua função pode ser estendida para a educação de uma ideia de nação que estava em construção. Dessa forma, Diadorim se apresenta muito além de uma personagem, mas como um sertão inteiro. Retornando ao pensamento pendular, podemos ter aqui o centro do movimento dos pêndulos, a tésseira complementar, o elemento-chave. Teria Riobaldo chegado tão longe sem Diadorim? Teríamos aprendido tanto sem esses dois personagens, seus pensamentos, suas maneiras de ver o mundo (o sertão) e seus conflitos?

Leandro (2001, p. 31) diz que a imagem pensa e faz pensar. É nesse sentido que ela contém uma pedagogia intrínseca. Ao analisarmos essa obra, conseguimos estabelecer as conexões entre cinema, literatura e educação, e trazer diversos elementos que nos fazem refletir, conhecer e explorar um pouco mais dessa significativa obra criada por Rosa. Diadorim é a personagem que estabelece diferentes conexões, é rizoma, é médium de reflexão, opera em múltiplos sentidos. Portanto, fica evidente a difícil tarefa de decifrá-la, e não foi esse o nosso propósito.

Tomamos Diadorim como o elemento para compreendermos aspectos da produção e da adaptação do romance original por meio da análise do filme *Grande Sertão* e suas contribuições para uma reflexão sobre as possibilidades educativas dessa produção cultural. Diadorim nos ensinou, assim como ensinou Riobaldo, que sempre há muitas possibilidades de ensinar e aprender. Ela nos mostra a complexidade humana e, na relação com Riobaldo, as dificuldades de lidar com os desejos e os conflitos. Além disso, Diadorim, à medida que educa o olhar de Riobaldo para o sertão, suas bonitezas e fragilidades, está educando, também, nosso olhar. O potencial educativo da obra é claro nesse aspecto. Não obstante, o filme, ainda, nos apresenta outras possibilidades educativas ao nos mostrar as imagens do sertão criadas pelos irmãos Santos Pereira, ao escolher os rostos que os personagens do livro teriam e ao apagar questões que, na nossa análise, são centrais na obra literária. Ela nos ensina, com isso, que há uma política quando o diretor escolhe o que mostrar, como mostrar, o que deixar, o que retirar. Como diz Almeida (1994, p. 11): “O cinema ao contar uma história está mostrando ao mesmo tempo como foi construída essa história em imagens e que sentido tem”.

Ao escolhermos uma figura tão complexa, dinâmica, dúbia e harmônica para nossa análise, temos a noção da escolha difícil que fizemos, mas também a facilidade de nos embrenharmos no sertão rosiano pelos caminhos da paixão que essa obra desperta. Sabemos que há muitas outras possibilidades de fazermos essas travessias, muitos caminhos e veredas. Talvez, seja por isso que Rosa encerra sua obra com o símbolo do infinito, ao qual atribuímos dois sentidos: de que o sertão é infinito, mas também de que esse poderia ser um símbolo para Diadorim, pois, nessa personagem, se abre e se encerra a chave que o autor nos dá para a compreensão da trama.

## **Notas**

\* Doutora em Educação e Professora da Universidade Federal de São João del-Rei, [giovana\\_scareli@ufsj.edu.br](mailto:giovana_scareli@ufsj.edu.br).

\*\* Graduanda em Pedagogia da Universidade Federal de São João del-Rei, [samirafaella@gmail.com](mailto:samirafaella@gmail.com).

\*\*\* Quando estivermos tratando do romance, será grafado sem nenhum destaque; quando se tratar do filme, estará em itálico (*Grande Sertão*); e quando nos referirmos à obra, tanto romance quanto o filme, usaremos as iniciais (GSV).

## Referências

ALMEIDA, Leonardo Vieira. Diadorim, o pacto como emblema trágico do corpo. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro: IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia (CiFEFil), v. 9, n. 7, 2011. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/01.htm>>. Acesso em: 5 jul. 2022.

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994. 113 p.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BOLLE, Wille. Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 80-99, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i50p80-99>

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 13.006, de 26 de junho de 2014**. art. 26 § 8º da Lei 9.394, de dezembro de 1996.

BRUZZO, Cristina. Filme “Ensinante”: o interesse pelo cinema no Brasil. **Pro-Posições – Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação – Unicamp**, Faculdade de Educação, Campinas, SP, v. 15, n. 1 (43), p. 159-173, jan./abr. 2004.

BUTLER, Judith. A complexidade do gênero e os limites da identificação. In: **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Aguiar Renato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 102-109.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 128 p.

FERREIRA, Claudia Falluh Balduino. “Diadorim, meu amor” ou o Narciso Afogado: O mito do andrógino e ritos de passagem em Grande Sertão: Veredas. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 33-46, 15 abr. 2012.

FRANCO, Marília da Silva. A natureza pedagógica das linguagens audiovisuais. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coord.). **Coletânea Lições com Cinema**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1993. p. 15-34.

HAZIN, Elisabeth de Andrade Lima. **No nada o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)**. 1991. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação & Educação**, n. 21, p. 29-36, 30 ago. 2001.

MORAIS, Carlos Francisco de. Diadorim, mestre do “letramento estético” de Riobaldo. **Revlet – Revista Virtual de Letras**, v. 8, n. 2, p. 393-415, 2016.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 26-33, abr. 2009.

OMELCZUK, Fernanda. **O que se aprende quando se aprende cinema no hospital?** 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

PLATÃO. **O Banquete, ou do amor**. Tradução J. Cavalcanti Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012. 256 p.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 608 p.

SANTOS, Diogo José Bezerra dos. **Aspectos da produção acadêmica sobre cinema produzida pela área da Educação (1987-2016)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

SCARELI, Giovana; ANDRADE, Cristina Pires de. Lobos Maus e chapeuzinhos-vermelhos em ilustrações para ver e ler. **Educação temática digital**, São Paulo, v. 9, p. 51-64, out. 2008. DOI: 10.20396/etd.v9i0.1044. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1044>. Acesso em: 14 jul. 2022.

SCARELI, Giovana; CARVALHO, Iza Fontes; AZEVEDO, Renata Cristina Carvalho de. Um olhar sobre o filme Luzia homem de Fábio Barreto. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE” (EDUCON), 4., 2010, São Cristóvão. **Anais...** São Cristóvão: UFS, v. 1. p. 1-15, 2010. Disponível em: <<http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/10222>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SILVA, Alexsander Lima da; OLIVEIRA, Adélia Augusta Souto de. Transexualidade/travestilidade na literatura brasileira: sentidos e significados. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 65, n. 2, p. 274-287, 2013. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672013000200009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672013000200009&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 14 jul. 2022.

SPERBER, S. F. Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 20, n. 58, p. 97-108, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10181>. Acesso em: 14 jul. 2022.

TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100010>

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. **Marias**: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro. 2004. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

### **Filmografia**

GRANDE sertão. Direção: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1965. 1 filme (95 min), 35 mm, p&b. Cópia Cinemateca Brasileira. Link:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iahiah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=015307&format=detailed.pft#refine>

Recebido em: fevereiro/2021.  
Aprovado em: junho/2022.