



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus de São José do Rio Preto

Tamiris Batista Leite

Grande sertão: veredas e sua adaptação para a televisão: uma análise
das estruturas temporais

São José do Rio Preto
2016

Tamiris Batista Leite

Grande sertão: veredas e sua adaptação para a televisão: uma análise
das estruturas temporais

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Dr. Álvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto

2016

Tamiris Batista Leite

Grande sertão: veredas e sua adaptação para a televisão: uma análise
das estruturas temporais

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
UNESP- São José do Rio Preto

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães
USP – São Paulo

Prof. Dr. Altamir Botoso
UEMS – Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
UFU – Uberlândia

São José do Rio Preto

5 de fevereiro de 2016

RESUMO

Tomando-se como pressuposto a existência de um diálogo criativo e crítico entre textos de natureza literária e de natureza televisual, propomos a investigação, de caráter comparatista, entre o romance *Grande sertão: veredas* (1956) de João Guimarães Rosa e a minissérie homônima do ano de 1985, roteirizada por Walter George Durst em parceria com o diretor Walter Avancini. No texto adaptado temos um narrador que, no “presente-presente” da diégese, relata o curso épico de suas aventuras resgatadas de um “presente-passado”. Aquele tempo, formado por camadas da memória advindas de um “tempo vivo” passado que é recobrado pelo personagem, traz para o texto uma intensidade porque atualiza o passado da mesma forma que o faz a nossa consciência. Nossa pesquisa visa a esclarecer como se realiza a temporalidade em ambos os suportes textuais. Atentando para este caráter da obra literária, dialogaremos com os estudos de MENDILOW (1972), POUILLON (1974), RICOEUR (1997) e NUNES (1992), além de efetuarmos a revisão da fortuna crítica sobre o romance, direcionada para os estudos que focalizaram sua estruturação temporal. Os resultados esperados voltam-se, no campo da teoria literária, para o aprofundamento do estudo do ritmo narrativo no romance e, no que concerne ao formato televisual, para o desvelamento de sua realização plástica em sua montagem expressiva e rítmica. Para o estudo das características inerentes à linguagem televisual e ao processo de adaptação neste suporte, mobilizaremos as reflexões de BRADY (1994), STAM (2000; 2008) e CARDWELL (2003; 2005; 2007). Com relação aos estudos sobre a minissérie, destacamos os de MORAIS (2001), OLIVEIRA (2003) e BALOGH (2002; 2004). Comparando ambas as produções verificaremos os tipos de transposição e transformações observadas na minissérie e em que sentido esta possibilita outra visão da temporalidade presente no romance.

Palavras-chave: romance; João Guimarães Rosa; estrutura temporal; montagem; tempo; ritmo; linguagem televisual; adaptação.

ABSTRACT

Assuming the existence of a creative and critical dialogue between the literary text and the televisual text, we propose a comparative investigation between Guimarães Rosa's Grande sertão: veredas (1956), and Walter George Durst and Walter Avancini's work, the eponymous miniseries, exhibited in 1985. In the adapted text we have a narrator who, in the "present-present" of the narrative, tells the epic course of his adventures rescued from a "present-past." That time, formed by the memory layers resulting from a "living time" past that is recovered by the character, brings to the text intensity because it updates the past the same way as it does in relation to our conscience. Our research seeks to clarify how temporality is held in both textual supports. Paying attention to this aspect of the literary work, the studies of MENDILOW (1972), POUILLON (1974), RICOEUR (1997) and NUNES (1992) will be employed, and we make a review of literary criticism about the novel, directed to studies that focused in its temporal structure. In the field of literary theory, the expected results are directed to a more thorough study of the narrative rhythm in the novel, and, concerning the televisual format, we will show its plastic realization in the expressive and rhythmic editing. To study the characteristics of the televisual language and the process of adaptation to the miniseries, we mobilized the reflections of BRADY (1994), STAM (2000; 2008) and CARDWELL (2003; 2005; 2007). In the miniseries's analysis, we will work with the studies by MORAIS (2001), OLIVEIRA (2003) and BALOGH (2002; 2004). Comparing the novel Grande sertão: veredas and the miniseries, the types of transpositions and transformations occurring in the adaptation will be analysed, as well as how the changes provide another view of temporality in the novel.

Keywords: novel, João Guimarães Rosa, temporal structure, editing, time, rhythm, televisual language, adaptation.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, irmãos e avó pela compreensão, sobretudo, nos momentos em que estive ausente. Agradeço-lhes pela paciência, amor e incentivo à carreira docente.

Ao meu esposo, Renan, pelo companheirismo, pela força e pela compreensão ao longo desses últimos anos. Seu apoio foi fundamental para que eu pudesse realizar este trabalho.

Aos meus amigos que compartilharam meus projetos, sonhos e dificuldades ao longo dessa trajetória.

Ao professor Dr. Álvaro Luiz Hattner pelas orientações, sugestões, correções e diálogos ao longo do processo de pesquisa.

Ao professor Dr. Randal Johnson pela recepção e acompanhamento de minhas atividades junto ao Departamento de Português e Espanhol da Universidade da Califórnia, campus de Los Angeles.

Ao professor Dr. José Luiz Passos pela leitura minuciosa do trabalho apresentado antes de meu retorno do período de pesquisa no exterior.

À professora Dra. Susanna Busato pela leitura atenta, por todas as observações e sugestões na época do exame de qualificação.

Aos professores Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva, que também participou do exame de qualificação; Dr. Altamir Botoso, Dr. Ivan Marcos Ribeiro e Hélio de Seixas Guimarães por todas as contribuições advindas de meu exame de Defesa.

Reitero meu agradecimento ao professor Antonio Manoel que desde 2005, ano de ingresso no curso de Graduação em Letras na Universidade de Marília, acompanha meu desenvolvimento acadêmico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio financeiro durante o período de três meses.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelas bolsas de estudo, processos nº. 2013/03690-8 e 2012/08644-1, que possibilitaram a dedicação exclusiva ao curso de Doutorado em Letras, desde outubro de 2012.

A Globo Universidade pela disponibilização do roteiro de *Grande sertão: veredas* e pelos DVDs que integram a versão compacta da minissérie.

A Seção Técnica de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP por todas as orientações durante o curso de Doutorado em Letras.

A Seção Técnica de Pós-Graduação da UCLA, em especial Gloria Tovar que, gentilmente, me conduziu na tramitação da documentação necessária para a realização do período de estágio e pesquisa no exterior.

Tudo tem o seu tempo determinado,
e há tempo para todo o propósito debaixo do céu:
há tempo de nascer e tempo de morrer;
tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;
tempo de matar e tempo de curar;
tempo de derribar e tempo de edificar;
tempo de chorar e tempo de rir;
tempo de prantear e tempo de saltar;
tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntar pedras;
tempo de abraçar e tempo de afastar-se de abraçar;
tempo de buscar e tempo de perder;
tempo de guardar e tempo de deitar fora;
tempo de rasgar e tempo de coser;
tempo de estar calado e tempo de falar;
tempo de amar e tempo de aborrecer;
tempo de guerra e tempo de paz.

Eclesiastes 3:1-8

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O lugar chamado Coruja - Recorte da parte inferior da 135ª página da adaptação para a narrativa gráfica.....	52
Figura 2: A opção pelo pacto – 136ª página da adaptação para a narrativa gráfica.....	58
Figura 3: O pacto com o diabo – 137ª página da adaptação para a narrativa gráfica.....	59
Figura 4: O pacto com o diabo (parte 2) – junção da 138ª e 139ª páginas da adaptação para a narrativa gráfica.....	60
Figura 5: “O Diabo não há. 1984. Xilogravura.....	61
Figura 6: “Riobaldo, o Urutu Branco”. n. 4. déc. 80. Aquarela e grafite sobre papel.....	69
Figura 7: “Hermógenes”, n. 6. déc. 80. Grafite sobre colagem de papel sobre papel.....	70
Figura 8: “Diadorim”. n. 3. déc. 80. Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel.....	72
Figura 9: “Otacília”. n. 5. déc. 80. Pastel, grafite, aquarela, grafite e colagem de papel.....	73
Figura 10: Estrutura do CD <i>Sons do Grande sertão</i>	81
Sequência 1: Imagens do primeiro encontro com Diadorim.....	122
Sequência 1/ Parte 2.....	123-124
Sequência 1/ Parte 3.....	125
Sequência 1/ Parte 4.....	126
Sequência 1/ Parte 5.....	127
Sequência 1/ Parte 6.....	128
Sequência 1/ Parte 7.....	129-131
Sequência 1/ Parte 8.....	132
Sequência 2: 1º <i>flashback</i> da travessia do rio São Francisco com Diadorim.....	135
Sequência 3: 2º <i>flashback</i> da travessia do rio São Francisco com Diadorim.....	137-138
Sequência 4: 3º <i>flashback</i> da travessia do Rio São Francisco com Diadorim.....	140
Sequência 5: <i>Flashback</i> da aprendizagem com arma branca.....	146
Sequência 6: <i>Flashback</i> de Diadorim.....	147
Sequência 7: Imagens da sequência de atração e recusa do desejo por Diadorim.....	149-153
Sequência 8: Imagens da sequência de confissão do amor por Diadorim.....	155-157

Sequência 9: Imagens da comparação entre Diadorim e Nossa Senhora da Abadia.....	159-160
Sequência 10: O delírio.....	161
Sequência 11: <i>Flashforward</i> da morte de Padre Pontes.....	169-171
Sequência 12: Metáfora que remete a morte de Padre Pontes.....	172
Sequência 13: O pacto com o diabo.....	177-181
Sequência 13/ Parte 2: O pacto com o diabo.....	183-187
Sequência 14: Ritual em homenagem a Ricardão.....	189
Sequência 15: Hermógenes – “felão” de mau.....	190-191
Sequência 16: Primeiro <i>flashback</i> do suposto pacto.....	193-194
Sequência 17: As marcas do suposto pacto.....	194-195
Sequência 17/ Parte 2: As marcas do suposto pacto.....	195-196
Sequência 18: A passagem da adolescência para a fase adulta.....	203-204
Sequência 19: A experiência como secretário de guerra – abreviação temporal.....	206-208
Sequência 20: A batalha em que Garanço morre – abreviação temporal.....	210-211
Sequência 21: A morte de Joca Ramiro.....	214-216
Sequência 22: <i>Flashback</i> de Diadorim.....	219-220

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: As adaptações da Rede Globo (1982 a 2015).....	88
Tabela 2: As adaptações da Rede Manchete (1984 a 1991).....	96
Tabela 3: As adaptações da Rede Record (1997 a 2015).....	98
Tabela 4: As adaptações da Rede Bandeirantes (1986 a 1989).....	100
Tabela 5: As adaptações da TV Cultura (1995 a 2010).....	101
Tabela 6: Recursos utilizados na combinação dos diferentes tempos.....	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AS ADAPTAÇÕES DOS TEXTOS ROSIANOS PARA DIFERENTES FORMATOS DE FICÇÃO	31
1.1 Sobre o “processo” de adaptação.....	32
1.2 A montagem narrativa e expressiva.....	39
1.3 Literatura e narrativa gráfica.....	44
1.4 Literatura e artes visuais.....	62
1.5. Literatura e música.....	74
1.6 Literatura e audiolivro.....	82
2. LITERATURA E TELEVISÃO.....	84
2.1 As adaptações de obras literárias para o formato minissérie de 1982 a 2015.....	84
2.2 As adaptações das obras de Guimarães Rosa para a Televisão.....	103
2.3 Sobre o projeto de adaptação de Walter Avancini.....	104
2.4 As camadas de tempo e as atualizações da memória em <i>Grande sertão: veredas</i> e em sua adaptação televisual.....	109
3. O TEMPO NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE (DISCOS 1 e 2).....	117
3.1 A narração dos acontecimentos no romance e na minissérie.....	118
4. O TEMPO NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE (Discos 3 e 4).....	163
5. A COMBINAÇÃO DOS DIFERENTES TEMPOS NA SINTAXE TELEVISUAL.....	201
5.1 A passagem da adolescência para a vida adulta: abreviação temporal.....	203
5.2 A experiência como secretário de guerra: abreviação temporal.....	205
5.3 A primeira experiência em combate: abreviação temporal.....	209
5.4 A morte de Joca Ramiro: abreviação temporal.....	212
5.5 Conversa com o destino e morte de Medeiro Vaz: continuidade de uma cena à outra.....	217
5.6 A primeira tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão: o alongamento do tempo.....	218
CONCLUSÕES	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224

INTRODUÇÃO

Durante o processo de leitura de *Grande sertão: veredas*, romance e minissérie, leitor e telespectador entram em contato com um ritmo que emana da organização interna das sequências narrativas em certas condições de ordem e de duração. Com o olhar voltado para ambos os textos, o literário e o televisual, temos o intuito de verificar como o presente fictício se conecta com outras camadas temporais por meio das quais podemos acompanhar o desenvolvimento da narrativa. Voltamo-nos, portanto, para os mecanismos por meio dos quais, escritor e adaptador, articulam uma multiplicidade de ações.

Três percursos duplos ou múltiplos entrelaçados podem ser destacados no romance: o movimento da escrita e o que repercute na leitura (no leitor enquanto está lendo), o movimento da fala e o que reflete na recepção do interlocutor (do romance) e o movimento da história em duas direções: à descoberta do amor e ao suposto pacto. Há um narrador que, a partir do presente fictício, volta-se para as diversas camadas temporais do passado. Diferentes são as etapas de formação do personagem que são evocadas ao longo do romance. Além de atualizar os acontecimentos que são evocados, o narrador os combina durante o processo de construção de seu discurso. No encadeamento narrativo há interrupções de ordens diversas. O narrador nos projeta para um tempo que ainda será introduzido na narrativa quando anuncia um acontecimento que será narrado mais adiante. Nem sempre ele retoma a narração de algo que foi anunciado. Neste mesmo presente ele estabelece um olhar reflexivo sobre o modo como ele conta sua história traçando um paralelo com a tarefa do escritor. Outra ação que contribui para a interrupção da narração dos fatos que são “resgatados” do passado é a inserção de pequenas histórias e cantigas que estão estritamente relacionadas com a atmosfera do romance.

A inserção de cantigas nas narrativas rosianas é realizada não apenas em *Grande sertão: veredas*, mas em outras obras do escritor. Um vaqueiro da narrativa “Uma estória de amor” já havia declarado seu poder encantatório: *As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das histórias. Cada cantiga era uma estória* (ROSA, 1994, p. 182). O conteúdo destas estórias não é alheio ao desenvolvimento da narrativa central. Portanto, não há pausa com relação ao conteúdo, mas, visualmente e diferentemente das narrativas de enclave citadas acima, elas são destacadas do fluxo narrativo através da utilização do espaçamento maior, a disposição em versos e a escrita

itálico.¹ De modo diverso ao trabalho de adaptação das histórias encaixadas, as cantigas são recriadas e entoadas por personagens no interior de uma ação. Na adaptação televisual ela é apresentada ao mesmo tempo em que visualizamos o espaço e a ação que está sendo realizada pelo protagonista. A música constitui-se como um dos recursos que é utilizado concomitantemente a outros na sintaxe da minissérie.

Na versão compacta da minissérie analisamos quais foram as técnicas por meio das quais as diferentes sequências foram combinadas causando a sensação de continuidade, abreviação e alongamento do tempo. Daremos ênfase para as técnicas por meio das quais outros tempos foram introduzidos no presente da narrativa televisual. Portanto, focalizamos como se dá a construção dos *flashbacks* e prolepses.² Direcionando-nos para as funções criadoras da montagem, iremos descrever e interpretar como os elementos isolados na análise foram combinados na sintaxe.

Podemos identificar na estrutura temporal do romance dois pilares: um constituído pelo discurso do personagem protagonista Riobaldo que, no “presente-presente” (POUILLON, 1974, p. 203) fictício decide relatar ao seu ouvinte as aventuras vividas em sua juventude. Em sua velhice, afastado, portanto, temporalmente de tais ações, o que nos apresenta são as impressões desses acontecimentos, incrustadas em seu espírito. A partir delas, o personagem vai expondo uma série de reflexões sobre a existência, a natureza, Deus e o destino e, por outro lado, tece uma série de observações acerca do próprio ato de narrar. O curso épico dessas aventuras advém, portanto, de um tempo já vivido e que podemos, por ora, denominar de “presente-passado”, outro pilar do arcabouço temporal do romance.

Para Pouillon, respeitar os caracteres do tempo significa descrever presentes e não dissolvê-los num passado que permaneceria inatingível. Esse presente, aplicado à imagem do passado traz intensidade para o texto, porque atualiza o passado da mesma forma que o faz

¹ Trabalhamos com a 19ª edição do romance *Grande sertão: veredas*, publicada pela Nova Fronteira no ano de 2001.

² Empregamos o termo *flashback*, ou volta ao passado, tal como o define Marcel Martin em sua obra *A linguagem cinematográfica*, no capítulo dedicado ao tempo. Com respeito ao tempo, Genette (1979) dá ênfase para a ordem, para a duração e para a frequência. Quanto à ordem, chama a atenção sobre a possibilidade de anacronias, ou seja, a discordância entre a ordem da história (cronologia dos acontecimentos na diégese ou no universo da representação) e a ordem da narrativa (a disposição dos acontecimentos no discurso narrativo). Além dessas discordâncias, Genette aponta para a possibilidade de ocorrência de saltos no tempo e também de supressões. Para cada fenômeno desses, Genette atribui termos bem específicos: “prolepse” (antecipação de um acontecimento futuro), “analepse” (evocação de um acontecimento passado), “elipse” (salto no tempo) e “paralipse” (omissão).

nossa consciência. Dessa maneira, o presente-passado é formado por camadas da memória advindas de um “tempo vivo” (1974, p. 203), passado que é recobrado pelo personagem por meio das associações que são estabelecidas enquanto conta a história.

Para que possamos realizar o estudo do modo mediante o qual o escritor conecta o primeiro plano, do presente fictício, com o segundo plano, centrado no passado e revivido pela memória do personagem, voltamo-nos, novamente, para Pouillon. O autor afirma que o presente não é um resíduo da temporalidade, mas sim a sua fonte. Isso porque é nesse presente que podemos apreender o passado e o futuro. A irredutibilidade do presente significa que, não sendo determinado por um passado já inteiramente constituído antes dele, nem determinado por um futuro já inscrito, é somente nele que o passado surge como passado e o futuro como futuro.

Por conseguinte, o tempo presente os faz aparecer, sustentando-os numa relação contingente apenas por ser interna: eles exprimem juntos a continuidade do tempo. Nesse sentido os estudos de Pouillon contribuem para que possamos nortear nossa pesquisa no que concerne à estruturação temporal da narrativa literária e televisual. Temos de encontrar o elo entre o que vai sucedendo nas narrativas para compreendermos as sequências que serão analisadas, atentando para os movimentos opostos (na mesma origem - presente) que constituem a temporalidade.

Mendilow (1972), assim como Pouillon (1974), foge de esquematizações de caráter psicológico e até estilístico, buscando determinar o lugar do romance em relação ao tempo e o processo de variações do tempo no romance. E isso acontece não só por meio da história da ficção, como também das inter-relações temporais entre romancista e obra, obra e público. Enfim, o autor focaliza todas as convenções de que o tempo se reveste no romance como gênero literário. Para o pesquisador, o tempo afeta o tema, a forma e a linguagem por meio dos quais a ficção é criada. Este último aspecto, formado por unidades consecutivas que constituem uma forma de expressão linear, está sujeito às três características do tempo – transitoriedade, sequência e irreversibilidade. O tempo, segundo Mendilow deve tratar do comportamento de seres humanos “ que agem, sentem e pensam no tempo e estão sujeitos a todos os seus caprichos, variedades e variações” (1972, p. 36).

Em *O tempo e o romance*, Mendilow aponta a existência de uma complexidade entre os diferentes valores temporais do leitor, do autor e do herói – que produz uma estrutura muito “embaraçada e delicadamente equilibrada”. Esses valores são, segundo o teórico, o

tempo pelo relógio ou tempo conceitual, a duração cronológica da leitura, a duração cronológica do escrever e a duração pseudocronológica do tema do romance – o tempo ficcional, além do tempo do contexto e seleção.

O tempo do leitor do romance varia em função da disponibilidade para leitura, da velocidade por meio da qual o leitor decodifica e interpreta a linguagem escrita a partir de sua bagagem cultural. Um romance, geralmente, é lido aos poucos. Os leitores não o leem de uma única vez. Podemos estabelecer um paralelo com a experiência de fruição dos telespectadores e afirmar que o tempo de fruição da minissérie simula o tempo de leitura do romance. Pouco a pouco o telespectador vai entrando na história. A cada capítulo ele se aproxima mais do drama do personagem.

A duração cronológica do escrever e de produzir a minissérie não será focalizada em nosso estudo. Este tempo é um tempo que requer do escritor e do diretor muita dedicação e estudo. O escritor afasta-se de seu convívio para dedicar-se ao processo de construção do romance. Dedicar-lhe o máximo de tempo de que dispõe. Os envolvidos no processo de adaptação se dedicam à leitura da obra do escritor e a pesquisas relacionadas não apenas com o romance, mas também com o escritor e suas concepções. Outras adaptações que já tenham sido realizadas a partir do mesmo romance ou sobre outras obras de Guimarães Rosa participam deste processo de pesquisa.

Dentre os três tempos destacados pelos estudos de Mendilow, debruçamo-nos sobre o tempo da ficção. Interessa-nos o modo como os diferentes tempos que se somam na evolução temporal do personagem foram criados e combinados na sintaxe literária e televisual. O tempo do relógio não coincide com o tempo da imaginação. O leitor que se aventura a entrar no universo da obra literária ingressa num tempo imaginário, imune à progressão dos ponteiros do relógio com sua utilidade social que é imprescindível para regularmos e coordenarmos nossas ações. Nossas experiências, pensamentos e emoções procedem de outra ordem, diferente e pessoal.

O tempo pessoal assinalado acima é um tempo psicológico que corresponde a uma duração interior que difere do tempo físico com mensurações precisas. Durante a experiência de leitura de *Grande sertão: veredas* vivemos, em imaginação, um período de tempo que abarcou muitos anos da vida de Riobaldo. O personagem narra um episódio fundamental que ocorreu ainda durante a sua infância, também faz alguns comentários sobre a passagem da

infância para a adolescência e, daí por diante, passa a nos relatar fatos que pertencem à sua juventude e à fase adulta até o momento atual do “presente fictício” no qual vive sua velhice.

Da diferença entre o tempo pelo relógio do leitor e o tempo ficcional do conteúdo exposto emergem alguns problemas técnicos como os de mudança de andamento, contexto, continuidade e seleção, com os quais lida o escritor. Mendilow afirma que o passado em que a maioria dos romances é situada representa não um simples valor de passado, mas sim um complexo de seus diferentes graus. O passado não é homogêneo; pelo contrário se compõe de diferentes camadas formadoras de nossa personalidade.

Segundo Mendilow há um ponto de referência na história a partir do qual o “presente fictício” pode ser considerado como tendo começo. O leitor passa, então, a traduzir tudo que acontece deste momento em diante para um presente imaginário próprio e tem a impressão de que está, ele mesmo, participando da ação ou testemunhando-a como se a ação empreendida pelos personagens estivesse acontecendo e não meramente como se já tivesse acontecido. Para Mendilow tudo que antecede a tal ponto de referência como, por exemplo, a exposição é tido como um “passado fictício”, enquanto tudo que o sucede é tido como futuro.

Para justificar a sua narração, Riobaldo explicita que irá requerer um conselho. Entretanto, tal conselho transforma-se em pretexto para que o personagem possa compartilhar sua história e o interlocutor não intervenha em ponto algum da narrativa. O leitor não apenas recebe o conteúdo narrativo, as peripécias de Riobaldo enquanto jagunço, como passado, mas também consegue captar as diferentes nuances desse passado. São diversas as fases atravessadas pelo personagem que se transforma ao longo da narrativa. O personagem apresentado ao final do grande combate é muito diferente do jovem Riobaldo que, ao reencontrar-se com Diadorim em sua juventude, decide aderir ao grupo de jagunços. Comentários feitos por Riobaldo ancião nos fazem emergir deste passado atualizado.

Em nosso estudo comparativo indagamo-nos como escritor e diretor trabalham com a impressão de simultaneidade, de movimento para frente e para trás, e de imobilidade em suportes textuais distintos. Como, relembrando-se dos vários acontecimentos sucedidos e interpretando-os num tempo posterior, o discurso de Riobaldo é construído no romance, suscitando em nós leitores e telespectadores, um sentimento de presente? Pouillon ressalta que é no presente que se opera esta ligação, portanto, “é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido do encadeamento de acontecimentos que lhe são aparentemente infligidos” (1974, p. 113).

Percebemos que a ilusão de acabamento e continuidade, de presença e presente e a troca imaginativa do leitor, de seu próprio presente cronológico para o passado ficcional em que é escrito *Grande sertão: veredas*, ele mesmo traduzido em um “presente fictício”, dependem do modo como Guimarães Rosa trabalha com os valores temporais e da habilidade do escritor em manter um equilíbrio entre todos. Olhando para tais aspectos, focalizaremos o modo como o tempo é trabalhado no romance que está intrinsecamente ligado ao seu conteúdo. Sua forma não se configura como um molde vazio no qual o escritor colocou um conteúdo preparado para aí ajeitar-se. A visão ou a interpretação dos acontecimentos narrados são, ambos, forma e conteúdo. A forma revela-nos aspectos ligados à urdidura textual. As idas e vindas a partir de determinados pontos dentro da narrativa, permitem-nos uma associação com o próprio movimento do “verte” e reverte” da guerra que por sua vez, está ligado com os dois movimentos fundamentais do romance: um em direção ao amor e outro em direção ao suposto pacto.

Benedito Nunes em seu estudo intitulado “Tempo”, inserido na obra *Palavras da crítica*, organizado por José Luis Jobim ressalta que, embora “[...] não possamos ter do tempo um conceito único, e por mais que o tempo seja conceitualmente múltiplice, suas modalidades – físico ou natural, psicológico, cronológico, histórico [...], admitem noções comuns: ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção” (1992, p. 348-349). Direcionando sua atenção para a inseparável ligação do tempo com a narrativa, o estudioso destaca que

[...] um primeiro traço é a disposição dos acontecimentos entre um começo e um fim [...]. Mesmo as narrativas inacabadas ou interrompidas se desenvolvem criando a expectativa de um fim, numa sequência temporal. Implícito à disposição entre começo e fim, está o ato de narrar, e portanto – segundo traço – um discurso seguido, que articula os acontecimentos que nos são apresentados (1992, p. 349)

Na primeira parte de nossa pesquisa nos voltamos para tais aspectos da composição de *Grande sertão: veredas*, enquanto numa segunda etapa realizaremos a análise dos aspectos composicionais desses dois traços da leitura realizada por Walter Avancini. O “tempo imaginário” (NUNES, 1992, p. 350) da ficção, condicionado pela linguagem, pode ser tecido através de diferentes técnicas selecionadas pelo escritor na composição da obra literária. Seu desdobramento se dá nos dois planos, o do discurso e da história. Analisaremos aquele por

meio da configuração da narrativa como um todo e o da história através de sua compreensão cronológica (sucessão) e lógica (relação de causa e efeito). E, nesse percurso analítico, mobilizamos os estudos de outros dois teóricos, Cláude Bremond e Gerard Genette.³

Ao nos voltarmos especificamente para o nível narrativo da história, para aquilo que é contado, Bremond oferece-nos o mapa das possibilidades lógicas da narrativa. Ao tratar da estrutura de qualquer narrativa, ele afirma que esta é constituída por acontecimentos de interesse humano que vão se sucedendo na unidade de uma mesma ação. Portanto, onde não existe esta sucessão de acontecimentos e não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa. Ao invés da linearidade de funções delineadas por Propp em *Morfologia do conto* (1984), Bremond estabelece um roteiro aberto de sequências possíveis a partir da trajetória da personagem.

Tais sequências pressupõem processos de melhoramento ou de degradação, de acordo com o projeto (deliberado ou involuntário) de cada personagem. Um mesmo fato pode desempenhar funções diferentes, pois estas são variáveis funcionais de personagem. A sequência básica envolve três fases obrigatórias de um processo: a possibilidade de se dar um evento (através de uma conduta que é conservada ou através da previsão de um acontecimento), uma conduta (ou de acontecimento em ação para que se possa atingir um fim) e um resultado esperado (através de uma ação que fecha o processo).

Quando a função que dá início à sequência é apresentada pelo narrador, ele pode fazê-la passar à ação ou mantê-la em “estado de virtualidade” (1971, p. 111), como um fim a atingir. Dessa maneira, uma conduta pode ser mantida, um acontecimento pode ser previsto, a atualização da conduta ou do acontecimento pode ser produzida ou não. Dependendo da escolha feita pelo narrador, ele pode deixar que o processo chegue ao seu fim ou interrompê-lo em seu curso. Esta sequência elementar pode somar-se a outras para a formação de “sequências complexas” (p. 112). Bremond define três modos de combinação de sequências básicas (que poderemos verificar em vários textos de Guimarães Rosa), portanto três tipos de

³ A obra de Genette a qual nos referimos é *Discurso da narrativa: ensaio de método*, publicada pela editora Arcádia, em 1979 e o texto de Bremond é “A lógica dos possíveis narrativos” que integra a obra *Análise estrutural da narrativa*, publicada pela editora Vozes, em 1971.

sequência complexa: “encadeamento sucessivo”, “enclave” (p. 112) e “emparelhamento” (p. 113).⁴

No romance há o predomínio do encadeamento sucessivo. Entretanto, Riobaldo introduz várias histórias e cantigas em sua narração. A função que estas desempenham permite-nos identificá-las como narrativas de enclave. Com estrutura e tempo independentes elas estão diretamente relacionadas com o movimento em direção ao pacto e o movimento em direção ao amor. Não apenas tais narrativas são responsáveis pela suspensão do encadeamento sucessivo das ações evocadas do passado, a expansão do tempo reflexivo também freia a narração de Riobaldo.

Na minissérie há o predomínio do emparelhamento. Podemos acompanhar o desenvolvimento de mais de uma ação de modo paralelo. Aqui as histórias encaixadas não suspendem o desenvolvimento da ação principal. As cantigas são recriadas por meio da música e são inseridas no interior das ações. Elas não interrompem o fluxo narrativo.

Quando Bremond define os tipos de combinação de sequências, trata dos conceitos de herói e vilão.⁵ No romance Riobaldo é o agente. A partir das ações empreendidas pelos outros personagens em relação a ele, podemos analisar as diferentes funções desempenhadas pelos personagens. Aqueles que, de maneira direta ou indireta, ajudam o protagonista a atingir seus objetivos são seus aliados. Aqueles que durante a trajetória do personagem o atrapalham ou impedem, temporariamente, que ele alcance o que almeja, podem ser caracterizados como seus oponentes. Hermógenes é o vilão que lidera o grupo de oponentes do “herói” Riobaldo.

⁴ Na sequência de “encadeamento sucessivo” é sempre necessário que uma ação chegue ao seu término para que possa ser instaurada uma nova ação e assim sucessivamente. Deparamo-nos, pois, com junções narrativas, nas quais os processos de melhoramento ou degradação vão se alternando. Quando outra ação, que traz consigo um processo de melhoramento ou de degradação, é encaixada na narrativa, na qual se desenvolve um desses processos, impossibilitando que a ação que estava sendo desenvolvida chegue ao seu fim, temos a segunda sequência complexa denominada por Bremond de “enclave”. E por fim, no terceiro modo de combinação de sequência, o “emparelhamento”, os processos de degradação e de melhoramento ocorrem ao mesmo tempo, mas em personagens diferentes; portanto, a melhoria de um personagem consiste na degradação de um outro personagem da narrativa.

⁵ Para o autor cada “agente” (BREMOND, 1971, p. 116) é seu próprio herói. Segundo ele, temos que identificar na narrativa quem é o agente, para que, a partir desse personagem, possamos observar as funções desenvolvidas pelos outros personagens. Aquele que ajuda o agente a alcançar o seu objetivo é o aliado, aquele que tenta impossibilitá-lo dessa realização é o adversário. Dessa maneira, Bremond não teoriza sobre a estrutura da narrativa em função de um ponto de vista, o do narrador ou o do herói; volta-se para a pluralidade de perspectivas dos diversos agentes.

Por outro lado, percebemos que ele já desempenhara outra função, a de adjuvante, antes de se tornar um traidor. Este é apenas um exemplo que nos permite observar que as funções assumidas pelos personagens não são fixas. Dependendo das ações cometidas, nas sequências de melhoramento ou de degradação, os personagens podem manter ou mudar a função que desempenham. Para identificar tais funções, devemos atentar para as relações que eles estabelecem com o protagonista da narrativa.

São três os níveis de análise propostos por Genette em *Discurso da narrativa* (1979). Estes três níveis podem ser relacionados com a teoria da mimese I, II e III de Ricoeur (2010). Com base na diferenciação e na relação entre história (conteúdo - sequência das ações contadas), narrativa (o discurso - o texto narrativo em si) e narração (ato narrativo produtor), Genette formula um quadro de análise que está alicerçado em três categorias: o tempo, o modo e a voz. Paul Ricoeur estabelece uma correlação entre a atividade de narrar e o caráter temporal da experiência humana. Entre a narrativa e o tempo, Ricoeur propõe uma mediação que se dá por meio da relação entre três modos miméticos. Trata-se da articulação entre mimese I, II e III. A mimese I corresponde à prefiguração do campo prático, ou seja, é a estrutura pré-narrativa da experiência humana. É configurada através da mimese II, que é a etapa da tessitura da narrativa. Ela é refigurada na mimese III, onde ocorre o reconhecimento realizado pelos leitores. É necessário que o leitor seja convencido pela trama para que a composição narrativa possa atingir a sua plenitude na mimese III. Portanto, a atividade mimética, à medida que se vale de sua liberdade criativa, através da utilização não referencial da realidade, não somente rompe com a ética ao transpor para a poética, mas também mantém ligação com ela. Afinal, a imitação deve ter conexões com o verossímil para que haja a catarse no leitor.

Podemos associar mimese I, II e III à teoria de Gerard Genette. Em *Discurso da narrativa* (1979), o teórico distingue três níveis para análise da narrativa: a história, a narrativa e a narração. No plano da história temos o conteúdo narrativo, que poderíamos associar à etapa da mimese I. Já no plano do discurso temos o texto narrativo em si, a forma de expressão configurada (mimese II) pelo sujeito da enunciação. No plano da narração temos o ato de narrar que também corresponde à mimese II. Porém, o sentido do discurso depende também do leitor, por isso podemos encaixar a mimese III também no plano do discurso, afinal muitas vezes o enunciatário, ao refigurar a intriga, participa da configuração da mesma, completando os vazios da narrativa com sua própria leitura.

Na mimese I a arte de imitar ou de representar a ação define-se, primeiramente, como uma pré-compreensão daquilo que ocorre com o agir humano. Relaciona-se, portanto, com sua semântica, com sua simbólica e com sua temporalidade. Alicerçados sobre essa primeira compreensão, comum ao artista e aos leitores, é que se erige a configuração da narrativa.

Com a mimese II adentramos no “reino da ficção”. Ricoeur oferece-nos duas acepções quando emprega esta expressão. De acordo com a primeira definição “reino da ficção” pode ser compreendido como sinônimo das configurações narrativas e, de acordo com a segunda, como antônimo de pretensão da narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira. Ricoeur destaca que há pelo menos três motivos para que a narrativa seja mediadora. Uma primeira mediação pode ser feita entre os acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo. Aqui a narrativa extrai uma história “sensata” de uma pluralidade de acontecimentos. Ela transforma tais acontecimentos em uma história.

A narrativa caracteriza-se como mediadora entre acontecimentos e história narrada. Ricoeur assinala que um acontecimento deve ser mais que uma ocorrência singular. É a partir de sua contribuição para o desenvolvimento da narrativa que ele recebe sua definição. Por outro lado, a história não é simplesmente uma enumeração de eventos numa ordem serial. Os acontecimentos devem ser organizados numa totalidade inteligível para que possamos indagar qual é o tema da história. O terceiro motivo ligado à caracterização da narrativa como mediadora diz respeito aos seus caracteres temporais próprios. Segundo Ricoeur, esses caracteres estão diretamente implicados no dinamismo constitutivo da configuração narrativa. A tessitura da narrativa reflete o paradoxo do tempo exposto por Santo Agostinho e o resolve de modo poético e não de modo especulativo. Esse ato poético nos remete à configuração narrativa que responde ao caráter temporal da experiência humana e seus paradoxos.

São duas as dimensões discordantes da tessitura da narrativa. Uma é cronológica e a outra não é cronológica. A primeira diz respeito à dimensão episódica da narrativa, portanto, é aquela que caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. Esta requer uma ordenação cronológica a que a história, isolável num resumo, sempre remete. A segunda, não-cronológica é a dimensão configurante propriamente dita. Por meio desta é que a narrativa transforma os acontecimentos em história, tal como já fora exposto. Está fundada no discurso enquanto forma de expressão, que responde pela obra enquanto todo significativo, com princípio, meio e fim. É por meio desta dimensão configurante que se pode extrair a unidade de uma totalidade temporal. A história que é narrada, vista sob a perspectiva da totalidade

pelo seu modo de acabar, caracteriza-se como uma alternativa à representação do tempo. Os movimentos em direção ao passado e em direção ao futuro se realizam a partir do tempo presente, tal como bem descrevera Santo Agostinho em sua obra *Confissões* (1984).

É a mimese II que marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. É por meio do encadeamento entre mimese I, II e III que se pode estabelecer a mediação entre tempo e narrativa. A transição entre a mimese II, descrita acima, e a mimese III é operada no ato de leitura. Durante o ato de ler nós, leitores, percorremos um caminho que nos leva da mimese I (experiência prática que precede a tessitura da narrativa) à mimese III (estágio que sucede a tessitura da narrativa) através da Mimese II (da tessitura da narrativa). O texto sempre nos comunica algo, compartilhando com o leitor uma nova experiência. Para isso, a narrativa parte da experiência do ser no mundo e no tempo, pois ela reflete o sentido do leitor, com seu mundo e sua temporalidade.

Em sua leitura de Agostinho, Ricoeur aponta que o argumento crítico bem conhecido nos oferece a ideia de que o tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, que o passado não é mais e que o presente não permanece. Mas, nos referimos ao tempo como se ele tivesse ser, uma vez que sempre dizemos que as coisas futuras serão e que as coisas que nos aconteceram foram e que as coisas presentes passam. Assinala o filósofo que é o uso da linguagem que sustenta a resistência à tese do não-ser.

Dialogando com a tese do tríplice presente do filósofo, Ricoeur afirma que a narração implica memória e a previsão implica espera. Portanto, define a recordação como uma imagem do passado. Esta imagem é aquela impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito. Com relação ao tema da distensão, nos indaga como podemos medir o que não é? Para Ricoeur a problemática do tempo longo ou breve estaria resolvida caso se admitisse que o que se mede não são as coisas que acontecerão ou as coisas que aconteceram, mas sua espera e sua recordação.

Segundo Ricoeur, a espera nos oferece uma imagem que já existe por preceder um acontecimento que ainda não ocorreu; mas, de modo diferente do que acontece com a memória, essa imagem não se caracteriza como uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas como um “sinal” e uma “causa” daquilo que declaramos antecipadamente. Quando o tempo passa medimos não o futuro que não é, nem o passado que já deixou de existir, nem o tempo presente que não tem extensão, mas os “tempos que passam”. É na passagem que se busca ao mesmo tempo a multiplicidade do presente e seu dilaceramento. Diante de tal

proposição, novamente, podemos assinalar um ponto de intersecção entre as teorias de Santo Agostinho, Ricoeur e Pouillon.

Para Ricoeur é na alma, como forma de “impressão”, que a espera e a memória tem extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito opera, isto é, espera, com relação ao que ainda não aconteceu; está atento, com relação ao tempo no qual se situa e recorda-se (com relação ao que já deixou de existir). A distensão consiste no próprio contraste entre as três tensões. O estudioso afirma que durante o processo em que o espírito espera, o sujeito atravessa aquilo ao qual está atento e passa para aquilo que depois ele recorda. O contraste está no presente. Dessa maneira *enquanto passa reduz-se a um ponto: aí está a expressão extrema de ausência da extensão do presente. Mas enquanto faz passar, enquanto a atenção encaminha-se em direção à ausência daquilo que será presente, é preciso dizer que a atenção tem uma duração contínua* (2010, p. 39).

A hipótese de base de Ricoeur, após dialogar com a teoria do tríplice presente de Agostinho e com a Poética de Aristóteles, é a existência entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana de uma correlação que não é meramente accidental, mas que apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal* (2010, p. 85).

Para Ricoeur, *qualquer contar é um contar algo que não é narrativa, mas processo de vida* (1995, p. 133). Ele ressalta que o contado é, fundamentalmente, a temporalidade da vida; ora a vida, ele própria, não se conta, vive-se. O estudioso inicia sua obra lançando a proposição de que o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Trata-se do caráter temporal da experiência humana. O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo. Partindo de tal pressuposição tenta demonstrar que o círculo entre narratividade e temporalidade não é um círculo vicioso e suas duas metades se reforçam mutuamente. Para isso dialoga com a teoria do tríplice presente e com a teoria da intriga, por meio das reflexões oferecidas por Santo Agostinho e Aristóteles, respectivamente. Percebe-se, então, que a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.

Vários aspectos que foram destacados acima podem se estender à reflexão dos elementos constitutivos da sintaxe televisual. O conteúdo narrativo trabalhado pelo escritor e

pelo adaptador é comum em ambos os suportes mobilizados no que diz respeito ao esquema geral da ação. As diferenças, na representação da ação, se notam claramente nos seguintes aspectos: no romance não se tem propriamente uma ação, mas uma multiplicidade de ações, algumas das quais encaixadas com certa independência, somando-se ainda à narração de aspectos relativos ao ambiente e os momentos reflexivos sobre a existência, a natureza, Deus e o destino.

O espectador que conhece um pouco da obra de Guimarães Rosa faz uma leitura diferente daquele que conhece o conjunto da obra do escritor. Da mesma forma que a experiência de fruição de um espectador que não conhece as obras literárias resulta em outra forma de interação com a adaptação. O repertório intelectual dos leitores e dos espectadores contribui para os diferentes diálogos que podem ser estabelecidos entre a adaptação e o texto que lhe serviu de ponto de partida. Não apenas *Grande sertão: veredas*, a minissérie, mas outras adaptações voltadas para a obra de Guimarães Rosa espelham as múltiplas possibilidades de leitura do texto literário. Com o olhar direcionado para um público amplo e heterogêneo que, em sua maioria, não passou pela experiência de leitura, Walter Avancini recria a história presente no romance.

Na minissérie se preservam aqueles motivos que permitem cortes (ou divisão em capítulos) em pontos de tensão a serem resolvidos a cada passo seguinte; portanto se mantêm, em relação ao contido no romance, os acontecimentos que possibilitam alimentar o interesse dos telespectadores e despertar-lhes a curiosidade para a continuidade da história seriada; além disso, e bem de acordo com a estrutura da minissérie, se preservam a forma da repetição, seja nas retrospectivas ou retomadas, seja na música, seja nas imagens sobre o sertão e sua gente. O drama de Riobaldo prende a atenção do telespectador.

Com a obra de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (2007), iniciaremos a análise dos recursos empregados pelos adaptadores na organização dos planos em certas condições de ordem e de duração. Inicialmente nosso interesse recai sobre a montagem narrativa, ou seja, sobre o aspecto mais simples e imediato da montagem, que como define Martin

consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatorial, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de

causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador) (2003, p. 132).

O estudo da montagem narrativa não acontece isoladamente. A montagem expressiva, que em alguns momentos será focalizada, não se baseia no fato de que cada plano deva preparar ou suscitar o seguinte e de que, portanto, deva conter algum elemento que peça uma resposta ou a realização de algo que o plano seguinte tenha de satisfazer. Com esse tipo de montagem o adaptador não tem o intuito de satisfazer essa necessidade de continuidade, ligando um plano a outro. Por si mesma, a montagem expressiva exprime um sentimento ou uma determinada ideia, a partir da justaposição de planos. Daremos ênfase à criação da ideia, função criadora desse tipo de montagem, quando identificarmos uma conexão entre a ideia ou sentimento dela resultante com ideias ou sentimentos que envolvam o personagem protagonista da obra literária em sua evolução temporal.

Outra função criadora da montagem será analisada em nossa pesquisa. Trata-se da criação do ritmo. Este elemento típico de temporalidade, tal como descreve Marcel Martin,

nasce da sucessão dos planos conforme suas relações de duração (que para o espectador, é a *impressão de duração* determinada tanto pela duração real do plano quanto por seu conteúdo dramático, mais ou menos envolvente) e de *tamanho* (que se traduz por um choque psicológico tanto maior quanto mais próximo for o plano) (2003, p. 144)

As combinações rítmicas resultantes da escolha e da ordem das imagens na leitura televisual provocam nos telespectadores uma emoção que vai ao encontro daquela determinada pelo assunto da minissérie. A repetição de alguns planos também imprime um ritmo à sintaxe narrativa nesse suporte. As análises de filmes com relação a esta função criadora da montagem presentes na obra de Martin contribuem para o estudo da distribuição métrica e plástica (de planos) nas sequências que serão selecionadas.

Quando trabalha com a montagem, Marcel Martin (2003) divide a montagem rítmica em montagem rápida, montagem lenta e montagem anormalmente lenta. Os responsáveis por este processo escolhem aquela através da qual possam expressar melhor um determinado conteúdo. Tais observações nos auxiliam na compreensão das escolhas realizadas pelos adaptadores na leitura do romance e no conteúdo por eles veiculado. No momento em que Diadorim recebe a notícia da morte de seu pai a montagem é lenta e vai, portanto, ao encontro

do sentimento de dor e cólera que toma conta do personagem. Já a montagem anormalmente longa, é empregada naqueles momentos de suspense, nos quais a tensão é sobreposta até o espectador chegar ao desfecho da ação. Na análise da sintaxe televisual das sequências selecionadas que serão analisadas, ofereceremos ao nosso leitor um quadro-síntese com as técnicas que foram utilizadas e para os efeitos de sentido gerados.

Voltando-nos para outros pesquisadores que trabalharam especificamente com a adaptação do romance rosiano para a televisão, destacamos o trabalho de Osvando de Moraes. Sua dissertação transformou-se, posteriormente, na obra *Grande sertão: veredas: o romance transformado* (2001). Osvando relê o romance de Guimarães Rosa partindo do roteiro com o qual Walter George Durst recriou o texto convertendo-o nas “imagens móveis” da televisão. O autor volta-se para o estudo do processo de “tradução intersemiótica”, portanto, para o processo de composição (no caso, de montagem) e de expressão levado a efeitos pelos idealizadores da minissérie. Sua obra nos permite repensar alguns conceitos evocados no estudo do processo de adaptação como o conceito de “tradução”, em consonância com o pensamento de Roman Jakobson.

Para o estudioso, “traduzir” (o processo de adaptação) implica em manter a semelhança de uma determinada estrutura com outra forma de expressão, que se torna a “metáfora crítica” (2001, p. 15) do texto traduzido. Há aí a pressuposição de que a qualidade do produto resultante depende mais de qualidades repertoriais e inventivas do tradutor do que teorias ou preceitos prévios. Além do conhecimento das técnicas das duas narrativas: a romanesca e a televisual, pressupõe-se também um repertório vasto do autor a ser adaptado, uma vez que a obra de partida está inserida em vários contextos; além do momento histórico em que o livro foi escrito, há o do próprio livro no conjunto da obra do escritor. Esse trabalho também é relevante por nos oferecer uma extensa indicação de obras que tratam da adaptação; da linguagem cinematográfica e televisual, bem como da interseção entre elas e da crítica literária acerca da obra do escritor Guimarães Rosa.

Inserimos no *corpus* desta pesquisa os estudos de Sarah Cardwell (2007), especialmente seu texto “Literature on the small screen: television adaptations”, no qual a estudiosa discorre sobre as adaptações televisuais. A autora assinala algumas diferenças entre a adaptação fílmica e a adaptação televisual seriada; discorre sobre a adaptação de romances clássicos e o início desse trabalho na televisão; o impacto dos ideais das instituições (emissoras de TV) nas práticas estéticas televisuais; alguns pontos relevantes no que concerne

ao projeto de adaptação da obra literária conhecida por um público seletivo; sobre a questão da “fidelidade” atrelada a este público e também vinculada ao papel educativo e informativo da televisão; a consolidação e expansão das adaptações televisuais, bem como o impacto das novas tecnologias nesse processo e a adaptação de obras contemporâneas e obras populares. No excerto abaixo deparamo-nos com algumas de suas ideias no que concerne ao processo de adaptação nos suportes cinematográfico e televisual:

Filmes cinematográficos geralmente têm a duração de duas horas; séries televisuais podem ser mais longas, contribuindo para que as adaptações sejam desenvolvidas de modo mais lento, completo e complexo – especialmente as de livros longos, como aqueles classificados como “alta literatura”. [...] Desta forma, as adaptações televisuais são capazes não apenas de reter mais da narrativa de origem, mas também abrir os detalhes do romance – seu enredo intrincado, o clima e a atmosfera, para construir gradual e cuidadosamente os personagens e nossas relações com eles, e para manter um sentido de contemplação. (2007, p. 186-187. Tradução nossa)⁶

No projeto de Walter Avancini, a extensão contribuiu para a “transposição” televisual de um número maior de episódios representados na obra literária, o aprofundamento de determinados aspectos relativos à construção dos personagens, bem como para a concatenação das diferentes ações com temporalidades distintas que se ligam na sintaxe da minissérie. Durst trabalhou com muitos temas, com os acontecimentos principais e até mesmo com a maioria das inúmeras histórias paralelas do romance no processo de adaptação. A essa estruturação temporal soma-se, ainda, outro mecanismo de que dispõe a linguagem televisual: a criação de ganchos que, ao mesmo tempo em que suspende o desenvolvimento da ação, gera expectativas nos telespectadores quanto ao seu desfecho. O objetivo primeiro de Walter Avancini foi estimular para “os que sabem ler” uma aproximação da obra de Guimarães Rosa e o segundo foi levar para a maioria do público brasileiro, ainda sem acesso ao mundo das letras, um “esboço” do universo rosiano.

⁶ Cinematic films are ordinarily limited to around two hours; television serials can be much longer, enabling fuller, more slowly and complexly developed adaptations - especially of expansive books such as those classed as “great literature”. [...] In this way, television adaptations are able not only to retain more of the source’s narrative, but also to open out the details of the novel – its intricacies of plot, mood, and atmosphere, to build characters and our relationships with them more incrementally and carefully, and to sustain a sense of contemplation. (CARDWELL, 2007, p. 186-187)

Ao evocar outras adaptações das obras do escritor, temos o intuito de evidenciar as mais variadas formas de diálogos que podem ser estabelecidas entre os textos literários e as novas leituras que circulam em outros veículos de comunicação. Não se trata de uma avaliação das adaptações por meio da literatura. Nosso olhar deve estar direcionado para as especificidades de cada veículo de comunicação, quando propomos a investigação de caráter comparatista e estabelecemos uma reflexão sobre o processo de adaptação.

Buscando contemplar todos os objetivos que até o presente momento foram expostos, estruturamos nossa tese da seguinte maneira. Com o primeiro capítulo objetivamos ampliar a reflexão sobre o processo de adaptação do romance para outros suportes artísticos. Para isso mobilizamos a adaptação de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa para a narrativa gráfica, um conjunto de xilogravuras e a série de desenhos intitulada “Breviário” de Arlindo Daibert e o CD *Sons de Grande sertão*, dirigido por Ivan Vilela.

A reflexão sobre as adaptações para os diferentes suportes inicia-se com a mobilização da adaptação das sequências da travessia e a do suposto pacto com diabo para a narrativa gráfica. As sequências literárias correspondentes são retomadas no terceiro e quarto capítulos, respectivamente, quando nos detemos em suas releituras no formato minissérie. Voltando-nos para o trabalho de Daibert, expomos a combinação de uma multiplicidade de técnicas como xilogravura, desenho, colagem, aquarela, além do trabalho com a própria matéria textual, por meio das quais o artista tentou se desvencilhar da pura ilustração. Com a breve descrição de alguns desenhos de Daibert nosso intuito é o de aproximar o leitor do universo do artista plástico, colocando em evidência seu método de interpretação crítica de *Grande sertão: veredas*.

Para aguçarmos a reflexão sobre a adaptação do texto literário para a música, selecionamos o CD *Sons do grande sertão* dirigido por Ivan Vilela. No texto de apresentação do CD o trabalho é caracterizado como resultado de uma tentativa de concentrar, minimamente, inquietações sonoras provocadas, por um lado, pelo estudo da obra de João Guimarães Rosa, e, por outro, pelo “transbordamento derivado desse lugar grandioso e transcendente, parte do que ‘restou do mundo original’, o chamado grande sertão” (2006, p. 83). A canção *Rito*, de Wagner Dias, a nosso ver, caracteriza-se como uma das mais belas adaptações do episódio da travessia do rio de-Janeiro ao São Francisco, conforme buscamos mostrar com a análise realizada. Ao final do primeiro capítulo, compartilhamos algumas reflexões sobre o audiolivro, novo formato de adaptação e de divulgação literária.

No segundo capítulo realizamos um levantamento das minisséries produzidas desde 1982 até o presente ano. Nosso intuito é oferecer um conjunto de informações que permitam contextualizar histórico-materialmente a evolução das adaptações de textos literários para a televisão. Do formato telenovela as adaptações de obras literárias deslocaram-se para o formato minissérie. Nos canais de televisão abertos, Rede Globo, Manchete (extinta em 1999), Record, Band e TV Cultura, as adaptações correspondem, respectivamente, a 47%, 43%, 40%, 60% e 62% das minisséries que foram produzidas. A lista de tabelas permite ao leitor a localização das tabelas que sintetizam o levantamento que realizamos das adaptações de textos literários para o formato minissérie. Ao todo foram elaboradas cinco tabelas. Elas reúnem as adaptações realizadas pelas cinco emissoras.

Na segunda parte deste capítulo destacamos duas adaptações televisuais, em formatos diferentes, realizadas pela Rede Record e pela Rede Globo. Direcionando-nos para a minissérie homônima que foi ao ar em 1985 oferecemos, primeiramente, algumas considerações sobre o projeto de adaptação de Walter Avancini e sobre os aspectos da estrutura temporal que foram trabalhados no estudo comparativo. Por fim, na terceira parte, chamamos a atenção para as camadas de tempo a partir das quais o discurso do personagem literário se constitui e para o modo como estes diferentes tempos são trabalhados na sintaxe televisual.

Com o terceiro capítulo direcionamos nosso olhar para o primeiro e segundo discos que integram a versão compacta da minissérie. Nesta parte de nosso trabalho damos ênfase à adaptação do episódio da travessia e suas reverberações na sintaxe televisual. No primeiro capítulo afirmamos que a canção “Rito”, composta por Wagner Dias, é uma das mais belas adaptações do episódio da travessia em *Grande sertão: veredas*. Relendo o romance e estabelecendo um paralelo com os elementos mobilizados na composição da canção, descrevemos e interpretamos o modo como a linguagem televisual transcreveu este episódio. Também foram abordadas as sequências por meio das quais as reverberações do episódio da travessia são construídas. Somam-se nestas sequências a expressão da atração de Riobaldo por Diadorim, através da utilização de símbolos, e sua tentativa de se desvencilhar do sentimento que o prende ao amigo.

No quarto capítulo a sequência que ganha relevo na análise é aquela do suposto pacto com o diabo. Os aspectos relacionados ao pacto no romance são retomados e a análise da sequência televisual correspondente é realizada. Na adaptação para a televisão o

conhecimento da história de Maria Mutema é fulcral para que Riobaldo opte pelo pacto. Por esta razão as sequências que compõem esta história encaixada também foram analisadas. Verificamos que sua estrutura duplica a estrutura do próprio romance e da minissérie ao inserir ações posteriores, anteriores e vindouras no curso da ação empreendida por Mutema. Há um conjunto de imagens que denominados reiterativas. Por meio delas os pensamentos de Riobaldo, atrelados à experiência de invocação ao diabo, são exteriorizados. A análise nos mostra que tais imagens são responsáveis pela construção do sentimento de inquietude que assola os personagens literário e televisual.

Com o quinto capítulo oferecemos um quadro com uma síntese das técnicas que foram utilizadas e/ou combinadas na estruturação temporal da adaptação para a televisão. Nele constam as técnicas descritas nos dois capítulos anteriores e algumas novas combinações destes recursos. As sequências a partir das quais selecionamos as técnicas foram: a passagem da adolescência para a fase adulta; a experiência de Riobaldo como secretário de guerra de Zé Bebelo; a primeira atuação de Riobaldo como jagunço pertencente ao bando de Joca Ramiro; a morte de Joca Ramiro e a primeira tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão sob o comando de Medeiro Vaz. Os recursos que foram combinados nas sequências analisadas contribuem para a abreviação e alongamento do tempo, para introduzir cenas retrospectivas e para estabelecer continuidade entre partes da ação que se desenrolam em ambientes diferentes.

Nas análises das sequências televisuais selecionadas empregaremos as seguintes abreviações: PC para plano de conjunto, PM para plano médio, PA para plano americano, PMA para plano médio americano, PP para primeiro plano, PPP para primeiríssimo plano e PD para plano de detalhe. Para o título do romance *Grande sertão: veredas* utilizaremos GSV. No índice de ilustrações reunimos as imagens que integram este trabalho. Tratam-se de imagens da narrativa gráfica, de Eloar Guazelli e Rodrigo Rosa; imagens transpostas do livro *Imagens do Grande sertão*, de Arlindo Daibert; a estrutura do CD *Sons do Grande Sertão*, extraída do texto de apresentação da obra e os diversos planos recortados de cenas e/ou sequências da minissérie. Agrupamos as imagens em sequências, mas estas não correspondem às sequências completas apresentadas na minissérie.

I. AS ADAPTAÇÕES DOS TEXTOS ROSIANOS PARA DIFERENTES FORMATOS DE FICÇÃO

Este capítulo constitui-se como uma tentativa de fomentar a reflexão acerca do “processo” de adaptação de textos literários para diferentes formatos de ficção. Selecionamos a adaptação de *Grande sertão: veredas* para a narrativa gráfica, xilogravura, desenho e canção. Antes da apresentação de tais adaptações, compartilhamos algumas ideias pertinentes ao “processo” de adaptação e alguns aspectos da montagem narrativa e expressiva que serão focalizados na análise da adaptação do romance para a televisão, desenvolvida a partir do segundo capítulo.

Em nossa dissertação de Mestrado, *Guimarães Rosa à luz de uma transposição cinematográfica*,⁷ focalizamos o vetor Literatura → Cinema. No primeiro capítulo delineamos um panorama com as diversas adaptações das obras de Guimarães Rosa para o cinema. Selecionamos filmes de longa e curta duração, além de documentários que nos permitiram vislumbrar uma das facetas da cadeia de hipertextos⁸ criados a partir da obra do escritor. Por esta razão, neste capítulo introdutório, direcionamo-nos para a adaptação de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa (narrativa gráfica), de Arlindo Daibert (xilogravuras e desenhos) e de Ivan Vilela (CD *Sons de Grande sertão*). Ao final deste capítulo compartilhamos algumas reflexões sobre o audiolivro, novo formato de adaptação e de divulgação literária.

⁷ Neste trabalho nosso objetivo principal foi o estudo comparativo entre a obra de João Guimarães Rosa, focalizando *Sagarana* (1946), na qual está contida a narrativa “Duelo”, e a produção fílmica de Paulo Thiago, *Sagarana, o duelo* (1974), com o intuito de mostrar as “transposições”, no sentido usado por STAM (2008), que o cineasta realiza em seu filme, de elementos ficcionais e compositivos constantes nas obras rosianas. Comprovamos que o cineasta Paulo Thiago não só buscou outros elementos da obra do escritor para a ampliação da linha dramática de “Duelo”, como também se espelhou no método criativo de Guimarães Rosa. O cineasta constrói uma adaptação apoiada, por certo, no conto, mas que transporta personagens e motivos de outros contos (de “São Marcos”, do mesmo livro *Sagarana*, e de “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de Baile*) e vários outros de *Grande sertão: veredas* que se incorporam à narrativa base.

⁸ Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), obra constituída por traduções de extratos da edição francesa, lançada em 1982, Gérard Genette propõe o termo “transtextualidade” para referir-se àquilo que coloca um texto em relação com outros textos e postula cinco tipos de relações transtextuais: “intertextualidade”, “paratextualidade”, “metatextualidade”, “arquitextualidade” e “hipertextualidade”. “A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (GENETTE, 1982). O estudioso entende por hipertexto toda obra derivada de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

1.1 Sobre o “processo” de adaptação

Robert Stam, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), confronta a perspectiva através da qual as adaptações têm sido vistas como processo de perda por meio da apresentação de uma linguagem alternativa para os estudos de adaptação. Partindo dos conceitos de dialogismo de Bakhtin (1981) e da definição de intertextualidade de Genette (1982), Stam direciona sua reflexão acerca da adaptação em termos de uma prática intertextual.

A concepção de Bakhtin (1981) do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes levou-nos a refletir sobre a questão da originalidade artística. Durante o processo de criação de um texto, o autor se volta para textos anteriores para refutar, concordar ou apresentar uma nova ideia. Trata-se daquilo que Bakhtin chama de “construção híbrida” (BAKHTIN, 1981, p. 58) por meio da qual o autor mescla suas próprias palavras com as do outro. É produtivo estendermos a reflexão acerca da orquestração dos diferentes discursos ou “construção híbrida” para o campo das adaptações. A adaptação se constituiria, então, como uma nova criação com o olhar voltado para textos anteriores.

Com o olhar voltado para Bakhtin e Kristeva, Genette (2010) propõe o termo “transtextualidade” para referir-se àquilo que coloca um texto em relação com outros textos, sendo esta relação declarada ou não. Ao invés de manter o termo “intertextualidade”, Genette postula cinco tipos de relações transtextuais, todos eles sugestivos para a teoria e análise da adaptação.

O primeiro tipo de transtextualidade é a “intertextualidade”, ou o “efeito de co-presença de dois textos” (2010, p. 12) na forma de citação, plágio e alusão. Esta categoria nos direciona para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. O intertexto pode ser oral ou escrito. De um modo mais geral, o intertexto não está explícito, mas as referências a conhecimentos anteriores são declaradamente conhecidas.

“Paratextualidade” é o segundo tipo de transtextualidade. Esta categoria pode ser compreendida como a relação, dentro de uma totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu “paratexto”. Os paratextos, comentários sobre o livro, podem ser: títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até sobrecapas e autógrafos. Se pensarmos em filme ou lançamento de minissérie podemos compreender que seus paratextos seriam todo material de divulgação, entrevistas com os atores e diretor e até mesmo as avaliações feitas pela crítica.

O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a “metatextualidade”. Esta abarca a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado sem tal indicação. Esta categoria evoca toda a tradição de versões críticas de romances, seja na literatura ou no cinema. Quando uma fonte não é declarada, a “metatextualidade” nos faz lembrar aqueles filmes que têm uma relação mais esparsa e não assumida com a obra literária ou até mesmo com todo um gênero de literatura.

A “arquitextualidade” é o quarto tipo de intertextualidade. Essa relação pode ser silenciosa, por recusar o destaque de uma evidência ou para recusar ou camuflar qualquer classificação. O próprio texto não é obrigado a conhecer e declarar sua “qualidade genérica”, o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. “Em suma, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto” (2010, p. 15).

É a quinta categoria de Genette, a “hipertextualidade” que nos parece mais relevante para os estudos de adaptação. Tal categoria se refere à relação entre um texto denominado “hipertexto” e um texto anterior, denominado por Genette, de “hipotexto”. Este é transformado, modificado, elaborado ou estendido pelo novo texto, o hipertexto. Os cinco tipos de transtextualidade não devem ser considerados como classes estanques. Podem existir intersecções entre essas relações.

Nesse sentido, *Grande sertão: veredas* é um hipertexto, nascido de um hipotexto que foi recriado por um novo processo de criação. Antes da produção da minissérie em 1985, já havia a adaptação realizada pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira e o filme *A hora e vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos. Estes juntamente com muitas outras adaptações de Rosa, feitas posteriormente, como outros filmes, especial de fim de ano (Record), pintura, xilogravura e história em quadrinhos constituem um grande e cumulativo hipotexto disponível para aquele que, atualmente, decide realizar uma adaptação da obra de Rosa. A “transtextualidade” de que nos fala Genette refere-se justamente àquilo que coloca um texto em relação com outros. Das cinco relações transtextuais, “intertextualidade”, “paratextualidade”, “metatextualidade”, “arquitextualidade” e “hipertextualidade”, esta última é a mais profícua no campo dos estudos de adaptações. É por meio dela que focalizamos as relações entre a minissérie e os hipotextos que lhe serviram de base e inspiração.

Ao escolher adaptar uma determinada obra, o adaptador, leitor em primeira instância, irá buscar técnicas, veiculadas a diferentes linguagens, para dar forma à sua leitura interpretativa e crítica sobre a obra escolhida. A pesquisa documental, o processo de escrita do roteiro, a escolha das locações e dos atores, a composição visual plástica dos enquadramentos e da trilha sonora serão trabalhados, respeitando-se as especificidades do novo suporte textual. Dessa maneira, alterações serão inevitáveis e necessárias durante o processo de criação.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação... A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mais ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Conforme Robert Stam destaca, trata-se de um processo de iluminação mútua por meio do qual um meio expressa sua interpretação sobre outro meio. A minissérie constitui, portanto, um dentre os inumeráveis vieses interpretativos do romance. A adaptação emerge como uma nova forma de ver, ouvir e pensar o romance.

O termo “transposição”, comumente utilizado nos estudos sobre adaptação, não pode ser compreendido como simples passagem de um texto veiculado pelo suporte escrito para outro suporte. Não se trata de uma simples mudança, mesmo quando o realizador segue estritamente as mesmas ações que são apresentadas na obra adaptada. Ao optar pela adaptação de uma obra literária, o realizador terá de trabalhar minuciosamente com diferentes códigos, adequando-se ao formato minissérie e às especificidades da linguagem televisual.

O termo destacado no parágrafo acima é um dos mais utilizados por Robert Stam, em sua obra *A literatura através do cinema* (2008). Ele emprega este termo quando se volta para as adaptações das obras de Guimarães Rosa, apontando em *Grande sertão: veredas* uma transposição da história de *Fausto* para o interior do Brasil. Em nossa dissertação de Mestrado empregamos o termo para nos referirmos ao processo por meio do qual o cineasta Paulo Thiago, em seu filme, *Sagarana: o duelo* (1974), cria novos personagens, histórias e ambientes, tendo como ponto de partida a narrativa “Duelo”, de *Sagarana* (1946). Recorrências actanciais e temáticas advindas de outras obras do escritor podem ser identificadas pelos espectadores/leitores de Rosa durante a fruição do filme. Desse modo, a obra propicia uma experiência totalmente nova em que o reconhecimento e a surpresa estão

constantemente presentes. O reconhecimento de personagens e aspectos narrativos está intrinsecamente ligado à nossa familiaridade com o texto. Já a surpresa está relacionada ao modo como o cineasta organiza e combina diferentes elementos presentes no *corpus* rosiano em seu filme.

O processo de adaptação implica experimentação de diferentes técnicas que antecedem até mesmo a escrita do roteiro. O olhar retrospectivo abarca o estudo mais profundo sobre o pensamento do escritor com o qual se está trabalhando até o momento em que os realizadores passam a refletir e experimentar diferentes técnicas compositivas que podem ser eficientes no formato escolhido, em consonância com projeto estético proposto. A adaptação do romance *Grande sertão: veredas* para a minissérie não finda com o término de escrita do roteiro. No Centro de Documentação da Globo (CEDOC) realizamos a leitura do roteiro da minissérie e verificamos que neste quase não constam indicações sobre os movimentos de câmera ou ângulos de filmagens ou outras informações que possam ter auxiliado nas construções das montagens narrativa e expressiva. Com isso, fica evidente o novo processo de adaptação que se instaura a partir das filmagens.

É Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), quem propõe a distinção entre adaptação enquanto “entidade formal” ou “produto formal” (2011, p. 29) e como “processo”:

[...] vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada.

[...] como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.

[...] vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (2011, p. 29-30, grifo da autora).

A pesquisadora prefere nomear o texto que serviu de base ao adaptador de “texto adaptado” (2011, p. 14) evitando chamá-lo de “texto-fonte” ou “original” (2011, p. 13). No entanto, ao

longo de seu trabalho, a pesquisadora adota o termo adaptação para se referir tanto ao produto quanto ao processo de criação e recepção, uma vez que as três perspectivas distintas estão inter-relacionadas.

Voltando-nos para a adaptação enquanto “processo”, tal como este é definido por Hutcheon, realizamos uma aproximação entre esta atividade e o trabalho do tradutor. Pensar a adaptação paralelamente ao processo de tradução textual ajuda-nos a refletir sobre a autonomia da obra resultante. Por meio do trabalho do tradutor que, constantemente, tem de lidar com mudanças, dubiedades e escolhas interpretativas, emerge uma nova obra. O tradutor tem de compreender uma nova cultura para, com base nela, recriar o texto que está sendo adaptado. Não se trata de conduzir uma língua para outra, o tradutor conduz a língua para o horizonte de experiência a partir do qual o texto foi criado.

Trabalhando com línguas diferentes, portanto, com modos de comunicar e pensar veiculados por culturas diferentes, o tradutor terá de buscar equivalências entre as palavras do texto de origem e as novas palavras do idioma para o qual está traduzindo a obra. Apesar de lidar com línguas e culturas diferentes, o código utilizado é o da língua escrita. Tradução será o termo utilizado para se referir ao novo texto gerado a partir do texto traduzido. Do formato romance, original, para o formato romance, adaptação, a tradução geralmente é resultante de um trabalho isolado, de um único tradutor. Pode ser também resultado de uma parceria entre tradutores.

Mas, se pensarmos em um romance que, além de ser traduzido para outra língua, é também recriado por meio de outro formato textual, como a história em quadrinhos, o processo de criação envolverá também a presença daquele que busca a expressão de significados por meio da linguagem visual. Para a criação da nova obra empregaram-se dois códigos diferentes: o código escrito e o código visual. Adaptação será o termo utilizado para se referir à nova obra resultante.

Portanto, percebe-se que o uso do termo adaptação é empregado quando entram em consonância pelos menos dois suportes. Enquanto a tradução de um romance pode ser resultado do esforço de apenas um tradutor, a adaptação tende a envolver outros criadores. Para diretores como Luís Fernando Carvalho, o uso deste termo está associado à ideia de “achatamento” da nova obra. A nosso ver, não há inconvenientes com relação ao uso do termo adaptação, desde que se explicita e se amplie as noções ligadas ao processo que o caracteriza.

O texto adaptado pode ser um texto literário canônico ou não, mas a problemática só é edificada quando se trata de um texto conhecido.

Quando, nos créditos iniciais de uma minissérie, observamos a intertextualidade com uma obra literária, expressa por meio das palavras “inspirado em” ou “adaptação de”, tais informações aguçam as relações que passamos a delinear entre a nova obra e o texto adaptado. Quando se trata de uma obra que conhecemos, passamos a acompanhar os capítulos para descobrir como os realizadores vão interpretar e recriar, por meio de um novo modo, a história que já conhecemos. Quando se trata de um texto que não conhecemos, é despertada em nós uma curiosidade pela leitura de tal obra.

O artista plástico Arlindo Daibert caracteriza sua série de trabalhos realizados a partir da obra de Guimarães Rosa como um exercício de tradução. Haroldo de Campos (1992) em sua obra *Metalinguagem & outras metas*, chama o processo de tradução de “transcrição”, voltando-se para o tradutor enquanto “artista tradutor”. Ele destaca que quanto mais difícil for o trabalho do escritor com o qual se está trabalhando, mais traduzível ele é e isto não no sentido referencial (como o intérprete), mas como recriado. Prefere chamar suas obras de transcrições. É esta dificuldade que torna a obra mais “transcriável”, “reinventável” para o tradutor. Ele cita o trabalho de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, ao nos lembrar que o escritor e o tradutor estão em constante processo de alargamento das fronteiras da linguagem.

O ato de tradução é simultaneamente um ato de interpretação do tradutor. Tradução não é transmissão de conteúdos prévios, mas sim possibilidade de recriar, ou, como diria Haroldo de Campos (1992), “trans-criar”. Com o olhar direcionado para ambas as culturas, da língua adaptada e da língua com a qual se recria o texto fonte, cria-se uma obra independente, completamente nova em sua forma e função. Três modalidades de tradução podem ser destacadas: a tradução literal, tradicional e a radical, segundo Linda Cahier (2006) em sua obra *Literature into film: theory and practical approaches*.

Com a primeira o tradutor reproduz todos os acontecimentos da história e seus detalhes da maneira mais próxima possível do texto “original”. O adaptador se mantém o mais próximo possível da história que é representada no texto, com pouco ou nenhum acréscimo de cenas que não estão na obra inspiradora. Os detalhes relacionados à composição dos personagens, cenários e comportamentos, às vezes, são recriados de modo extremamente cauteloso, buscando manter-se o mais próximo possível do texto fonte.

De acordo com a segunda categoria, o adaptador mantém a maioria dos traços

principais da obra (história, cenários e convenções estilísticas), mas atualiza detalhes particulares de acordo com sua visão. A maioria das adaptações são tradicionais, de maneira que se mantêm o mais próximo possível da história representada no livro, mas permitem-se acréscimos ou omissões. Essas mudanças são feitas em função do *insight* interpretativo ou estilístico do diretor. Ele pode optar por mudanças relacionadas aos personagens ou ao cenário. Não é raro uma minissérie ou filme incorporar a combinação entre estes três modos. Uma tradução tradicional pode incluir uma sequência radical. Mas, de modo geral, uma das categorias será predominante.

Com a tradução radical, a obra resultante torna-se mais independente através de um novo formato, através de um viés interpretativo mais livre. Traduções tradicionais compartilham com as traduções radicais a característica que as define como independentes, obras que interpretam o texto-fonte e que fazem as alterações que julgam necessárias em função de aspectos ligados ao orçamento para a produção ou aspectos atrelados às concepções artísticas dos adaptadores. Ambas aderem aos valores fundamentais da obra literária, enquanto a tradução literal replica o texto literário.

As palavras abaixo são de Guimarães Rosa e foram extraídas da carta redigida ao seu tradutor italiano, em dezembro de 1963:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara ... (ROSA, 1980, p. 52)

A tradução caracteriza-se como um ato interpretativo que, ao mesmo tempo, é crítico e inventivo. Trata-se de um diligente trabalho na procura atenta dos significados, da espessura e dos valores da palavra. A reinterpretação do romance representa uma possibilidade de “transcriar” o texto fonte por meio de uma obra completamente nova e independente. A obra de Avancini aproxima-se da “tradução literal” na medida em que o diretor se mantém o mais próximo possível da história que é representada no texto. Em alguns momentos há a atualização de detalhes particulares de acordo com a visão do diretor. Destaca-se, então, em seu processo de criação, a “tradução tradicional”, que permite acréscimos e omissões. A obra resultante, a minissérie, compartilha com a “tradução radical” a característica que a define

como independente.

1.2 A montagem narrativa e montagem expressiva

A montagem desempenha a tríplice função criadora. Ela cria movimento, ritmo e ideia. Na análise da narração televisual buscamos trabalhar com estes três planos. O movimento é explícito através dos personagens em direção à realização das ações. Ele provém da sucessão e ordenação dos planos. Cada uma das imagens mostra um aspecto estático dos seres e das coisas. A sucessão de imagens recria o movimento. Este é responsável pela aparência de continuidade temporal ou espacial no interior da imagem.

O ritmo nasce da sucessão de planos tendo em vista as relações de duração (impressão de duração para os telespectadores). Esta duração é determinada pela duração real do plano e por seu conteúdo dramático. O tamanho do plano também participa da criação do ritmo. É preciso aprender a ler a minissérie, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem televisual. Numa ordem que vai do estático ao dinâmico, os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera criam e condicionam a expressividade da linguagem televisual.

Na verdade, a partir de certo nível de sutileza, o diretor não estabelece mais a duração dos planos em função do que tem a mostrar (materialmente), mas do que tem a sugerir (psicologicamente), isto é, em função da dominante afetiva do roteiro ou de uma parte do roteiro. A duração dos planos, que é o tempo percebido pelo espectador, está condicionada mais pela sua adequação entre o ritmo a ser criado e a “dominante psicológica” (MARTIN, 2003, p. 149) que o realizador deseja sublinhar no filme do que pela necessidade de percepção de seu conteúdo.

Ainda no que concerne ao ritmo devemos levar em consideração a coincidência da duração dos planos com os movimentos de atenção que o ritmo suscita e satisfaz. A duração dos planos da sequência da travessia pelo deserto do Sussuarão vai ao encontro da dominante afetiva do argumento, à dor que a experiência causa. Assim, os planos longos determinam um movimento lento dando a impressão de impotência dos jagunços em meio ao inóspito ambiente.

Já os planos mais curtos evidenciam o movimento mais acelerado quando, por exemplo, na sequência em que o personagem Diadorim recebe a notícia da morte de Joca Ramiro, seu pai. Sua cólera é expressa através dos flashes de seu rosto. Sua face denota indignação, seu punho cerrado, no momento em que ele volta a si, depois de um breve desfalecimento, contribui para a criação da ideia de que o personagem fora atingido no seu âmago. É como se o personagem tivesse sido apunhalado. Dessa maneira, a montagem mais lenta e mais rápida desempenha um papel psicológico. Ela não é mais ditada apenas pela necessidade de contar a história, mas acentua o sentimento dos personagens diante de determinados acontecimentos.

A criação da ideia provém da estruturação dos acontecimentos que coloca em confronto dois fatos cuja ligação causal contém um sentido profundo (sugere outros sentidos imediatamente não perceptíveis). Para o estudo deste aspecto da adaptação analisamos algumas construções metafóricas. Há um momento na narrativa televisual em que a imagem aproximada de um escorpião sobre o tronco de uma árvore sugere a ideia de perigo a que estão sujeitos os jagunços. Não se trata do perigo de ser picado pelo animal, mas aos perigos do enfrentamento das tropas inimigas que no texto literário são referidas como “solertes entes”.

A montagem narrativa, tal como fora definida por Martin (2003), é predominante na sintaxe de *Grande sertão: veredas*, a minissérie, embora a montagem-expressão, por meio da qual as metáforas são criadas, também seja utilizada. A influência da literatura, dramática e romanesca, a temporalidade existencial do ser humano e a sucessividade temporal das imagens televisuais justificam o predomínio deste tipo da montagem narrativa que tem por função desenrolar uma sucessão de acontecimentos. A montagem linear e/ou paralela é predominante sobre as demais, uma vez que a ordem da minissérie segue a ordem cronológica dos acontecimentos.

Assim como o Cinema, a Televisão introduz uma tripla noção de tempo: o tempo da projeção (a duração dos 4 DVDs), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo telespectador). Esta experiência é subjetiva. A câmera tenta deter o tempo, uma vez que através da montagem dispõe de técnicas para acelerá-lo, retardá-lo, invertê-lo ou detê-lo. No entanto, a tentativa de deter o tempo enfatiza a própria realidade do fluir do tempo. Data e duração são aspectos que vêm à tona quando falamos sobre o tempo. Duração, tal como destaca Martin, indica o fluir, o

“escoamento” do tempo que pode ser determinado ou não. A permanência do tempo pode ser acentuada através dos momentos em que não acontece nada que importe ao desenrolar da ação.

Com relação ao uso do *flashback*, Martin destaca quatro justificativas para o seu uso. A primeira razão apontada por ele é estética. Ela é decorrente do propósito de aplicar de forma rigorosa a regra da unidade do tempo. Esta unidade pode ser elástica quando uma ação se desenrola em duas partes separadamente. Ao invés de revelar a feminilidade de Diadorim no início da narrativa televisual, embora a escolha de Bruna Lombardi denote sua condição, a revelação é apresentada somente ao final. A figura masculina de Diadorim é trabalhada desde sua primeira aparição. Na inserção da história de Maria Mutema, um *flashback* é introduzido para revelar a maneira como ela matou seu marido e o modo por meio do qual ela torturava Padre Pontes. Em seguida o presente é retomado e acompanhamos o desfecho que culmina em sua prisão.

A segunda razão apresentada por Martin é a dramática. Desta perspectiva o *flashback* consiste em colocar desde o início do filme o espectador como confidente do desfecho. Dessa maneira, “todo elemento de dramatização artificial” é suprimido “devido à ignorância do desfecho e de valorizar o conteúdo humano da obra e a solidez de sua construção” (2003, p. 227). Martin ainda destaca que este procedimento contribui para a criação da “unidade de tom”, uma vez que “retira dos acontecimentos sua aparente disponibilidade e revela seu sentido profundo, indicando ao espectador o rumo que a ação irá tomar. A terceira razão é a psicológica empregada, por exemplo, quando o filme focaliza um personagem que traz à tona suas lembranças. Em filmes nos quais a justificativa para o uso do *flashback* é esta, a maior parte da narrativa consiste na materialização das lembranças invocadas. O drama concentra-se no personagem.

A quarta e última razão apresentada por Martin é a social. Algo do passado é revelado a fim de que os personagens possam julgar uma ação empreendida pelo protagonista. Os espectadores identificam-se com tais personagens e são levados a assumir o julgamento sobre a questão. Diante destas quatro justificativas de Marcel Martin para a introdução do *flashback* na sintaxe cinematográfica e refletindo sobre a sintaxe televisual, onde o uso do *flashback* é um recurso “frio”, identificamos que a razão que justifica seu uso na minissérie é a estética que permite que a obra se feche sobre si mesma formando uma unidade centrada no presente.

O passado introduzido pelo *flashback* é um passado subjetivo porque oferece-nos as lembranças do protagonista. Em uma das sequências finais da narrativa televisual, quando a esposa de Hermógenes já havia sido feita refém, um plano desta personagem é seguido de um primeiro plano de seu marido. Neste caso, o *flashback* também nos oferece um passado subjetivo, uma vez que ela se lembra da imagem de Hermógenes. Na narrativa encaixada, o passado que vem à tona é o passado subjetivo de Mutema. É através de sua revelação que os telespectadores descobrem detalhadamente como ela matou o marido e provocou a morte do padre.

Um exemplo de *flashback* que introduz um passado objetivo é aquele por meio do qual acompanhamos a narrativa da morte de Joca Ramiro. As imagens da breve sequência que narra sua morte não representam as lembranças do jagunço que recebera a notícia e a compartilha com o grupo de jagunços. Elas pertencem ao passado, mas não são trazidas ao presente através da memória de um dos personagens.

O *travelling* para frente e a fusão, geralmente, introduzem os *flashbacks*. O primeiro indica a passagem para a interioridade, para a “duração subjetivamente vivida” (2003, p. 230), enquanto o segundo sugere uma invasão do passado no presente. Pouco a pouco, com a sobreposição das imagens, o passado vai tomando conta da tela. Marcel Martin também destaca que o uso do *flashback* permite agilidade, além de contribuir para a liberdade da narrativa, uma vez que possibilita a subversão da cronologia. Ele destaca a unidade do tempo:

[...] ao centrar o filme no desfecho do drama, representado como *presente-aqui* de uma consciência, e fazendo, das outras épocas e dos outros lugares, anexos subordinados e intimamente englobados na ação principal; o *passado* converte-se efetivamente num *presente* — e o *alhores* num *aqui* — da consciência. A sequência dos acontecimentos deixa de ser diretamente temporal para tornar-se *causal*, o que vale dizer que a montagem se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes: a sucessão dos acontecimentos segundo sua causalidade lógica é assim respeitada, mas a cronologia estrita é rompida e reestruturada em função de um ponto de vista geralmente subjetivo; em todo caso, é um ponto de vista subjetivo que comanda a narrativa nas utilizações mais originais e fecundas do procedimento. O *flashback* cria, portanto, uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densa e dramatizada*, que oferece à ação um acréscimo de unidade de tom e permite, com a maior naturalidade, a introdução do relato subjetivo em primeira pessoa, porta de entrada para domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio (2003, p. 235, grifo do autor).

A duração possui uma dinâmica e estrutura e atua no plano da narrativa, organizando o

espaço. Aquilo que os telespectadores percebem como pertencente ao plano presente é o que corresponde à nossa percepção atual. Ele existe, portanto, em nossa consciência. O futuro só pode ser identificado na narrativa televisual se sua indicação for claramente assinalada como no exemplo da sequência em que a morte próxima do padre Pontes é delineada.

O uso do *flashback* que propicia o retorno ao tempo anterior em que a ação de desenvolve, pode corresponder a um passado que já terminou ou um passado que compartilha uma ação que ainda é praticada ou que ainda ressoa no presente do personagem. Portanto as nuances do passado também podem ser representadas. Tempos como o imperfeito e mais-que-perfeito podem ser sugeridos por meio dos *flashbacks*. Dessa maneira, um fato ocorrido num momento anterior ao atual da narração televisual, mas que não foi completamente terminado; um fato ocorrido num momento anterior ao atual e que foi totalmente terminado ou que se prolonga até o momento atual e um fato ocorrido antes de outro fato já terminado podem ser expressos por meio da linguagem televisual.

Na minissérie *Grande sertão: veredas*, os *flashbacks* da travessia exprimem a transformação e sentimentos que emanam da experiência que ressoa na mente do protagonista em sequências narrativas distintas. Os *flashbacks* do amigo adulto também expressam o retorno a um tempo anterior ao presente da narração. Este retorno expressa o prolongamento da sensação causada no protagonista diante de Diadorim. As imagens retrospectivas associadas ao diabo, como aquelas que foram extraídas da cena do exorcismo, também prolongam no presente da narração o sentimento de culpa que o protagonista sente diante do desejo pelo amigo. Nos *flashbacks* em que são introduzidas as imagens de Hermógenes e do animal, indispensável em seu ritual de homenagem à morte de Ricardão, é sugerida uma aproximação das forças ligadas ao diabo e as ações que estão sendo desempenhadas pelo protagonista no presente em que são evocadas.

Costuma-se dizer que as narrativas cinematográficas e televisuais têm apenas um tempo: o presente. Portanto, essas linguagens mantêm uma relação estreita com a presença e o imediatismo, enquanto a narrativa literária pode estabelecer relações entre passado, presente e futuro. Os telespectadores estão interessados no porvir, nas ações que vão acontecer. No entanto, o uso de *flashbacks*, por exemplo, não é inteiramente abolido. Durst afirma que este é um recurso frio na linguagem televisual, no entanto, ele pode ser empregado com eficácia para revelar um segredo ou, como apontamos no parágrafo acima, na exploração da subjetividade do protagonista.

Na minissérie *Grande sertão: veredas* detectamos que o *flashback* atinge sua máxima eficácia nas sequências de imagens que denominamos reiterativas. Nestas sequências as imagens transpostas de cenas apresentadas são re combinadas na montagem e expressam o motivo da inquietação do personagem. Resultantes desta atividade surgem os símbolos que, interpretados pelo telespectador que não recebe passivamente as imagens, evidenciam novas relações com o texto literário. Confrontadas na mente do telespectador a nova combinação contribui para a percepção e assimilação de ideia que o diretor quer exprimir. Os *leitmotifs* visuais e auditivos sugerem o motivo das ações empreendidas pelo protagonista, sobretudo, após o suposto pacto.

Tanto a linguagem literária quanto a linguagem televisual tem a flexibilidade necessária para dar proximidade e distância ao ponto de vista. Na minissérie a câmera é utilizada como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos. Durante a maior parte do desenvolvimento da narrativa televisual a visão expressa é a do protagonista. O ângulo da câmera, a distância focal, a música, a *mise-en-scène*, a performance ou o figurino também participam da criação do ponto de vista. Mais importante do que pensar em termos de narração em primeira ou terceira pessoa, é pensar “o controle autoral de proximidade e distância, a calibração do acesso ao conhecimento e à consciência dos personagens” (STAM, 2006, p. 35).

A narração de aspectos inerentes à interioridade do protagonista é amplamente explorada no romance. A exploração psicológica não é exclusiva do texto literário. De modo diferente, a adaptação oferece aos telespectadores informações relacionadas à subjetividade do protagonista. Com a análise das sequências apresentadas no quarto capítulo, verificamos que há na linguagem televisual mecanismos por meio dos quais os pensamentos do protagonista são compartilhados.

1.3 Literatura e narrativa gráfica

Resultante da parceria realizada entre Eloar Guazzelli, responsável pelo roteiro e pelo *storyboard*, e Rodrigo Rosa, responsável pelas ilustrações, destacamos a mais recente adaptação da obra de Guimarães Rosa para a narrativa gráfica, arte mista que combina duas qualidades sensíveis, a linha (desenho) e o som articulado (literatura). É Etienne Souriau

quem propõe uma divisão das artes com base nas qualidades sensíveis (qualia). Para esta divisão dois modos de existência, o fenomenológico e o reico (projetivo), tem de ser levados em consideração. As sete qualidades sensíveis são: as linhas, as cores, os volumes, os movimentos musculares, as luminosidades, os sons articulados e os sons puros. A partir dos dois modos de existência são estabelecidas 14 espécies básicas de arte, agrupadas em artes de primeiro grau e artes de segundo grau. O primeiro grupo (existência fenomenológica) é formado por arabesco, pintura pura, arquitetura, dança, projeção luminosa, prosódia pura e música. No segundo grupo (existência reica) temos: desenho, pintura figurativa, escultura, pantomima, fotografia/cinema, literatura e música descritiva.

Com o olhar voltado para a obra *A correspondência entre as artes* (1969), de Souriau, caracterizamos como arte mista o trabalho de Guazzelli em parceria com Rodrigo Rosa. Ambos são ilustradores e quadrinistas. Guazzelli também é diretor de arte para animação e Rodrigo Rosa desempenha outras atividades vinculadas ao seu trabalho como cartunista e jornalista. Das oito HQs longas de Guazzelli, duas são de sua própria autoria e as demais são adaptações das obras *A Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, *Demônios* de Aluísio Azevedo, *Vidas secas* de Graciliano Ramos e *O pagador de promessas* e *O Bem Amado* de Dias Gomes. Para Guazzelli adaptar apenas o texto era algo novo. O caminho encontrado por ele fora a criação de desenhos que integraram um esboço, com quase 200 páginas, de sua leitura de *Grande sertão: veredas*. O esboço serviu de base para Rodrigo Rosa delinear seus desenhos.

Em nota aos editores somos informados que a adaptação, classificada como *graphic novel*, foi elaborada a partir de dois princípios: o primeiro diz respeito à preservação do texto literário tal como ele é apresentado no romance. Dessa maneira evitaram-se a inserção de palavras, a transformação do texto narrativo em diálogos e a modificação dos tempos verbais. Algumas palavras em itálico são mantidas nos excertos transpostos, inclusive dentro dos balões de diálogo em consonância com o projeto estético do escritor.

Graphic novel nos remete ao conceito de narrativa gráfica de Eisner (1996), que a caracteriza como uma descrição genérica para qualquer narrativa que trabalhe com imagens para expressar ideias. Esse gênero que pode ser composto por diálogos e texto narrativo, como nesta adaptação de *Grande sertão: veredas*, combina-se com a arte disposta de forma sequencial. As histórias em quadrinhos possuem mais periodicidade, enquanto na *graphic novel* a história é mais fechada. O tempo também é uma dimensão essencial da arte

sequencial. “No universo da consciência humana, o tempo se combina com o espaço e o som numa composição de interdependência, na qual concepções, ações, movimentos e deslocamentos possuem um significado e são medidos pela percepção que temos da relação que temos entre eles” (EISNER, 2010, p. 23).

A capacidade de expressar a passagem do tempo também é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos habilita a reconhecer e compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. No emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo das histórias em quadrinhos. Na adaptação do romance para os quadrinhos deparamo-nos com a sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. “As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente” (EISNER, 2010, p. 2).

O segundo princípio norteador da adaptação para os quadrinhos foi a adequação da escrita das palavras ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (“Decreto legislativo nº 54, de 1995), excetuando algumas que, em edição publicada quando Guimarães Rosa estava vivo, pareceram intencionalmente divergentes das regras vigentes na época. Na nota dos editores, apresentada ao final da adaptação para os quadrinhos, nos deparamos com a seguinte observação: “É por acreditar que o romance possibilita múltiplas e inesgotáveis leituras e que a difusão da grande realização de Rosa é e sempre será bem-vinda, que a Biblioteca Azul traz ao leitor brasileiro esta edição em quadrinhos” (2014, p. 178).

Abaixo realizamos uma breve apresentação da narrativa gráfica, a partir da seleção de duas sequências, com o intuito de destacar as características, apontadas acima, que foram norteadoras do projeto de adaptação. Observaremos que o *layout* da nova obra é constituído por imagens, textos e quadros dispostos sequencialmente. As diferentes camadas temporais que se mesclam no romance foram adaptadas de forma cronológica, de modo que o episódio da travessia do rio São Francisco é apresentado logo no início da narrativa em quadrinhos. Realizaremos uma breve análise deste episódio e da sequência de realização do suposto pacto com o diabo. Nosso intuito é nos aproximar desta linguagem e estimular a reflexão acerca do processo de adaptação.

O título da adaptação é *Grande sertão: veredas – João Guimarães Rosa*, escrito com letras azuis. Para iniciarmos a leitura da obra é preciso puxarmos, da esquerda para a direita,

uma sobrecapa vermelha que a envolve. À medida que realizamos tal movimento a epígrafe, “O diabo na rua, no meio de redemoinho”, entremeada ao título, vai surgindo. Num primeiro contato com a obra, o vermelho da sobrecapa sobre a cor laranja utilizada na transposição e deslocamento da epígrafe, oculta do leitor esta informação. Além do título homônimo ao do romance, o termo adaptação é empregado na ficha catalográfica e na nota da Biblioteca Azul inserida no final da obra.

A mesma dedicatória do romance é mantida na nova obra: “A/ Aracy, minha mulher, Ara/ pertence este livro”, com o acréscimo do nome de Guimarães Rosa. O livro possui 21 cm de largura e 28 de altura e inicia-se com a imagem da lemniscata de aproximadamente 2,5 cm sobre a página em branco. Este é o símbolo com o qual Guimarães Rosa termina sua obra. Ela também é inserida ao final da adaptação, mas as cores são invertidas. A lemniscata na cor preta sobre a página clara é redesenhada em branco e fixada sobre o claro-escuro que acentua a atmosfera predominantemente sombria das ações que compõem o movimento da história em direção ao suposto pacto.

As páginas 12 e 13 formam uma página maior que nos faz lembrar de um quadro fílmico. Nela se destaca, em plano geral, a paisagem sertaneja e uma tropa de jagunços. Esta imagem não é inserida dentro de um quadro. Seus limites são os próprios limites da página. Na parte inferior do livro, forma-se um retângulo, onde o primeiríssimo plano dos olhos de Riobaldo ressalta. O formato do quadro nos lembra o formato de uma tela de cinema, na qual a aproximação propicia a invasão do mundo interior do personagem. Desponta-se aí uma influência do Cinema na leitura dos quadrinhos.

O *close up*, o primeiríssimo plano e o plano de detalhe, geralmente empregados na exploração psicológica das personagens, estão presentes nesta narrativa e propiciam a evocação de nossa experiência como espectador. A fala apresentada no balão é de Riobaldo: “Ave, vi de tudo, neste mundo! No mesmo quadro, mas do lado direito, a voz narrativa, que é de Riobaldo, acrescenta: “E o ‘Urutu-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse.... Tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (2014, p. 13). Assim como no romance, a voz narrativa dos excertos literários transpostos compartilha experiências, reflexões e expectativas atreladas ao curso da ação principal.

A obra, publicada em 2014, se aproxima da forma tradicional da ilustração de livros. Diferentemente das histórias em quadrinhos contada com imagens, balões e pouca narrativa, nesta adaptação há muitos excertos transpostos tal como eles foram apresentados por

Guimarães Rosa. Nem sempre as imagens se constituem como ingredientes essenciais da narrativa. Ela por si só não é a responsável pela narração. Os diálogos e, fundamentalmente, a voz narrativa são fundamentais para a compreensão da história. *Grande sertão: veredas*, o romance, torna-se parte integrante do método de narração.

Na página seguinte, 14^a, é apresentada a figura que não se aclara, a imagem de Diadorim. A imagem enegrecida não nos permite vislumbrar seus traços e, portanto, acentua o enigma que envolve o personagem. Na página seguinte percebe-se que Rodrigo Rosa buscou um traço andrógino para caracterizar Diadorim,⁹ mas que também fugisse à feminilidade da atriz Bruna Lombardi. Esta relação com a imagem da atriz que interpretou Diadorim na minissérie, estabelecida pelo próprio ilustrador, evidencia a cadeia de hipertextos interligados que se constituiu a partir dos textos de Guimarães Rosa. As adaptações já realizadas participam do processo de criação da narrativa gráfica.

Na construção do episódio da travessia pelo São Francisco dois elementos emblemáticos da obra literária são recriados por meio do *close up* dos verdes olhos de Diadorim e do plano de detalhe das mãos de Diadorim e Riobaldo. Do olhar do amigo emana a coragem que falta a Riobaldo e do movimento com as mãos a amizade que lhe é ofertada. Elementos da paisagem como a vegetação, os cágados, os pássaros e a imagem do grande rio, descritos minuciosamente no texto literário, integram o espaço recriado na narrativa gráfica.

Há pequenas alterações nos excertos literários transpostos, uma vez que manter os trechos tais como eles aparecem no romance é um dos princípios norteadores desta adaptação. A frase “Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se” (GS:V, p. 116), transformou-se em “Eu estava com uns treze ou quatorze anos...” (2014, p. 15). Há um salto das informações sobre a região portuária do de-janeiro e o seguinte fragmento é transposto:

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto — metade para se pagar uma missa, em alguma igreja,

⁹ Na matéria intitulada “*Grande sertão: veredas* ganha adaptação em quadrinhos com edição de luxo”, de Maurício Meirelles, Rodrigo Rosa comenta que a criação do personagem Diadorim passou por, pelo menos, seis versões. Na entrevista, ele explicita que teve cuidado para que o personagem não ficasse muito parecido com a atriz que interpretou Diadorim na minissérie. A matéria está disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/grande-sertao-veredas-ganha-adaptacao-em-quadrinhos-com-edicao-de-luxo-14687193>>.

metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa (GSV, 2014, p. 15).

O fragmento extraído do romance não foi alterado, houve apenas um corte da oração final “que na beira do rio tudo pode” (*Grande sertão: veredas*, p. 117). O episódio literário que se desenvolve em oito páginas é recriado na adaptação em sete páginas.

A seguinte passagem do texto literário “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade” (GSV, p. 118) é adaptada por meio do quadro em que avistamos Riobaldo, à direita, mais próximo do leitor, enquadrado em plano médio americano e Diadorim, à esquerda, encostado junto à árvore, fumando um cigarro. No mesmo quadro a voz narrativa reafirma o que é explícito na imagem “Aí pois, de repente, vi um menino” (GSV, 2014, p. 15).

Excertos que resgatam quem era o pai do menino e seu local de origem são trazidos para a adaptação por meio da voz narrativa: “Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele...” (GSV, 2014, p. 16) e no quadro seguinte “E que moravam num lugar chamado Os-porcós” (GSV, 2014, p. 16). Neste ponto da narrativa literária, o narrador destaca: “Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (GSV, p. 118). Apesar de Guazzelli e Rodrigo Rosa não transporem tal fragmento, o *close up* dos olhos verdes de Diadorim no espaço cuja largura representa a soma da largura dos dois quadros anteriores recria a sensação impactante que o olhar despertou.

Na 17ª página, a voz narrativa, por meio da junção de excertos do romance, sintetiza as informações atreladas aos sentimentos de Riobaldo, às suas sensações diante da figura imperiosa de Diadorim, ao prazer de sua companhia e ao seu desejo de permanecer perto dele: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora. Senti modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo” (2014, p. 17). Houve vários cortes, mas as informações essenciais foram mantidas.

O momento em que os dois meninos são surpreendidos por um estranho é descrito em *Grande sertão: veredas* da seguinte maneira:

Ântojo, então, por detrás de nós, sem avisos, apareceu a cara de um homem! As duas mãos dele afastavam os ramos do mato, me deu um susto somente. Por certo algum trilho passava perto por ali, o homem escutara nossa conversa. À fé, era um rapaz, mulato, regular de uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas. Debochado, ele disse isto: — “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?... Aduzindo fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Esse não semelhava ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. — “Hem, bem? E eu? Também quero!” — o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: — “Você, meu nego? Está certo, chega aqui... E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele.

Ah, tem lances, esses — se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutú dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela correria. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho. — “Quicé que corta...” — foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha” (GSV, 2001, p. 124)

Na narrativa gráfica acompanhamos as imagens de Riobaldo e Diadorim sendo observados pelo dono das mãos, destacadas em primeiro plano, que afasta os ramos do mato para melhor enxergar o que está acontecendo. No quadro seguinte o dono das mãos é apresentado e a voz narrativa intervém: “Era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos, debochado” (2014, p. 20). No mesmo quadro, através do balão de diálogo, o rapaz diz: “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?... Hem, hem? E eu? Também quero” (2014, p. 20). Diadorim, cuja imagem denota gestos femininos, responde: “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A voz narrativa de Riobaldo reforça o que é sugerido pela imagem: “A fala, o jeito dele, imitava de mulher” (2014, p. 20).

O terceiro quadro dessa mesma página nos mostra um Diadorim enraivecido frente à sombra do ultrajante. As três imagens seguintes não são emolduradas por quadros. Seguindo a mesma horizontalidade do último quadro apresentado, acompanhamos o movimento do estranho cujo ferimento na perna é destacado pelo vermelho do sangue que jorra. Com a mesma cor é inserida a interjeição de dor “Aaaaaa!”. Abaixo, o mesmo vermelho nos conduz à ponta da faca de Diadorim, ainda suja de sangue. O personagem, confiante, com o olhar direcionado para sua quicé é destacado em plano médio americano, enquanto avistamos apenas parte do rosto temeroso de Riobaldo, enquadrado na altura do ombro de Diadorim.

Na página seguinte, a inquietude de Riobaldo é acentuada por meio de sua expressão facial e por seu movimento de voltar-se para trás para verificar se o estranho não havia voltado. A sensação de medo é confirmada pelo seguinte excerto introduzido pela voz narrativa: “Meu receio não passava. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma fôice, garrucha, e reunir companheiros: de nós o que seria, daí a mais um pouco?”. Diadorim, sem temor algum, responde: “Carece de ter coragem, carece de ter muita coragem” (2014, p. 21).

As três imagens seguintes são dispostas livremente pelo espaço da página e representam o retorno para o porto do De-janeiro. Riobaldo e Diadorim estão sentados frente a frente. O barqueiro, em pé, rema. Da primeira para a segunda imagem há uma mudança em seu posicionamento. O remo posicionado do lado direito, que nos remete à margem, é apresentado no desenho seguinte do lado esquerdo, que nos remete para a imensidão do rio. Da apresentação da primeira para a segunda e para a terceira imagem da canoa, houve a diminuição gradativa do tamanho dos desenhos por meio da qual a sensação de afastamento foi criada. Riobaldo pergunta à Diadorim: “Você é valente, sempre?” O amigo lhe responde: “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que careço de ser diferente, muito diferente...”. A voz narrativa explicita a transformação que a experiência causara em Riobaldo: “Eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi” (2014, p. 21).

A próxima sequência da narrativa gráfica que destacamos é aquela em que se dá a suposta realização do pacto com o diabo. Ela é desenvolvida nas páginas 136, 137, 138 e 139, da adaptação para os quadrinhos, transpostas para a 58ª, 59ª e 60ª páginas desta tese. A imagem abaixo nos introduz no ambiente em que se desenrola o episódio de importância fulcral na narrativa literária.



Figura 1: O lugar chamado Coruja - recorte da parte inferior da 135ª página da adaptação para a narrativa gráfica.

No romance esta é a região em que a tropa de jagunços está acampada antes de Riobaldo se desviar dos olhos dos companheiros e dirigir-se às Veredas-Mortas, onde invocará o diabo. “Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de môtas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbús que não davam salvação” (GSV, p. 417). Deste local era possível avistar uma encruzilhada. O movimento em direção ao pacto é lento. Há uma série de indícios que nos fazem perceber a presença intrínseca do mal nas menores coisas: animais, plantas venenosas e em lugares como o deserto do Sussuarão.

Na Coruja muitos jagunços adoecem, inclusive Riobaldo que é picado por uma cobra. O personagem começa a ruminar ideias sobre o pacto. Nem todos seus pensamentos são compartilhados com seu interlocutor, mas podemos intuir que tais ideias o levam à formulação de um plano, uma vez que ele declara que já sabe como proceder para realizá-lo. Este saber está arraigado às perguntas que fizera em conversa com jagunços, ao que escutara de outros e às lembranças de histórias antigas. Riobaldo inicia um jejum, permitindo-se apenas um gole de cachaça. “Este não quebrava o jejum do demo” (GSV, p. 419). Estava pronto para ir adiante, “no que eram obras de chão e escuridão” (GSV, p. 419). Mas, a presença de Diadorim o faz desviar-se de seu intento.

Na parte inicial do romance, constituída por uma síntese dos acontecimentos que serão narrados por Riobaldo ao longo de sua narração, há uma menção ao pacto. É o personagem João Bugre quem afirma que Hermógenes era pactário, quando os jagunços estão se preparando para a travessia do deserto do Liso do Sussuarão. Riobaldo reflete: “Eu ouvi aquilo demais” (GSV, p. 64). Neste ponto da narrativa já são introduzidas as coordenadas para aquele que se dispõe a fazer o pacto:

Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, a arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retém — então dá um cheiro de bréu queimado. E o Dito — o Côxo — toma espécie, se forma” Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... “O Hermógenes tem pautas...” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (GSV, p. 64)

Pouco antes de Riobaldo assumir a chefia do bando, após a morte de Joca Ramiro, a ideia sobre o pacto vai tomando forma. O personagem, Lacrau, ex-jagunço de Hermógenes, afiança que o antigo chefe era “positivo pactário” (GSV, p. 424). O jagunço conta que a valentia de Hermógenes era “despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo” (GSV, p. 424-425). Fala também dos gados e fazendas que o ex-chefe possuía, de sua pontaria certa para matar e de seu estado sempre firme, pois parecia não se cansar e nem sofrer. Entretanto, a alma seria o pagamento cobrado em troca de tais benefícios. Tais especulações se agregam à ruminação sobre o pacto. Neste período o estado de Riobaldo pode ser resumido com o seguinte excerto:

Dormia pouco, com esforços. Nessas horas da noite, em que eu restava acordado, minha cabeça estava cheia de idéias. Eu pensava, como pensava, como o quem-quem remexe no esterco das vacas. Tudo o que me vinha, era só entreter um planejado. Feito num traslo copiado de sonho, eu preparava os distritos daquilo, que, no começo achei que era fantasia; mas que, com o seguido dos dias, se encorpava, e ia tomando conta do meu juízo: aquele projeto [o pacto] queria ser ação! E, o que era, eu ainda não digo, mais retardo de relatar. Coisa cravada. (GSV, p. 418)

Na página 136 da narrativa gráfica, transposta para a 58ª página deste capítulo, o primeiro quadro remete-nos à conversa que apontamos entre Riobaldo e Lacrau na obra

literária. Dos ombros para cima, os personagens são focalizados em posição de diálogo. O modo como estão posicionados, próximos à uma fogueira, nos remete ao modo como a sequência do pacto é adaptada para a minissérie. Lacrau confirma “Hermógenes fez o pauto”, enquanto a voz narrativa revela o pensamento de Riobaldo: “Naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado”.

Na obra literária o vento está sempre presente na vida de Riobaldo. Os ventos “brigam” formando, assim, o redemoinho, “dôido espetáculo” (GSV, p. 261). Um se esbarra no outro e aí “a poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando” (GSV, p. 261). Desde a noite em que Riobaldo presenciara a chegada da tropa de Joca Ramiro na fazenda seu padrinho Selorico Mendes, o vento torna-se seu companheiro de aventuras, às vezes se confundindo com o seu próprio destino. Este elemento é trabalhado nas demais imagens da sequência do pacto na narrativa gráfica.

Na narrativa gráfica, após a fala de Lacrau, acompanhamos o movimento de Riobaldo em direção ao pacto. Com as imagens seguintes vemos o personagem caminhando em meio aos fortes ventos para uma encruzilhada que será apresentada na página 137. Riobaldo é focalizado, dos pés à cabeça, próximo à margem direita do quadro. Ele segura seu chapéu para não o perder em meio à ventania que o envolve. A imagem seguinte não é enquadrada. O personagem não está mais tão próximo do leitor. Por meio deste afastamento avistamos seu entorno com buritis, outras árvores e a vegetação rasteira. Só um pensamento o guia: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (2014, p. 137).

Nos dois quadros verticais seguintes continuamos acompanhando a caminhada de Riobaldo. Em sua mente ressoam as palavras “Lúcifer! Lúcifer!”. A epígrafe “O diabo, na rua, no meio do redemunho...” é inserida no terceiro quadro onde avistamos Riobaldo com frio. Ao final da página, no último quadro, um *close up* de Riobaldo nos mostra sua fúria. Ele se indaga “Posso me esconder de mim?...” A voz narrativa acrescenta: “Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse!” O modo como estes três quadros verticais finais são dispostos, gradativamente um abaixo do outro, sugere o declínio de Riobaldo que, para vencer o inimigo, busca o poder através das forças malignas e não através do auxílio divino.

No romance a ideia em direção ao pacto persiste na mente de Riobaldo por mais tempo “Ah, mas aquilo, por terrível que fosse, eu tinha de levantar, mas tinha! Em tal já sabia todo o modo completo, o que eu tinha de proceder sistema que tinha aprendido, as astúcias

muito sérias” (GSV, p. 419). O que lhe faltava era “[...] uma fúria de quente frieza, dura nos dentes, um rompante de grande coragem. Ao que era por tanto negrume e carregume, a mais medonha responsabilidade possível — ato que só raro mas raro um homem acha o querer para executar, nesses sertões todos” (GSV, p. 419). Tempos depois, ele volta a pensar sobre o plano que ainda não tivera coragem de executar:

— “Ah, qualquer dia destes, qualquer hora...” — era como eu me aprazava. O dum dia, duma noite. Duma meia-noite. Só para confirmar constância da minha decisão, pois digo, acertar aquela fraqueza. Ao que, alguma espécie aquilo continha? Na verdade real do Arrenegado, a célebre aparição, eu não cria. Nem. E, agora, com isto, que falei, já está ciente o senhor? Aquilo, o resto... Aquilo — era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno — fechar o trato, fazer o pacto! (GSV, p. 426)

Mais uma vez, falta-lhe coragem: “Sem motivo para sim, sem motivo para não. Delonguei, deveras” (GSV, p. 427). Na sequência em que o grupo de jagunços recebe a notícia de que um dos chefes, João Goanhá, estava se aproximando, Riobaldo se decide:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que — agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo — se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado (GSV, p. 434).

No romance a narrativa vai se tornando mais densa com relação à existência do diabo. Em aproximadamente 56 trechos o narrador se vale de diferentes nomes para se referir à sua figura. Por ora, destacamos os nomes proferidos na sequência focalizada: “Que-Não-Fala”, “Que-Não-Ri”, “Muito-Sério”, “cão extremo” (GSV, p. 423), “Cujo”, “Coisa-Má” (GSV, p. 424), “Figura” (GSV, p. 425), “Arrenegado” (GSV, p. 426), “Tristonho” (GSV, p. 427), “Pai do Mal”, “Tendeiro”, “Manfarro”, “Solto-eu”, “Ele” (GSV, p. 434), “Careca” (GSV, p. 435), “Demo”, “Sempre-Sério”, “Pai da Mentira” (GSV, p. 435), “Bode-Preto”, “Morcegão”, “Xú” (GSV, p. 436), “Dado”, “Danado” (GSV, p. 437), “Lúcifer”, “Satanaz” (GSV, p. 438), “Dos-Fins”, “Austero” e “Severo-Mór” (GSV, p. 440). Dentre tais nomes, apenas dois serão pronunciados no momento da invocação: “Lúcifer” e “Satanaz”.

“Tal”, “Cão”, “Cramulhão”, “Indivíduo”, “Galhardo”, “Pé-de-Pato”, “Sujo”, “Homem”, “Tisnado”, “Côxo”, “Temba”, “Azarape”, “Coisa-Ruim”, “Manfarro”, “Pé-Preto”, “Canho”, “Dubá-Dubá”, “Rapaz”, “Não-sei-que-diga”, “O-que-nunca-se-ri”, “Sem-Gracejos”

são os nomes empregados pelo personagem na 55ª página do romance. Esse recurso através do qual o personagem se vale de tantos outros nomes ao invés de empregar a palavra diabo, assinala a ambiguidade que permeia o romance e pode ser compreendido como um modo encontrado pelo personagem para se afastar de qualquer atuação malévola desse espírito. Seus pensamentos oscilam: *Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!* (GSV, p. 437).

Contribuem para o carregamento da atmosfera de perigo à qual se lançará Riobaldo, a descrição do ambiente pelo qual ele envereda e o modo como ele faz referências ao tempo cronológico simbólico ligado à ação. “Veredas-Mortas”, caracterizada como o “caminho cavado” onde há uns “caborés” (GSV, p. 435), é o nome do local onde se dará a invocação. Mesclam-se na mente do personagem as descrições do lugar ideal resgatadas das histórias recordadas que diziam que o pacto deveria acontecer onde houvesse a “concruz dos caminhos” e uma espécie de árvore denominada “pau-cardoso”, “capa-rosa” ou “capa-rosa-do-judeu”, numa noite “friazinha” (GSV, p. 435). Para Riobaldo a encruzilhada, “espojeiro de bestas” (GSV, p. 436), é o local onde mora o diabo.

O horário ideal para a realização do pacto seria à meia-noite, descrita como “morte das horas” (GSV, p. 427). A tonalidade mais escura é construída gradativamente. Riobaldo refere-se à “sombra de sombra” e ao dia que “entardecendo”, “fuscava” (GSV, p. 434). Depois emprega o vocábulo “noitinha” (GSV, p. 434) e, mais adiante, “noite” e “escuridão” (GSV, p. 435). Aí deparamo-nos com a “lua escondida”, o “escuro” e as “coisas do escuro”. Com relação à duração da cena o ouvinte recebe a indicação de que as “horas reviraram” (GSV, p. 436).

No campo subjetivo, Riobaldo ainda medita sobre a caracterização física do diabo. São atributos seus ter a forma de algum “bicho de pêlo escuro”; ser “canhim”, “beijudo” e “manquinho”; produzir “chorinhos” em seus “estados austeros” (GSV, p. 427); ter “mão peluda” (GSV, p. 434) e “pés de bode”; usar “chapéu vermelho emplumado”, caracterizando-se, portanto, como “medonho” e que ao despedir-se, some com um “estrondo”, deixando cheiro de “forte enxofre” (GSV, p. 427).

No momento em que Riobaldo chama pelo diabo, são os ventos fortes que denotam sua presença. Com o excerto seguinte acompanhamos a caminhada de Riobaldo ao local em que, de fato, ele invoca o diabo:

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Vareei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui

surgindo. Alí esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar o que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso — que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme o senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa — porque no chão bem debaixo dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso de capa-rosa-do-judeu nome toma. Não havia. A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá a escuridão deu. Talentos de lua escondida. (GSV, p. 435).

Não houve “[...] a lufã de um vendaval grande, com Ele no trono, contravisto, sentado na estadela bem no centro” (GSV, p. 437), tal como imaginara Riobaldo. O personagem explicita que seu desejo era mesmo tornar-se pactário: *Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era-ficar sendo!* (GSV, p. 436). E, mais adiante: “A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito ele. Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobrar, funil de final, desses redemoinhos:... o Diabo, na rua, no meio do redemunho...” (GSV, p. 437). Por fim, ressalta: “[...] que eu então não havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído” (GSV, p. 437). A invocação se concretiza do seguinte modo:

Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. [...] Remordi o ar: — “Lúcifer! Lúcifer!... — aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. [...] — “Lúcifer! Satanaz!...” Só outro silêncio. [...] — “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” (2001, p. 438)

Depois desta experiência, Riobaldo se torna um jagunço mais audacioso. Ele faz piadas sobre o chefe Zé Bebelo. Pouco tempo depois, assume a liderança do bando e consegue realizar a travessia pelo deserto Sussuarão, outrora intransponível sob a liderança do afamado líder Medeiro Vaz. Mesmo sendo surpreendidos pelo inimigo, seus jagunços vencem o bando liderado por Hermógenes.



Figura 2: A opção pelo pacto – imagem correspondente a 136ª página da adaptação para a narrativa gráfica.



Figura 3: O pacto com o diabo – imagem correspondente a 137ª página da adaptação para a narrativa gráfica.



Figura 4: O pacto com o diabo (parte 2) - Junção da 138ª e 139ª páginas da adaptação para a narrativa gráfica.

Após a invocação, Riobaldo afirma que o diabo “não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável” (GSV, p. 435). No presente fictício, quando reflete sobre esta experiência ele conclui que tudo não passara de um “falso imaginado” (GSV, p. 438). Na narrativa gráfica, Guazzelli e Rodrigo Rosa compactuam com esta ideia ao sugerir que o pacto não passou de um delírio.

A sugestão de um delírio é criada por meio da junção das páginas 138 e 139 que ampliam a experiência de invocação do diabo, apresentada na página 137. Nesta página Riobaldo é focalizado de cima para baixo com os braços abertos erguidos para o alto. Sua expressão facial denota que ele brada ferozmente pelo diabo. Os excertos transpostos através dos balões de diálogos foram: “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus infernos!”, “Lúcifer! Satanaz!” e “Deus ou o Demo para o jagunço Riobaldo”. Pelo movimento das árvores e da vegetação rasteira, aludido por meio da plataforma estática, visualizamos a intensidade dos ventos. No céu cinzento há dois olhos e alguns traços que nos remetem à imagem do pactário que avoca para si o poder atribuído ao diabo. “Hermógenes fez o pauto. Nas veredas mortas” é o excerto transposto para este espaço da página.

As páginas 138 e 139 formam um único desenho. Assim como no romance a efetivação do pacto não é clara, Guazzelli e Rodrigo Rosa tentam passar essa dúvida. Os traços não são mais nítidos, mas podemos intuir que a representação humana, diminuta na parte inferior do quadro, é a de Riobaldo. O movimento de seus braços estendidos ao alto se duplica por meio de traços que tocam as laterais de ambas as páginas. Estes traços com pendores surrealistas nos remetem ao estado que sugere a alucinação do personagem.

É no tópico seguinte que abordaremos as adaptações realizadas pelo artista plástico mineiro, Arlindo Daibert, realizado a partir de *Grande sertão: veredas*. Mas, deslocamos para esta parte de nossa análise uma de suas xilogravuras em função de um ponto de intersecção com as duas imagens apresentadas acima. Tanto sua obra quanto a de Guazzelli e Rodrigo Rosa trazem a palavra para o centro da imagem.

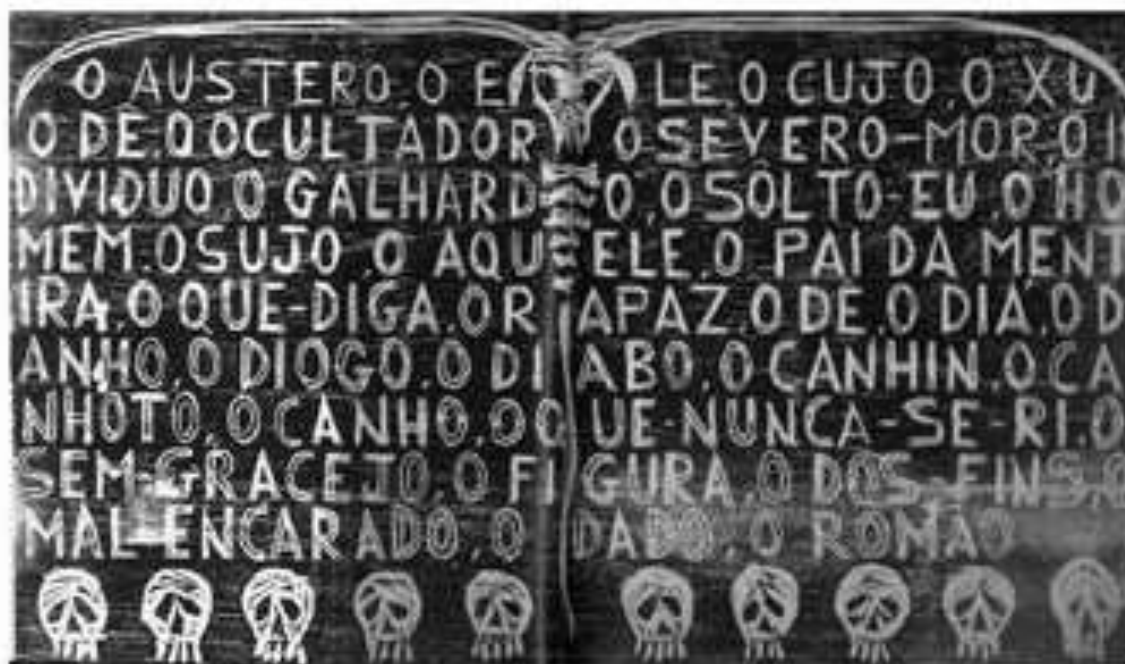


Figura 5: “O Diabo não há”. 1984. Xilogravura. Tiragem especial P.A. II 17,5 x 30,3 cm.

Tanto na xilogravura quanto no desenho, os adaptadores optaram pela transposição dos mais variados nomes por meio dos quais Riobaldo se refere ao diabo, conforme expusemos em nossa leitura da sequência literária. Dentre todos os nomes apresentados ao longo do romance, o de enganador, talvez seja o mais definitivo. E isso porque o mundo do diabo é o mundo das aparências e das ilusões. Mesmo pensando que se revestindo com o poder das trevas, venceria

o inimigo, Riobaldo é enganado e, após receber a notícia da vitória de seu bando, também recebe a notícia da morte de seu grande amor, Diadorim.

Na sequência da narrativa gráfica a cor predominante é o vermelho que pode ser associado ao poder, à guerra e seus perigos. Riobaldo almeja desesperadamente o poder para conseguir vingar a morte de Joca Ramiro e ver restabelecida a paz no rosto de Diadorim. No plano da representação gráfica tanto as palavras transpostas como a cor utilizada em sua escrita nos remetem ao diabo e ao estado confuso de Riobaldo. Seu isolamento, seu medo e sua solidão são representadas pelas tonalidades mais escuras, sobretudo, o preto, cor sobre a qual os sinônimos para diabo são inscritos. As letras médias e grandes construídas por meio de traços angulares se contrapõem à uma escrita arredondada que denota certa amabilidade, cautela e paciência. As palavras não seguem o parâmetro estabelecido por uma linha horizontal. Inseridas acima e abaixo da imagem desfigurada dos braços de Riobaldo, elas parecem ter sido escritas em um momento conturbado, de forma ríspida.

Na xilogravura de Daibert os nomes são dispostos horizontalmente. O tamanho das letras é uniforme. Num retângulo de 17,5 x 30,3 cm, elas parecem estar dispostas num livro. Nesta xilogravura a escrita não é puro dado visual, cujo significado é obliterado como em seus trabalhos intitulados *Mandala*. Com a inserção de uma imagem concreta da obra de Guimarães Rosa, o artista transpõe vários nomes através dos quais Riobaldo alude à existência do Diabo. Entretanto, o título atribuído à sua xilogravura é “O diabo não há”. Daibert volta-se para o recurso rosiano por meio do qual a ambiguidade é construída. Ao se valer de diferentes nomes para se referir ao diabo, o personagem parece tentar se afastar de qualquer influência maléfica. A simbologia da imagem das caveiras cravadas na parte inferior de sua composição visual sugere a ideia de transformação de Riobaldo. Após a invocação por meio do qual o pacto teria se efetivado, o personagem inicia um novo ciclo no qual ele assume a posição de líder.

1.4. Literatura e artes visuais

Na série sobre *Grande sertão: veredas*, Arlindo Daibert vale-se de uma multiplicidade de técnicas como xilogravura, desenho, colagem, aquarela, além de trabalhar com a própria matéria textual, desvencilhando-se da pura ilustração. A série foi criada ao longo de uma década, uma vez que alguns trabalhos, como nos lembra Júlio Guimarães, são datados do

início dos anos 1980. Daibert também produziu o texto analítico intitulado *Caderno de escritos* sobre a série. Excetuando-se as xilogravuras, o texto comenta os 51 desenhos. A partir de sua leitura interpretativa, Daibert estabelece ligações com o romance, além de mobilizar elementos extratextuais na construção de suas obras.

Nesta obra o artista fala especificamente sobre as relações entre texto e imagem, referindo-se aos seus trabalhos como “método de raciocínio e instrumento de análise do próprio processo de criação” (1995, p. 66). Em seu arquivo e em sua biblioteca foi encontrada uma ampla bibliografia sobre Guimarães Rosa, além de um volume expressivo de fichas com anotações sobre o próprio romance e sobre sua crítica, roteiros de trabalho e diversos recortes de imagens e textos relacionados com a obra do escritor. Tais informações, somadas à produção escrita de Daibert, por meio do qual ele fala sobre sua própria criação, nos permitem afirmar que a série sobre o romance é fruto de um diligente trabalho de pesquisa e leituras sucessivas não apenas do romance, mas de outras obras explicitamente ou veladamente interligadas ao romance.

Seu trabalho voltado para a obra de Guimarães Rosa foi exposto, pela primeira vez, após a sua morte, em Ouro Preto, no anexo do Museu da Inconfidência, em 1993. Daibert caracteriza seu trabalho como uma espécie de contribuição em imagens. Quando se recorda de seu trabalho realizado a partir da obra de Lewis Carroll, ele esclarece:

Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens (1995, p. 28).

Em seu diário, cujas partes foram reunidas em *Caderno de escritos*, Daibert compartilha sua experiência do trabalho que realizou a partir de sua leitura da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade,¹⁰ ele emprega a palavra traduzir para se referir à linguagem por meio da qual expôs sua interpretação da narrativa. Buscando estabelecer uma linguagem capaz de traduzir esta obra de Mário, seu plano era se envolver muito mais com o raciocínio de Mário do que especificamente com a obra *Macunaíma*: “[...] o texto é mero pretexto” (1995, p. 15). Quando faz uma analogia entre seu método de criação e tradução,

¹⁰ Esta informação também integra o *Caderno de escritos*, publicado em 1995.

Daibert destaca um trecho da carta de Guimarães Rosa, dirigida ao seu tradutor italiano em 4 de dezembro de 1963:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re” –traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara. (ROSA, 1963 apud DAIBERT, 1995, p. 28).

Resultante de sua primeira aproximação dos textos de Rosa, Daibert criou 20 xilogravuras a partir das seguintes questões levantadas com a leitura da obra: Bem/Mal, Vida/Morte, Deus/Demônio, Culpa, Medo, Poesia, etc. A opção pela criação de xilogravuras, a linguagem da madeira, se deu por duas razões. A primeira estava atrelada ao caráter sintético dessas questões fundamentais e, para Daibert, a xilogravura lhe pareceu uma linguagem mais emblemática para a materialização desses conceitos.

A segunda razão deve-se ao fato de a xilogravura remeter à ilustração das narrativas tradicionais de cordel e, pensando em história da arte, como bem dissera Daibert, elas nos remetem à ilustração medieval das narrativas de cavalaria, gênero que se insinua de maneira persistente no romance de Guimarães Rosa. Daibert caracteriza este trabalho como uma primeira aproximação ainda tímida da obra do escritor. As gravuras foram editadas sob a forma de álbuns, em tiragem de cinquenta exemplares, para a Globo/Minas, de Belo Horizonte.

Dois anos após a realização do trabalho descrito acima, período em que o artista plástico releu *Grande sertão: veredas* constantemente, Daibert fez pesquisas iconográficas e investigações sobre Guimarães Rosa. A experiência de procurar imagens para “transcriar os climas poéticos” do texto de Rosa, reforçou uma questão fundamental para Daibert: “como resolver no plano da narrativa imagística a ordem da narrativa subvertida assumida por Guimarães Rosa na construção de seu livro” (1995, p. 30)?

A solução encontrada por Daibert foi a elaboração de módulos narrativos e, dessa maneira, os desenhos foram agrupados a partir de temáticas constantes na obra de Guimarães Rosa: o sertão, o amor, o homem e o sertão. Estes foram os eixos temáticos delineados por Daibert para os desenhos que, após um período de afastamento, foram concluídos em maio de 1993. Ao longo desses quase dez anos ele atribuiu diferentes títulos para este trabalho.

Pensando em uma denominação mais poética que exprimisse sua relação pessoal com o romance, a série de desenhos recebeu o título de “Breviário”. Daibert nos direciona para os significados deste vocábulo presentes no dicionário Aurélio: “Forma breve do ofício divino, ou prece da Igreja, para uso dos clérigos. 2. Livro das rezas cotidianas dos clérigos. 3. Fig. Livro predileto. 4. Sinopse, resumo” (1995, p. 31).

Os módulos narrativos foram organizados da seguinte maneira: *I Módulo, II Módulo* — “Sertão... S... Satanão”, *III Módulo, IV Módulo* — “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro” e *V Módulo* — “Contar é muito dificultoso” compostos, respectivamente, por oito, onze, seis e vinte desenhos. As imagens que destacamos abaixo integram o primeiro módulo. O conjunto desses quatro desenhos são resultantes de uma tentativa de mapear o universo simbólico de quatro personagens-chave do romance, Riobaldo/Hermógenes e Diadorim/Otacília que, direta ou indiretamente, se relacionam como opostos complementares na leitura de Daibert.

O segundo módulo constituído por onze trabalhos volta-se para vários aspectos do universo do sertão segundo a visão expressa por Riobaldo. O terceiro conjunto de imagens é dedicado a estabelecer uma espécie de painel com os diversos tipos que habitam o sertão. O quarto conjunto é constituído a partir do tema do amor pelas mulheres Rosa’uarda, Nhorinhá, Ageala, Maria da Luz, Otacília e Diadorim. Por fim, o quinto módulo se organiza em torno do desenvolvimento da trajetória de Riobaldo. Acerca deste minucioso trabalho, Daibert compartilha em seu *Caderno de escritos*:

Procuramos estabelecer um relato conciso da trama central do livro obedecendo a uma ordem linear de narrativa que, associada aos quatro conjuntos temáticos anteriores, transmitisse ao espectador o entretrecho básico da epopeia rosiana. Organizamos de maneira cronológica a partir das primeiras lembranças da infância do narrador e acompanhamos suas aventuras até o desfecho trágico da morte de Diadorim e o abandono do jaguncismo (1995, p. 51-52)

Os episódios recriados por Daibert foram: a experiência de Riobaldo menino em sua travessia e a morte de sua mãe. O artista mesclou a infância de Riobaldo com a infância do escritor. Este desenho tenta criar um jogo de associações entre o menino Riobaldo e o menino João. Com a prancha 33 Daibert alude à morte da mãe de Riobaldo, acontecimento que fora decisivo para que, após o período de experiência na fazenda de seu padrinho e em Currealinho, ele se integrasse ao mundo do jaguncismo.

Na prancha 34 nos deparamos com a repulsa de Riobaldo por seu padrinho. A impossibilidade do amor filial é substituída pela obediência ao chefe jagunço. Da morte de Medeiro Vaz emergem os versos que são transcritos para a desenho de Daibert: “Meu boi preto macangueiro/ árvore para te apresilhar? Palmeira que não debruça:/ buriti — sem entortar...” (1995, p. 53). Na prancha 35 se destaca a figura do chefe Zé Bebelo. O artista sugere uma aproximação entre Riobaldo e Zé Bebelo a partir do fato de ambos não se sentirem pertencentes ao bando dos jagunços. Riobaldo assinala que aquela experiência era provisória, enquanto Zé Bebelo desejava entrar na política.

Na iconografia do tarô, Zé Bebelo é associado à figura do Arcano I, o Mago, que rege os impulsos de mudança, iniciativa e organização. Em seus escritos Daibert ressalta que as associações de alguns personagens e de alguns episódios com imagens do tarô não têm qualquer leitura mística ou esotérica¹¹. “A apropriação da iconografia tradicional se dá pelo paralelismo simbólico que possa vir a se estabelecer com o discurso literário e numa alusão ao interesse de Guimarães Rosa pelos temas e discursos das chamadas filosofias tradicionais que incluem desde o esoterismo ao budismo zen” (1995, p. 53-54).

A prancha 36 recria o episódio do julgamento de Zé Bebelo. Aqui as facas cedem lugar à palavra. Evidencia-se aí o poder da palavra com sua capacidade de reverter o destino. Aquele que mais se afasta deste poder, Hermógenes, não aceita a decisão final e, ao matar Joca Ramiro, desencadeia o grande confronto final. Na prancha de número 37 destaca-se, centricamente, a IV carta do tarô, a do imperador. Trata-se de sua interpretação acerca de Joca Ramiro. Este é o chefe que rege todos os demais chefes, ele é o imperador do sertão.

A prancha 38 é referente à experiência da fazenda dos Tucanos. Aí acontecera um dos episódios mais tensos da narrativa, o da matança aos cavalos, interpretado por meio da prancha 40. Uma borboleta que aparece em meio ao tiroteio prenuncia a vitória dos jagunços. Com a prancha 41, deparamo-nos com a representação do pacto. A carta XV do tarô fora apropriada por Daibert, sobretudo, porque ela diz respeito não só às atitudes de mudança, mas também a tudo que se relaciona com o mundo material e suas conquistas.

A prancha 42 recebe o título de “O cavalo Siruiz” e nos remete ao domínio de Riobaldo sobre o animal que não queria obedecer às ordens de seu antigo dono. Trata-se de um prenúncio do poder de Riobaldo como chefe jagunço. Para Daibert o jagunço e sua

¹¹ O problema é que o autor não controla o leitor e nós fazemos estas associações quando realizamos a leitura.

montaria formam um todo, como um centauro. “Mais que simples montaria, o cavalo será o sinalizador do perigo e companheiro de aventuras”. Com a prancha 43 Daibert nos direciona para um ponto de intersecção entre Riobaldo e Hermógenes. Uma serpente em forma de lemniscata, com a cabeça abocanhando a própria calda ocupa o centro deste desenho. Para Daibert Zé Bebelo compreende que somente Riobaldo pode enfrentar Hermógenes. Há um ponto de intersecção entre ambos. Enquanto Hermógenes é encarnação do próprio Mal, Riobaldo se associa ao Mal para enfrentar o inimigo. Daí em diante o protagonista sofre um eterno dilema por meio do qual rejeita a ideia de que o pacto tenha, de fato, sido realizado.

A imagem da prancha 44 é concebida a partir de um detalhe de foto de documentação de uma expedição de Euclides da Cunha. Por meio do desenho, Daibert afirma que buscou uma aproximação entre a “desvalia absoluta” dos catrumanos com a descrição “cruel” da desvalia dos revoltosos de Canudos por Euclides da Cunha.

Com a prancha 45 evoca-se o episódio no qual Riobaldo presencia no nascimento de uma criança que deverá ser batizada com o nome de Riobaldo. Na imagem o espaço em que vemos uma criança se desenvolver é a cavidade de uma caveira desenhada sobre algo que, com a leitura das anotações do artista, descobriremos ser a cópia do pacto com o diabo assinado, supostamente, pelo padre Urbain Grandier, no ano de 1634. Por mais poderoso que o diabo possa parecer, no desenho de Daibert, o desenvolvimento da criança e seu nascimento, representam um novo começo, resgatando o “mundo para a ordem e para a positividade” (1995, p. 59).

Na prancha 46 é sugerida a ideia do poder das rezas. Ao longo do romance, Riobaldo nos conta que há várias pessoas espalhadas pelo sertão que rezam por ele. Superstição, crença nos bentinhas e devoção à Virgem Maria e no seu poder de redenção estão disseminadas pela obra. A fé contribui para a mudança de comportamento tal como aconteceu com o jagunço Joé Cazuzo ou para justificar atos criminosos como observamos com a história de Rudugério Freitas e seus dois filhos.

Na prancha 48 deparamo-nos com uma leitura do povoado do Paredão, onde acontecerá o duelo final entre Diadorim e Hermógenes. Para Daibert o Paredão se configura como quase uma espécie de torre onde Riobaldo assiste, impotente, a morte de Diadorim. As fotografias de Ana Mariani serviram de referência para os desenhos que foram feitos por Leonino Leão e que se tornaram matéria-prima para esta composição de Daibert. Da imagem colorida, na parte superior do desenho, passamos à imagem sem cor, onde se destacam os

traços secos de suas estruturas. No centro desta imagem avulta-se a marca do infinito transposto do final de *Grande sertão: veredas*.

Com a penúltima prancha, a 49ª, que integra o módulo por meio do qual Daibert lineariza a narrativa de Riobaldo, nos deparamos com a carta de número XVI do tarô. Para Daibert a torre representa a “presunção, orgulho e incredulidade” (1995, p. 61). Estar paralisado na torre, ocupando a posição mais alta que é a de chefe, é o preço que paga Riobaldo pelo suposto pacto realizado. Não é lícito ao chefe estar entre os homens neste grande confronto final. Quando é iniciada a luta final e os jagunços desembainham suas facas, Riobaldo já não pode interferir e Diadorim não conta mais com o auxílio do grande amigo.

Na prancha 50 nos deparamos com a descoberta da identidade de Diadorim e com a prancha 51, Daibert finda a série de imagens apresentadas com o desenho que, assim como o fim do romance, nos arremessa para a infinitude. O artista destaca que esta é também a marca da continuidade, do eterno movimento.

Com a breve descrição de alguns desenhos de Daibert nosso intuito foi o de aproximar o leitor do universo do artista plástico, colocando em evidência seu método de interpretação crítica de *Grande sertão: veredas*. Durante este percurso, além do livro em que as xilogravuras e os desenhos foram reunidos, o *Caderno de escritos* com as anotações de Daibert também foi fundamental para as análises. Abaixo, passamos ao modo de representação de quatro personagens do romance.

Na representação gráfica de Riobaldo, Hermógenes, Diadorim e Otacília, Daibert opta por imagens sintéticas que exploram o temperamento de cada um desses personagens, procurando realçar seus atributos principais.

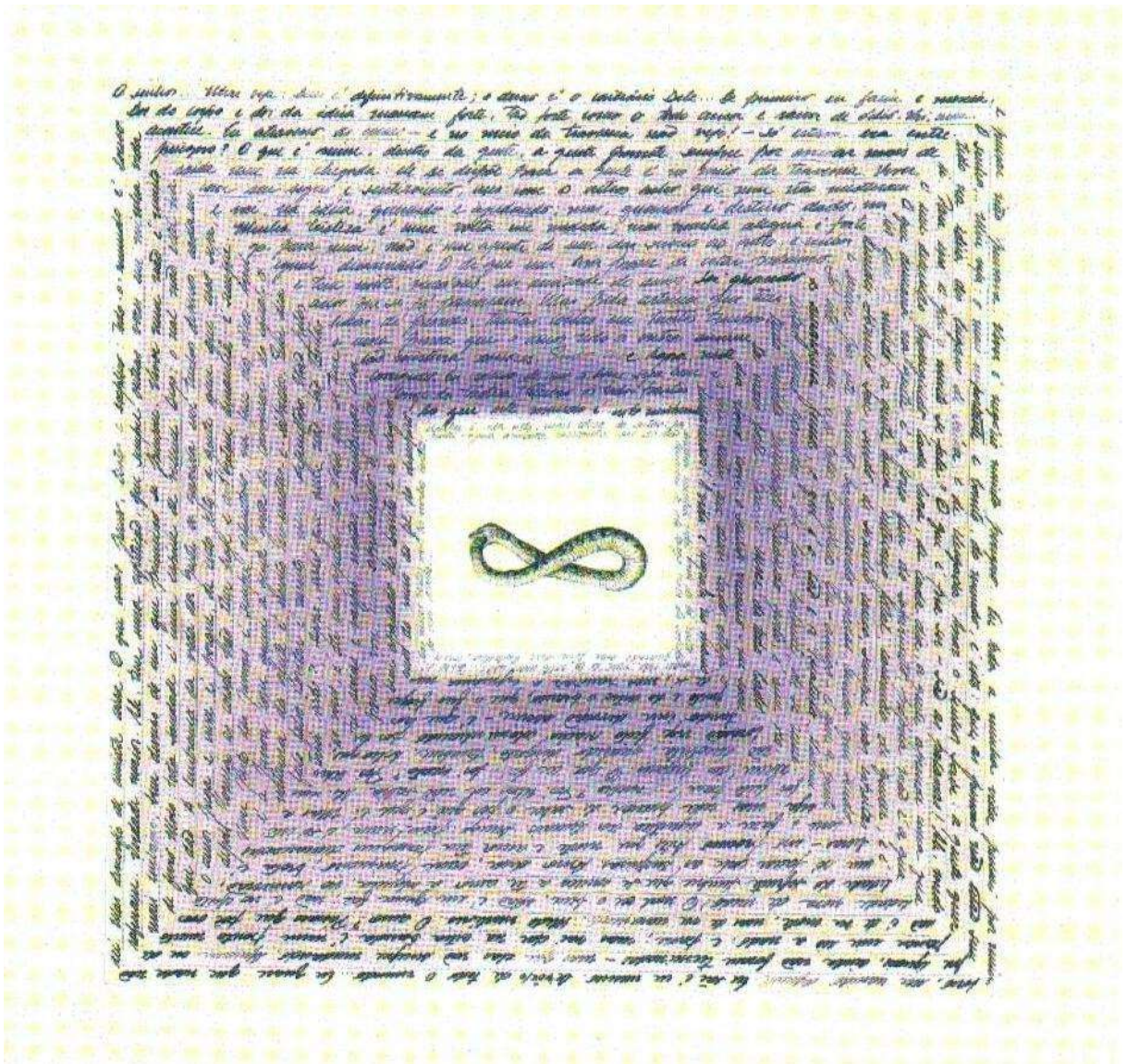


Figura 6: “Riobaldo, o Urutu Branco”. n. 4. déc. 80. Aquarela e grafite sobre papel. 24,7 x 24,7 cm.

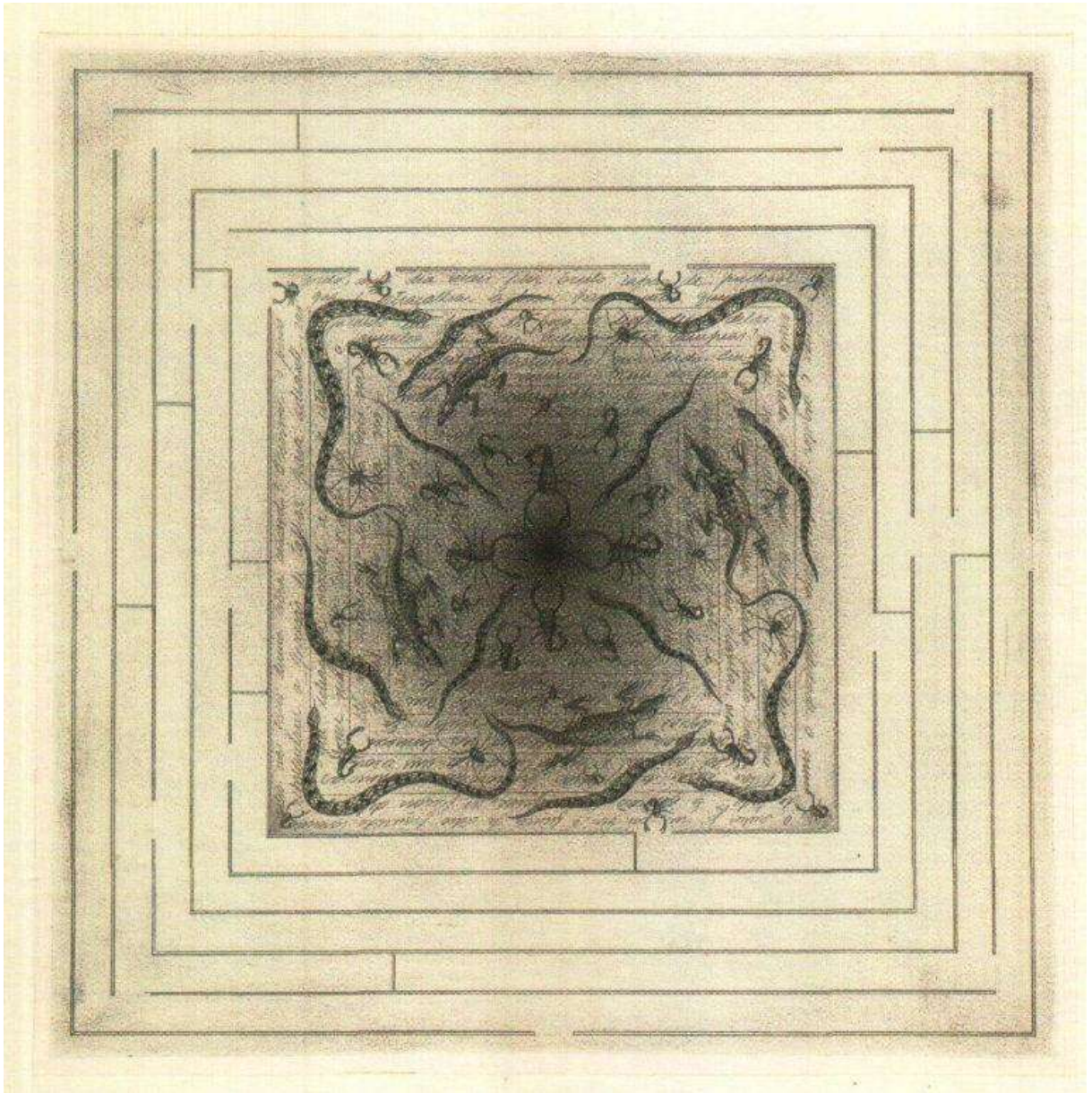


Figura 7: “Hermógenes”, n. 6. déc. 80. Grafite sobre colagem de papel sobre papel. 27 x 27 cm.

As linhas retas presentes na representação dos dois personagens masculinos se opõem às linhas curvas empregadas nas representações de Otacília e Diadorim. Na concepção de Daibert, Riobaldo e Hermógenes se complementam, na medida em que este representaria o lado sombrio da alma de Riobaldo. Hermógenes é aquele que realizara o pacto, sabe se livrar das armadilhas dos inimigos, das picadas dos mosquitos e é também o chefe das tocaias noturnas. Seu mundo é o mundo dos animais peçonhentos, como destacara Daibert, como escorpiões, cobras e caramujos. Tais aspectos também foram retrabalhados na composição de

cenar cuja presença de Hermógenes é destacada e também em cenas nas quais Riobaldo tem delírios. Em seu diário, Daibert destaca que Hermógenes é a própria essência maléfica, sua materialização.

Por outro lado, Riobaldo representaria sua contraface, marcado pela ambiguidade e pela dúvida. Enquanto em Hermógenes o Bem está ausente, Riobaldo conhece os limites do Bem e do Mal. No romance, Riobaldo destaca-se dos demais jagunços porque cuida de sua aparência. Hermógenes, disforme “deixa submergir-se no animal, no sujo, no selvagem” (1995, p. 35). Riobaldo tem nojo de Hermógenes, mas ao mesmo tempo, ao saber que o jagunço é pactário, também opta pelo pacto com o intuito de realizar a vingança à morte de Joca Ramiro. Com seu desenho, Daibert também expressa a ideia de que Hermógenes é “labiríntico”, mentiroso e falso. Riobaldo se apresenta como aquele que pensa sobre as ações, buscando a ordem através do discurso.

Diadorim está sempre ao lado de Riobaldo, é seu amigo e companheiro de lutas. Apesar da forte atração que sente por Riobaldo, ele recusa a ideia de declarar-se ao companheiro. Daibert assinala que Diadorim “é o mundo selvagem da vida aventureira e nômade” (1995, p. 35). Por esta razão os pássaros aparecem constantemente nas passagens protagonizadas por ele.

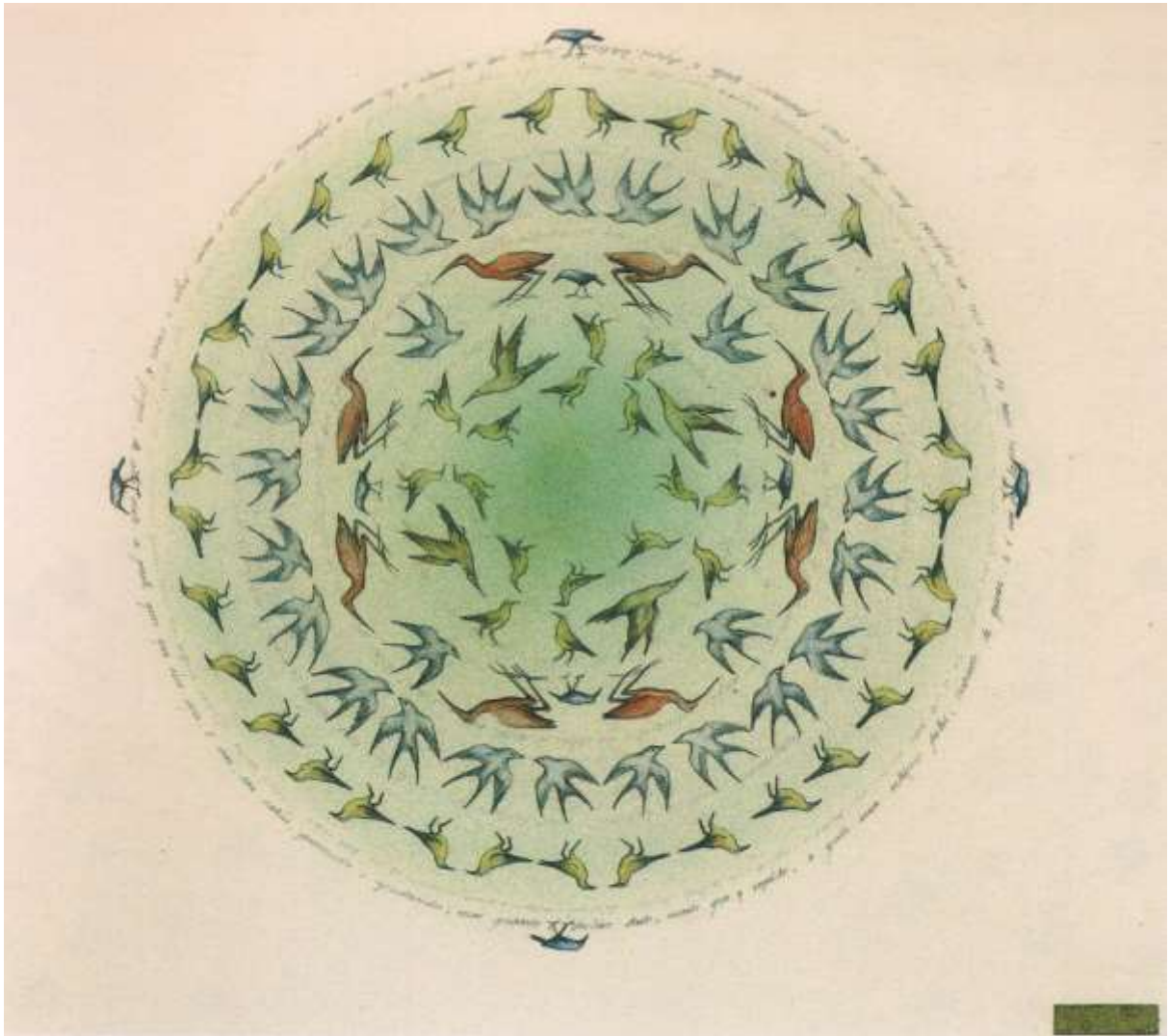


Figura 8: "Diadorim". n. 3. déc. 80. Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5 x 36 cm.

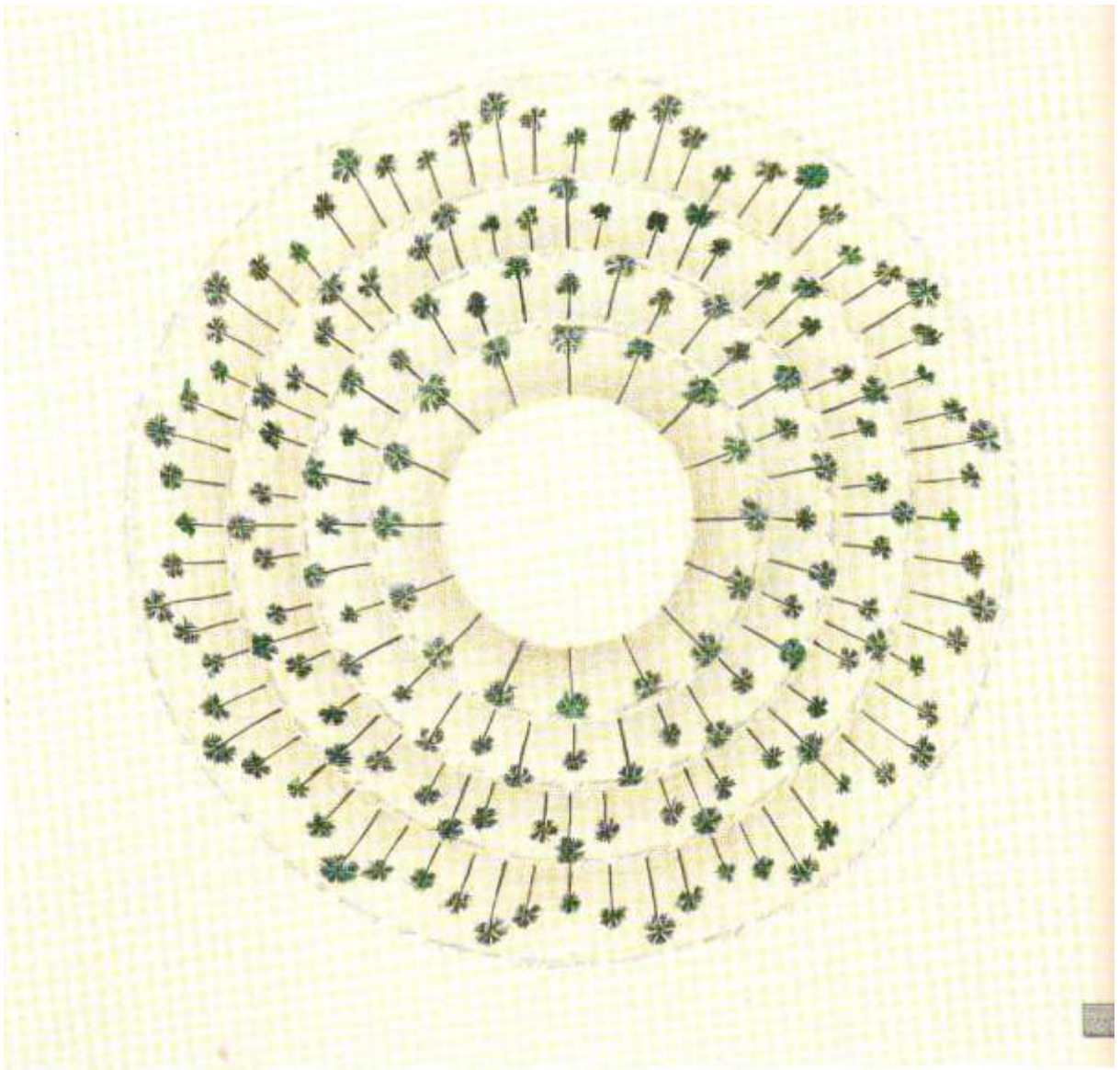


Figura 9: “Otacília”. n. 5. déc. 80. Pastel, grafite, aquarela, grafite e colagem de papel. 33 x 36 cm.

Já Otacília nos remete à vida doméstica e estabilizada na fazenda idílica. O buriti, personagem do plano mítico de Guimarães Rosa, é mobilizado na interpretação de Otacília feita por Daibert, sublinhando a ideia de estabilidade que se contrapõe a vida errante de jagunço. Tal como observara Cavalcanti Proença, o buriti é sempre uma “nota de suavidade no livro intensamente dramático de Guimarães Rosa” (1959, p. 197).

Com uma primeira aproximação da obra de Arlindo Daibert, podemos apontar que seu propósito é elaborar seu desenho como método de raciocínio e instrumento de análise do próprio processo de criação. Cada uma das obras, resultantes deste processo, preserva sua

individualidade. Embora *Grande sertão: veredas* tenha sido a inspiração e o ponto de partida para o artista plástico, não há a exigência de ligação temporal entre os diferentes desenhos, pinturas ou xilogravuras. As adaptações dos personagens e dos vários episódios que por ele foram selecionados são independentes. Os seus objetos de estudo são dois: o processo de criação em si e a obra. Assim como quando discorrera sobre sua experiência com a obra de Carroll e Mário de Andrade, o trabalho com a obra de Guimarães Rosa também é caracterizado por ele como um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário.

1.5 Literatura e Música

Para aguçarmos a reflexão sobre a adaptação do texto literário para a música, selecionamos o CD *Sons do grande sertão*, cuja estrutura organizacional pode ser observada na 81ª página deste capítulo. A direção deste trabalho é de Ivan Vilela e sua produção também recebeu sugestões de Wagner Dias, Marily Bezerra e Heinz Dieter Heidemann. O trabalho é resultado de uma “tentativa de concentrar, minimamente, inquietações sonoras provocadas, por um lado, pelo estudo da obra de João Guimarães Rosa, e, por outro, pelo transbordamento derivado desse lugar grandioso e transcendente, parte do que ‘restou do mundo original’, o chamado grande sertão” (2006, p. 83), conforme aponta Wagner Dias em seu ensaio “Escutando Rosa”.

Sons do grande sertão é composto por 16 faixas e nele se combinam dedilhados de viola, canções, narração de excertos literários, fala de pessoas da região e os mais variados sons da paisagem sertaneja. Destacamos aqui a segunda faixa e uma nota que fora enviada pelo professor Antonio Candido à editora. Ele fala sobre o processo de construção da canção intitulada “Canção de Siruiz”:

A melodia divulgada neste número não é a Canção de Siruiz, que ninguém sabe de fato como possa ser. Quando estava sendo preparado um CD com a leitura de trechos de *Grande sertão: veredas* por José Mindlin, Davi Arrigucci e eu, transpus para os versos de Guimarães Rosa a melodia de uma velha canção mineira que minha mãe ouvia em menina, entre 1900 e 1906, na cidade de Barbacena, onde morava então com a sua família. Era cantada por um lavador de assoalhos, Antonio Lino, entre outras que ficaram em nossa memória familiar. A letra original é a seguinte:

*Gente vamo rezá – Por alma do Pai Carreiro,
Que lá vai subindo o morro – Sem carro e sem candeeiro.*

*Por isso mesmo – Eu não quero carreadá,
O carreiro pega o boi – Mas não pega o marruá,
O carreiro pega o boi – Mas não pega o marruá.
Você pega o boi pintado – na porteira do currá.*

O mais curioso é que a minha adaptação se espalhou, quem sabe por meio do CD, de tal modo que, segundo me contaram, hoje a pseudo-Canção de Siruiz foi adotada na própria região do autor... (2006, p. 83-84)

A música “Canção de Siruiz” foi composta por Luiz Henrique Xavier a partir da melodia adaptada por Antonio Candido para o disco dirigido por Marily da Cunha Bezerra. O fato da canção ter se espalhado e ter sido adotada até mesmo na região do autor, evidencia a autonomia da adaptação. A obra “Sete episódios do Grande sertão: veredas” foi distribuído em 1977 e integra a coleção “Ler e Ouvir, 1 – Guimarães Rosa, 7 episódios de Grande sertão: veredas”, nas vozes de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr. e José Mindlin. A escolha dos episódios que compõem esta obra foi de Arrigucci. São lidos sete episódios que dão uma ideia da trama do romance. A gravação da leitura em voz alta oferece ao ouvinte a musicalidade da linguagem de Guimarães Rosa. O projeto também contou com a parceria entre Marily e Maria de Lourdes Nogueira Porto.

O compositor Tavinho Moura na composição da nona faixa intitulada “Manuelzim-da-crôa”, oferece-nos as sensações despertadas nele a partir de um episódio em *Grande sertão: veredas* em que os personagens, Riobaldo e Diadorim, aguardam a chegada das tropas e munição. Durante a espera, eles observam os passarinhos à beira do rio. A canção recria este instante com a declamação das palavras, transcritas abaixo, acompanhada da viola e do violão de Beto Lopes.

Que bonito é um barquinho saindo da barra, descendo pelo rio afora. Que bonito o Manuelzinho da Crôa cruzando a boca do Urucuia e querendo chegar lá na cachoeira do Poço Fundo, no riacho do Alegres, no córrego da Viúva, no ribeirão do Sumidouro, no riacho do Galho, lá, lá onde tem Caboclo D'água (Faixa 9 de *Sons do grande sertão*).

A viola é uma espécie de “porta-voz” do povo do centro-oeste do Brasil, espécie de companheira das narrativas orais que possibilitam a propagação das histórias mesmo com a ausência do registro escrito. “Em versos rimados e metrificadas, ele [o sertanejo] perpetua com fidelidade detalhes dos acontecidos fazendo com que sua história seja lembrada e seus atos repetidos pelos descendentes que vêm no curso dos tempos” (2006, p. 86)

A sétima faixa intitulada “Rito” é umas das mais belas adaptações do episódio da travessia pelo Rio São Francisco de *Grande sertão: veredas*. A composição é de Wagner Dias. Com a voz de Élide Marques, Fernando Machado e Wagner Dias no violão, Pedro Ribeiro e Eduardo Contrera na percussão e Pedro Macedo no baixo acústico, a letra é combinada com o som das águas e o canto dos pássaros. Abaixo transcrevemos a letra da canção:

- (1) Um quarto de queijo e rapadura,
- (2) duram, duram
- (3) na voz macia desse canto.
- (4) O De-janeiro e o São Francisco
- (5) duram, duram
- (6) na voz macia desse canto.
- (7) Primeiro encontro, o meu balanço,
- (8) medo e coragem, na passagem.
- (9) Peroba e rio, meu desafio
- (10) e as mãos atadas no ar.
- (11) Bicho solto é ariranha
- (12) que estreita a largura das águas.
- (13) E é Diadorim quem tira a vazante de mim.
- (14) O menino e o canoieiro
- (15) duram, duram
- (16) na voz sem prazo de parar.
- (17) Canoa de madeira burra
- (18) afunda, afunda
- (19) a voz me ensina a nadar.
- (20) Chico confins, meu desafio
- (21) e as mãos atadas amor
- (22) que tira o medo, aurora.
- (23) Amor que manda o medo embora.
- (24) Bicho preso é tatarana.
- (25) que alarga o estreito das águas.
- (26) E é Diadorim quem faz a coragem em mim
- (27) Foi Diadorim quem fez a coragem em mim¹²

O título da composição, “Rito”, nos remete ao processo de transformação atravessado por Riobaldo. Os versos *Bicho solto é ariranha* (11º)/ *que estreita a largura das águas* (12º) se contrapõem aos versos *Bicho preso é tatarana* (24º)/ *que alarga o estreito das águas* (25º), numa alusão à coragem que o personagem adquiriu por meio da travessia. No romance, ao findar a narração deste episódio, o narrador faz a seguinte observação: “O sério pontual é isto,

¹² Áudio disponível em: <<http://www.scielo.br/img/revistas/ea/v20n58/html/musicas.htm>>. Acesso em 9 jun. 2015.

o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isto foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (GSV, p. 125). Na adaptação o nome atribuído é amor, “Amor que manda o medo embora”, conforme o 23º verso.

Algumas informações contribuem para o agravamento do medo de Riobaldo diante da travessia. O termo “madeira burra” é empregado na composição de Wagner Dias e no texto de Rosa para se referir à peroba, material com o qual a canoa em que os personagens estão foi construída. Diferentemente das canoas de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, as canoas de peroba não sobrenadam. O De-janeiro e o São Francisco são anunciados no segundo verso e, um pouco mais adiante, o perigo é intensificado com a introdução do termo “ariranha” que, na obra literária, é a “onça-d’água” que pode fazer a canoa virar. Riobaldo, que não sabe nadar, sente medo e vergonha diante dos confins do rio.

Mas o verde olhar do novo amigo transmite-lhe confiança. Esses sentimentos presentes na obra literária são recriados por meio do verso “E é Diadorim quem tira a vazante de mim”. Do temor, explícito no comportamento de Riobaldo, ele extrai mais coragem. Ele coloca sua mão sobre a de Riobaldo e a sensação causada é recriada por meio do verso “Que tira o medo, aurora”. O toque das mãos delicadas do amigo é acompanhado do encorajamento que, no texto literário, é indicado da seguinte maneira: “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com dedos dela delicados. — “Você também é animoso...” me disse. Amanheci minha aurora” (GSV, p. 123). A mudança é confirmada, na adaptação, por meio dos versos “E é Diadorim quem faz a coragem em mim/ Foi Diadorim quem fez a coragem em mim”.

A 15ª faixa, “Valsa para viver um grande amor”, de Ivan Vilela, interpreta a relação entre os protagonistas de *Grande sertão: veredas*. A combinação da rabeca, viola e violão evoca o sentimento de sofrimento diante do amor intenso que não se concretizou. Na apresentação do CD, voltando-se para outra composição de Vilela, “A força do boi”, é ressaltada a união entre “a força do animal à força do ritmo (boi) e às linguagens modal e tonal, num entrelaçamento rítmico de textura densa” (2006, p. 84).

As composições de *Sons do grande sertão* caracterizam-se como adaptações da obra rosiana. Elas nasceram das “inquietações sonoras” suscitadas com a leitura da obra do escritor, tal como se expõe no texto de apresentação da obra. O processo de adaptação levou à

construção de novas canções, cuja fruição não depende do conhecimento prévio das obras que lhe serviram de ponto de partida. Entretanto, no campo dos estudos da adaptação, o conhecimento da obra de origem nos permite traçar relações entre a Literatura e a Música.

Para este campo têm se voltado pesquisadores como Rodrigo Passos Felicíssimo (2006) com sua dissertação de mestrado “Paisagem sonora do espaço migrante”. A partir da oficina concebida no Projeto “Guimarães Rosa – Lugares”, patrocinado pela Petrobras em 2005, o pesquisador recolheu uma diversidade de sons, especialmente da localidade do Morro da Garça, em Minas Gerais, por onde o escritor passou.

Rodrigo Delage, músico de Belo Horizonte, volta-se para a exploração das possibilidades musicais de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*. O cantor Renato Braz com Nelson Ayres (piano) se volta para a figura do escritor criança em “Menino quieto” de Jean e Paulo Garfunkel. Elvis, de Cordisburgo, se debruça sobre *Magma*, *Tutaméia* e *Ave, palavra*. José Miguel Wisnik se volta para as recordações do jagunço Riobaldo. Outra adaptação que podemos elencar aqui é o espetáculo “Diadorim: no sirgo fio das recordações”, dirigido por Marily Bezerra de Menezes. O elenco conta com as contadoras de histórias Dôra Guimarães e Elisa Almeida.

Na composição da 5ª faixa, “Narrativa sobre o sertão”, acompanhamos o depoimento do contador de histórias José Maria Gonçalves que vive em Cordisburgo. Há elementos presentes no texto rosiano que são recriados por meio dos sons incorporados através das andanças pelas paisagens sertanejas como o dos pássaros cantando e o som dos ventos entre as montanhas. O trabalho do contador de histórias se configura como adaptação, porque o contador recria por meio de sua voz e entonação própria, fazendo pausas e/ou pequenas alterações como supressões ou acréscimos, as narrativas escritas que foram internalizadas por ele.

Na última faixa de *Sons do grande sertão*, José Mindlin faz uma leitura da parte final do romance de Guimarães Rosa. O texto de apresentação refere-se à esta faixa como “um fim em forma de travessia. Uma travessia para outras possibilidades sonoras – similares e diversas à apresentada. Segue o convite ao brinde. E daí, é ir ouvindo” (2006, p. 86). Não se configuraria este fim como um convite para a leitura de *Grande sertão: veredas*? Sim, acreditamos que esta representa uma das vertentes interpretativas. Ao término da fruição o ouvinte pode se sentir motivado à leitura da obra, cujas reflexões finais foram compartilhadas

como fecho do CD. A voz que fala interessa-se “pelo que é dito” e, neste caso, para descobrirmos o que mais é dito, temos de recorrer ao romance.

Esta voz se distingue da voz que canta. Evocamos aqui a diferenciação proposta por Luiz Tatit, em *O cancionero* (2002). Para ele a voz que canta interessa-nos pela “maneira de dizer”. É Wagner Dias quem, voltando-se para obra de Tatit, destaca que a diferença vai um pouco mais além, “a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia” (TATIT, 2002, apud DIAS, 2006, p. 74), enquanto “a fala regida por leis musicais – frequência e duração – ganha estabilidade, sentido próprio e se perpetua em movimento cíclico, como ritual” (DIAS, 2006, p. 78). Wagner Dias detecta na obra de Rosa momentos “em que se tornam muito audíveis os ruídos primordiais, sons de uma espécie de pré-música, ainda distante do período sacrificial de ordenação e de classificação em perspectiva modal e tonal” (2006, p. 73). Ele também ressalta em seu texto “Escutando Rosa” que, em outros momentos, a partir de determinados personagens e lugares são entregues ao leitor ritmos modais, melodias e harmonias.

Entre as composições e a obra de Guimarães Rosa foi estabelecido um “engajamento intertextual extensivo” (2011, p. 30) e não apenas uma alusão passageira. Os termos entre aspas constam na obra de Linda Hutcheon, *Uma teoria da adaptação*. Tal engajamento é explicitado pelos próprios autores das composições como expressa Wagner Dias.

Outras composições que nos direcionam para o vetor Literatura → Música poderiam ser trazidas para a discussão como “A terceira margem do rio”, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, “Casinha feliz”, de Gilberto Gil e “Assentamento”, de Chico Buarque de Holanda. Para a composição da primeira foram mobilizadas não apenas a narrativa “A terceira margem do rio”, mas também *Grande sertão: veredas*. Esta obra também ressoa nas outras duas adaptações, mas na última os personagens Manuelzão e Miguilim também são evocados.

Ao focalizarmos a relação entre literatura e música, sobretudo, por meio de *Sons do grande sertão*, ainda que de modo sucinto, direcionamos nosso olhar para três níveis. O primeiro é o do “produto formal”, a composição propriamente dita. O segundo focaliza o “processo de criação” ao tentarmos nos aproximar dos modos compositivos através dos quais os compositores deram forma aos seus trabalhos. O processo de criação focalizou o movimento dos compositores em direção ao estudo do conjunto de obras do escritor. Viagens aos locais que também serviram de inspiração, para o escritor e para os envolvidos do projeto de adaptação, como o Morro da Garça também fizeram parte do processo de criação. O

terceiro nível diz respeito ao processo de recepção, nível no qual estabelecemos relações entre as composições mobilizadas, os textos adaptados e outras adaptações que integram a rede de intertextos.

Estrutura do CD *Sons do grande sertão*

- 1 **Inhuma do sertão** (*Renato Andrade*)
Viola – Renato Andrade
Violão – João José da Silva
- 2 **Canção de Siruiz** (*Versos do Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa*)
Adaptação e interpretação de Antonio Candido
- 3 **Paisagens** (*Ivan Vilela*)
Viola – Ivan Vilela
Violão – Ricardo Matsuda
Percussão – Roberto Peres
- 4 **Canto de vaqueiros** (*Domínio público*)
Voz e viola – Rodrigo Delage
Voz e viola – Chico Lobo
Voz – Pena Branca
Percussão – Carlinhos Ferreira
- 5 **Narrativa sobre o sertão** (*José Maria Gonçalves*)
Voz – José Maria Gonçalves
- 6 **A força do boi** (*Ivan Vilela*)
Viola e arranjo – Ivan Vilela
Violão – Ricardo Matsuda
Cerâmica – Dalga Larrondo
Caxixi – Roberto Peres
- 7 **Rito** (*Wagner Dias*)
Estúdio Quarteto
Voz – Élide Marques
Violão – Fernando Machado e Wagner Dias
Percussão – Pedro Ribeiro e Eduardo Contrera
Baixo acústico – Pedro Macedo
- 8 **Paisagem sonora I – Aves** (*Julio de Paula*)
- 9 **Manuelzim-da-crôa** (*Tavinho Moura*)
Viola – Tavinho Moura
Violão – Beto Lopes
- 10 **Aboio** (*Domínio público*)
Grupo Nhambuzim
Voz e berrante – Edson Penha
Voz e violão – Joel Teixeira
Voz – Sarah Abreu
Percussão – André Oliveira e Rafael Mota
Baixo – Itamar Pereira
Piano e arranjos vocais – Xavier Bartaburu
- 11 **Na ponta da zagaia** (*Rodrigo Delage*)
Viola – Rodrigo Delage
Roncador (tambor de onça) – Carlinhos Ferreira
- 12 **Som de passarim** (*Wagner Dias*)
Estúdio Quarteto
Voz – Élide Marques
Violão – Fernando Machado
Violão e viola – Wagner Dias
Percussão – Pedro Ribeiro e André Magalhães
- 13 **Seca** (*Paulo Freire*)
Viola – Paulo Freire
Violoncelo – Mario Manga
Percussão – Adriano Busko
- 14 **Paisagem sonora II – Água** (*Julio de Paula*)
- 15 **Valsa para viver um grande amor** (*Ivan Vilela*)
Viola e arranjo – Ivan Vilela
Violão – Ricardo Matsuda
Rabeca – Luiz Henrique
- 16 **Palavras finais de Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa**
Voz – José Mindlim



Figura 10: Estrutura do CD *Sons do Grande sertão* (2006) - Imagem transposta do texto de apresentação do CD.

1.6 Literatura e Audiolivro

Este formato de adaptação, viabilizado pelas tecnologias da informação, surgiu em meados da década de 80 nos Estados Unidos. Até 2010 o país contava com a publicação de mais de 50 mil títulos. Atualmente no Brasil, no mercado em expansão, contamos com aproximadamente 1000 títulos. Caracterizamos o audiolivro como um meio dinâmico de divulgação de textos literários e de incentivo ao hábito da leitura.

Pessoas não familiarizadas com a leitura de textos escritos podem adentrar no universo da literatura por meio da experiência com o audiolivro. Com esse recurso informacional o texto literário é ouvido integralmente. Da leitura silenciosa e visual para a leitura em voz alta, o narrador trabalha a dicção, a impositação da voz, a entonação, a pontuação e a fluência. A gravação final, após o processo de revisão, pode receber o acréscimo de uma trilha sonora ou efeitos que contribuem para a interpretação da obra literária.

Atualmente podemos capturar, através de *downloads*, em sites específicos, os audiolivros. Há narrativas completas de Guimarães Rosa disponíveis neste formato. “Famigerado”, de *Primeiras histórias*, e “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana* são obras já adaptadas para este formato. A oralidade e a mediação da voz que interpreta os textos escritos podem contribuir para a aproximação de pessoas que não estão familiarizadas com os textos de Rosa. A voz do outro chama a atenção e caracteriza-se como um canal de acesso à obra.

Com este primeiro capítulo expusemos uma rede de hipertextos interligados que foram criados a partir das obras de Guimarães Rosa e, em especial, o romance *Grande sertão: veredas*. O exercício de levantamento destas adaptações realizadas em diferentes formatos de ficção caracteriza-se como uma preparação para a reflexão sobre o processo de adaptação que será estabelecida, no capítulo seguinte, a partir da abordagem do vetor Literatura e Televisão.

Iniciaremos o segundo capítulo resgatando as relações entre as obras literárias e as telenovelas brasileiras, a partir do estudo de Hélio de Seixas Guimarães. Em um levantamento que abrangeu o período de 1952 até 1994, o pesquisador destaca que foram 223 novelas adaptadas de textos literários. A partir de um novo levantamento direcionado apenas para as adaptações literárias para o formato minissérie, intensificado a partir de década de 80, constatamos que nos canais de televisão abertos, Rede Globo, Manchete (extinta em 1999),

Record, Band e TV Cultura, as adaptações correspondem, respectivamente, a 47%, 43%, 40%, 60% e 62% das minisséries que foram produzidas de 1982 até 2015.

II. LITERATURA E TELEVISÃO

As minisséries produzidas desde 1982 até o presente ano permitem contextualizar histórico-materialmente a evolução das adaptações de textos literários para a televisão. Do formato telenovela as adaptações de obras literárias deslocaram-se para o formato minissérie. Na primeira parte do presente capítulo verificamos com que frequência os textos literários foram adaptados para este formato seriado, desde a década de 80 até o ano de 2015.

No segundo tópico destacamos duas adaptações televisuais, em formatos diferentes, realizadas pela Rede Record e pela Rede Globo. Detendo-nos na minissérie *Grande sertão: veredas* que foi ao ar em 1985, oferecemos, primeiramente, algumas considerações sobre o projeto de adaptação de Walter Avancini e sobre os aspectos da estrutura temporal que serão trabalhados no estudo comparativo. Por fim, na terceira parte, chamamos a atenção para as camadas de tempo a partir das quais o discurso do personagem literário se constitui e para o modo como estes diferentes tempos são trabalhados na sintaxe televisual.

2.1. As adaptações de obras literárias para o formato minissérie de 1982 a 2015

Hélio de Seixas Guimarães em seu trabalho *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV* (1995), nos lembra que desde a instalação da televisão em nosso país, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras realizaram adaptações de textos literários. Desde os anos 1950, com o teleteatro e suas adaptações de obras da literatura internacional, é frequente a recorrência aos textos literários. No ano de 1975, o horário das 18 horas foi destinado a exibição de telenovelas baseadas em textos exclusivamente da Literatura Brasileira. A partir da década de 1980 tais adaptações se deslocaram para o formato da minissérie.

Em um levantamento que abrangeu o período de 1952 até 1994, Guimarães destaca que foram 223 novelas adaptadas de textos literários. Trata-se de mais de um terço de todas as telenovelas produzidas nesse período. A produção intensa de adaptações é uma característica tipicamente brasileira. Hélio aponta que a referência frequente a textos literários na televisão brasileira parece não ter correspondência em outros países, mesmo naqueles em que houve o desenvolvimento de formatos de ficção semelhante ao da telenovela brasileira. As *soap operas* são criadas especialmente para a televisão. A duração deste formato inviabiliza a adaptação de peças de teatro e de romances. As *soap-operas* norte-americanas são apresentadas ao longo de dez, quinze anos. O modelo das *soaps* norte-americanas foi adotado na Inglaterra e, posteriormente, na França.

O pesquisador ressalta que nos Estados Unidos, as adaptações frequentaram programas, semelhantes aos teleteatros brasileiros, em emissoras comerciais por um curto período. Na televisão britânica, o texto literário foi adaptado para os *classic serials*, formato que se assemelha às minisséries com a duração em torno de 20 capítulos. Percebe-se que, mesmo nos países de mais longa tradição televisiva, como Estados Unidos e Inglaterra, o texto literário não chegou a frequentar os produtos principais das emissoras locais, como aconteceu em nosso país através da telenovela. Já em outros países da América Latina, as adaptações de textos literários na produção ficcional da televisão desenvolvem características semelhantes às da telenovela brasileira, embora países como o México, a Argentina e a Venezuela se voltem para textos originais e não para adaptações.

São duas as especificidades da televisão brasileira no que concerne à produção de telenovelas destacadas pelo pesquisador. A primeira é a presença constante de adaptações nos mais variados tipos de programas como teleteatros, telenovelas, minisséries, séries, etc. A segunda especificidade é o fato de concentrar-se principalmente na telenovela, programa de massa por excelência. As adaptações eram distribuídas pelas diversas emissoras em programas veiculados em diferentes horários. Em 1975 as adaptações atingem seu auge quando ganham caráter sistemático. As adaptações cinematográficas serviram de inspiração para aqueles que se aventuraram pela adaptação televisual. Este foi um fato que contribuiu para que as obras da literatura internacional fossem adaptadas com mais frequência, uma vez que as obras brasileiras não haviam sido previamente adaptadas por meio de versões cinematográficas.

Em nosso país a televisão chegou na década de 1950 e nos quinze anos iniciais ela atingia um público muito pequeno que tinha poder aquisitivo suficiente para adquiri-la. Portanto, além de contarem com a referência do cinema, as adaptações agradavam o público que associava à telenovela o prestígio do filme e do texto literário. Com o passar dos anos, as adaptações de obras brasileiras vão se tornando mais frequentes. De 1975 a 1994, das 78 adaptações produzidas, apenas quatro eram adaptações de obras estrangeiras. Anteriormente, de 1952 a 1974, das 145 adaptações, 106 eram adaptações da literatura estrangeira.

Na dissertação de Hélio de Seixas Guimarães, defendida junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, a diferenciação entre telenovela e minissérie é descrita da seguinte maneira:

[...] tipo de ficção seriada em que há continuidade de enredo de capítulo a capítulo e a narrativa também visa a um desfecho. A diferenciação só seria

possível através de critérios extranarrativos que levassem em conta questões de produção, como a relação custo/capítulo ser mais alta na minissérie que na telenovela, ou o fato de todos os capítulos da minissérie geralmente serem gravados antes do início de sua exibição, o que eventualmente pode ser aplicado às telenovelas” (1995, p. 13-14).

A partir da década de 80, a minissérie transforma-se num formato criado para abrigar um tipo específico de telenovela: aquela adaptada do texto literário. A audiência deste tipo de ficção seriada será formada por um público mais familiarizado com a literatura. Para o pesquisador, tal deslocamento representa uma espécie de “correção de rota”, porque direciona as adaptações para este público mais próximo do texto literário.

Em minisséries, geralmente, o custo por capítulo é maior quando comparado com o custo dos capítulos das telenovelas. Com uma duração média de vinte capítulos, a criação mais elaborada dos cenários e figurinos contribui para que o custo seja alto. Uma característica desse formato que devemos ressaltar é a sua concisão e o fato de ela ser menos calcada no verbal. Tais características advêm do fato de os capítulos serem todos agravados antes do início da exibição. Nesse formato há mais tempo para a exploração dos recursos visuais, como veremos com o capítulo seguinte, a partir dos planos que foram selecionados. Guimarães destaca:

Assim, as câmeras ganham movimentação muito maior do que ocorre nas telenovelas, onde predomina a câmera fixa, em que a narrativa via de regra se estrutura de acordo com a seguinte sequência: 1) plano geral, que define a ambientação da cena, seguida com um corte para 2) plano médio, em que se vêem os personagens envolvidos na cena, com corte para 3) alternância plano/contraplano, tomadas que acompanham as falas dos personagens” (1995, p. 110)

O levantamento das adaptações de textos literários para programas de televisão que abrangeu o período de 1975 a 1995, realizado por Seixas Guimarães, inspirou-nos a realização de um novo levantamento, mas com o foco direcionado apenas para as adaptações no formato minissérie. Foi em 1984 que esse formato passou a abrigar as adaptações de textos literários brasileiros na Rede Globo. Walter George Durst, que participou intensamente do projeto de adaptação de *Grande sertão: veredas* e adaptou *Anarquistas, graças a Deus*, iniciou a era das minisséries na Rede Globo. A partir desse período são poucas as adaptações veiculadas em outro formato que não a minissérie.

O deslocamento das adaptações realizadas no formato de telenovela para o formato minissérie, voltado para um público mais restrito que, em sua maioria, já ouviu falar sobre a

obra adaptada ou já realizou a leitura da mesma, marca o fim de um período em que a emissora difundiu as adaptações para uma faixa mais ampla e heterogênea do público. Nas tabelas abaixo constam informações sobre as minisséries produzidas desde 1982 até 2015. Os canais de televisão aberta selecionados foram: Rede Globo, Manchete, Record, Band e TV Cultura. Nosso intuito é verificar com que frequência as adaptações de textos literários foram e têm sido realizadas. Após oferecermos esta contextualização aos leitores, voltamo-nos especificamente para os nossos dois objetos de estudo, o romance *Grande sertão: veredas* e sua adaptação para a televisão. A partir daí focalizamos a estruturação temporal do romance e os recursos da linguagem televisual empregados na concatenação das diferentes camadas de tempo na minissérie.

REDE GLOBO (1982 a 2015)				
Ano de exibição	Minissérie	Nº de capítulos	Autoria	Direção
1982	<i>Lampião e Maria Bonita</i>	8	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá
	<i>Avenida Paulista</i>	15	Daniel Más e Leilah Assumpção	Walter Avancini, Hugo Barreto, Jardel Mello e Cassiano Filho.
	<i>Quem ama não mata</i>	20	Euclides Marinho	Daniel Filho e Dennis Carvalho
1983	<i>Moinhos de vento</i>	5	Daniel Más e Leilah Assumpção	Walter Avancini, Adriano Stuart e Hugo Barreto
	<i>Bandidos da Falange</i>	20	Aguinaldo Silva	Luiz Antônio Piá e Jardel Mello
	<i>Parabéns pra você</i>	13	Bráulio Pedroso	Dennis Carvalho e Marcos Paulo
	<i>Fernando da Gata</i>	2	Fernando Pacheco Jordão	Atílio Riccó
1984	<i>Padre Cícero</i>	20	Aguinaldo Silva e Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli e José Carlos Pieri
	<i>Anarquistas graças a deus</i>	9	Walter George Durst	Walter Avancini, Hugo Barreto e Silvio Francisco
	<i>Meu destino é pecar</i>	35	Euclides Marinho	Ademar Guerra e Denise Saraceni
	<i>A máfia no Brasil</i>	10	Leopoldo Serran	Roberto Farias e Maurício Farias
	<i>Rabo de saia</i>	20	Walter George Durst, José Antonio de Souza e Tairone Feitosa	Walter Avancini
1985	<i>O tempo e o vento</i> (1ª versão)	25	Doc Comparato	Paulo José, Denise Saraceni e Walter Campos
	<i>Tenda dos Milagres</i>	30	Aguinaldo Silva	Paulo Afonso Grisolli,

				Maurício Farias e Ignácio Coqueiro
	<i>Grande sertão: veredas</i>	25	Walter George Durst	Walter Avancini
1986	<i>Anos dourados</i>	20	Gilberto Braga	Roberto Talma
	<i>Memórias de um gigolô</i>	20	Walter George Durst e Marcos Rey	Walter Avancini
1987	—	—	—	—
1988	<i>O pagador de promessas</i>	8	Dias Gomes	Tizuka Yamasaki
	<i>O primo Basílio</i>	16	Gilberto Braga e Leonor Bassères	Daniel Filho
	<i>Abolição</i>	4	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini
1989	<i>Sampa</i>	4	Gianfrancesco Guarnieri	Roberto Talma
	<i>República</i>	4	Wilson Aguiar Filho	Walter Avancini
1990	<i>Desejo</i>	17	Gloria Perez	Wolf Maya (estúdio) e Denise Saraceni (externas)
	<i>A, E, I, O ... Urca</i>	13	Doc Comparato e Antonio Calmon	Dennis Carvalho
	<i>Boca do lixo</i>	8	Silvio de Abreu	Roberto Talma
	<i>Riacho doce</i>	40	Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn	Paulo Ubiratan, Luiz Fernando Carvalho e Reynaldo Boury
	<i>La mamma</i>	5	Augusto César Vannucci e Paulo Figueiredo	Paulo Figueiredo e Augusto César Vannucci
1991	<i>Meu marido</i>	8	Euclides Marinho e Lula Torres	Walter Lima Jr
	<i>O sorriso do lagarto</i>	52	Walther Negrão e Geraldo Carneiro	Roberto Talma
	<i>O portador</i>	8	José Antônio de	Herval Rossano

			Souza	
1992	<i>Tereza Batista</i>	28	Vicente Sesso	Paulo Afonso Grisolli
	<i>As noivas de Copacabana</i>	16	Dias Gomes	Roberto Farias
	<i>Anos rebeldes</i>	20	Gilberto Braga	Dennis Carvalho
1993	<i>Contos de verão</i>	16	Domingos Oliveira	Roberto Farias
	<i>Sex Appeal</i>	20	Antonio Calmon	Ricardo Waddington
	<i>Agosto</i>	16	Jorge Furtado e Giba Assis Brasil	Paulo José
1994	<i>A madona de cedro</i>	8	Walther Negrão	Tizuka Yamasaki
	<i>Memorial de Maria Moura</i>	4	Jorge Furtado e Carlos Gerbase	Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias
	<i>Incidente em Antares</i>	12	Nelson Nadotti e Charles Peixoto	Paulo José
1995	<i>Engraçadinha... seus amores e seus pecados</i>	20	Leopoldo Serran	Denise Saraceni
	<i>Decadência</i>	12	Dias Gomes	Roberto Farias e Ignácio Coqueiro
1996	—	—	—	—
1997	—	—	—	—
1998	<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	20	Dias Gomes	Mauro Mendonça Filho
	<i>Hilda Furacão</i>	32	Gloria Perez	Wolf Maya
	<i>Labirinto</i>	20	Gilberto Braga	Dennis Carvalho
	<i>O auto da compadecida</i>	4	Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão	Guel Arraes

1999	<i>Chiquinha Gonzaga</i>	38	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim
	<i>Luna caliente</i>	3	Jorge Furtado, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase	Jorge Furtado
2000	<i>A muralha</i>	49	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni
	<i>A invenção do Brasil</i>	3	Guel Arraes e Jorge Furtado	Guel Arraes
	<i>Aquarela do Brasil</i>	60	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim e Carlos Magalhães
2001	<i>Os maias</i>	44	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando Carvalho
	<i>Presença de Anita</i>	16	Manoel Carlos	Ricardo Waddington e Alexandre Avancini
2002	<i>O quinto dos infernos</i>	48	Carlos Lombardi	Wolf Maya e Alexandre Avancini
2003	<i>A casa das sete mulheres</i>	53	Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão	Jayme Monjardim e Marcos Schechtman
2004	<i>Um só coração</i>	55	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Carlos Araújo
2005	<i>Hoje é dia de Maria</i>	8	Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu	Luiz Fernando Carvalho
	<i>Mad Maria</i>	35	Benedito Ruy Barbosa	Ricardo Waddington e José Luiz Villamarim
	<i>Hoje é dia de Maria: segunda jornada</i>	5	Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu	Luiz Fernando Carvalho
2006	<i>JK</i>	46	Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira	Dennis Carvalho
	<i>Amazônia – de Galvez a Chico Mendes</i>	55	Gloria Perez	Marcos Schechtman
	<i>A Pedra do reino</i>	5	Luiz Fernando	Luiz Fernando Carvalho

2007			Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Braulio Tavares	
2008	<i>Queridos amigos</i>	25	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni e Carlos Araújo
	<i>Poeira em alto mar</i>	5	Paulo Cursino	Paulo Aragão
	<i>Capitu</i>	5	Euclides Marinho	Luiz Fernando Carvalho
2009	<i>Maysa- quando fala o coração</i>	9	Manoel Carlos	Jayme Monjardim
	<i>Deu a louca no tempo</i>	5	Fabio Porchat, Laura Rissin e Paula Amaral	Marcus Figueiredo
	<i>Som & Fúria</i>	12	Fernando Meirelles	Fernando Meirelles
	<i>Acampamento de férias</i>	5	Paulo Cursino	Marcus Figueiredo
	<i>Cinquentinha</i>	8	Aguinaldo Silva e Maria Elisa Berredo	Wolf Maya
2010	<i>Dalva e Herivelto, uma canção de amor</i>	5	Maria Adelaide Amaral	Dennis Carvalho
2011	<i>Amor em 4 atos</i>	4	Antonia Pellegrino, Marcio Alemão Delgado, Estela Renner e Tadeu Jungle	Roberto Talma
	<i>O bem-amado</i>	4	Guel Arraes e Claudio Paiva	Guel Arraes
	<i>Acampamento de férias II</i>	5	Paula Amaral	Marcus Figueiredo
	<i>Chico Xavier</i>	4	Marcel Souto Maior e Marcos Bernstein	Daniel Filho
	<i>Acampamento de férias III</i>	5	Charles Peixoto, Claudio Lobato, Claudio Longo e	Marcus Figueiredo

2012			Ronaldo Santos	
	<i>Dercy de verdade</i>	4	Maria Adelaide Amaral	Maria Adelaide Amaral
	<i>O brado retumbante</i>	8	Euclides Marinho, Denise Bandeira, Guilherme Fiuza, Nelson Motta	Gustavo Fernandez
	<i>Xingu</i>	4	Cao Hamburger, Elena Soárez e Anna Muylaert	Cao Hamburger
2013	<i>O canto da sereia</i>	4	George Moura e Patrícia Andrade.	José Luiz Villamarim
	<i>Gonzaga – de Pai pra Filho</i>	4	Maria Hernandez	Breno Silveira
2014	<i>O tempo e o vento</i> (2ª versão)	3	Letícia Wierzchowski e Tabajara Ruas (com a colaboração de Marcelo Pires)	Jayme Monjardim
	<i>Amores roubados</i>	10	George Moura, Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo e Teresa Frota	José Luiz Villamarim
	<i>Serra pelada – a saga do ouro</i>	4	Vera Egito e Heitor Dhalia	Heitor Dhalia
2015	<i>Felizes para sempre?</i>	10	Euclides Marinho	Fernando Meirelles

Tabela 1: As adaptações da Rede Globo (1982 a 2015)

Para realizar o levantamento das adaptações realizadas pela Rede Globo nossa ferramenta de pesquisa foi o site da própria emissora, *MemóriaGlobo*, onde estão disponíveis informações diversificadas sobre todas as minisséries que foram produzidas desde 1982.

De um total de 84 minisséries produzidas, quarenta foram adaptações de obras que, predominantemente, são brasileiras e não necessariamente canônicas. Os escritores que tiveram algumas de suas obras adaptadas foram: Zélia Gattai (*Anarquistas, graças a Deus*), Nelson Rodrigues (*Meu destino é pecar* e *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e pecados*), Edson Magalhães (*A máfia no Brasil*), José Condé (*Pensão Riso da Noite: Rua das mágoas*), Érico Veríssimo (*O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*), Jorge Amado (*Tenda dos milagres, Tereza Batista cansada de guerra* e *Dona Flor e seus dois maridos*), Marcos Rey (*Memórias de um gigolô*), Dias Gomes (*O pagador de promessas* e *O Bem-Amado*), José Lins do Rego (*Riacho Doce*), João Ubaldo Ribeiro (*O sorriso do lagarto*), Rubem Fonseca (*Agosto*), Antonio Callado (*A Madona de Cedro*), Rachel de Queiroz (*Memorial de Maria Moura*), Roberto Drummond (*Hilda Furacão*), Ariano Suassuna (*Auto da compadecida* e *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*), Machado de Assis (*Dom Casmurro*), Dinah Silveira de Queiroz (*A muralha*), Mário Donato (*Presença de Anita*), Letícia Wierzchowski (*A casa das sete mulheres*), Márcio Souza (*Mad Maria*), Miguel Ferrante (*O Seringal*) e José Potyguara (*Terra Caída*), Marcel Souto Maior (*As vidas de Chico Xavier*), Nelson Motta (*O canto da sereia*) e Carneiro Vilela (*A emparedada da Rua Nova*), além de João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*).

A minissérie *Hoje é dia de Maria*, inspirada em texto de Carlos Alberto Soffredini, recorreu a elementos folclóricos e míticos presentes em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. A minissérie *Queridos amigos* (2008), de Maria Adelaide Amaral, é uma adaptação do romance *Aos meus amigos*, da própria dramaturga radicada no Brasil.

Das quarenta adaptações de textos literários, destacamos apenas cinco que não são de escritores brasileiros. Referimo-nos às adaptações de Eça de Queiroz, *Os Maias* e *O primo Basílio*, de André Roussin, *La Mamma*, e de Mempo Giardinelli, *Luna caliente*. A minissérie *Som e fúria* é uma adaptação da série canadense *Slings and Arrows*, criada por Susan Coyne, Mark McKinney e Bob Martin, na qual enredos de peças de Shakespeare serviram de mote para abordar dilemas artísticos enfrentados por um grupo teatral.

Além dessas cinco obras que não são adaptações de textos literários brasileiros, destacamos outras quatro que foram criadas a partir de filmes produzidos pela emissora e de canções. As minisséries *Xingu*, *Gonzaga – de Pai para Filho* e *Serra Pelada – a saga do ouro* são, respectivamente, adaptações dos filmes homônimos de Cao Hamburger, Breno

Silveira e Heitor Dhalia. *Amor em quatro atos* foi baseada nas obras musicais de Chico Buarque, conforme assinalado nos créditos de sua apresentação.

Com o levantamento percebemos que as adaptações de obras literárias não são predominantes no formato minissérie. Elas correspondem a 47% das minisséries que foram produzidas. De 1982 a 2015 foram exibidas mais quarenta minisséries que não manifestam uma relação explícita com quaisquer obras literárias.

Com exceção dos anos 1990 e 2009 em que foram exibidas cinco minisséries ao ano, dos anos 1983 e 2012 em que foram exibidas quatro minisséries, a média para os demais anos foi de três ou duas minisséries. Nos anos de 1987, 1996 e 1997 não houve exibição de minisséries.

Recentemente, no Festival da Rede Globo “Luz, Câmera, 50 anos”, minisséries como *O canto da sereia*, *O pagador de promessas* e *Amores roubados* foram reexibidas no formato de filme (longa-metragem). Assim como os três filmes, mencionados um pouco mais acima, foram adaptados para o formato minissérie, o inverso tem ocorrido. Há um novo processo de adaptação por meio do qual as produções são reeditadas em outro formato.

REDE MANCHETE (1984 a 1991)				
Ano de exibição	Minissérie	Nº de capítulos	Autoria	Direção
1984	<i>Santa Marta Fabril S. A.</i>	—	Geraldo Vietri	Geraldo Vietri
	<i>Viver a vida</i>	—	Manoel Carlos	Mário Márcio Bandarra
	<i>Marquesa de Santos</i>	—	Wilson Aguiar Filho	Ary Coslov
1985	<i>Tudo em cima</i>	25	Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro	Ary Coslov
1986	—	—	—	—
1987	<i>A rainha da vida</i>	15	Wilson Aguiar Filho e Leila Miccolis	Wálter Campos
1988	—	—	—	—
1989	—	—	—	—
1990	<i>Escrava Anastácia</i>	4	Paulo César Coutinho	Henrique Martins
	<i>O canto das sereias</i>	8	Paulo César Coutinho	Jayme Monjardim
	<i>Mãe de santo</i>	16	Paulo César Coutinho	Henrique Martins
	<i>Rosa dos rumos</i>	8	Walcyr Carrasco e Rita Buzzar	Del Rangel
1991	<i>Filhos do sol</i>	14	Walcyr Carrasco e Eloy Santos	Henrique Martins
	<i>Ilha das bruxas</i>	16	Paulo Figueiredo	Henrique Martins e Álvaro Fugulin
	<i>O farol</i>	12	Paulo Helm	Álvaro Fugulin
	<i>Na rede de intrigas</i>	20	Geraldo Vietri	Henrique Martins

	<i>Floradas na serra</i>	24	Geraldo Vietri	Nilton Travesso e Roberto Naar
	<i>O guarani</i>	35	Walcyr Carrasco	Marcos Schechtman
	<i>O fantasma da ópera</i>	37	Geraldo Vietri	Del Rangel

Tabela 2: As adaptações da Rede Manchete (1984 a 1991)

A Rede Manchete, fundada em 1983, extinguiu-se no ano de 1999, mas de 1984 a 1991 produziu dezesseis minisséries. Foi em 1984 que surgiu a ideia de se produzir minissérie. *Marquesa de Santos* foi a primeira obra de teledramaturgia da emissora. Das dezesseis minisséries que foram ao ar, cinco são adaptações de obras da literatura brasileira e duas de literatura estrangeira. Os cinco escritores brasileiros que tiveram suas obras adaptadas foram: Abílio Pereira de Almeida (*Santa Marta Fabril S. A.*), Paulo Setúbal (*A Marquesa de Santos*), Oswaldo Orico (*Marabaixo*), Dinah Silveira de Queiróz (*Floradas na serra*) e José de Alencar (*O guarani*).

A relação com a literatura estrangeira foi estabelecida com a adaptação de *O fantasma da ópera*, do francês Gaston Leroux, e *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser. Esta obra foi ponto de partida para a realização de *Viver a vida*. A minissérie *O canto das sereias* combina diferentes personagens gregos como Telêmaco, Orpheu e Aglaope, mas não faz referência à literatura em seus créditos de apresentação.

O período de exibição das minisséries na Manchete teve seu início em 1984 e término em 1991, sendo que em 1986, 1988 e 1989 não houve exibições. A produção neste formato de ficção não foi regular. Em 1985 e 1987 tivemos uma exibição em cada ano. Em 1984, 1990 e 1991, último ano em que as minisséries foram produzidas, houve um aumento gradativo e significativo, sendo exibidas, respectivamente, três, quatro e sete minisséries ao ano.

REDE RECORD (1997 a 2015)				
Ano de exibição	Minissérie	Nº de capítulos	Autoria	Direção
1997	<i>A filha do demônio</i>	5	Ronaldo Ciambroni	Atílio Riccó
	<i>Olho da terra</i>	10	Ronaldo Ciambroni	Atílio Riccó
	<i>Por amor e ódio</i>	30	Vivian de Oliveira	Atílio Riccó
	<i>O desafio de Elias</i>	—	Yves Dumont	Luís Antônio Piá
	<i>A sétima bala</i>	20	Vivian Oliveira	Atílio Riccó
	<i>Velas de sangue</i>	—	Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Atílio Riccó
	<i>Uma janela para o céu</i>	20	Paulo Cabral e Lilinha Viveiros	Atílio Riccó
1998	<i>Alma de pedra</i>	25	Vivian de Oliveira	Atílio Riccó
	<i>A história de Ester</i>	10	Yves Dumont	Luís Antônio Piá
	<i>Do fundo do coração</i>	20	Lilinha Viveiros e Paulo Cabral	Luiz Antônio Piá e Régis Faria
2010	<i>A história de Ester</i>	10	Vivian Oliveira	João Camargo e Régis Farias
2011	<i>Sansão e Dalila</i>	18	Gustavo Reiz	João Camargo
2012	<i>Rei Davi</i>	30	Vivian de Oliveira	Edson Spinello
2013	<i>José do Egito</i>	38	Vivian de Oliveira	Alexandre Avancini
2014	<i>Plano Alto</i>	12	Marcílio Moraes	Ivan Zettel

Tabela 3: As adaptações da Rede Record (1997 a 2015)

Na Rede Record as minisséries começaram a ser produzidas a partir de 1997. Foram exibidas quinze minisséries. Somente no primeiro ano foram sete minisséries. No segundo ano este número caiu para três. Por um período de anos, de 1999 a 2009, não foram produzidas minisséries. Com a retomada em 2010, a média de produção tem sido de uma minissérie ao ano.

De um total de quinze minisséries, seis indicam uma relação direta com os textos bíblicos que lhes serviram de ponto de partida. Estas são: *O desafio de Elias*, *A história de Ester* (versões 2008 e 2010), *Sanção e Dalila*, *Rei Davi* e *José do Egito*. Os livros bíblicos do Antigo Testamento mobilizados foram: *Gênesis*, *Juízes*, *1 Samuel*, *2 Samuel*, *1 Reis*, *2 Reis*, *Ester* e *Eclesiastes*.

REDE BANDEIRANTES (1986 a 1989)				
Ano de exibição	Minissérie	Nº de capítulos	Autoria	Direção
1986	<i>Carne de sol</i>	4	Orlando Senna	Dilma Lóes
1988	<i>Chapadão do Bugre</i>	—	Antônio Carlos Fontoura	Walter Avancini e Jardel Mello
1989	<i>O cometa</i>	18	Manoel Carlos e Ricardo de Almeida	Roberto Vignatti
	<i>Colônia Cecília</i>	10	Patrícia Melo e Carlos Nascimento	Hugo Barreto
	<i>Capitães de areia</i>	10	José Louzeiro e Antônio Carlos Fontoura	Wálter Lima Jr

Tabela 4: As adaptações da Rede Bandeirantes (1986 a 1989)

Das cinco minisséries produzidas pela Band em 1986, 1988 e 1989, três são adaptações das obras de Mário Palmério (*Chapadão do Bugre*), Dirceu Borges (*O ídolo de cedro*) e Jorge Amado (*Capitães de areia*). A saga da Colônia Cecília serviu de inspiração para uma peça de teatro produzida por Renata Pallotini com o mesmo tema e título; entretanto, nos créditos da minissérie não há referência à peça.

Não destacamos na tabela a minissérie que resultou da parceria entre a Band e a produtora japonesa NHK. *Haru e Natsu – as cartas que não chegaram*, com dez capítulos, de Sugako Hashida, Uasuo Fukai, Yurika Yamazaki e Futoshi Takahashi, dirigida por Meneyo Sato, foi ao ar em 2008. No Japão a trama foi transmitida pela NHK em 2005.

TV CULTURA (1995 a 2010)				
Ano de exibição	Minissérie	Nº de capítulos	Autoria	Direção
1981	<i>O Vento do mar aberto</i>	20	Mário Prata	Edison Braga
	<i>Floradas na serra</i>	20	Geraldo Vietri	Atílio Riccó
	<i>O fiel e a pedra</i>	30	Jorge Andrade	Edison Braga
	<i>Partidas dobradas</i>	25	Marcos Rey	Edison Braga
	<i>O resto é silêncio</i>	20	Mário Prata	
1982	<i>O pátio das donzelas</i>	—	Rubens Ewald Filho	Edison Braga
	<i>Nem rebeldes nem fiéis</i>	—	Renata Pallottini	—
	<i>As cinco panelas de ouro</i>	20	Sérgio Jockyman	—
	<i>Pic nic classe C</i>		Walter Negrão	Sérgio Jockyman
	<i>Casa de pensão</i>	—	Rubens Ewald Filho	—
	<i>O coronel e o lobisomem</i>	30	Chico de Assis	Arlindo Pereira
	<i>O tronco do ipê</i>	—	Edmara Barbosa	—
	<i>Seu Quequé</i>	—	Wilson Rocha	Edison Braga
	<i>Iaiá Garcia</i>	—	Rubens Ewald Filho.	—
	<i>Música ao longe</i>	—	Mário Prata	—
1995	<i>Sombras de julho</i>		Julia Altberg	Marco Altberg
	<i>O louco dos viadutos</i>	4	Eliane Caffé, Christine	Eliane Caffé

2009			Röhrig, Alvise Camozz	
	<i>Além do horizonte</i>	4	Ivan Cabral	Rodolfo García Vázquez
	<i>Unidos do Livramento</i>	4	Renata Pallottini	Maucir Campanholi
	<i>O amor segundo B. Schianberg</i>	4	Maurício Paroni de Castro	Beto Brant
	<i>João Miguel</i>	4	Renata Pallottini	André Garolli
	<i>Trago comigo</i>	4	Thiago Dottori	Tata Amaral
2010	<i>O mistério de Adão</i>	10	Renata Pallottini	Maucir Campanholi

Tabela 5: AS adaptações da TV Cultura (1995 a 2010)

As minisséries exibidas pela TV Cultura nos anos de 1981 1982 integram a série *Telerromance*, por meio da qual a TV Cultura exibiu a adaptação de vários romances brasileiros. As obras adaptadas foram as dos seguintes autores: Geraldo Santos (*O vento do mar aberto*), Dinah Silveira de Queiroz (*Floradas na serra*), Osman Lins (*O fiel e a pedra*), Mário Donato (*Partidas dobradas*), Érico Veríssimo (*O resto é silêncio* e *Música ao longe*), Maria de Lourdes Teixeira (*O pátio das donzelas*), Ondina Ferreira (*Nem rebeldes nem fiéis*), Antônio de Alcântara Machado (*As cinco panelas de ouro*), Oswaldo Molles (*Pic nic classe*), Aluísio de Azevedo (*Casa de pensão*), José Cândido de Carvalho (*O coronel e o lobisomem*), José de Alencar (*O tronco do ipê*), José Condé (*Seu Quequé*) e Machado de Assis (*Iaiá Garcia*).

As minisséries produzidas no ano de 2009 integram o projeto “Direções, por um novo rumo na teledramaturgia”, resultante de uma parceria com o SESC. O projeto tem como objetivo o fomento à discussão, à pesquisa e a experimentação de novas linguagens em teledramaturgia. Nas duas primeiras edições, nos anos de 2007 e 2008, foram exibidos programas no formato de teleteatros. Em sua terceira edição, no ano de 2009, o formato minissérie foi selecionado.

Os outros escritores brasileiros que tiveram suas obras adaptadas foram João Gilberto Noll (*Negando a vida*), Carlos Herculano Lopes (*Sombras de julho*), Marçal Aquino (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*), Raquel de Queiroz (*João Miguel*) e Machado de Assis (*O caso da vara*, *Uns braços*, *A missa do galo* e *A cartomante*).

Sombras de julho é, originalmente, um filme que foi exibido pela TV Cultura no formato minissérie. *O amor segundo B. Schianberg* foi inspirado em um personagem do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, parceiro de Brant em produções como *O invasor* e *Ação entre amigos*.

2.2. As adaptações das obras de Guimarães Rosa para a Televisão

Nesta parte de nosso texto destacamos duas adaptações de *Grande sertão: veredas* para a televisão. A minissérie homônima, dirigida por Walter Avancini, e *Sertão: veredas*, dirigida por Willy Biondani. Seleções, exclusões e acréscimos são intrínsecos ao processo de adaptação para o suporte televisual. As mudanças são necessárias em função das especificidades de cada formato ficcional e estão relacionadas à visão que norteia o projeto de adaptação e aos recursos disponibilizados para a sua realização.

Muitos estudos comparativos são edificados por meio de uma relação estabelecida a partir de convergências e divergências entre o texto literário e sua adaptação. Neste percurso surgem muitas cobranças dos leitores com relação ao modo como os personagens e os ambientes são recriados. À medida que lemos o romance vamos construindo, imaginariamente, nossos personagens e os espaços em que eles transitam. Nas adaptações há uma caracterização física e espacial, dos personagens e ambientes, respectivamente, já definidas. Entretanto, esta não é uma característica que torna nossa experiência como telespectador menos ativa quando comparada à experiência de leitura, já que o suporte midiático dispõe de outras técnicas para estimular a atenção e participação do telespectador.

O *Especial Record de Literatura* é um programa anual da Rede Record que oferece aos telespectadores adaptações de obras literárias. No ano de 2008 o programa de estreia homenageou os 100 anos de Guimarães Rosa e o centenário de morte de Machado de Assis mediante a adaptação das obras “Os Óculos de Pedro Antão” e *Grande sertão: veredas*. Desde 2008 os escritores brasileiros que tiveram suas obras adaptadas foram Machado de Assis (“Uns Braços”), Érico Veríssimo (“As mãos de meu filho”) e Jorge Amado (*O menino*

grapiúna). O especial “O milagre dos pássaros” é uma homenagem ao escritor baiano. Do escritor português, Eça de Queirós, a obra *A tragédia na rua das flores* foi adaptada.

Grande sertão: veredas transformou-se em *Sertão: veredas*, produzido pela Bossa Nova Films e dirigido por Willy Biondani. O recital *Ser tão sertão*, dirigido por José Amâncio, em que Lima Duarte adaptou excertos do romance, mesclando-os com canções de Minas Gerais recordadas por ele, impulsionou o projeto de adaptação do diretor. A obra é dividida em duas partes: uma é documental e foi elaborada a partir dos depoimentos de José Miguel Wisnik, Tom Zé, Mário Chamie, Bob Wolfenson e Eduardo Tess. A outra parte, denominada *Diadorim e Riobaldo*, é ficcional. Os protagonistas foram interpretados por Silvia Lourenço e Odilon Esteves.

Diferentemente da adaptação de Avancini que eliminou a figura do personagem ancião, Biondani a adaptou para a narrativa televisual. Odilon encarna as duas facetas do protagonista predominantes no romance: o personagem jagunço atuante e o personagem ancião que reflete sobre os eventos retrospectivos. Afastado temporalmente do passado de jagunço, Riobaldo reflete sobre suas ações dirigindo-se aos telespectadores que passam a desempenhar o papel de Quelemém no romance. Enquanto ele se despede de Diadorim, já morta, ouvimos uma voz que declara que a história acabou. Da fusão em preto, identificamos, com o novo plano, o dono da voz com barba e cabelos brancos. A emoção expressa na entonação e conteúdo de seu discurso final explicitam que remexer o “vivido longe” é doloroso. Riobaldo agradece pela “fineza de atenção” e pergunta se o interlocutor acha que ele vendeu a alma no pacto com o diabo. Está embutida na pergunta a confirmação de que o pacto foi feito, embora, logo em seguida, ele declare que “o diabo não há, existe é homem humano. Travessia”.

2.3. Sobre o projeto de adaptação de Walter Avancini

Com um olhar mais crítico nos voltamos para outra adaptação do romance para a televisão. Vinte e nove anos após a data de lançamento de *Grande sertão: veredas*, a minissérie homônima foi ao ar em 1985 com seus 25 capítulos, de 18 de novembro a 19 de dezembro. O lançamento se deu no marco das festividades dos vinte anos da emissora. O projeto, roteiro final e direção, é de Walter Avancini. A adaptação do texto literário foi realizada em parceria com Walter George Durst e José Antonio e Souza, responsável pelo

segundo tratamento. A minissérie foi exibida no horário das 22 horas, de segunda a sexta-feira. Por meio de um segundo tratamento vários aspectos do roteiro podem ser retrabalhados como o refinamento dos diálogos e o desenvolvimento dos conflitos e personagens. Os diversos tratamentos do roteiro contribuem para o aprimoramento da trama.

Na abertura da minissérie, o espaço a partir do qual Walter Avancini profere um curto discurso sobre seu projeto de adaptação é a Biblioteca Nacional. Para nos aproximarmos de Rosa, ele afirma ser este espaço tão adequado quanto o sertão. Ele introduz informações sobre a vida do escritor, abarcando as datas e locais de nascimento e morte, formação acadêmica, carreira diplomática e posse na Academia Brasileira de Letras.

Quando o diretor começa a falar sobre *Grande sertão: veredas*, os telespectadores acompanham a exibição de algumas fotos do escritor, ao mesmo tempo em que ouvem a leitura feita por uma voz *over* de excertos de textos críticos produzidos por Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Paulo Mendes Campos. Em seguida, Avancini explicita os dois objetivos que nortearam seu projeto de adaptação:

A transposição do romance, *Grande sertão: veredas*, para a televisão tem, pelo menos, dois significados: primeiro, estimular para os que sabem ler uma aproximação com o belo mundo de Guimarães Rosa. Segundo, levar para a grande maioria do público brasileiro ainda, infelizmente, sem acesso ao mundo das letras, pelo menos um esboço desse magnífico universo. Trabalhamos muito, muito mesmo em busca da fidelidade que a obra merece, porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos do coletivo brasileiro.

O discurso de Avancini nos chama a atenção para dois públicos distintos: um formado pelos leitores de Rosa e outro formado por telespectadores que não tiveram acesso à obra. É o primeiro público que estabelece as mais variadas relações entre o texto literário e a nova obra. É nele que Avancini busca estimular uma aproximação com a obra literária. Pensando no outro grupo, formado por um número maior de telespectadores, ele estabelece como objetivo o oferecimento de um esboço do romance. De certo modo, Avancini se propõe como o leitor para os não leitores.

Analisando a minissérie, percebemos que a fidelidade à qual alude o diretor está atrelada à adaptação do maior número possível de episódios que constituem o romance. Neste contexto, o emprego do termo “fidelidade” por Avancini não deve ser interpretado pelo público leitor como limitação do processo criativo. Sua liberdade interpretativa é expressa por meio dos mais variados recursos empregados no tratamento dos episódios reorganizados

e recriados na sintaxe televisual. Com os dois capítulos seguintes oferecemos ao leitor uma análise desse processo criativo. Destacaremos as técnicas que foram utilizadas e/ou combinadas na estruturação temporal dos acontecimentos, elaborando uma reflexão acerca da montagem narrativa e expressiva, nos termos de Marcel Martin (2003).

Direcionando-nos para a concepção sobre adaptação de Durst, transcrita abaixo, detectamos um ponto de intersecção entre seu olhar e o de Avancini no que tange ao aproveitamento máximo do texto literário:

Uma adaptação é como uma reforma de uma casa. Tiram-se os tijolos, as escadas, os vitrais, a lareira, e constrói-se num outro local. Esta casa tem que se adaptar ao novo local: se é mais frio, se tem animais selvagens. Vai areia, cimento, pedra e está lá a casa. Pode-se manter a originalidade, considerando inclusive os quadros, a pintura e pode-se ter Frankenstein (DURST, 1985, apud MORAIS, 2001, p. 235).

Para Durst um trabalho de fundamental importância, destacado por Osvando de Moraes, foi o processo de extração do livro, de tudo o que pudesse ser utilizado na adaptação, transformando o “imenso monólogo, que muitos chamam de diálogo, em ações que, recheadas desses mesmos diálogos, contam visualmente e história do jagunço velho, narrando sua vida a um interlocutor invisível” (MORAIS, p. 195). É este pesquisador quem nos chama a atenção para o fato de que as falas dos personagens podem ser lidas como “aproveitamentos” do texto de Rosa, uma vez que Durst as mantém intactas. Já as informações de cenas podem ser caracterizadas como textos híbridos, em que “há uma perfeita cooperação, como que uma imbricação entre os dois”.

Para Durst, o roteiro obedece a dois ritmos diferentes: há o ritmo interno, no qual os personagens se comportam, e um externo. Este é adaptado ao veículo televisão, portanto, nas sequências desenvolve-se um ritmo mais rápido. Moraes, que trabalhou com o processo de transformação do romance para o formato roteiro, ressalta em sua pesquisa que o texto de Guimarães Rosa foi adaptado às exigências do formato televisual que tem de prender a atenção do leitor durante a exibição dos episódios. O ritmo externo emerge da concatenação das ações em sequência. Mas ao mesmo tempo os personagens foram construídos respeitando-se o ritmo rosiano, “seguindo a fábula como o narrador do livro a construiu: às vezes avança alguns trechos, para em seguida repeti-los, retrocedendo nos momentos aparentemente sem importância” (MORAIS, 2001, p. 215). Moraes destaca que a adaptação refaz esta mesma trajetória.

O roteiro é caracterizado por Moraes como algo intermediário entre o livro e as imagens exibidas na televisão, uma espécie de “mímese” (2001, p. 219) do texto de Guimarães Rosa. Quando realizamos a leitura do roteiro no CEDOC detectamos que o processo de adaptação não é encerrado com o término do processo de adaptação para o roteiro. Uma vez que este texto está pronto, um novo processo é iniciado, o processo de filmagem. Quando dirigimos nossa leitura para as sequências, analisadas nos capítulos seguintes, detectamos que, na maioria das vezes, não havia a indicação dos movimentos ou ângulos de filmagem e outras técnicas empregadas no tratamento temporal dos episódios. O roteiro é interpretado através de novos prismas. Tanto a direção, equipe de filmagem e atores participam deste processo.

Pensemos nas antecipações da narração de alguns acontecimentos que faz o narrador ao longo do romance. No decorrer de ação apresentada em uma narrativa de enclave, como a linguagem televisual se encarregaria de introduzir uma prolepse para sugerir a morte próxima de um personagem? A narrativa encaixada a que nos referimos é a história de Maria Mutema e a prolepse é aquela por meio da qual a morte do personagem Pontes é sugerida. Verificaremos que, tendo optado pela exclusão da palavra oralizada, Avancini opta pela fusão e sobreposição de imagens para antever o destino do personagem.

Na interpolação de eventos anteriores ao curso da ação principal que se desenvolve no presente fictício, de forma linear ou paralela, analisaremos a utilização de técnicas como a voz *off* que, diferentemente da voz *over*, está inserida no mundo ficcional e que, na minissérie, se relaciona com os três movimentos no tempo. Ela evoca algo que pertence ao passado mais recente ou ao passado mais remoto, anuncia acontecimentos vindouros e oferece-nos o ponto de vista do protagonista sobre determinados assuntos e ações empreendidas por outros personagens. Nos *flashbacks* através dos quais Riobaldo se recorda do amigo Diadorim, desvelamos uma estrutura reiterativa. Diferentemente da voz *off*, a voz *over* não pode ser atribuída a algum personagem da narrativa televisual, conforme verificaremos com a intervenção desta voz no início do segundo, terceiro e quartos discos da versão compacta da minissérie.

Verificamos que no tratamento do tempo a música funciona como espécie de gatilho mnemônico que anuncia a recordação de certos personagens como Otacília, Diadorim e Hermógenes. Para cada um destes personagens há uma música específica. A música também é utilizada para estabelecer continuidade de uma cena à outra. Não só a música estabelece a

continuidade, mas também a voz *off* permite a ligação entre partes da ação que se desenrolam em diferentes lugares.

Tanto as cenas externas quanto as internas da minissérie foram gravadas em locação. Tendo se deslocado para o Paredão de Minas, no Distrito do Buritizeiro, para as gravações das cenas interiores e exteriores, o diretor oferece-nos uma realidade reorganizada a partir de seu ponto de vista. A incursão pelo ambiente sertanejo, por meio da qual os atores profissionais entraram em contato com o modo de vida das pessoas que inspiraram a criação rosiana, foi peça fundamental do projeto de adaptação de Avancini. O diretor fez questão de que todos os integrantes da produção visitassem o sertão.

Os espaços externos percorridos foram: Rua dos Alegres, Igreja do Arraial dos Alegres, casa do endemoniado, Porto De-Janeiro, Rio São Francisco, na outra margem do rio, defronte da São Gregório; Fazenda São Gregório, defronte da casa de Nhô Maroto (Curralinho), quintal de Nhô Maroto; Grande Bacia de vegetação; Mato Capuão e Rua de Curralinho. Os espaços criados foram: quarto do endemoniado, quarto do casebre de Bigri, sala do casebre de Bigri, sala na Fazenda São Gregório, cozinha da Fazenda São Gregório, quarto de Riobaldo na Fazenda São Gregório, quarto de Riobaldo em casa de Nhô Maroto, sala na casa de Nhô Maroto e porão na casa de Nhô Maroto.

Em sua exibição, em novembro e dezembro de 1985, quase dez milhões de telespectadores compunham a audiência. A minissérie foi vendida para diversos países como Bolívia, Estados Unidos, França, Paraguai, Peru, Polônia, Portugal e Venezuela. Após novo intervalo de 25 anos, os telespectadores foram presenteados com o lançamento da versão compacta composta por 4 DVDs, em 2010.

Esta versão, analisada neste trabalho comparativamente ao romance, não equivale ao resumo dos melhores momentos da minissérie. Até a década de 1980, era normal a Rede Globo fazer um compacto de suas novelas e minisséries para arquivo, apagando o original, que contava com um número maior de capítulos. Para que houvesse o reaproveitamento da fita, uma média pré-estabelecida de capítulos era salva e o restante era desgravado.

A duração da versão compacta é de 14h04, sendo a duração dos DVDs 1, 2, 3 e 4 de 3h24, 3h32, 3h33 e 3h33, respectivamente. Esta versão herdou da versão exibida na televisão em capítulos a necessidade de lembrar o telespectador em que ponto a narrativa foi interrompida. A inserção de uma voz *over* tem por função recapitular os acontecimentos apresentados até o momento de pausa para a troca do DVD. Dessa maneira a intervenção acontece no início do segundo, terceiro e quarto DVDs.

A voz do narrador extradiegético, de Mário Lago, não pertence nem ao tempo e nem ao espaço das cenas apresentadas. Ele resume os acontecimentos e faz comentários a partir de um outro lugar que não é o da cena. A esta voz se somam algumas imagens resultantes da compilação dos acontecimentos principais de cada DVD. Empregamos o termo *voz over*, porque só ao final da narrativa televisual é que o telespectador descobre que esta voz é a do compadre Quelemém; entretanto, ao final, quando ocorre tal revelação, poderíamos empregar o termo *voz off*.

2.4. As camadas de tempo e as atualizações da memória em *Grande sertão: veredas* e em sua adaptação televisual

Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Não são os fatos em si que recuperamos, uma vez que são passados, mas, sim, as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas em nosso espírito. O tempo em que o personagem Riobaldo vivera junto aos jagunços combatendo contra seus inimigos não existe mais, pertence ao passado, que também deixou de existir. Mas a imagem dele, quando evocada, é vista no presente, porque ainda está na memória do personagem.

Para Santo Agostinho seria “talvez” mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes e o presente dos fatos futuros. O presente do passado é, na verdade, a memória sobre a qual falamos, o presente dos fatos presentes é a visão, aquilo que está ao nosso alcance no “atual” momento. Por fim, o presente dos fatos futuros é a espera, a expectativa a partir das ações que praticamos no tempo presente e das ações que neste tempo planejamos. Entretanto, Agostinho reconhece que podemos empregar os termos comumente utilizados, ou seja, presente, passado e futuro, desde que se compreenda que o futuro não existe agora, nem o passado e que nem o presente é inteiramente presente.

Percebemos, então, que o futuro se revela na expectativa do futuro, enquanto o passado se revela por meio da lembrança incrustada em nosso espírito. Dessa maneira, de acordo com as reflexões agostinianas, não é o tempo futuro que é longo, pois não existe, mas o longo futuro é a longa espera do futuro. Do mesmo modo não é longo o tempo passado inexistente, mas o longo passado é, na verdade, a longa recordação do passado. Em conclusão, Agostinho ensina que o tempo é um produto da nossa alma que o torna presente

mediante a memória no caso de ser passado, mediante a atenção no caso de ser atual e mediante a espera se é futuro.

Bergson (1979, p. 71) retoma a ideia já exposta por Santo Agostinho, ao afirmar que o presente pode ser concebido, mas que não pode jamais ser percebido, uma vez que quando cremos surpreendê-lo, ele já está longe de nós. O que percebemos é uma “espessura de duração” que se compõe de duas partes: nosso “passado imediato” e nosso “futuro iminente”.

Quando Bergson trata acerca da duração, ressalta que não há estado da alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, e isso porque não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem o acréscimo ao sentimento presente da lembrança dos momentos já vividos. Bergson destaca que é nisto que consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.

Quando nos recordamos de objetos que foram uma vez percebidos, eles podem não mais estar presentes, mas as imagens tornam-se visíveis na forma de lembranças. Para isso se faz necessário que alguma parte de nosso corpo possua o poder de evocar tais imagens. Portanto, a lembrança não será mais o próprio objeto. E isso porque ela é fragmentária e apenas retém alguns momentos da percepção primeira. Ela só existe para a pessoa que a evoca, enquanto o objeto integra uma experiência comum.

Uma colcha de retalhos é formada por uma gama muito variada de tecidos. Sobras de tecidos mais antigos ou retalhos de peças que foram utilizadas recentemente podem estar guardados num mesmo lugar. Através da linha conduzida pelas mãos da artesã, tais fragmentos vão sendo combinados e, pouco a pouco, da união de uns aos outros, um novo objeto vai ganhando forma. Tendo iniciado a feitura da colcha, mas não a tendo concluído, a artesã pode aguardar o término de uma atividade em curso para, ao final, angariar novos retalhos e dar continuidade ao seu trabalho.

Grande sertão: veredas assemelha-se metaforicamente a esta grande colcha de retalhos inacabada. As ações empreendidas pelo personagem em diversos tempos equivalem aos retalhos guardados em sua memória. No processo de construção de seu discurso, Riobaldo une acontecimentos que estão mais afastados temporalmente (sobras antigas) e acontecimentos mais próximos (novos retalhos) da sua condição de ancião narrador. À

medida que as experiências vão sendo costuradas umas às outras com a linha conduzida pela imaginação, o todo, que constitui o romance, vai se formando.

Com o processo de transformação, durante o processo de feitura da colcha, surge um novo objeto e este momento, em que uma coisa se transforma em outra, é o momento mais belo. Estendemos esta proposição à ideia de transformação como característica intrínseca ao desenvolvimento humano. Camões já trabalhara com esta ideia no soneto em que diz: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ Muda-se o ser, muda-se a confiança/ Todo o mundo é composto de mudança/ Tomando sempre novas qualidades”. Esta característica do ser humano é trabalhada por Guimarães Rosa em seus personagens. Em *Grande sertão: veredas*, nos deparamos com a seguinte concepção: “[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (2001, p. 39). Acompanhar o desenvolvimento de Riobaldo implica no acompanhamento de uma série de experiências que se somam no processo de transformação do personagem.

A nossa experiência em si mesma, e não conforme a organizamos, é um constante transformar-se. Ao lado das transformações pelas quais passamos ao longo de nosso desenvolvimento pessoal e profissional, há sempre a busca por algo que nos move em diferentes etapas de nossas vidas. Sempre desejamos algo e, na tentativa de alcançá-lo, planejamos e realizamos nossas ações. O passado recente ou o passado mais remoto ressurge no tempo atual, uma vez que as vivências experienciadas são constantemente evocadas diante das escolhas atuais que temos de fazer. Aquilo que experienciamos participa desse processo de transformação, por meio do qual vamos amadurecendo.

Da infância à velhice, o personagem passa por diversas transformações que se somam em sua evolução temporal. Por meio da narração de um personagem que tenta ressignificar suas ações, sobretudo aquelas empreendidas em sua juventude, sobrepõe-se no romance uma espessura psicológica, a visão pessoal do protagonista. Na adaptação, com a narração da câmera, que assume o papel do narrador autodiegético do romance, as sequências narrativas adaptadas são objetivadas e exibidas de forma linear. A visão pessoal de Riobaldo é recriada, em algumas cenas, por meio da utilização da voz *off* que exterioriza seus pensamentos.

Quase todos os *flashbacks* inseridos no curso da ação principal pertencem ao protagonista. Portanto, este recurso também contribui para a expressividade da visão que o personagem tem sobre os acontecimentos. As evocações nos permitem acessar aquilo que é latente na memória de Riobaldo. As lembranças de experiências como a da travessia do rio

São Francisco e do suposto pacto com o diabo são retomadas em pontos diferentes da narração até o desenlace do plano de vingança que justifica o movimento dos jagunços na história.

O romance contém dois caracteres fundamentais delineados por Pouillon (1974): por um lado, uma espessura psicológica e, por outro lado, a descrição de uma duração que não constitui um simples desenvolvimento. O que nos é apresentado não é uma simples sequência de fatos sem nenhuma das características que reconhecemos ao tempo. A história exige que se tome consciência dos caracteres da temporalidade. O conhecimento do personagem é o conhecimento de uma duração e não de um instante. O leitor capta o personagem em sua vida, sabe o que ele é observando-o enquanto ele está a fazer-se. No romance, para se exprimir esse conhecimento, faz-se necessário exprimir a temporalidade. Essa ideia vai ao encontro da teoria de Ricoeur, quando este enfatiza que a narrativa expressa um “processo de vida”, atingindo seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.

Na minissérie a consciência da temporalidade é construída, sobretudo, através da aparência física do personagem e de seu comportamento. Aspectos como a tonalidade da pele, o tamanho do cabelo e da barba e sua forma física evidenciam a passagem do tempo. Já quase ao final da narrativa televisual, após a descoberta da condição feminina de Diadorim, Riobaldo é tomado por uma profunda tristeza e apatia. Sua fisionomia e sua postura cabisbaixa denotam a expressão do sentimento de perda do amado amigo. Emerge da dolorosa experiência a falta de motivação para realizar as novas atividades, desvinculadas da vida errante junto aos jagunços. O personagem irá se fixar em sua fazenda e se casar com a noiva ideal. Mas, precisa de tempo para dar continuidade às ações que planejara. O sentimento de tristeza perdurará até o fim da minissérie.

O romance não segue uma ordem cronológica, a memória brota em ordens diversas. O primeiro plano é centrado no “presente fictício” em que se desenvolve uma relação dialógica e dramática. O segundo plano é revivido pela memória do narrador. O tempo e a memória constituem o tecido com o qual se “recria” o que fora vivido pelo personagem. Memória não equivale à ressurreição do passado, porque no processo de rememoração há inovação. Para Pouillon, a lembrança é uma operação. “Nós nos lembramos captando em alguma coisa que não nos esteja sendo dada uma outra coisa que não nos é dada: a significação do passado. Que não é dada da mesma maneira, mas que, não obstante, é dada: pela imaginação [...]” (p. 40). O estudioso ressalta que a imaginação entra em cena para suprir as deficiências da percepção, auxiliando-nos na tarefa de atribuir sentidos àquilo que percebemos. A

imaginação ultrapassa os dados perceptivos, nos levando a fazer induções a partir dos mesmos.

A imaginação compreendida, a partir de sua conceituação geral, como a possibilidade de evocar ou produzir imagens independentemente da presença do objeto a que se refere é um recurso empregado pelo narrador para preencher as lacunas que se formam em função do esquecimento. Ao recriar as ações passadas com o auxílio da imaginação, duas linhas paralelas se formam: uma composta pelos combates e pelas andanças que advêm, portanto, das experiências criadoras da personalidade do jagunço que chega a alcançar o posto de chefe e a linha subjetiva centrada no “presente” da narração, na qual o narrador reflete sobre os antagonismos da alma humana. As perguntas lançadas no plano em que os acontecimentos são reinterpretados freiam a narração e, portanto, interferem no ritmo da narrativa. Além das perguntas ao interlocutor, o narrador também lança questões para si mesmo e estas servem como molas propulsoras de sua própria memória, encadeando novos episódios de sua vida, contados de forma não-linear.

Na minissérie, de forma geral, as sequências narrativas foram linearizadas. Da infância quatro acontecimentos fundamentais serão apresentados: o exorcismo, a travessia pelo rio São Francisco junto com Reinaldo, a morte de sua mãe e a mudança para a casa do padrinho. À sua juventude pertence a maior parte das sequências narrativas por meio das quais acompanhamos dois movimentos: um em direção ao amor e outro em direção ao suposto pacto. É eliminada da adaptação a condição de ancião do personagem. Após a execução da vingança da morte de Joca Ramiro, acompanhamos o movimento de um personagem maduro e reflexivo.

O material que constitui o presente por meio do qual o personagem seleciona e organiza sua história, advém de um passado constituído por diferentes camadas. Percebe-se em seu movimento o desejo de reter aquilo que já não existe. Tais experiências constituem a “matéria vertente”, portanto, são trazidas para o presente no qual, sob novos sentimentos e novas concepções acerca do viver, o narrador dá outra existência aos fatos rememorados. Neste presente, Riobaldo quer narrar não o “tempo vazio” que se gastou e sim as experiências que o marcaram. A rememoração não propicia a reconstrução do tempo que se passou, mas contribui para a construção de uma nova existência alicerçada no tempo das experiências formadoras de sua personalidade.

Na minissérie, as diferentes camadas de tempo que se somam em sua evolução temporal são formadas à medida que os acontecimentos vão sendo apresentados, de modo

linear ou paralelo. À proporção que a narrativa avança, algumas ações vão ficando mais afastadas do narrador que, no presente fictício, continua se envolvendo em novas peripécias. Diferentemente do romance, Riobaldo não dá nova existência aos poucos fatos que, na minissérie, são rememorados. Os *flashbacks* são inseridos na sintaxe televisual para reforçar um sentimento predominante na sequência em que são evocados.

O personagem romanesco não “reconstrói” ou recapitula o seu passado, mas sim o reinterpreta e isso porque o carrega emocionalmente. Se afirmássemos que seu passado é reconstruído ou recapitulado, teríamos a impressão de que os acontecimentos que foram vivenciados poderiam ser trazidos à tona tal como aconteceram. Mas, na verdade, sabemos que não é dessa maneira que se realiza o processo de recordação. Não pensamos acerca de algo que nos acontecera sempre da mesma maneira. Um mesmo acontecimento pode ser evocado em diferentes momentos de nossas vidas e ser, portanto, em função de nosso amadurecimento e estado emocional, interpretado de modos diversos. O que antes achávamos ter sido um equívoco pode, em um novo momento, ser considerado como algo cuja realização fora necessária para que, no presente em que nos situamos, possamos fazer uma determinada escolha com mais segurança.

Riobaldo anseia não apenas reter o que já não existe, mas também antecipar o que ainda não existe. Ele busca respostas para questões complexas, respostas que não podem ser alcançadas no presente em que as elabora e nem no presente da leitura. São questões que nos arremessam para fora do texto, estimulando a reflexão sobre problemáticas humanas universais. É no mesmo presente ficcional que o narrador expõe asserções ligadas à estruturação da narrativa, ao explicitar suas opiniões sobre o modo como ele encadeia as ações selecionadas. Ao falar sobre o plano de composição do discurso, o narrador freia o “presente” da história cuja leitura propicia a sensação de que os fatos estão se desenrolando no momento em que os lemos.

A “matéria vertente” do “passado” é atualizada no “presente” do romance e, neste mesmo tempo, liga-se a traços experimentais por meio dos quais o narrador-protagonista realiza alguns comentários sobre o ato de narrar. São estes traços experimentais que trazem o leitor de volta ao presente da narração. Além de expor o quão dificultoso é narrar uma história, dirige várias perguntas ao seu interlocutor que não se manifesta do começo ao fim da narrativa. Isto permite ao narrador esmiuçar suas lembranças, conferindo estilo oral e dramaticidade ao seu discurso. O personagem parece desejar reinterpretar o seu passado.

Na minissérie a “matéria vertente” teve de ser transformada por meio de um processo de reelaboração dos discursos; as ordens cruzadas foram linearizadas. As reflexões do narrador sobre seu discurso foram eliminadas da adaptação; entretanto, há um recurso empregado na versão compacta que nos chama a atenção para o meio através do qual esta versão é veiculada. Trata-se da intervenção de um narrador extradiegético que, no início do 2º, 3º e 4º discos, sintetiza as ações que aconteceram até o momento da interrupção para a troca de DVD. Acompanham esta voz vários planos recortados das principais sequências apresentadas em cada mídia.

No romance, sentimos a presença de três tempos: o tempo supostamente vivido pelo personagem, numa trajetória que se inicia em sua adolescência e segue até a grande batalha final que marca sua saída da tropa dos jagunços; o tempo em que estes acontecimentos ganham existência, tempo no qual permanecemos imersos durante a maior parte da leitura do romance e o tempo vindouro para o qual são projetadas as indagações cujas respostas não podem ser dadas no presente fictício. No projeto de adaptação, o tempo supostamente vivido mescla-se com o tempo em que os acontecimentos, no romance, ganham existência e formam o presente fictício em que os telespectadores acompanham o movimento de Riobaldo. O interesse dos telespectadores está sempre no porvir e não nas experiências que passam a fazer parte do passado do protagonista.

Diversas são as camadas temporais constituídas por suas vivências. Há experiências que estão mais próximas e outras que estão mais afastadas do presente fictício a partir do qual são evocadas: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (GSV, p. 115). A maior parte do romance abarca a narração das ações acontecidas nos tempos em que Riobaldo aderira ao grupo de jagunços. Entretanto, com o excerto abaixo deparamo-nos com fatos do passado que não correspondem ao passado de jagunço atuante: “Fui vestido bem, e de carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo” (GSV, p. 33). Fica explícito nesta passagem seu desejo por desvencilhar-se dos traços que poderiam caracterizá-lo como jagunço.

O personagem Riobaldo do passado difere do personagem que desfruta de sua ancianidade. Em alguns momentos temos a impressão de convivermos com dois personagens. Um considera como o protagonista sentia-se no tempo dos eventos experienciados e outro por meio do qual o personagem sente tais eventos no tempo em que os está relatando. O próprio Riobaldo cria um distanciamento entre ambos, quando se refere a si próprio como sendo um outro: “E o “Urutú-Branco? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi — que era

um pobre menino do destino...” (GSV, p. 33). Ele confessa ao seu interlocutor que reprova muitas das ações que empreendera, entretanto há um ponto de intersecção entre Riobaldo jovem e Riobaldo ancião: “Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em êrros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava” (GSV, p. 260-261).

Estas diferentes camadas temporais do romance são comparadas às diversas camadas que constituem uma cebola, metáfora empregada por Walter George Durst no *press-release* da Rede Globo:

Grande sertão: veredas é como uma cebola, da qual pode-se ir tirando as cascas, de fora para dentro. Antes de tudo, é uma história de aventuras, baseada nas histórias de cavalarias. E também na maravilhosa história de amor, e fala, ainda de forma absolutamente moderna, do homossexualismo, com todos os seus prós e contras. Mas há também outras leituras, inclusive principal do livro, do destino. Depois me atirei no trabalho, para o qual criei processos que nunca havia usado. Precisava me situar naquele imenso monólogo, separar as histórias. Peguei uma caixa de lápis de cor e, infantilmente, fui determinando cores para o diabo, o romance de Otacília, que me parecia uma esperança frustrada, colori de verde, e assim por diante. O livro ficou lindo, todo colorido, mas mesmo assim, ainda encontrava coisas misteriosas (DURST, 1985, apud BALOGH, 2004, p. 145-146).

Nos capítulos seguintes mobilizamos as ações pertencentes ao plano do destino. Comparativamente ao romance e com o olhar voltado para a organização temporal das ações, analisamos as sequências da travessia, da atração por Diadorim, da história de Maria Mutema, do suposto pacto e as sequências reiterativas por meio das quais é assinalada a inquietação com a qual o personagem passa a conviver após ter feito a invocação ao diabo.

III. O TEMPO NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE (DISCOS 1 E 2)

A narrativa televisual segue uma sequência cronológica que nos permite acompanhar o desenvolvimento temporal do protagonista Riobaldo. Entretanto, ela é interrompida pela interpolação de eventos anteriores ou posteriores ao curso da ação principal, introduzidos por meio das mais variadas técnicas. Com a análise comparativa que apresentamos neste capítulo evidenciamos que a estrutura intrincada, ou seja, a amplitude da representação do romance e da minissérie refletem a busca pela representação da totalidade da vida. A estrutura da obra literária e da obra televisual explicam a abundância de episódios ou partes da ação com relativa autonomia que espriam e retardam a ação principal.

Neste capítulo tratamos do primeiro e segundo discos que integram a versão compacta, enquanto no próximo capítulo nos voltamos para o terceiro e quarto discos, respectivamente. Aqui daremos ênfase à adaptação do episódio da travessia do rio São Francisco e suas reverberações na sintaxe televisual.

No primeiro capítulo afirmamos que a canção “Rito”, composta por Wagner Dias, é uma das mais belas adaptações do episódio da travessia em *Grande sertão: veredas*. Relendo o romance e estabelecendo um paralelo com os elementos mobilizados na composição da canção destacados no primeiro capítulo, descrevemos e interpretamos o modo como este episódio foi recriado por meio da linguagem televisual. Também foram abordadas as sequências em que Riobaldo, atraído pelo amigo, recusa a aceitação do sentimento que o faz sofrer.

No capítulo seguinte a sequência que ganha relevo na análise é aquela em que se dá a realização do suposto pacto. A sequência literária, analisada no primeiro capítulo paralelamente à sua adaptação para a narrativa gráfica, será comparada à adaptação televisual. Neste suporte o conhecimento da história de Maria Mutema é fulcral para que Riobaldo tome a decisão de pedir auxílio ao diabo para vencer o inimigo. Por essa razão, as sequências que compõem essa história encaixada serão minuciosamente analisadas. A estrutura dessa narrativa duplica a estrutura do próprio romance e da minissérie ao inserir ações posteriores, anteriores e vindouras no curso da ação empreendida por Mutema. As sequências reiterativas que exteriorizam os pensamentos de Riobaldo, após a experiência de invocação ao diabo, também serão apresentadas.

3.1. A narração dos acontecimentos no romance e na minissérie

No início do romance podemos intuir que o narrador não é um jovem, uma vez que ele afirma que pratica a ação de atirar desde a mocidade: — “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade” (GSV, p. 23). Sua mocidade se findara. Ele é homem experiente, dono de armas, e confessa que é de seu agrado atirar todos os dias.

Sua experiência com as armas também pode ser inferida com base em outro comentário feito por ele: “Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão” (GSV, p. 23). Na quarta página do romance o personagem confirma sua condição de ancião: “Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorregos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia (GSV, p. 26). Ele adentrara a sua velhice há pouco tempo: “Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo... Lá como quem diz: nas escorvas” (GSV, p. 32).

Os acontecimentos apresentados na parte inicial do romance serão narrados com mais detalhes posteriormente. Riobaldo relata ao seu interlocutor o caso de Joé Cazuzo; o desejo de vingança de Diadorim; sobre o afamado chefe Joca Ramiro; o encontro com Nhorinhá; a revelação sobre a tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão feita por Ana Duzuza; a confissão de Diadorim acerca do grau de parentesco com Joca Ramiro; o episódio do homem que fora morto por ter sido confundido com um macaco, no Liso; ações desempenhadas sob a chefia de João Goanhá; o caso de Rudugério de Freitas; sobre o chefe Zé Bebelo; a morte de Medeiro Vaz; a escolha de Marcelino Pampa como chefe provisório, após a morte de Medeiro Vaz; o caso de Davidão que propôs e fechou um pacto com Faustino; a volta de Zé Bebelo, após a morte de Joca Ramiro e sua liderança. Todos estes episódios são adaptados para a minissérie.

A partir deste ponto da narrativa, ele retrocede muitos anos e evoca o encontro com o menino Diadorim, acontecido por volta de seus catorze anos. Este acontecimento, do qual o protagonista nunca mais se desvencilhará, fora o de maior impacto em sua vida. A impressão que o menino Diadorim lhe causa ficara cravada em sua memória. Depois de todos os anos passados, ele narra com minúcias tal encontro. Conta como fora todo o percurso e a despedida. Ao findar a narração do episódio da travessia do rio, ele assinala: “Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (GSV, p. 125).

Ele não se esquecera porque aquele encontro lhe transformara “O sério é isto, da estória toda — por isto foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante, falta nome” (GSV, p. 125). Tal encontro o levará a entrar para a jagunçagem quando, anos depois, ele reencontra com o menino já crescido que se apresenta como Reinaldo, na fazenda de um homem chamado Malinácio. Ao encerrar a narração deste episódio, Riobaldo seguirá um fio cronológico que se inicia com a narração da morte de sua mãe.

Ele “amanhece mais”, amadurece com esta experiência. O movimento em direção ao seu passado é turbulento: “Para trás, não há paz. O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacêdo...” (GSV, p. 58). Nesta época o personagem tinha uns treze ou quatorze anos. Abaixo transcrevemos o momento do encontro entre Riobaldo e Reinaldo:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. [...] — “Lá é bom?” — perguntei. — “Demais...” — ele me respondeu; e continuou explicando: — “Meu tio planta de tudo. Mas arroz este ano não plantou, porque enviuvou de morte de minha tia...” Assim parecesse que tinha vergonha, de estarem comprando aquele arroz, o senhor veja” (GSV, p. 118).

Riobaldo destaca que o menino tinha “finas feições”, voz “muito leve” e era muito “aprazível” (GSV, p. 119). Ele confessa que sua vontade era a de que o amigo não fosse mais embora e que ficasse por mais tempo, “assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido” (GSV, p. 119). Ele percebe que o menino também simpatizou com ele. Reinaldo comprou queijo e rapadura. Disse que ia passear de canoa e não pediu autorização ao seu tio. Riobaldo aceitou o convite para realizar a travessia. Reinaldo lhe deu a mão para ajudá-lo a descer o barranco. Esta informação é repetida duas vezes. Escolheram a canoa mais limpa e sentaram um de frente para o outro.

A mão do novo amigo lhe chama a atenção. “Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado” (GSV, p. 119). Riobaldo sente medo, mas dos olhos

do amigo lhe advém segurança: “Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (GSV, p. 119-120). O menino não parecia com pessoa alguma. Era uma figura dessemelhante, “tudo nele era segurança em si” (GSV, p. 120). Seu desejo era que Reinaldo também gostasse dele.

Ao avistar os confins do rio de-Janeiro, Riobaldo sente medo da travessia e vergonha diante do novo amigo. Ele se segura firmemente na canoa. No romance e na adaptação para a canção, a ariranha que, segundo o protagonista, pode fazer a canoa virar, é mencionada. Na minissérie, os personagens não se referem ao animal, mas o medo de Riobaldo se intensifica quando Reinaldo fica em pé. No romance é o canoeiro quem diz que a canoa em que eles estavam não flutuava. Ao perceber o receio do amigo, Reinaldo intervém: — “Carece de ter coragem...” (GSV, p. 122). Ambos confessam que não sabiam nadar. O diálogo entre os dois personagens foi transposto para a televisão, sem muitas alterações. Diadorim lhe pergunta: — “Que é que a gente sente, quando tem medo?” Riobaldo responde: — “Você nunca teve medo?” Ele respondeu — “Costumo não”. Ele destaca que fora seu pai que lhe ensinara que não se deve ter medo. Ele destaca que seu pai é o homem mais valente do mundo.

Riobaldo tem a impressão de que o menino tem sua coragem aumentada ao perceber que ele sente medo. Mais uma vez é destacado o toque das mãos do amigo: “Mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coragem. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados” (GSV, p. 123). Ao chegarem na outra margem, o amigo lhe oferece rapadura e queijo. Riobaldo repara o quanto suas roupas eram velhas comparadas às do amigo.

À margem do São Francisco, um homem se aproxima e pergunta o que eles estão fazendo. Este excerto fora transcrito para o primeiro capítulo. A adaptação, tanto para a narrativa gráfica quanto para a televisão, destaca os elementos que foram empregados por Riobaldo em seu discurso. “Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar” (GSV, p. 124). Diante do medo de Riobaldo, mais uma vez, ele diz que é preciso ter coragem. Riobaldo lhe pergunta se ele é sempre valente e ele responde que é diferente de todo mundo. Seu pai lhe disse que ele tinha de ser muito diferente. Ao final da lembrança deste episódio, ele ressalta que “[...] não sentia nada. Só uma transformação pesável. Muita coisa importante falta nome” (GSV, p. 125). Riobaldo se despede sem saber o nome do amigo. No

romance, sua mãe lhe aguardava no Porto, enquanto na minissérie, um homem se aproxima dele para anunciar a morte de sua mãe.

Na narrativa televisual, a sequência da travessia é configurada da seguinte maneira: Riobaldo, cabisbaixo, sentado à margem do rio De-Janeiro percebe a aproximação de alguém. Quando ele se volta para a margem arborizada vê um menino, diferente de todos daquela região. Esta é a primeira e única aparição de Reinaldo menino, assim como no romance. Ele veste calça, camisa de manga longa, paletó e usa sapatos. Também usa chapéu e uma pequena bolsa de couro. Suas vestes contrastam com as roupas surradas de Riobaldo. No plano sonoro é introduzida uma música que será explorada nas sequências televisuais posteriores e que foi criada para reforçar o clima de mistério que emana da relação entre Riobaldo e Reinaldo. Os sons inusitados e estranhos criados por Júlio Medaglia, a partir de instrumentos primitivos da região, acentuam a construção dos sentidos em torno dessa relação.

Sentado junto à margem do De-Janeiro e filmado em PMA (plano médio americano), Riobaldo aperta os olhos para enxergar melhor aquela dessemelhante figura com um cigarro no canto esquerdo da boca, filmado em contracampo. Com a aproximação da câmera os telespectadores descobrem os belos verdes olhos do menino forasteiro. O PPP (primeiríssimo plano) dos olhos de Riobaldo é seguido do PPP dos olhos de Reinaldo. Ele se aproxima de Riobaldo e sua superioridade é logo marcada pelo enquadramento. Inicialmente Reinaldo é filmado dos pés à cintura, enquanto Riobaldo, levemente curvado e ainda sentado, inclina sua cabeça para o alto e olha para ele. No plano seguinte o protagonista permanece sentado e é visto de costas pelos telespectadores. O enquadramento de Reinaldo, em PA (plano americano), de frente para os telespectadores, continua assinalando sua superioridade que será confirmada através da travessia quando ele ensina ao amigo que é necessário ser corajoso.



Sequência 1: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

Com os próximos planos acompanhamos o movimento dos personagens que avistam o canoeiro. Reinaldo inicia o diálogo e lhe oferece cigarro. Riobaldo recusa a oferta. Reinaldo pergunta se ele conhece um lugar chamado Os-porcos e acrescenta o motivo de sua vinda para aquele local. Naquele ano seu tio ficara viúvo e não plantara arroz. O diálogo prossegue da seguinte maneira: — “Quer sair na canoa? Eu pago o canoeiro”. Riobaldo responde: — “Vô [vou] sim”. O menino lhe estende a mão e ele aceita o convite para se levantar. O PD (plano de detalhe) da mão de Reinaldo permite-nos ver uma mão delicada e feminina. Suas unhas não estão muito curtas. Esta é a primeira focalização da mão de Reinaldo que também

será enquadrada posteriormente, sobre a mão de Riobaldo, circunstância que denotará a tentativa de Reinaldo de transmitir-lhe coragem. Tais planos contribuirão para a recriação da ideia de transformação de Riobaldo. O contato com a mão do amigo lhe encorajará à travessia.

O *close-up* de Riobaldo é seguido do *close-up* do rosto de Reinaldo. Com a fusão são introduzidas imagens da paisagem com suas árvores, pássaros, o caudaloso rio e a vegetação que o margeia. No plano sonoro é acrescido o som dos pássaros e, no quadro, destaca-se a imagem da arara-de-barriga-amarela.





Sequência 1/ Parte 2: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

A sobreposição de imagens nos quadros explicita a passagem do tempo, levando os telespectadores para o momento em que os personagens já estão prestes a alcançar o rio São Francisco. Com o plano de conjunto avistamos o movimento da canoa com os dois meninos e o canoeiro que os conduz. Com o *travelling* construído a partir do deslocamento da câmera (do olhar) durante o qual o ângulo entre o eixo da objetiva e a trajetória do deslocamento permanecem fixos, o efeito de sentido gerado é a impressão de que corremos junto com a

imagem televisual. É como se a câmera estivesse fixa no carro (pequeno barco ou canoa) que se move.

Destacamos na sequência de imagens abaixo planos cujas cores destoam da composição dos demais planos da paisagem contribuindo para a construção de uma imagem idílica da travessia. Os dois meninos são focalizados em PMA. Um está de frente para o outro na canoa. Apenas Diadorim é visto frontalmente. Empregamos o termo idílico porque as cores são carregadas simbolicamente e aludem à uma espécie de paraíso. O céu é predominantemente e quase uniformemente azul. A verdejante vegetação destaca-se ao fundo e o rio prateado se estende pelo quadro. No último plano deste recorte, com a aproximação e enquadramento de Reinaldo, ainda visualizamos o céu, inteiramente azul e os elementos já destacados no plano idílico.



Sequência 1/ Parte 3: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

Segue-se a intercalação entre o PPP dos olhos de Riobaldo, o PPP dos olhos de Reinaldo, o PPP dos olhos de Riobaldo novamente, o PPP do sorriso de Reinaldo e, por fim, o distanciamento é iniciado com o *close-up* de Riobaldo. A expressão facial dele evidencia sua tentativa de compreensão daquele que vê à sua frente.



Sequência 1/ Parte 4: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

Reinaldo lhe pergunta se ele sabe nadar e ele responde que não. Diadorim se alegra ao avistar os cágados nas margens barrentas do De-janeiro e, ao mesmo tempo em que ele anuncia, animosamente, — “Cágados!”, as imagens convergem para a exibição dos animais entrando na água. Reinaldo diz: — “Jacaré vem te visitar” e ri. Riobaldo ri também. Os cágados mencionados pelo narrador ressurgem na adaptação. As flores não são destacadas na paisagem recriada.

Referindo-se à amplitude do rio, Reinaldo pergunta: —“E o que é lá?” e Riobaldo responde: —“Ali termina o de-Janeiro e começa o Xico. Acho miór [melhor] a gente vorta [voltar] daqui”. Diadorim lhe indaga: —“Pra quê? Em seguida, dirigindo-se ao barranqueiro, cuja face é revelada pela primeira vez, pergunta: —“Tu tem [tens] medo?” Ao que o menino responde —“Sou barranqueiro”. Então, Reinaldo ordena: — “Travessa [Atravessa]”.



Sequência 1/ Parte 5: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

O plano de conjunto abrange parte do grande rio. Acompanhamos o movimento da canoa em direção ao São Francisco e o movimento de Reinaldo que se levanta. Imediatamente Riobaldo pede que ele se sente e comenta: — “Bobéia, falaram que quando canoa vira, fica boiando”. Sorrindo, Reinaldo intervém: — “Essa é das que afunda inteira. Canoa de peroba”. Ao notar a inquietação de Riobaldo diante de sua revelação, o menino coloca sua mão sobre a amigo. Em PD esse movimento é destacado. — “Carece de ter coragem”, Reinaldo diz e Riobaldo confessa que não sabe nadar. Reinaldo compartilha que também não sabe e ainda lhe pergunta: — “Quê que a gente sente quando tem medo?” O novo amigo lhe responde com uma pergunta — “Nunca teve?” E o amigo responde — “Costumo não” e, em seguida, dirigindo sua fala ao canoeiro: — “Tem nada não. Travessa” [Atravessa].



Sequência 1/ Parte 6: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

Voltamos a acompanhá-los por meio do plano de conjunto. Quando estão sentados à margem do São Francisco, eles dividem o alimento que Reinaldo trazia em sua bolsa. Neste local eles são surpreendidos por um homem que, repentinamente, emerge das águas do rio. O movimento do personagem imita os de um animal rastejante. Ele pergunta o que os meninos

estavam fazendo, mas não se contenta com a resposta e contesta: — “Nada? Aqui no mato? Tem coisa e coisa e o ó da raposa. Também quero”.

Riobaldo reforça a resposta dada por Reinaldo ao dizer que não estavam fazendo nada, mas Reinaldo intervém, agora em tom amigável, — “Deixa. Também que é? Tá [Está] certo. Chega aqui”. Quando o homem se aproxima de Reinaldo, debruçando-se sobre seu corpo, a câmera focaliza uma faca em sua mão. Quando o homem já está bem próximo, ele o atinge na parte superior da perna. Não vemos a faca atingi-lo, mas ouvimos o som que denota tal ação e visualizamos o *close-up* do homem com expressão de dor. Em seguida, acompanhamos o movimento de Reinaldo que tira sua faca da perna do homem e vemos a mancha de sangue que se alastra em sua calça. Ele foge, enquanto Reinaldo o ameaça com sua faca.







Sequência 1/ Parte 7: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

Assustado com a ação, Riobaldo, imediatamente o convida para a ir embora, alegando que o homem poderia voltar armado. Mas Reinaldo, calmamente, abaixa sua faca e diz que não é necessário ter medo: — “Não disse que não carece de ter medo?”. Por meio da fusão é introduzida a cena de retorno para a margem do de-Janeiro. Riobaldo lhe pergunta — “Ocê é valente sempre?” Ele responde: — “Meu pai é o homem mais valente que existe. Me deixou uma ordem. Tem que ser desigual [desigual] de todo mundo”. — “E ocê [você]”, ele acrescenta. — “Eu não tenho mais medo não”.

No plano sonoro, destaca-se uma música mais tranquila que, posteriormente, será retrabalhada, transformando-se na música-tema da personagem Otacília. Antes de Riobaldo descer da canoa, os dois personagens trocam um aperto de mão e Riobaldo repara, mais uma vez, na delicadeza daquela mão, embora o PD não seja utilizado neste momento. A despedida é prolongada pelo aceno dos personagens. O protagonista caminha para o porto, em direção aos telespectadores, enquanto ao fundo a imagem de Reinaldo, que acompanha com o olhar o movimento de Riobaldo, vai tornando-se diminuta. O próximo acontecimento que contribuirá para a transformação do personagem é a morte de sua mãe.



Sequência 1/ Parte 8: O primeiro encontro com Diadorim e a travessia pelo São Francisco

No romance, o encadeamento das novas ações abarcará a narração de sua mudança para a fazenda de seu padrinho Selorico Mendes e, um pouco mais adiante, o período de estudos e namoros em Currálinho. Despontam breves lembranças sobre o passado vivido junto de sua mãe, mas sem saudosismo. Ele não reconhece saudade alguma e antecipa que irá fugir do São Gregório e nunca mais verá seu padrinho.

Podemos antever sua junção às tropas de jagunços quando, antes mesmo de deixar a fazenda, ele comenta que talvez o padrinho tenha ficado entusiasmado com a ideia de que ele se tornara jagunço. No plano da narração, o protagonista também antecipa a morte de Selorico e a herança que ele lhe deixará. Das três fazendas herdadas, ele aceitará duas. Antes de prosseguir a narração de modo mais ordenado, a partir da morte de sua mãe, ele faz uma última revelação ao contar que o padrinho, quando idoso, purgara remorsos pelo filho. Por outro lado, ele também confessa que sentirá arrependimento pelo padrinho. Na minissérie, Riobaldo deixa a casa de seu padrinho, quando uma criada faz insinuações acerca de sua semelhança física com a de Selorico. O restante das informações só nos são apresentadas ao final da minissérie quando Riobaldo, após recuperar-se de uma doença, recebe a visita de Habão. É este personagem quem lhe afiança que o padrinho morrera, deixando-lhe suas duas maiores fazendas.

No parágrafo anterior afirmamos que o protagonista narrará sua história de modo mais ordenado, porque ele nos apresentará fatos que se sucederam no tempo um após o outro, diferentemente da parte inicial em que ele nos oferece uma espécie de síntese de muitos acontecimentos que são narrados depois detalhadamente ao longo do romance. Contará as ações desenroladas após sua fuga da fazenda, respeitando a ordem dos acontecimentos no tempo. Nos contará sobre sua experiência como professor e “secretário de guerra” de Zé Bebelo; sua decisão em deixar o bando deste chefe; seu reencontro com Reinaldo que se transformará em Diadorim; sua opção pela luta ao lado de Joca Ramiro; o confronto que resulta no julgamento de Zé Bebelo; a liderança dos subchefes; a morte de Joca Ramiro e o planejamento do combate final que culminará na morte não apenas de Hermógenes, o traidor, mas também na morte de seu grande amor, Diadorim.

Dando continuidade ao encadeamento das ações, retornamos àquele momento da narrativa, no qual o protagonista retorna de Currálinho, após o término de seus estudos. Após o episódio da travessia do rio com Diadorim, um segundo acontecimento, em São Gregório, ficara cravado na memória do personagem. Trata-se do dia em que Selorico recebera em sua casa alguns jagunços. Dentre eles destaca-se a figura do grande e afamado chefe Joca

Ramiro. Hermógenes e Ricardão também integravam o pequeno grupo. O encontro deixara seu coração “cheio de coisas movimentadas” (GSV, p. 136). “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refífin do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? ” (GSV, p. 138), diz o narrador.

Após a narração do encontro com os jagunços, Riobaldo continua narrando episódios de sua vida na São Gregório, depois que retornou de Curralinho. Quando ele descobre que Selorico é seu pai, decide abandoná-lo e foge de sua fazenda. Retorna à Curralinho à procura de Mestre Lucas que lhe destina um trabalho, ensinar os filhos de um fazendeiro da região. Riobaldo segue contando sua história, evocando as lembranças das namoradas que teve em Curralinho, lugar onde conhecera Vupes. Mas as lembranças trazidas ao presente fictício não são apenas aquelas que foram agradáveis. As lembranças que lhe trazem tristezas não foram anuladas.

Ele se recorda de seu breve namoro com Miosótis. Ele já havia contado apenas sobre sua experiência com Rosa’uarda. Mestre Lucas o encaminha para a fazenda de Zé Bebelo. Lá Riobaldo descobre que o aluno era o próprio chefe de jagunços. Na minissérie o primeiro *flashback* por meio do qual Riobaldo se recorda do amigo se dá exatamente quando ele está a caminho da fazenda de Zé Bebelo. No romance não há a inserção desse *flashback*. Assim como na narrativa literária, ele se encontra com mestre Lucas que lhe destina um serviço. Acompanhado por dois jagunços de Zé Bebelo, que contratara os serviços de professor, quando passam próximo do rio, ele se lembra da travessia realizada na infância, início da adolescência. Com o excerto abaixo destacado do roteiro podemos observar que não há indicação dos movimentos, angulações e tipos de planos que serão empregados. Há apenas a inserção da palavra “*flashback*”:

Riobaldo e os capangas olham para o rio e vêem canoa com três meninos. Riobaldo lembra-se de Reinaldo. *Flashback*. Cena do Rio – ele e Reinaldo sentados frente um ao outro. Os olhos de Reinaldo se destacam verdes em sua lembrança. As imagens do passado se fundem com a caminhada presente.

As imagens retrospectivas são reorganizadas na montagem da seguinte maneira:



Sequência 2: Primeiro *flashback* da travessia do Rio São Francisco com Diadorim.

A partir da focalização de Riobaldo que olha para o rio, há uma fusão e as imagens do passado sobrevêm no presente televisual. Esta experiência ressoa na 35ª cena do segundo capítulo, por meio da seguinte observação presente no roteiro: “E os dois [Riobaldo e Diadorim] descem o que falta e vão entrando na canoa, que em tudo lembra a primeira, a do De-Janeiro e do São Francisco”. Neste ponto da narrativa, Riobaldo já se aliara ao bando de Joca Ramiro e, ao lado de Diadorim, segue pelo rio carregando a munição para o combate que estavam planejando.

Junto ao bando de Zé Bebelo, ele vivencia seu primeiro combate entre jagunços. Entretanto, a função que desempenhara fora a de registrar os acontecimentos e não a de jagunço atuante. Podemos depreender que os jagunços inimigos pertenciam ao bando de Joca Ramiro, uma vez que o nome de Ricardão fora mencionado. Pouco tempo depois, ele acaba deixando o bando, sem comunicar sua decisão ao chefe. Riobaldo age como jagunço, mas sente que não pertence ao bando, sente que aquilo que vive é provisório: “No formato da forma, eu não era o valente nem mencionado medroso. Era um homem restante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava” (GSV, p. 82).

A imagem do reencontro com Diadorim jamais se apagara de sua mente. Em sua ancianidade, ele compartilha a lembrança do sorriso do amigo evocada do reencontro na casa de Malinácio. Este fora o primeiro encontro após a experiência da travessia vivenciada na infância. As lembranças não se apagaram de sua memória, porque foram transformadoras: “Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, um susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria” (GSV, p. 154). O protagonista emerge diferente de ambas as experiências. Com relação à primeira experiência, o protagonista não sabe exatamente como aquilo o modificará. No caso do segundo encontro, a mudança da postura de Riobaldo é imediata. Resoluto, ele decide se juntar ao bando do amigo.

Na minissérie as imagens que emergem na mente do personagem quando ele se reencontra pela primeira vez com Reinaldo adulto, constituem o segundo *flashback* por meio do qual acompanhamos as reverberações da experiência da travessia:





Sequência 3: Segundo *flashback* da travessia do Rio São Francisco com Diadorim

Com a sobreposição da imagem do rosto de Diadorim menino sobre a imagem da face do personagem adulto, avulta-se os seus olhos verdes. Mais uma vez, a magia que emana do olhar de Diadorim encanta Riobaldo, lembrando-nos da descrição de seu olhar no romance:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender — e acho que é por isso que a gente morre (GSV, p. 305).

O reencontro com o amigo influencia decisivamente sua tomada de decisão. Riobaldo, que já havia tido uma breve experiência junto à tropa de Zé Bebelo, não se identificava com o modo de vida dos jagunços. Lá iniciara suas atividades como professor e, depois de cumprir tal tarefa, ocupara a função de secretário de guerra. Entretanto, o reencontro com o amigo, após tantos anos, faz com que o personagem opte pela jagunçagem. Com a presença do amigo, não lhe sobrevém dúvida sobre sua decisão. Juntos, seguirão em nome do amor e do ódio.

Transcrevemos abaixo o excerto em que se dá o encontro entre os dois personagens literários. Pela primeira vez o amigo é nomeado:

Ah, mas, ah! — enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria [...] Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (GSV, p. 154).

Na minissérie, quando Riobaldo inicia suas atividades junto ao bando de João Goanhá, ele se recorda do amigo. Novos elementos são combinados na sintaxe do terceiro *flashback* da travessia. A lembrança é inserida após um episódio no qual Riobaldo se irrita com dois jagunços que caçoam do cheiro do perfume do sabão com o qual ele se banhara. Assim como no romance, Riobaldo fora presenteado por Diadorim com uma bonita capanga, com “lavores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha” (GSV, p. 161). Após o incidente lhe vêm à mente as imagens do encontro com o amigo na infância que são combinadas com imagens do amigo adulto e a voz do padre que exercera o exorcismo na sequência de abertura da minissérie. Da justaposição entre as imagens e o som das palavras proclamadas pelo padre, denota-se, no plano semântico, o desejo de Riobaldo de se desvencilhar do sentimento que o prende ao amigo. Na construção do *flashback* foram mobilizadas não apenas imagens outrora apresentadas e carregadas de importância para o personagem, tendo em vista que estão intrinsecamente ligadas às experiências que o marcaram profundamente, mas também excertos de diálogos apresentados.



Sequência 4: Terceiro *flashback* da travessia do Rio São Francisco com Diadorim

No texto literário, após narrar a forte impressão que o menino-moço lhe causara, ele antecipa seu encontro com Otacília em uma fazenda nomeada Santa Catarina, localizada nos Buritis-Altos. Apesar de nos oferecer alguns traços da personagem ao referir-se à sua beleza e delicadeza, Riobaldo logo suspende a narração ao declarar que aquele não era o momento oportuno, acrescentando que mais adiante compartilhará detalhes sobre sua futura esposa. Na minissérie não há a antecipação sobre uma noiva futura que será encontrada por Riobaldo. O primeiro encontro com a bela moça é inserido no momento em que eles, de fato, chegam à fazenda Santa Catarina.

Em outro ponto da narrativa, ele, novamente, retarda o relato das informações sobre Otacília, embora opte pela narração de seu primeiro encontro com ela, conforme podemos observar com o seguinte excerto: “Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me

subindo mais forte na lembrança? Pois foi” (GSV, p. 173). Quando narra sua chegada à fazenda onde mora Otacília, ele se refere ao passado de onde advêm as lembranças que a paisagem lhe suscita: “Estas coisas eu pensava repassadas. E estava lá, outra vez, nos gerais” (GSV, p. 205).

Após deixar a fazenda onde mora Otacília, Riobaldo não consegue esquecê-la. O protagonista confessa que tinha a impressão de que uma parte de si havia ficado com ela. O protagonista sempre pensava nela: “Às vezes menos, às vezes mais, consoante é a vida. Às vezes me esquecia, às vezes me lembrava. Foram esses meses, foram anos” (GSV, p. 214). O trecho destacado denota repetição da lembrança que lhe agrada. A ideia do casamento com Otacília é muito importante para a parte conservadora de Riobaldo, além de representar a possibilidade de estabilidade oposta ao mundo do jaguncismo. A passagem do tempo é marcada pelos meses e anos assinalados pelo próprio narrador.

Riobaldo junta-se ao bando de jagunços que estavam sob o comando de Titão Passos. Esta camada de seu passado é cheia de tristezas: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte” (GSV, p. 157-158). Esta é uma das razões para a atração de Riobaldo pela estabilidade que se completaria quando ele deixasse a jagunçagem e se casasse com Otacília. Em outro ponto da narrativa ele já havia compartilhado que sentia que tal experiência era passageira. Entretanto, a experiência se estendeu por anos e, ao final, Riobaldo, transformado, é um outro homem, muito diferente daquele que abandonara a casa de seu padrinho.

O movimento em direção ao amor por Diadorim representa um dos motivos que contribui para o alongamento da experiência de jagunço. O personagem não consegue apagar de sua memória a sensação do toque das mãos do amigo em seu rosto, quando este lhe cortara os cabelos. A doçura do olhar de Diadorim, desencadeia no personagem a evocação da lembrança da velhice de sua mãe. Da intensidade da experiência, da narração da vivência de Riobaldo ao lado de Diadorim, depreendemos muitas omissões:

De manhã à noite, a afeição nossa era duma cor e duma peça. Diadorim, sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mal ânimo. Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta *conversa minha abreviã*? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, somente o que Diadorim viveu presente mim, o tempo — em repetido igual,

trivial — assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que deixo de lado? (GSV, p. 202)

Não há possibilidade de construir uma narração que espelhe, numa mesma ordem, as ações empreendidas pelo personagem: “Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele...Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até-que, até-que” (GSV, p. 37). As lembranças não lhe vêm à mente seguindo a ordem daquilo que foi vivenciado pelo personagem. Elas brotam no presente fictício em ordens diversas.

Riobaldo interrompe o fluxo narrativo para contar algo que aprendera com seu compadre Quelemém. “Com o senhor me ouvindo, eu deponho. Conto. Mas primeiro tenho de relatar um importante ensino que recebi do compadre meu Quelemém. E o senhor depois verá que naquela minha noite eu estava adivinhando coisas, grandes ideias” (GSV, p. 169). O ensinamento evocado por Riobaldo é posterior à ação narrada. Ele afirma que vai contar algo, mas retrocede, insere o conselho ensinado por seu compadre e anuncia que o interlocutor entenderá depois aquilo que ele estava imaginando que fosse acontecer. Ele organiza seu discurso mesclando tais camadas: Compadre meu Quelémem, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança — se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nêjo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. (GSV, p. 169).

Há outras antecipações no presente fictício. Seleccionamos alguns fragmentos da obra literária nos quais se destaca o movimento com relação ao tempo vindouro. O primeiro é extraído da narrativa dos preparativos para o grande combate: “E o resto já vinha. O senhor verá, pois. Porém mais além” (GSV, p. 501). Quando, mais uma vez, ressalta que gostava de Diadorim: “O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (GSV, p. 505). É o distanciamento da ação, em função do tempo decorrido, que lhe permite enxergar com mais clareza o que lhe acontecera. Na minissérie a narrativa não é retrospectiva. Acompanhamos o desenvolvimento das ações como se elas estivessem acontecendo no presente da fruição.

Para justificar o andamento de sua narração com idas e vindas somadas às suas reflexões, Riobaldo dirige as seguintes palavras ao seu interlocutor: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto

que o senhor está de mim esperando. E escute” (GSV, p. 506). A presença de um interlocutor letrado provoca em Riobaldo a necessidade do esclarecimento de seu modo peculiar de ordenação dos acontecimentos no discurso. Durante todo o romance é comum a inserção de outras histórias no curso do desenvolvimento da história principal e, no interior desta, a inversão da ordem das ações. Com o intuito de manter ativo o interesse do interlocutor por sua história, anteriormente ou posteriormente a tais interrupções, ele sempre acrescenta que logo irá contar aquilo que o interlocutor está esperando.

Há momentos em que o personagem investe no tempo da reflexão. Ele se dirige ao seu interlocutor e expõe uma série de considerações acerca da própria construção do discurso e do modo como as emoções evocadas podem interferir neste processo. O conteúdo de ações passadas que foram compartilhadas por ele é colocado em xeque. Há uma pausa na história e o tempo reflexivo se expande, como podemos observar no excerto transcrito abaixo:

Ah, mas *falo falso*. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. *Contar é muito, muito dificultoso*. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela *astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê*, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. Se eu fosse filho de mais ação e menos idéia, isso sim, tinha escapulado, calado, no estar da noite, varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez, passava o São Felipe, as serras, as Vinte-e-Uma-lagoas, encostava no São Francisco bem de frente da Januária, passava, chegava em terra cidadã, estava no pique. (GSV, p. 200, grifo nosso)

Voltando-se para o seu próprio discurso, o narrador explicita sua ideia acerca do modo como o passar do tempo influencia a reinterpretação de suas experiências. Em tempo posterior ao suceder das ações, ele tem a impressão de que os acontecimentos podem ser reconstruídos e compreendidos com mais facilidade

Mesmo o que estou contando, *depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido* — porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real põe roda e põe diante. — ‘Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos’ — me explicou o compadre meu Quelemém. (G. S: V, 2001, p. 155)

No momento em que se está “atravessando” uma situação, é mais difícil desprender-se da figura de agente e avaliar a ação em curso. É o distanciamento da situação que lhe permite “enxergar” com mais clareza algumas atitudes e refletir sobre elas. Sua condição de ancião propicia tal reflexão, mas as emoções suscitadas com a evocação de determinadas lembranças podem dificultar esse processo que se instaura no tempo reflexivo.

No trecho abaixo o narrador nos remete à figura do próprio escritor, do homem letrado, detentor da sabedoria em função de sua intimidade com a leitura e com a escrita aliada à sua sensibilidade. Esta figura se reflete em seu ouvinte e também no próprio jagunço que, apesar de expor sua dificuldade em narrar, está em busca da “*sobre-coisa*”. Esta busca se desvela a partir das ações resgatadas, mas não no tempo em que elas são lembradas e contadas. É no tempo reflexivo que, ultrapassando o “caso inteirado em si”, Riobaldo busca a “*outra-coisa*”.

Essas coisas todas se passaram *tempos depois*. *Talhei de avanço, em minha história*. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o *caso inteirado em si*, mas a *sobre-coisa*, a *outra-coisa*. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. *E para o dito volto*. Como eu estava, com o senhor, no meio dos hermógenes (GSV, p. 214).

Após ter avançado no tempo, o personagem retrocede e retoma a narração da experiência em meio aos jagunços, ponto da narrativa que foi interrompido com a narração de um acontecimento posterior.

O excerto abaixo é apresentado ao final da sequência em que os jagunços se preparam para enfrentar o bando liderado por Zé Bebelo. Há uma longa espera até o momento em que, de fato, o combate tem seu início. Durante a espera Riobaldo conta que passou por sua mente a lembrança do rosto de muitas pessoas, de conversas sem importância e coisas que fazia quando viajava. Ao final, quando termina a narração do combate, ele diz:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? *Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho*. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, *que dela nunca posso achar o esquecimento*. O jagunço Riobaldo. Fui

eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser. Deus esteja!
(GSV, p. 232, grifo nosso).

Apesar de o narrador expressar que não tem a intenção de narrar os pormenores de sua vida, o conselho ansiado não é solicitado ao seu interlocutor. Ele se transforma em um pretexto por meio do qual o personagem mergulha numa viagem introspectiva. Riobaldo, jagunço, é outro personagem, diferente do ancião que relata suas experiências. O passado de jagunço atuante lhe deixou marcas que impossibilitam que determinadas experiências caiam no esquecimento. Das lembranças da guerra lhe sobrevêm inquietações.

Na recriação televisual da sequência literária transcrita acima, Riobaldo está ao lado de Garança, Montesclarence e Hermógenes. Eles estão aguardando a chegada do inimigo. Ele conversa com Garança sobre sua ideia de ir para os Gerais. O amigo lhe diz que deixou em tal região alguns órfãos, pois tivera de matar o pai deles. Riobaldo diz que quer cultivar a amizade, plantar roça de milho com uma pessoa de sua estimação. Ele revela que esta pessoa é sua neblina. Após pronunciar duas vezes o nome Diadorim, o *flashback* é introduzido. Abaixo extraímos alguns planos que o compõem:



Sequência 5: *Flashback* da experiência por meio da qual Diadorim lhe ensinou a usar arma branca em combate.

As imagens são resgatadas da sequência em que Diadorim lhe explicara como se defender e atacar com arma branca.

O quinto *flashback* de Diadorim é introduzido no momento em que Riobaldo está preocupado, pois além de não saber o paradeiro do amigo é informado por Fonfredo que ele fora ferido no combate. É neste momento que o PMA de Riobaldo é intercalado com o *close-*

up de Diadorim. O movimento dos pássaros desperta as lembranças do amigo. A música-tema da relação entre Diadorim e Riobaldo é mesclada com o canto dos pássaros. As imagens são resgatadas da sequência em que o amigo afirma que o pássaro mais bonito é manuelzinho-da-crôa.



Sequência 6: *Flashback* da imagem do rosto de Diadorim.

O primeiro DVD é encerrado com o retorno de Diadorim, após o período em que esteve afastado do bando para cuidar de seu ferimento. No início do segundo disco, é introduzida a voz de um narrador extradiegético que resgata os acontecimentos que se desenrolaram na primeira parte da narrativa televisual. Esta é uma particularidade da versão compacta. Essa voz *over* que ressurgirá no início do terceiro e quarto DVDs pertence a Mário Lago que, ao final da minissérie, interpreta o compadre Quelemém de Góis. A voz oferece-nos o resumo dos acontecimentos desenrolados até o momento da interrupção para a troca de

DVD. O texto poético condensa os acontecimentos em torno dos dois personagens a partir dos quais a história se organiza, Riobaldo e Diadorim.

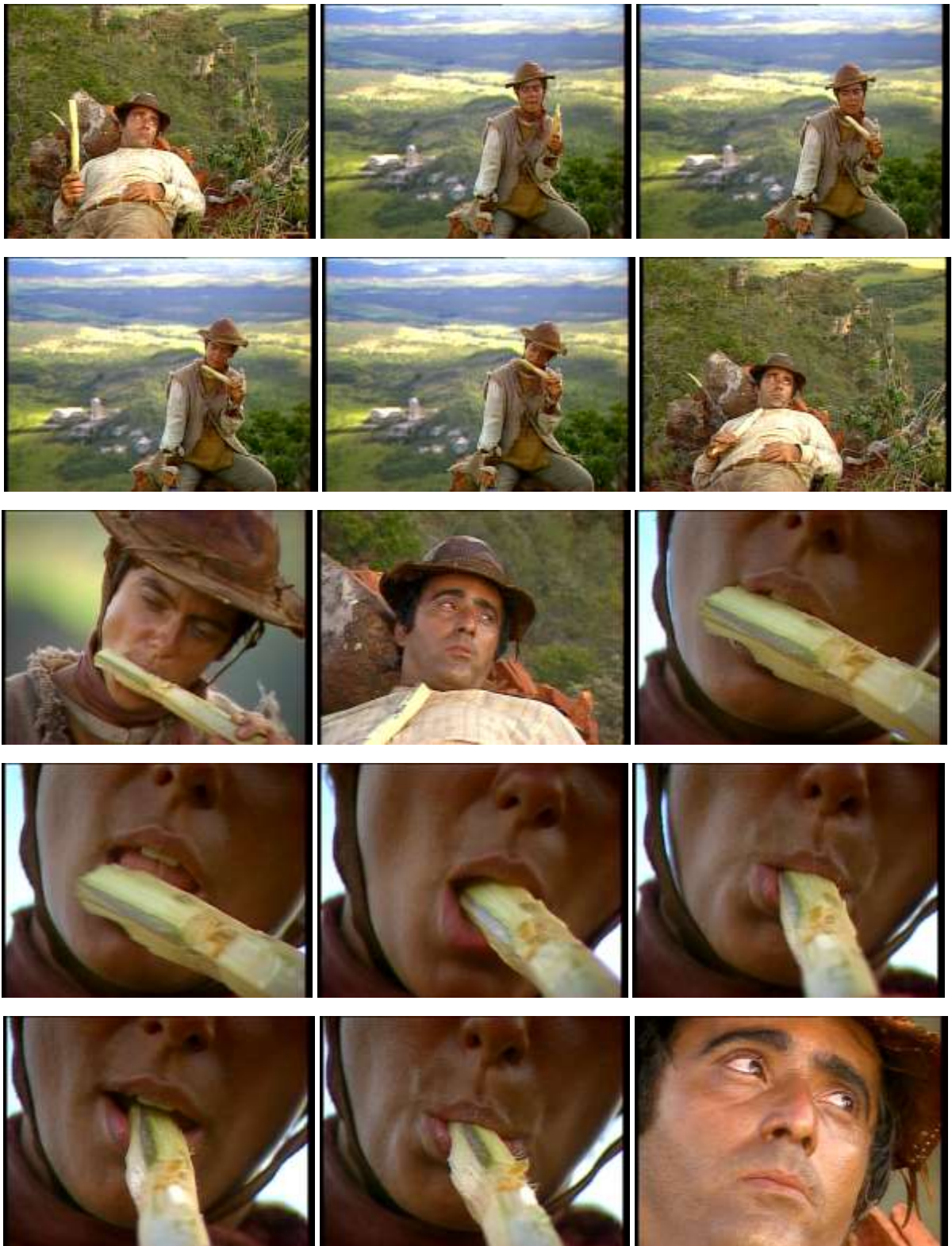
O destino afasta e junta as pessoas. A pois, Riobaldo [Riobaldo] topa outra vez com o menino do porto, o Reinardo [Reinaldo], dos verdes olhos, sorriso alvo, guardador de mistério que a vida revela no derradeiro final. E seguindo o rumo das águas que juntaram os dois na meninice, Riobaldo e Reinardo atravessam o sertão, amanhecendo cada manhã num pouso deferente [diferente]. Unido no ferro e no fogo e no louvor de Joca Ramiro, Tatarana e Diadorim laça uma amizade sem desvendar o oculto das profundezas da alma. Mas nem mesmo essa mandante amizade permite Diadorim sair mundo afora com Riobaldo. Tatarana, a lagarta de fogo, o Riobaldo da pontaria certa é apartado do bando pelo Hermógenes pra se fazer em armas do lado dele. Hermógenes farejava no ar começo de guerra.

Ao mesmo tempo em que ouvimos a narração dessa voz que não pertence ao campo das ações, acompanhamos os *flashes* recortados das sequências protagonizados por Riobaldo e Diadorim. As palavras destacadas acima não são transpostas do romance tal como são proferidas pela voz *over*. No entanto, os adaptadores se valem de expressões presentes na obra de Rosa.

Abaixo transpomos os planos que integram parte de uma sequência por meio da qual, mais uma vez, Riobaldo tenta se afastar do desejo por Diadorim. As palavras daquele padre que exercera o exorcismo na abertura da minissérie ressoam em sua memória. Ele olha fixamente para o amigo que, incomodado com seu olhar lancinante, lhe pergunta o motivo de sua sisudez. Riobaldo apenas responde que está com vontade de algo que, se for o que ele está pensando, o deixará perdido. Riobaldo levanta-se bruscamente e deixa o local sem o que o amigo pudesse entendê-lo.

Da sequência de abertura da minissérie são evocadas as palavras do ritual de exorcismo e a imagem do homem que anuncia que o diabo se apoderou do corpo de alguém. Na construção do *flashback* somam-se as imagens de Diadorim criança e adulto. O efeito produzido reforça a atração física que Riobaldo sente por Diadorim e o transtorno que isso lhe causa, uma vez que julga a concretização desse amor impossível. No romance a atração que o protagonista sente por Diadorim não é construída desta maneira. No romance o desejo de Riobaldo é sugerido em diferentes situações narrativas, enquanto na minissérie optou-se pela introdução da simbologia fálica. Do momento em que Riobaldo corre impetuosamente, na tentativa de se libertar desse desejo, até o momento que culmina em delírio, a cor

predominante nos planos é outra, totalmente distinta daquela predominante durante a narração:











Sequência 7: Atração e recusa de desejo por Diadorim.

A sequência literária correspondente é construída a partir do momento em que o nome de Diadorim ressoa na mente de Riobaldo, “permanecendo” nele. Abaixo transcrevemos algumas indagações de Riobaldo diante dos sentimentos que o prende ao amigo. Sua atração é explícita, sobretudo, por meio da frase final:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. *Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar* (GSV, p. 307, grifo nosso).

Um pouco mais adiante, Riobaldo pede um tição e acende um cigarro. Ele volta para o rancho devagar, ao mesmo tempo em que pensa: “Se é o que é” – eu pensei – “eu estou meio perdido...”. Ele declara para si mesmo que não podia aceitar aquele pensamento. Por honra e tenência, ele reconhece que tinha de se esquecer daquilo. Caso contrário, seria melhor dar fim à sua própria vida. O personagem reflete: “[...] eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou eu fugia – virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas. Rangi nisso – consolo que me determinou” (GSV, p. 308).

Guararavacã do Guiacuí foi um dos lugares cuja lembrança não pôde ser esquecida pelo protagonista. Os dois meses vividos aí são considerados por Riobaldo como “travessia” de sua vida. Fora neste lugar que ele descobrira que amava Diadorim e onde recebera uma das mais tristes notícias, a da morte de Joca Ramiro. Com o intento de vingar a morte do grande chefe, deixam este local. Os leitores passam a acompanhar a formação do novo bando que adere à proposta de vingança. Riobaldo também informa seu interlocutor sobre a primeira fuga dos jagunços de Hermógenes e do confronto com os soldados do governo. Estes dois acontecimentos são contados de forma abreviada: “De contar tudo o que foi, me retiro, o senhor está cansado de ouvir narração, e isso de guerra é mesmice, mesmagem” (GSV, p. 319).

Relacionando o parágrafo acima em que descrevemos o período em que os jagunços passaram na fazenda Guararavacã com as imagens da sequência em que Riobaldo tenta se desvencilhar da atração por Diadorim, destacamos que, na narrativa televisual, foi neste mesmo ambiente que Riobaldo aceitara que, de fato, ele amava Diadorim. No romance a confissão é feita da seguinte maneira:

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei — na hora. (GSV, p. 305).

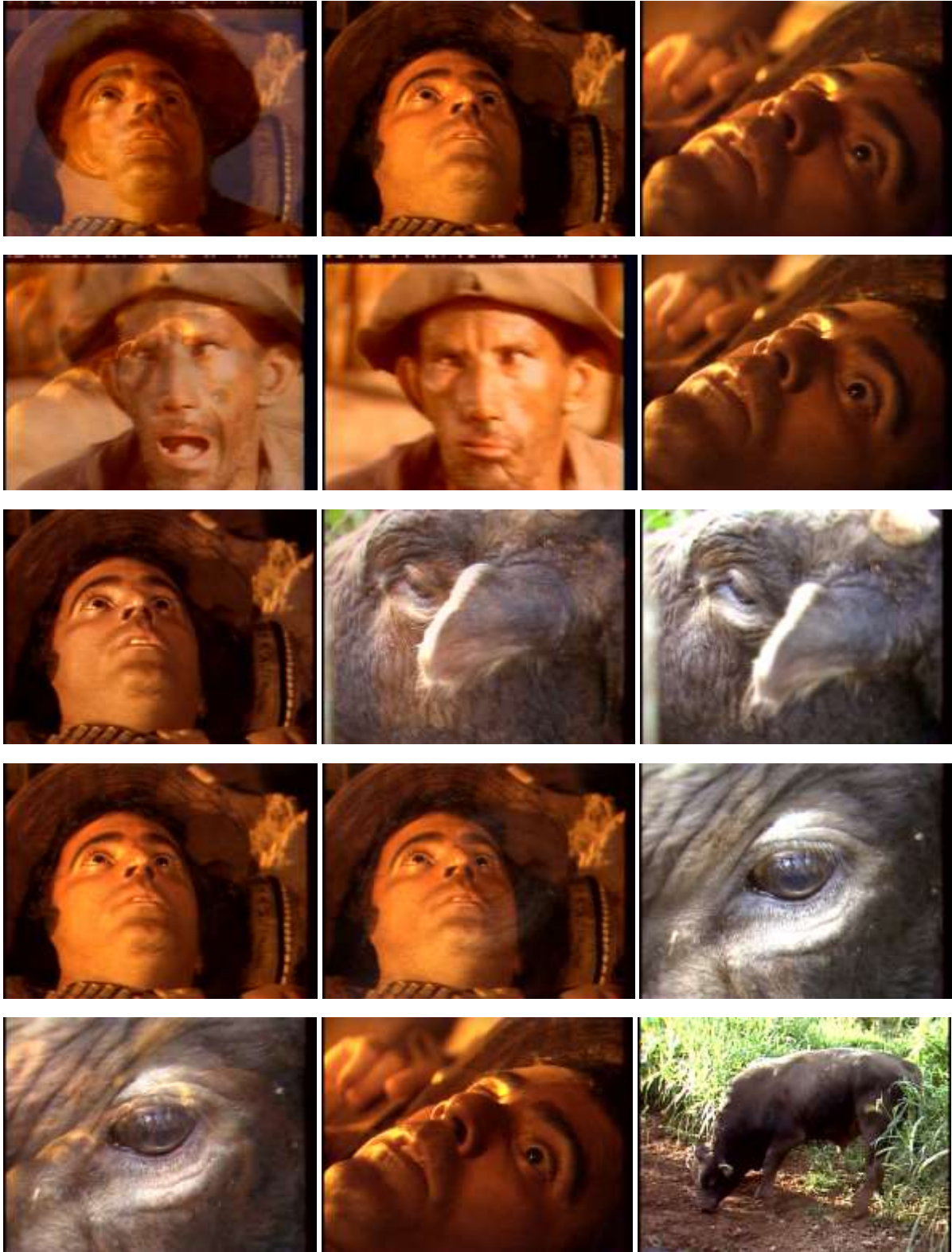
O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu um mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? [...] Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim — que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. (GSV, p. 307).

Aí fui até lá, na beira dum fogo, onde Diadorim estava, com o Drumão, o Paspé e Jesualdo. Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado. — Hê,

Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?” — ele me perguntou, quem-me-vê, com o certo espanto. Eu pedi um tição, acendi um cigarro. Daí, voltei, para o rancho, devagar, passos que dava. “Se é o que é” — eu pensei — eu estou meio perdido...” Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo” — com uma bala no lado da minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou eu fugia — virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas. Ah, então eu estava meio salvo! Aperrei o nagã, precisei de dar um tiro — no mato — um tiraço que ribombou.” (GSV, p. 308)

Na minissérie, na cena em que os jagunços estão acampados na fazenda do avô de Otacília, pela segunda vez a voz *off* revela-nos a confissão do amor que Riobaldo sente por Diadorim. Deitado, ao lado do amigo, Riobaldo pensa: *Eu gosto de ocê, Diadorim. Deus sabe. Se ocê não fosse homem como eu, eu te abraçava e beijava.* À tal confissão sobrevêm, no plano sonoro, as palavras litúrgicas transpostas da cena do exorcismo. Esta sequência é composta por rápidos *flashes* do homem que anuncia que o satanás se apossou do corpo de um homem e do boi negro em PPP e PM que são intercaladas com o PP de Riobaldo desesperado. A imagem do animal pode ser associada ao recurso da *prolepse*, uma vez que o animal representará a figura central em um ritual realizado por Hermógenes.







Sequência 8: A confissão do amor por Diadorim.

No roteiro, na 17ª cena do capítulo anterior, há a indicação de que Riobaldo deve afastar-se do desejo que o aproxima de Diadorim: tem de ficar bem claro para o público que, vem a ideia do homossexualismo e ele em luta com ela, e tentando vencê-la, afasta-se, procura não olhar o rosto de Reinaldo porque teme não resistir à atração que sente.

No romance, a confissão de Riobaldo é construída da seguinte maneira: “Tornei a entrar na rebaixa. Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava” (GSV, p. 213). Riobaldo expõe a confusão de seus sentimentos, se rebelando contra a atração que sente pelo amigo. A inquietude do protagonista é recriada na minissérie por meio das sequências reiterativas cujos efeitos de sentido expomos no capítulo seguinte. O personagem reconhece a atração pelo amigo: “— Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para minha mão” (GSV, p. 505). Tanto no romance quanto na minissérie, ele rejeita tal sentimento. Na passagem seguinte, mais uma vez, lhe sobrevém o desejo:

Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou — os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, trestalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi — ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu, eu tinha percebido? Eu estava me sabendo?

Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente” (GSV, p. 198).

Em *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, Arroyo (1984, p. 67) destaca que o problema da “contradição e da inaturalidade desse arvoado amor” também é explicitado através da comparação que Riobaldo estabelece entre o amigo e a imagem de Nossa Senhora da Abadia. Ele ressalta: “o próprio Riobaldo, preso às contingências do cotidiano e à realidade social e humana do bando de jagunços, que conhecia por experiência provada nas lidas diárias, reage contra o sortilégio daquele arvoado amor” (1984, p. 67). Para o pesquisador esta reação encontra seu mais trágico momento na comparação que citamos acima. Observem como se dá a construção desta comparação no romance:

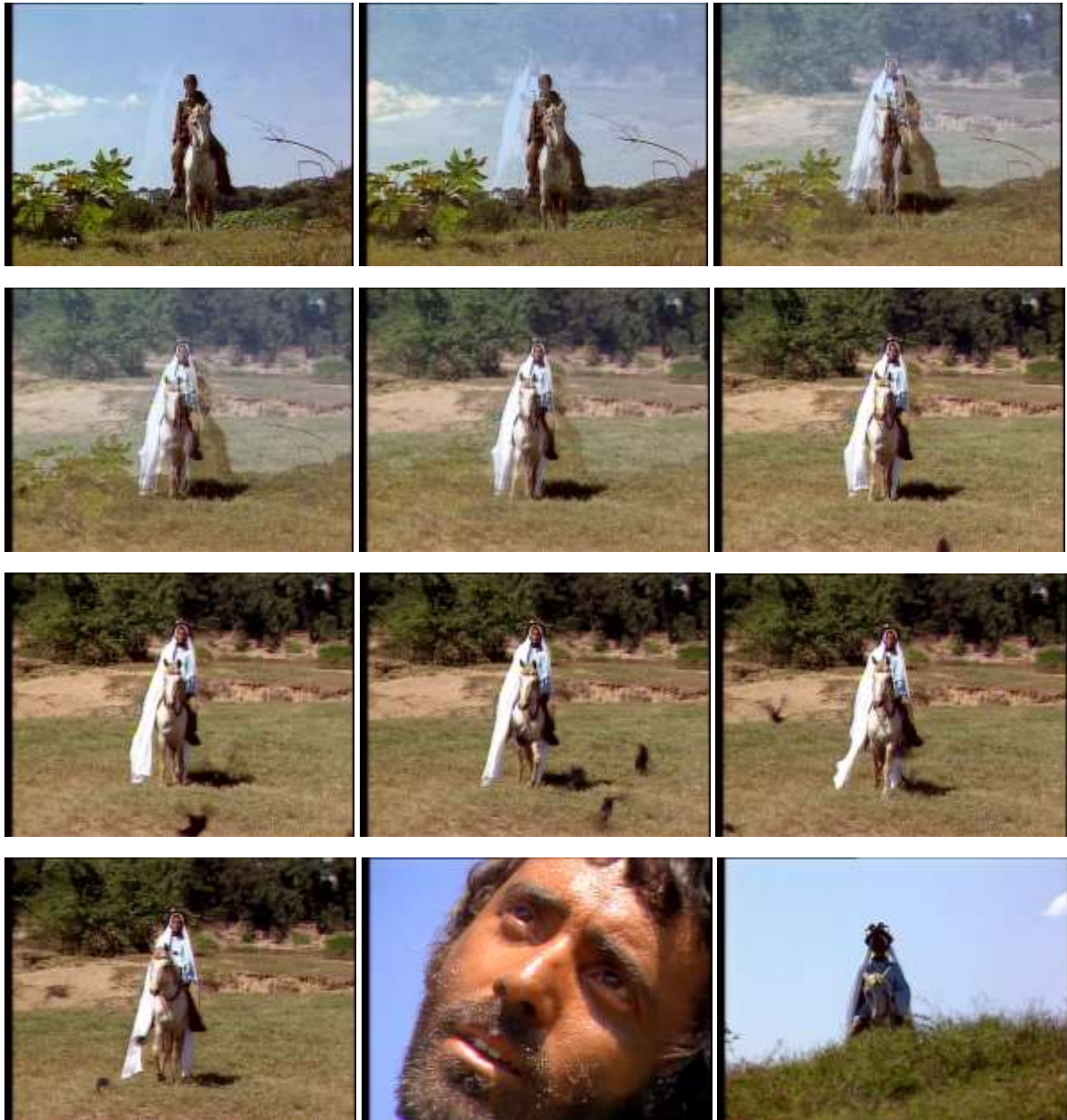
Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.

Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como que eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa... Aquilo eu repeli? (GSV, p. 511).

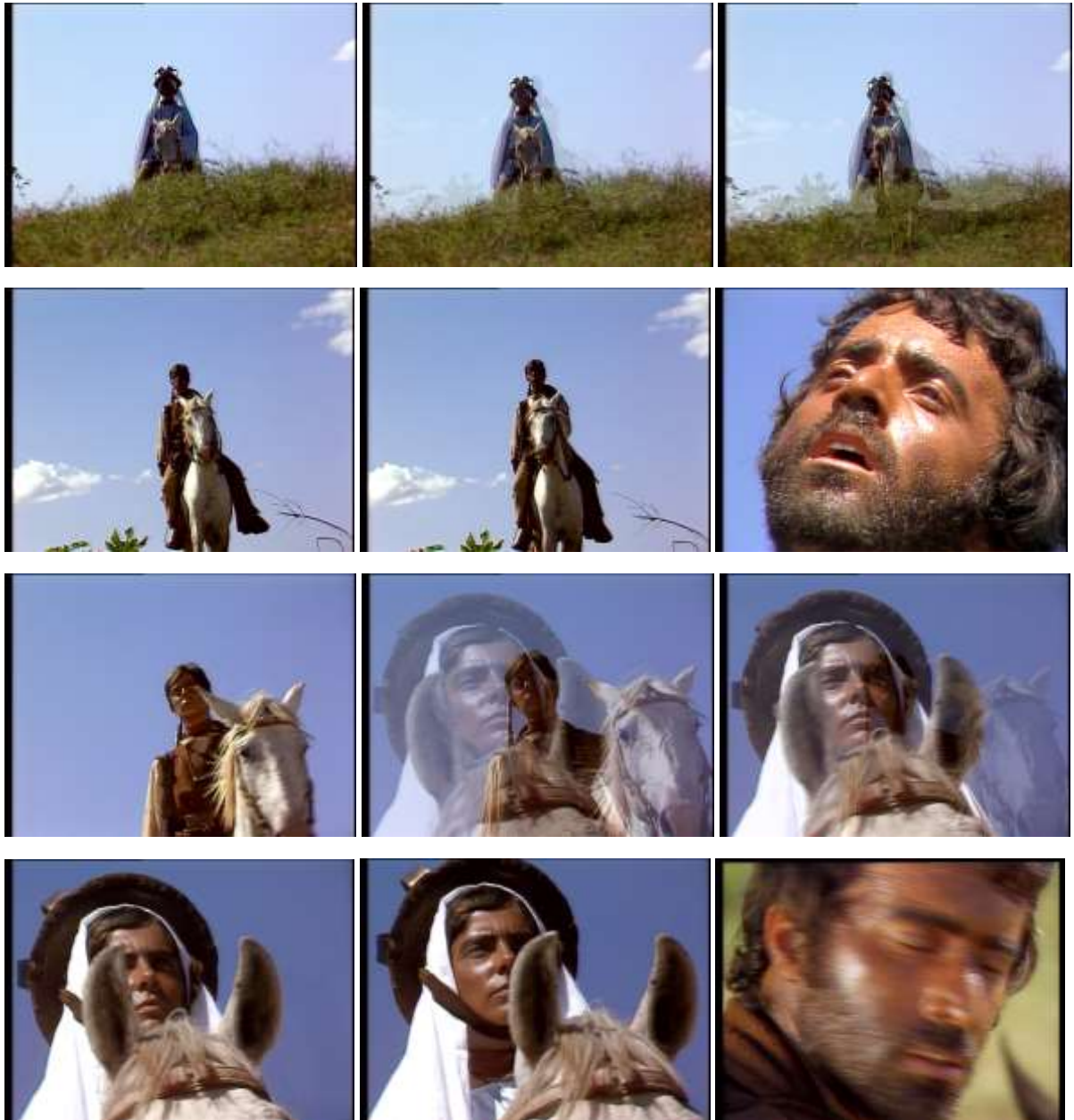
As palavras destacadas no último parágrafo transcrito acima são adaptadas tais como elas estão dispostas no texto literário. Há pequenas atualizações para o presente fictício em que a minissérie se desenvolve. A frase “Eu tinha a culpa” é atualizada para “Eu tenho culpa [culpa]?”, o plural das palavras “janela” e “porta” é eliminado, bem como o pronome que indica a segunda pessoa do plural.

Esta voz explicita o pensamento de Riobaldo na sequência em que ocorre o encontro com o lazareno. É durante o desenvolvimento desta ação que os planos recortados abaixo são inseridos e Riobaldo, que tem uma espécie de devaneio, confunde a imagem do amigo com a imagem de Nossa Senhora da Abadia. Na minissérie a imagem religiosa se confunde com a

imagem de uma noiva. O longo manto branco evoca a imagem de uma noiva ideal com o seu longo véu e vestido brancos.¹³



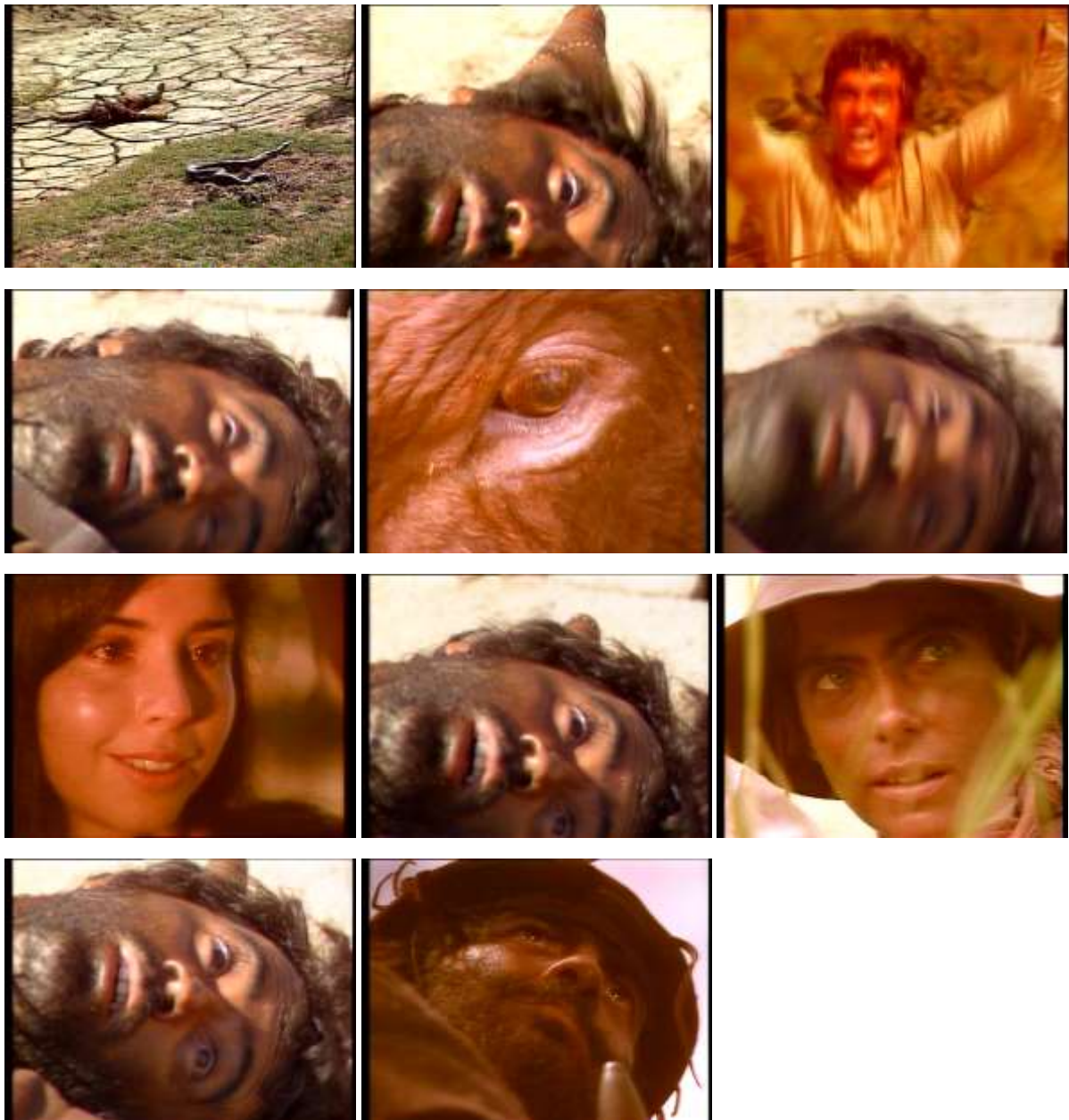
¹³ Em contraposição àquela sequência na qual é desenvolvida a simbologia fálica, deparamo-nos com esta imagem do personagem Diadorim em consonância com as ideias presentes no romance. A imagem permite criar uma associação com a senhora inacessível das histórias medievais.



Sequência 9: A aproximação entre Diadorim e Nossa Senhora da Abadia.

A sequência que precede o encontro com o lazareno, na qual se desenrola a ação transposta acima, é precedida por uma ação que denota o perigo ao qual os jagunços estão expostos. Como era seu hábito, Riobaldo, logo pela manhã, parte em cavalgada sem rumo certo. Instantes depois acompanhamos as imagens que denotam o cansaço físico do protagonista. Ele se deita próximo a um rio. No inóspito ambiente destaca-se, sobre o chão ressequido e com pequenas fendas, a presença de uma serpente. Inserido neste contexto, o réptil nos permite traçar uma associação com o mal. A serpente simboliza a corporificação do diabo cuja influência é explicitada na atitude de Riobaldo perante o homem leproso.

Após o enquadramento do personagem, em PP, são intercaladas as imagens lembradas. A primeira imagem é transposta da sequência em que Riobaldo corre impetuosamente numa tentativa de se desvencilhar da atração que sente por Diadorim. O PD do animal ligado aos rituais de Hermógenes e as imagens do rosto de Otacília e de Diadorim também são evocadas por meio do *close-up*. Com PP do rosto de Hermógenes findam-se as inserções das imagens lembradas, conforme podemos acompanhar com os planos pinçados desta sequência:



Sequência 10: O delírio.

O antagonismo entre o bem e o mal, sugerido nos planos expostos acima, com a intercalação das imagens de Otacília, Diadorim e Hermógenes, é sustentado através do diálogo em *off* que é iniciado por Riobaldo:

Riobaldo: — *Vigia, Diadorim. Tu pune por esse?*

Diadorim: — *Tô aqui, te vejo. É o cê mesmo, Riobaldo. Riobaldo tem tento. Tu traz o arrenegado, o Dê.*

Riobaldo: — *Que Diadorim diga que me diga que esse homem leproso é meu irmão, igual, criatura de si. Eu desminto.* [Pausa no plano sonoro e inserção das imagens que sugerem a comparação com a imagem da santa presente no romance]. *Minha Nossa Senhora da Abadia* [seguida da visão] *Não sou do Demo e não sou de Deus* [3 vezes].

Diadorim: — *Ê mano. Tu mata o pobre, mas pra não desprezar, mata com tua mão cravando faca. Tu vê que por trás do podre, o sangue do coração dele é são e é quente* [diálogo em *off* transcrito da minissérie].

Assim como no romance, Riobaldo pensa no que iria dizer para Diadorim, quando percebe que o amigo está se aproximando. Ao fim desta sequência Riobaldo decide não matar o homem. Deixa seu revólver cair, mas o amigo, à espreita, recolhe a arma e a devolve ao amigo. A comparação estabelecida por Riobaldo entre Diadorim e Nossa Senhora da Abadia, construída por meio de fusões e sobreposições destacadas acima, também permite ao telespectador relacioná-la ao bem praticado pelo personagem. É ele quem intervém e, discordando da gratuidade da ação que Riobaldo está prestes a cometer, livra o desconhecido da morte.

Diante do lazareno, o personagem emprega três sinonímias para a palavra diabo. A voz *off* pode ser caracterizada como uma voz íntima que compartilha sentimentos, emoções e/ou a meditação do personagem. A inserção da comparação, somada ao longo diálogo em voz *off* imaginado por Riobaldo, alarga o tempo do pensamento. É como se, por alguns instantes, o encontro com o lazareno fosse pausado e o tempo da ação imaginada se esparramasse no presente da narração. Com o procedimento exterioriza-se aquilo que é da ordem da interioridade, compartilhando-se as sensações que afloram do encontro entre Riobaldo e aquele homem. Sua ação é interrompida quando ele ouve o amigo se aproximar.

IV. O TEMPO NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE (DISCOS 3 e 4)

Até o capítulo anterior elencamos as ações desenroladas até o ponto da narrativa em que acontece o retorno do personagem Zé Bebelo, após a morte de Joca Ramiro. A voz *over*, inserida na abertura do terceiro disco, compartilha o conteúdo transcrito abaixo. O mesmo procedimento de intervenção, que sintetiza os acontecimentos já apresentados, é retomado. Portanto, ao som dessa voz, somos expostos à sequência-resumo que é composta por flashes que explicitam as ações destacadas no plano sonoro:

— O sertão é guardadô [guardador] de sofrimentos, fome, sede, cansaço e afrição [aflição]. Esmorrecidos nesse padecer, Medeiro Vaz e seus cabras [cabra] resta [restam] atinado num cansaço de corpo e arma [alma]. Com o cheiro de aproximação de combate direto contra os Hermógene [Hermógenes], Riobardo [Riobaldo] é destinado de partir, requerendo reforço. Nossentanto [No entanto], a novidade encontrada não é das boa [boas]. Sô Candelário morrido matando e Titão Passos escapulido por percisão[precisão] de fuga. E, por mais pior, os Judas rodeava perto, sempre livrado do azar por conta dum pacto regido com o demo. Resorvido [Resolvido] pelo destino, Riobardo [Riobaldo] volta pra o arrancho, encontrando Medeiro Vaz no fatar [fatal]. E, no derradeiro do passamento, o grande chefe aponta Riobardo [Riobaldo] para capitanear doravante. Ê, ê, Riobaldo aceita não e em meio aceites e desacordos, surge Zé Bebelo pra exercê [exercer] chefia e para vingar a morte de Joca Ramiro

No romance, Riobaldo segue com sua narração e destaca sua passagem por mais dois lugares: Buritis-Altos e Bom-Buriti. Neste, ele revê Medeiro Vaz, enquanto naquele ele se reencontra com Otacília e planeja seu noivado. Riobaldo retorna à narração do seu encontro com Zé Bebelo, após a morte de Joca Ramiro. Este movimento, em direção às ações brevemente comentadas na parte inicial do romance, é recorrente. Tais ações são retomadas ao longo do discurso do narrador. Quando Riobaldo retoma a narração do retorno de Zé Bebelo, ele declara que poderia pôr fim ao seu discurso:

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo — que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache, ponha enredo (GSV, p. 324-325).

Embora Riobaldo destaque que poderia findar sua narração, esta se estende de modo a ocupar na escrita quase trezentas páginas. Conforme destacamos quando listamos os episódios que contribuem para a construção da atmosfera sombria que paira sobre o movimento em direção ao pacto, há ações que são lembradas e narradas de modo mais detalhado e há outros episódios passados que são brevemente comentados. Ele transfere para o interlocutor a tarefa de criação de elos entre os acontecimentos que por ele vão sendo encadeados.

No presente fictício, o ancião “retorce” os seus dias (GSV, p. 325). Ele reflete, sobretudo, sobre as ações ligadas ao suposto pacto e ao seu amor, Diadorim. Ele também compartilha histórias que não foram vivenciadas por ele. Devemos destacar que, com exceção das histórias de seus amores, todas as narrativas comentadas brevemente ou contadas de modo detalhado contribuem para a construção da atmosfera sombria predominante no movimento em direção ao suposto pacto com o diabo. As histórias encaixadas que são contadas de modo sucinto são a de Davidão e Faustino, a de Aleixo, a do menino Valtêi, a de Dr. Hilário e um viajante e a de José Misuso e Etelvininho. Apenas este último foi eliminado da minissérie. E as histórias narradas com mais minúcias são a de Rudugério Freitas, a de Constâncio Alves e a de Maria Mutema. Um pouco mais adiante analisamos a sequência televisual por meio da qual esta última história encaixada, fulcral para a opção pelo pacto, é adaptada.

Com resquícios de um ferimento resultante de um breve confronto com os inimigos, Riobaldo e o bando de jagunços chegam à Fazenda dos Tucanos. Permanecem três dias no local onde são surpreendidos pelos Judas. Um dos episódios mais tensos desta sequência é o episódio da matança dos cavalos. Novamente, o narrador expõe a sensação de estar contando menos do que vivenciara: “Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma ideia se faça” (GSV, p. 359). Em outros momentos da narração, Riobaldo aguça nossa curiosidade, lançando-nos ao tempo que está por vir, como nos dois excertos seguintes: “[...] como logo o senhor vai ver. Porque, o que o senhor vai é — ouvir toda a história contada (GSV, p. 360) e “O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas” (GSV. p. 397).

Se por um lado o narrador evidencia que contara menos do que vivenciara, ele se demora em algumas passagens para, ao final, declarar: “Mas isto tudo, que conto ao senhor, se compartiu de caber em pouquinhos minutos instantes. E do modo de um prosseguir sem partes” (GSV, p. 377). A impressão suscitada é a de que o tempo da narração se alongara, enquanto os fatos se desenrolaram numa extensão temporal menor.

Novamente, lhe vêm à mente as lembranças de Diadorim:

O senhor veja: eu, de Diadorim, *hoje em dia*, eu *queria recordar muito mais coisas*, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. *O que renovar e ter eu não consigo*, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele. (GSV, p. 394, grifo nosso)

Há lembranças que ele quer alcançar, mas não consegue; entretanto, há acontecimentos que não se apagaram de sua memória. O encontro com os catrumanos e a passagem pelo povoado do Sucruíú ficaram cravados em sua memória. No presente da narração, ao se lembrar de ambas as situações, Riobaldo pensa: “Algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo”. (GSV, p. 408). Depois de atravessarem o povoado chegam à casa de Habão que havia sido saqueada.

O protagonista antevê, de certa forma, algumas coisas com relação àquele que se tornará o seu maior inimigo. Ele nunca gostara de Hermógenes. Havia algo dele que repelia Riobaldo, embora Hermógenes admirasse sua pontaria. Ele se pergunta: “Que ódio é aquele que não carece de nenhuma razão. Do que acho, para responder ao senhor: a ofensa passada se perdoa; mas, como é que a gente pode remitir inimizade ou agravo que ainda já é por vir e nem se sabe: Isso eu pressentia” (GSV, p. 410). Ele antecipa a traição de Hermógenes. Mais adiante, o leitor descobrirá que ele fora o responsável pela morte de seu grande amor, além de ter sido o mentor da emboscada por meio da qual Joca Ramiro foi morto. O nome do lugar ocupado pelos jagunços nestas circunstâncias é Coruja. Nesta região localiza-se Veredas-Mortas. Embora, ele nos antecipe que alguma experiência acontecida aí lhe deixará marcas profundas, ele adverte: “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (GSV, p. 418).

Pouco antes de optar pela invocação ao diabo, com o anseio de se fortalecer para liderar o combate final, Riobaldo recorda-se da travessia, realizada na infância, ao lado do amigo: “Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário” (GSV, p. 425). Paralelamente ao tempo da recordação do amigo, a lembrança de sua noiva Otacília vai distanciando-se dele: “A ser que se nublando a sustância da recordação, a esquecida formosura” (GSV, p. 426).

No lugar denominado Coruja, destaca-se o episódio em que o personagem Riobaldo é presenteado com um cavalo por Habão, dono de uma das propriedades ocupada pelos jagunços. Um presente desta valia, só deveria ser destinado ao chefe. A atitude do fazendeiro antevê a tomada do poder por Riobaldo. O personagem confessa ao interlocutor que talvez já estivesse fitando Zé Bebelo com um certo desprezo. “Ia haver o que ia haver, e eu não me importei” (GSV, p. 448). Entretanto, quando assume a chefia, reconhece: “Ah, não, eu bem que tinha nascido para jagunço. Aquilo — para mim — que se passou: e ainda hoje é forte, como por um futuro meu. Eu estou galhardo. Naquilo, eu tinha amanhecido” (GSV, p. 466).

No romance é o personagem Jõe Bexiguento quem fala sobre a história de Maria Mutema. Após o confronto em que Garanço foi morto, Riobaldo explicita sua inquietação: “Contei ao Jõe o que eu estava sentindo estúrdio; se não era agouramento? E ele me apaziguou: que anjo aviso não vinha desse jeito, antes era uma certeza que minava fininha, de dentro da idéia da gente, sem razoado nem discussão” (GSV, p. 236). Riobaldo se indaga: “Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço — criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupilhando. Que podia? ” (GSV, P. 236).

Refletindo sobre seu modo de pensar e sobre Jõe, Riobaldo tece a seguinte observação: “[...] no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo — as coisas eram bem divididas, separadas. — ‘De Deus? Do demo?’ — foi o respondido por ele — ‘Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do bôrrro da chuva, no grosso das nuvens altas?’ (GSV, p. 237). É neste contexto, que Jõe introduz o caso de Maria Mutema que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele.

Jõe conta que o marido de Mutema morreu de repente. Como ele estava bem, todos pensaram que a morte, provavelmente, havia sido desencadeada por algum problema cardíaco. Mutema, então, começou a frequentar a igreja diariamente e, de três em três dias, passou a se confessar. Quando estava na igreja, com suas vestes sempre pretas, não tirava os olhos do padre Ponte. Sua caracterização é narrada da seguinte maneira: “[...] era um sacerdote bom-homem, de meia idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado” (GSV, p. 238). Ele tinha três filhos com sua criada, que também se chamava Maria. As pessoas referiam-se às crianças, como “os meninos da Maria do Padre”.

As pessoas começaram a notar a frequência com que Mutema ia se confessar e no comportamento do padre que denotava desgosto ao recebê-la. Nas primeiras vezes, os fiéis

tiveram a impressão de que Ponte ralhara com ela. Cada vez que Mutema retornava, a face do padre denotava sofrimento e temor. Com o passar do tempo, Ponte “[...] foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dôres, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste” (GSV, p. 239). Maria Mutema deixa de ir à igreja.

Alguns anos se passaram e chegou o tempo de missões no arraial. Dois padres estrangeiros ministravam as missas. No último dia das festividades, depois da benção, quando um dos missionários subiu no púlpito para a prédica e começou a rezar, Mutema entrou na igreja. Imediatamente ele interrompeu a oração que, logo em seguida, foi retomada em tom diferente. Ao terminá-la, ele bradou que a pessoa que, por último entrou, tinha de sair com seus maus segredos. Referindo-se à Mutema, ele acrescenta que se ela ainda fosse capaz de arrepender-se, que o esperasse, então, na porta do cemitério onde estão dois defuntos.

Perante todos os fiéis Maria Mutema pede perdão. Aos prantos ela confessa como matou o marido e o padre, sem motivo algum para praticar tais ações. Mutema é levada para a prisão. Ela não se alimentava e ficava sempre de joelhos clamando por perdão e castigo. Pedia para que as pessoas cuspissem e lhe batessem. Seu marido é desenterrado e sua versão sobre o crime é confirmada. Ela foi transferida para a cadeia de Arassuaí. No entanto, antes de deixar o arraial São João Leão, o povo a perdoou. “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (GSV, p. 243).

Apesar de sua independência estrutural, tanto no romance quanto em sua adaptação, a história de Mutema está intrinsecamente ligada à construção da atmosfera por meio da qual é intensificada a presentificação das forças ocultas ligadas à figura do Diabo. Na adaptação a história de Maria Mutema é fulcral para a opção de Riobaldo pela invocação ao diabo. A estrutura da narrativa replica a estrutura da narrativa principal e, portanto, contém a inserção de analepses e de uma prolepse.

Como no romance, o caso de Maria Mutema apresenta uma estrutura bem definida com começo, meio e fim. Na minissérie a interrupção do narrador Lacrau, que dirige uma pergunta a Riobaldo, nos faz retornar ao presente da narração principal, dividindo a história em duas partes. A primeira parte com a duração de aproximadamente 20 minutos se estende até a morte do padre Pontes e a segunda, com aproximadamente 10 minutos, oferece-nos o esclarecimento das ações empreendidas pela protagonista. Os momentos que antecedem a narração desta história são descritos abaixo.

De cócoras junto às chamas do fogão, Riobaldo e Lacrau conversam. “Hermógenes Saranhó Rodrigues Felipe” é o nome pronunciado por Lacrau que conta para Riobaldo que a astúcia do inimigo fora adquirida por meio do pacto. Dono de gados e fazendas nos gerais da Bahia, é caracterizado, por Riobaldo, como um homem que não sofre, não cansa, nunca perde, nem adoce e consegue tudo o quer. Ele indaga a Lacrau qual o segredo dele e o companheiro afirma que ele assinou a alma dele em pagamento. Ao ser indagado por Riobaldo, Lacrau explica como Hermógenes procedera para a realização do pacto: “ele foi lá, clamou, clamou, chamou e o Cujo, o Cão, veio e rebatizou a cabeça dele com sangue certo. Sangue de quem era são, justo, sangrado sem razão”. Riobaldo acrescenta: “Nas Veredas-Mortas”.

A próxima cena desta mesma sequência se desenrola na parte externa da casa onde se deu a conversa assinalada acima. Lacrau está sentado próximo a uma fogueira e Riobaldo se aproxima. Começam a conversar e Riobaldo relata um sonho que teve. Este episódio foi apresentado aos leitores logo no início do romance, mas não como sonho. No texto literário, antes da apresentação do reencontro com Reinaldo, o acontecimento é narrado da seguinte maneira:

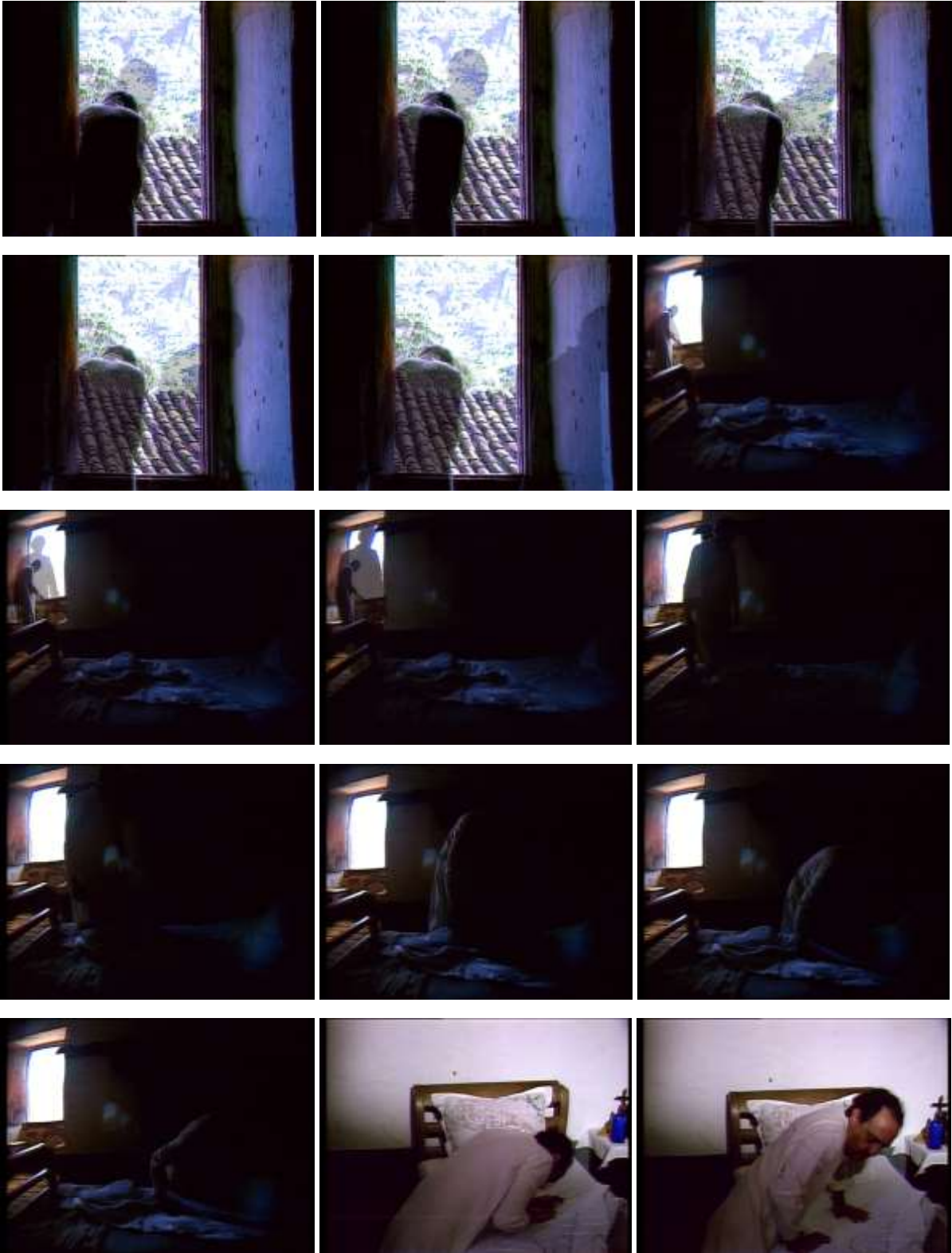
Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremei num relance claro de medo — medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: — “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores” (GSV, p. 155).

Na adaptação, Riobaldo conta que sonhara que era alto, mais alto que ele mesmo. Segue a narração contando que, no sonho, ele ria dele mesmo, dando gargalhadas. No mesmo sonho ele pergunta para si mesmo, mas sem se responder: “— Ocê é o rei dos homens?” Após lançar tal indagação ele rincha como um cavalo bravo. Após ouvir o companheiro, Lacrau intervém e pergunta se ventava em todas as árvores. Surpreso, Riobaldo pergunta como ele sabia que tal fato se dera. Ele responde apenas que sabe e que se o amigo quiser, ele conta uma história. Com o aval do companheiro, Lacrau inicia a narração. Ele conta que a história de Maria Mutema e Padre Pontes aconteceu no Arraial São João Leão, perto de sua terra.

Com a fusão a imagem de Lacrau desaparece e sua voz *off* nos introduz no ambiente em que se deu a ação. Maria Mutema e seu marido são focalizados na cama em que estão deitados. Ele dorme, enquanto ela permanece acordada. A voz *off* faz as últimas observações sobre Maria Mutema. Deste ambiente somos transportados para a local onde Mutema está velando seu marido. A partir deste ponto da narrativa acompanhamos a rotina de Maria Mutema que sempre vai à igreja para se confessar. Ela decide se confessar de três em três dias. Sem acesso ao conteúdo de sua confissão, ouvimos apenas a repreensão de Padre Pontes: “—Divida sua culpa comigo. Afasta esse demônio de você, mulher. Dona Maria Mutema, por favor, lhe peço, afaste, afaste o Satanás, o Cão Danado, o Danador. Fora, Dona Maria Mutema”.

Padre Pontes parece cada vez mais debilitado. Após uma das confissões de Maria Mutema, sente náuseas. Nesta sequência é inserida uma prolepse por meio do qual a morte próxima do personagem é anunciada. A sequência de imagens transposta abaixo funciona como *flashforward* da morte do padre. Enquadrado em PA, junto à janela, ele é filmado de costas. Sua sombra se desprende de seu corpo e caminha em direção à cama. O movimento termina quando as duas imagens, representativas do corpo e da alma, se unem no momento em que Pontes deita-se em sua cama. A inserção dos flashes de Maria Mutema nesta mesma sequência revela a causa de seu amofinamento.







Sequência 11: *Flashforward* da morte de Padre Pontes.

A metáfora criada por meio das imagens abaixo reforça a ideia da morte próxima de Padre Pontes. A metáfora é inserida após a prolepse descrita acima. A chama da vela é apagada pelo sacristão, assim como a vida de Pontes é extirpada após o período de sofrimento causado pelas confissões de Mutema. Já quase no final da sequência, a confissão de Mutema é compartilhada com os telespectadores. Ela afirma que sua confissão é a mesma. Afirma ter matado o marido por causa do amor que sente pelo padre. Fala de seus desejos e de sua

vontade em tornar-se sua mulher. As palavras de Mutema ressoam em sua mente. Após esta última confissão Padre Pontes morre.



Sequência 12: Metáfora que remete a morte de Padre Pontes.

Após a apresentação das imagens por meio das quais a prolepse é criada, há um retorno para o presente fictício. Lacrau retoma o fio condutor da narrativa. Ele acrescenta que Maria Mutema nunca mais voltara à igreja. Ele pergunta à Riobaldo se não o está cansando com sua “esquerda história”. Ao perceber que não, ele conta que, passados alguns anos, chegou o tempo de missão no arraial e no Arraial de São João Leão chegou um missionário novo. Já fazia muito tempo que Maria Mutema não ia à igreja.

Após a elipse, cuja lacuna é suprida pelas informações narradas por Lacrau, retornamos ao ambiente da narrativa encaixada. A igreja é focalizada centricamente. Lacrau não intervém na narração. As imagens nos permitem acompanhar a missa que está sendo celebrada por um padre novo e a chegada de Maria Mutema à igreja. Ele se destaca ao fundo, em pé, envolta, pela primeira vez, por um xale vermelho. Todos os demais personagens usam roupas de tonalidades mais apagadas como o cinza, o preto e o marrom. O padre a olha fixamente e todos os demais fiéis voltam-se para trás para ver o que chamara a atenção do padre.

Tomado por uma fúria repentina, ele afirma que a pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair com seus segredos sombrios e, que se for capaz de se arrepender, que o espere na porta do cemitério, lugar onde tem de ser a sua confissão e onde estão enterrados dois defuntos. Olhando para Mutema, os fiéis começam a gritar e rezar em coro, ao mesmo tempo em que o padre a expulsa da igreja. Com dificuldade passa por entre os fiéis, se prostra aos pés do padre e suplica por perdão. Tal pedido também é estendido aos fiéis. Ela confessa ter matado o marido sem motivo algum. Com a inserção de um *flashback* passamos a acompanhar como ela praticara o crime. Ela derrete chumbo e, com o auxílio do funil, despeja o líquido espesso no ouvido do marido.

Com a fusão retornamos ao presente da narrativa encaixada e o missionário lhe indaga sobre a morte de padre Pontes. Esta confissão não se dá por meio da apresentação de imagens retrospectivas. Ela confessa perante todos que dizia ao padre que matara seu marido, porque o amava, o desejava e com ele queria amasiar-se. Sem motivo algum, ela confessa que sentia um “prazer de cão que aumentava a cada dia, sempre”. Ela implora pelo perdão divino.

Por meio de um novo *flashback* acompanhamos a cena em que o marido de Maria Mutema é desenterrado e o chumbo é descoberto na cavidade de seu crânio. A estrutura do *flashback* é duplicada e, no momento em que constatam a presença do chumbo, ela se recorda do momento em que o despejara no ouvido do marido.

Após este episódio, acompanhamos o cortejo de Mutema para a prisão. Muitas mulheres a chamam de santa. Com o retorno ao presente fictício da ação principal, Lacrau diz para Riobaldo entender a história como quiser. Após ouvir a narração, Riobaldo, que parece resoluto, responde ao companheiro que entendera a história e lhe restava apenas a execução de um plano. Ouve Diadorim chamá-lo, mas ignora a voz do amigo e, antes de deixar o local, pede para Lacrau não dizer que ele estava ali. Riobaldo explicita que quer o amigo longe dos perigos.

Para Walter George Durst o *flashback* deve ser introduzido para revelar algo que foi ocultado do telespectador. Com o excerto, publicado no *press-release* da minissérie, ele explicita que, utilizado na televisão, o *flashback* não tem o mesmo efeito que na sintaxe cinematográfica:

O linear na televisão é também quase que uma lei imutável. Veja bem: o *flash-back* no cinema: o tempo do filme não faz você esquecer que aquilo é um *flash-back*, (...) agora, numa novela, numa minissérie, você faz *flash-back* no primeiro capítulo, uma porção de pessoas não vão assistir, então, desapareceu o *flash-back*: em TV é frio. Na TV se está interessado fundamentalmente naquilo que vai acontecer em seguida; só usamos *flash-back* para revelar um mistério e aí não perde sua força, senão é um elemento artificial, vai construir um ruído na cabeça do público. (DURST, 1990, apud BALOGH, 1996, p. 166-167).

Na sequência analisada acima, o *flashback* foi empregado para revelar o modo como Maria Mutema matou o seu marido. No entanto, em outras sequências da minissérie, o *flashback*, como o da travessia, será inserido para explicitar as recordações de experiências que ficaram cravadas na memória de Riobaldo. Outra peculiaridade da adaptação que destacamos é a repetição de planos, recortados de ações apresentadas, para compor as sequências que exteriorizam a mortificação de Riobaldo após a experiência de invocação ao diabo. Não se trata de *flashbacks*, mas do resgate de alguns planos cuja identificação das sequências das quais foram transpostos é possível. Nem todos os planos que compõem estas sequências, que chamamos de reiterativas, são planos retrospectivos.

Analisando minuciosamente a narrativa encaixada, acompanhamos o curso da ação empreendida por Maria Mutema, e verificamos, através da observação do movimento de Riobaldo, que este episódio foi decisivo para que Riobaldo partisse para o local onde busca aliar-se ao diabo, na tentativa de vencer aquele que já era pactário. Após ouvir a história

compartilhada por Lacrau, Riobaldo apenas diz que a entendeu e que lhe faltava fazer. Imediatamente, ele parte para o ermo local onde clama pelo diabo.

No romance o movimento em direção ao pacto é lento, tal como expusemos no primeiro capítulo deste trabalho. Há uma série de indícios presentes na natureza, nos lugares, nos animais e nas plantas que nos remetem a presença intrínseca do mal. Sobre as pedras destaca o narrador que há: “tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (GSV, p. 27). Há um outro episódio em que Riobaldo destaca que deixara cair sua faca num tanque com barbatimão e angico, num curtume, e “no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido corroído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta” (GSV, p. 39). Na minissérie elementos relacionados à natureza e aos animais também são carregados simbolicamente. No entanto, são as histórias encaixadas e as falas dos personagens sobre o pacto que contribuem para criação da atmosfera sombria que culmina na experiência de Riobaldo, analisada abaixo.

Na narrativa literária João Bugre afirma que Hermógenes era pactário. Na minissérie são os jagunços Capixúm e João Goanhá que comentam sobre o pacto. Na parte inicial do romance são apresentadas informações sobre o modo de realização do pacto. Na minissérie há um deslocamento e é na tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão, sob a chefia de Medeiro Vaz, que Capixúm faz as seguintes observações:

O Hermógene [Hermógenes] tem pauta, né? Ele se quis com o Capiroto”. [Riobaldo] “Que pauta é esse?” [Capixúm] O pauta sim senhor. Pessoa vai, meia-noite, em encruzilhada e chama fortemente o Cujo e espera. [Riobaldo] E daí? Se sendo, há de que vem um pé-de-vento, comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for galinha puxando barrigada de leitão. Tudo erradinho. E o Dito, o Coxo, toma espécie, se forma. Carece conservar coragem. Se assina o pauta com sangue de pessoa. O pagar é a arma [alma]. E muito mais depois foi que Hermógene fez. Hermógene tem pauta.

O excerto acima é adaptado da página 64 do romance e foi transcrito para o primeiro capítulo deste trabalho no qual analisamos sua adaptação para a narrativa gráfica.

Anteriormente ao episódio mencionado acima, João Goanhá confirma que Hermógenes tem “proteção preta” e que ele fez o “pauto”. A presença do mal no espaço também é assinalada no momento em que um dos jagunços fala sobre a existência de dois

caminhos nas proximidades do lugar onde estão acampados. Um é o caminho que leva à fazenda Santa Catarina, onde mora a bela Otacília, por isso é caracterizado pelo jagunço como o caminho do céu. O outro caminho apontado é um caminho sem riachos ou grotas onde a natureza se forma inóspita, portanto, este é o caminho do inferno.

As informações disseminadas pelo texto literário sobre o suposto pactário, Hermógenes, são recolhidas na criação do diálogo entre Riobaldo e Lacrau, instantes antes daquele tentar tornar-se aliado do diabo com o intuito de angariar forças para vencer o inimigo. O protagonista comenta que Hermógenes nunca se cansa, nem sofre e consegue tudo o que quer. Lacrau reafirma que o inimigo é pactário e fala sobre suas fazendas e gados. Após esta conversa, em que foi inserida a história de Mutema, Lacrau é a última pessoa vista por Riobaldo, antes de sua ida para Veredas-Mortas. A sequência que se inicia neste local será minuciosamente analisada abaixo, após a leitura das indicações para sua realização no suporte televisual, transcritas do roteiro:

Cena 27/ Veredas-Mortas/ Exterior/ Noite

É uma encruzilhada no meio dum brejo. “Ali esvoaçavam as estôpas, eram uns caborés”. Tem também “árvores estranhas com nenhuma outra árvore nomeada”. A lua está meio escondida. Riobaldo entra e imediatamente sente-se penetrado pela estranheza total do local. Sente um calafrio, mas caminha até o centro. Ali vai vendo, à sua volta, “cipós dependurados em árvores, lembrando enforcados”; e ainda “árvores mal vestidas”. Riobaldo para. Olha o céu e conclui, consigo:

Riobaldo — Nem o setestrêlo, nem as três-marias! A hora é boa!

Olha em torno, procurando divisar um ponto. Não encontra. E então vai à esmo, numa roda, volteando para todo lado e clama:

Riobaldo — Venha! Quero que venha! Tem de vir, se existe! (Cai um pouco). E, nesta hora, sei que existe! (E invocando de novo) (mais forte). Venha! Feito o Bode Preto! O Morcegão! O Xú!

Esperou. Depois exaspera-se.

Riobaldo — (Agressivo, mas sempre sofredor – sem isso pretender: pungente) Não ouviu? Por que não fala...? Fala! Já sei que está me vigiando, Cão que fareja!

Dá uma volta sobre si mesmo, engole em sêco e depois, mais aterrorizado ainda, mas sabendo também que não adianta voltar atrás. E nem pode mais voltar:

Riobaldo — Eu lhe digo o que quero! Só uma coisa. A coisa. A coisa! Esta coisa – eu quero ficar sendo! (mais coragem) Em troca, cêdo às arras – tudo meu: alma e palma e desalma” (e acrescenta com firme ódio) Mas também quero acabar com Hermógenes! Reduzir aquele homem!

Aguarda e – nada. Já começa a ficar possesso. E então brada:

Riobaldo — (Com ódio e fôrça. Contido, mas terrível). Venha, Lúcifer! Satanás dos meus infernos!

Aguarda, agora mais tenso e mais emocionado e alterado do que nunca. Há uma longa pausa em que ele – aguardando, faz a volta toda do círculo em que se encontra, olhando devagar – expectante – para todos os lados, querendo penetrar com os olhos, os mais obscuros. Depois disso, quando o clima se tornou insuportável:

Riobaldo — Não vem? (Aguarda ainda. Por fim) Então – não existe! Nem aparece...?!

Mas já está sentindo um mal estar, uma espécie de torpor invencível e também um grande sofrimento, ainda maior do que todos que já sentiu. Seja por uma presença estranha, agora quase palpável, pelo que sente, seja pela sua própria emoção criada.

Riobaldo — (Com desespero fundo, íntimo e doloroso) Mas eu estou suprindo que está me ouvindo! E apertando a cabeça, como sob um grande, espantoso sofrimento, no entanto absolutamente humano) E então? Se não existe, por que está me soporando...? (E em transe) Ah! Está me cegando? Não vejo mais nada? (E final) Onde? Onde?... Onde é que eu posso esconder – de mim?!

E, sob uma zoeira, parcialmente desmaiado, sob vertigem, ainda cambaleante e se arrastando, sofrendo como um simples e pobre homem, humaníssimo; ele, como pode vai subindo no seu cavalo. E ali em cima, onde chegou praticamente rastejando. E o cavalo vai levando-o e deixando o lugar das Veredas-Mortas. (MORAIS, O. J., 2001, p. 167-168, transcrito do roteiro original).

Com a sequência de planos selecionados, exposta abaixo, analisamos como os elementos presentes no roteiro foram trabalhados na sintaxe televisual.











Sequência 13: O pacto com o diabo.

Ao chegar ao ermo local, Riobaldo ainda houve as palavras de Lacrau ressoarem em sua mente: “—Hermógenes Saranhó Rodrigues Felipe” somada à voz *off* do próprio Riobaldo: — “O que não sofre, não cansa, nunca perde, nem adocece. O que quer e consegue. Quar [Qual] que é o segredo dele?” Segue-se a voz *off* de Lacrau: — “Ele assinou a arma [alma] dele em pagamento. Riobaldo acrescenta: — “O pacto. E como é que ele fez isso?” A fala de Lacrau, outrora apresentada, é repetida: — “Ele foi lá, clamou, clamou, chamou e o Cuju, o Cão, veio e rebatizou a cabeça dele com sangue certo. Sangue de quem era são, justo,

sangrado sem razão”. Riobaldo acrescenta: — “Nas Veredas-Mortas”. No romance o sobrenome de Riobaldo é Saranhó Rodrigue Felipes.

No plano da angulação, a filmagem se dá de baixo para cima e isso contribui para o alongamento das hastes decepadas dos buritis que nos arremessam para a escuridão noturna. Com a focalização do olhar do protagonista direcionado para cima, seguido de seu *close-up*, ele profere as seguintes palavras: —“Nem o setestrela, nem as três Maria. A hora é boa”. Ofegante, ele prossegue: — “Venha, quero que venha. Se existe tem que vir. Venha! Nessa hora eu sei que existe. Venha, feito um bode preto, um morceirão, o Xú”. Ajoelhado, ele continua: —“Não ouviu? Antão [Então] por que não fala? Fala!”. Ele se levanta.

No quadro predominantemente negro, destaca-se o *close-up* e, no plano sonoro, as palavras: —“Arma [Alma], parma. Não, arma”. Focalizado em contra-plongée, suas novas palavras preferidas são combinadas com a música que contribui para o carregamento da atmosfera de mistério que envolve tal ação: —“ Mas eu quero acabar com o Hermógenes. Eu quero reduzir esse homem”. Movimentando-se: —“Venha, Lúcifer, Satanás dos meus infernos”. Focalização das hastes decepadas. —“Não vem? Antão [Então] não existe. Nem aparece”. O personagem transpira excessivamente.

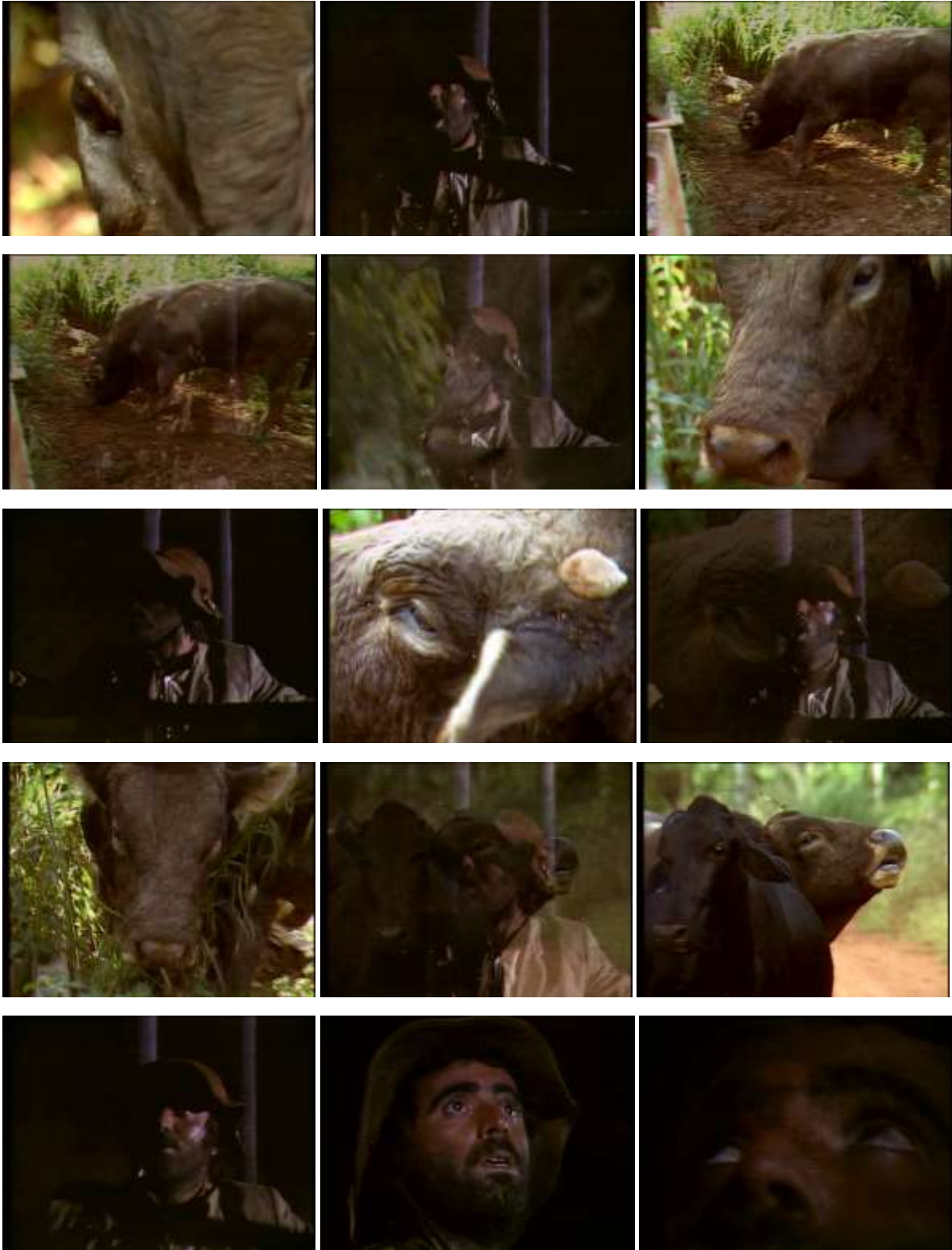
A câmera se movimenta para o lado esquerdo, enquanto Riobaldo diz: —“Antão?” Segue-se o movimento para o lado direito e, mais uma vez, Riobaldo pergunta: —“Antão, vem! Vem sim. Vem sim. Tô sentido, tá me suprindo e tá me ouvindo. Antão, se não existe por que tá me soporando? Antão, se não existe, oxê, antão me diz por que tá me soporando, tá me cegando? A música continua intervindo, enquanto Riobaldo prossegue com suas palavras: “Tá me cegando? Não vejo mais nada. Oxê, não vejo mais nada. Adonde?” Planos que auxiliam na construção do estranhamento das árvores focalizadas são inseridos. Eles trazem para o plano aproximado as hastes decepadas rumo ao infinito. Riobaldo continua: — “Adonde que eu posso esconder de mim? Adonde? Adonde eu posso esconder de mim. Tá me cegando, não vejo mais nada”. Riobaldo cambaleante: — “Adonde? Adonde posso esconder de mim? Tá me cegando. Adonde?”

Ao mesmo tempo em que ouvimos o protagonista proferir tais palavras, alguns planos são inseridos para exteriorizar o que se passa em sua mente. Os planos são recortados de sequências que já nos foram apresentadas. Duas sequências de onde advêm os planos retrospectivos estão ligadas a Diadorim e ao poder do diabo. Tratam-se de planos deslocados da sequência em que Riobaldo se sentiu fortemente atraído pelo amigo e da sequência de abertura, em que o personagem, adolescente, presenciou uma cena de exorcismo. Os outros

planos oferecem-nos a imagem de Hermógenes combinados com planos de detalhe do boi negro. Este animal faz parte de uma sequência em que Hermógenes e seu bando reverenciam Ricardão, morto em combate. As palavras destacadas acima continuam sendo proferidas pelo personagem.











Sequência 13/ Parte 2: O pacto com o diabo.

Após a intercalação das imagens retrospectivas, temos a dissolvência em branco. Este recurso sugere o desfalecimento de Riobaldo que, após bradar vorazmente pelo diabo, tem suas forças exauridas e, em plongée, é filmado deitado no chão. Há uma elipse na sintaxe televisual e a sua próxima aparição se dá quando, pela manhã, ele chega ao acampamento onde estão todos os jagunços. A elipse também está presente na sintaxe literária, conforme podemos acompanhar com o excerto abaixo:

Pois ainda tardei, esbarrado lá, no burro do lugar. Mas como que já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaziado. — “E a noite não descamba!...” Assim parava eu, por reles desânimo de me aluir dali, com efeito; nem firmava em nada formava minha tenção. As quantas horas? E aquele frio me reduzindo. Por que a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe — que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo (GSV, p. 439).

O narrador começa a narrar como voltara para o acampamento. O dia vai amanhecendo. “O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d’alva. As barras quebrando” (GSV, p. 439). Por várias vezes, ele fala do frio que sente. Os vocábulos que marcam a intensidade dessa friagem são: “frio”, “friúme”, “solidão duma friagem”, “gelado inteiriço”, “desleixo de frio” (GSV, p. 439). Ele chegou ao acampamento ao amanhecer, quando o jagunço Jacaré estava terminando de coar o café. Antes disso, ele destaca que ficou “mole no chato, no folhiço, feito se um morceirão caiana [lhe] tivesse chupado” (GSV, p. 439).

Na sequência adaptada estão presentes todos os mecanismos do pacto advindos da cultura popular: a encruzilhada, preferência pela meia-noite, a exigência de uma árvore, o apelo ao diabo em voz e a presença do vento. Riobaldo parece respeitar o diabo, afinal de contas ele não fugiu e nem temeu sua presença. Ele não o ignora e por isso faz a invocação. Seu objetivo é assumir a chefia e obter êxito com a execução de seu inimigo. Assim como o personagem literário, o personagem televisual se vale de sinonímias para se referir ao diabo. Este gesto evidencia a ambiguidade de seu comportamento. Riobaldo ora quer fazer o pacto, ora parece querer se afastar da presença de influências maléficas. A presença do vento, sobretudo, no momento em que Riobaldo faz a invocação e no desenlace da batalha final contribui, junto com os demais elementos, para dar forma visual ao diabo.

No momento da invocação ele opta pelos vocábulos ortodoxos (Demônio, Diabo e Lúcifer). Na adaptação, sua poliformia é denotada através das imagens do touro preto, bode preto e pela presença do vento. Os planos de detalhe do primeiro são reiterados nas sequências que representam o estado mental conturbado de Riobaldo após o pacto. Este animal é figura central em um ritual através do qual Hermógenes presta homenagem ao amigo Ricardão, morto pelos inimigos. Todos os jagunços, empunhando pequenas tochas, estão reunidos ao redor do animal para assistir à cerimônia. Após os preparativos, Hermógenes faz um discurso ressaltando as qualidades daquele que julgava ser “guerreiro”, “amigo”, “parente”, “touro” e “chefe de jagunço”. Por fim, coloca o colar de verônicas no

animal que, no ritual, representa o próprio Ricardão. Além do mugido do animal, destaca-se, no plano sonoro, a música que contribui para a criação da atmosfera de mistério que envolve o ritual.



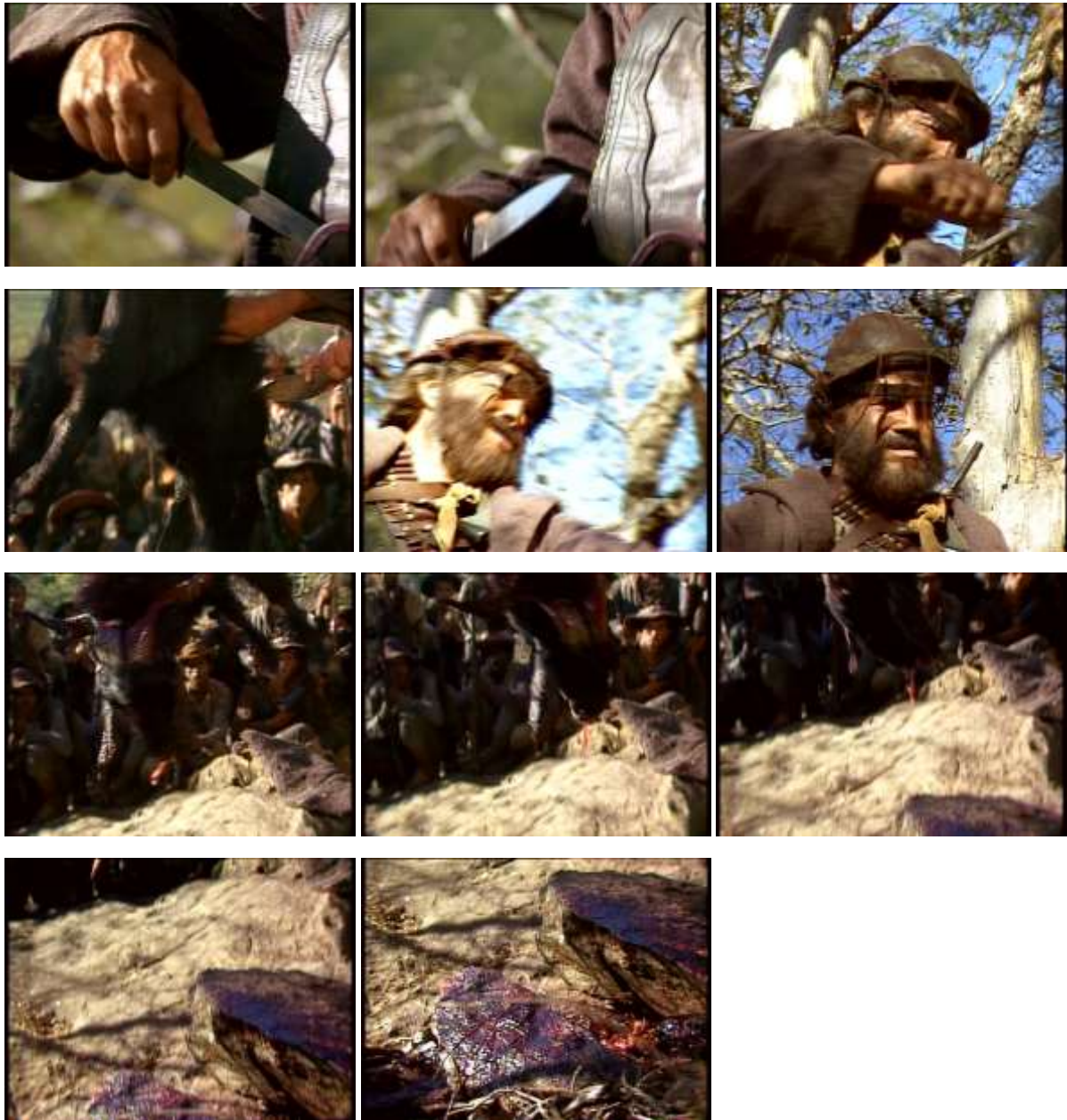
Sequência 14: Ritual em homenagem a Ricardão.

Tanto as formas animais (touro, bode, cavalo) quanto os elementos da natureza (árvore, pedra, neblina, chuva, vento, escuridão) contribuem para o carregamento simbólico da atmosfera sombria ligada ao diabo. Posteriormente ao suposto pacto, o poder, o mal, a nova conduta de Riobaldo e a mudança em seu modo de falar explicitam sua transformação. Todas as narrativas encaixadas, sobretudo, o caso de Maria Mutema que aqui também é analisado, contribuem para a decisão do personagem.

No que tange às formas animais, outro animal que é morto por Hermógenes é o bode preto. A sequência do sacrifício do animal é inserida pouco tempo depois de

Hermógenes receber a notícia de que sua esposa havia sido feita refém. Ele declara que quer a chama do inferno para tocar fogo no sertão. Pendurado de cabeça para baixo, o animal berra e tenta se desprender. Aos poucos vai perdendo os movimentos. Os jagunços, reunidos no local, assistem à ação protagonizada pelo chefe. No momento em que o animal é ferido, acompanhamos seus movimentos derradeiros, enquanto, no plano sonoro, destaca-se seu berro e o arranjo que denota mistério. Aguardando o encontro com a tropa do inimigo para o combate final, a execução do animal caracteriza-se como um exercício de maldade para aliviar a ira do chefe ultrajado com o sequestro de sua mulher e com a falta de notícias acerca do paradeiro do bando liderado por Riobaldo. Assim como no romance, a ação denota o que é percebido por Riobaldo no romance: “Aquele Hermógenes era matador — o de judiar de criaturas filhos-de-deus — felão de mau” (GSV, p. 204)





Sequência 15: Hermógenes – “felão” de mau.

No romance Riobaldo explicita sua opinião. Ele acha que o diabo o ouviu: “Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada” (GSV, p. 438). Na adaptação não há uma confissão verbal do personagem, no entanto, a transformação de Riobaldo nos faz perceber que algum acontecimento desencadeara nele suas novas atitudes. Uma série de imagens que povoam seu pensamento nos permite

identificar uma inquietação que passa a acompanhar o personagem após esta experiência. Da profunda “convulsão psicológica”, como diz Arroyo (1984), resta-lhe a dúvida.

O fato é que o personagem se torna mais falante e audacioso. Ao retornar ao acampamento, ele acalma os cavalos com mais facilidade que o amansador. Ele controla o desinquieto cavalo de Habão e acaba recebendo o animal como presente. Presente este que deveria ser destinado apenas ao chefe. Inicialmente ele o chama de Barzabú, mas depois lhe atribui o nome de Siruiz. Sua audácia faz com ele imite os trejeitos do próprio chefe, Zé Bebelo. Com a chegada de João Goanhá, os jagunços se reúnem para decidir quem será o novo chefe. Mas, nem Zé Bebelo e nem João Goanhá são escolhidos, é Riobaldo quem se elege como o novo líder e mata dois jagunços que se manifestam contrários à sua decisão.

Um pouco mais adiante, a mudança comportamental de Riobaldo causa estranhamento. No romance, Diadorim afirma que o amigo estava diferente de toda pessoa e só queria saber de “dansação e desordem...” (GSV, p. 484). Dirigindo-se a Riobaldo faz a seguinte observação: —“... A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma —não é razão de autoridade de chefias...” (GSV, p. 484). As falas são “reaproveitadas” do modo como aparecem no romance.

Na análise desta sequência para os quadrinhos, no primeiro capítulo, verificamos que Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa sugerem que o pacto pode ser interpretado como devaneio do personagem. Na adaptação para a televisão uma espécie de delírio também é sugerida, no entanto, a voz extradiegética, inserida no início do quarto DVD, afirma que Riobaldo fez um pacto para tentar vencer o inimigo:

Ah, o perigo que é viver. Prezando amizade traçada em amor por Diadorim, Riobaldo sela um pacto com o Demo, propositado em vingar a morte de Joca Ramiro. Apercebendo [Percebendo] a desorientação de chefia de Zé Bebelo, Riobaldo procede desacreditando no antigo chefe. A pois, com a chegada de João Gonhá no junto de Zé Bebelo, Riobaldo entesta os dois chefes e acaba ele mesmo próprio o chefe sendo. O grande chefe Riobaldo, rebatizado Urutú Branco. Vazio de poder, Zé Bebelo põe definido de partir. Ah, jagunço é muito provisório. Antão, produzido em chefia, Riobaldo ordena de se campear homem pra partir em guerra. Por conta da execução desta ordem, chega no acampo uma raça estúrdia de homem, os urucuiano [s], catrumano [s] dos gerais. Mas em antes de seguir com seus muitos homens em prazo de guerra, Riobaldo dá encargo à seu Habão de levar pra Otacília, um mimo de pedra que era destinado pra Diadorim.

Se no romance paira a ambiguidade em torno da possível realização do pacto com o diabo, aqui se explicita que o personagem selara o pacto, com a finalidade de seguir ao lado de

Diadorim, para cumprir a vingança contra os Hermógenes.

Além da transformação comportamental de Riobaldo que, após o pacto, assume a liderança e faz refém a esposa de seu maior inimigo, uma inquietude lhe sobrevém. Abaixo analisamos como esta sensação é exteriorizada no personagem televisual. No romance a preocupação do personagem acerca da existência de Deus e do diabo permeia todo o discurso do protagonista. Já destacamos neste capítulo diversos aspectos através dos quais é denotada a existência do mal. No texto literário somam-se a tais aspectos, as perguntas que são feitas ao seu interlocutor. Na minissérie alguns planos retrospectivos serão intercalados com as imagens que se desenrolam no presente da narração para explicitar a latência de algumas ideias que povoam a mente do personagem.

Após o término da batalha final, na qual Riobaldo vence o inimigo, mas perde o grande amor, um *flashback* da experiência do pacto é apresentado. Esta é a única breve recapitulação do episódio que ocorreu nas Veredas-Mortas. Entretanto, há um conjunto de imagens reiterativas que funcionam como uma espécie de *leitmotiv* que salienta a inquietação com a qual Riobaldo passa a conviver após ter desempenhado tal ação.





Sequência 16: Primeiro *flashback* do suposto pacto.

Na abertura da minissérie é introduzida a sequência do exorcismo, a partir da ampliação de uma menção que há no início do romance a um seminarista que ia ajudar o padre a expulsar o Cujó do corpo de uma velha. Riobaldo acompanha todo o ritual. Vivenciado na infância, o acontecimento será resgatado pelo personagem em circunstâncias posteriores. O primeiro plano do personagem que anuncia que o diabo se apoderou do corpo de um homem é recortado desta sequência e, intercalado com outros, contribui para a construção das sequências que explicitam a inquietude do protagonista sobre a qual falamos.

A primeira sequência é inserida ao final do terceiro disco, após Riobaldo assumir a chefia. Nas imagens dispostas abaixo identificamos alguns planos que irão se repetir nos momentos em que são exteriorizados os pensamentos do protagonista sobre a existência do diabo. A rememoração é introduzida quando Riobaldo é aceito como novo chefe, após matar dois homens que se interpuseram à sua liderança.





Sequência 17: As marcas do suposto pacto

No plano das imagens destacam-se a focalização de Riobaldo no presente da ação em curso que é combinada com a inserção da imagem, em primeiríssimo plano, do olho do animal, protagonista no ritual de Hermógenes em homenagem ao compadre Ricardão. A segunda imagem, em *close-up*, é do próprio Hermógenes que carrega consigo a simbologia do pacto e é caracterizado por Riobaldo como representante do diabo. No plano sonoro destacam-se a música ligada a atmosfera de mistério e o urro do animal.

A próxima sequência em que o plano de detalhe do olho do boi negro é retomado acontece no início do quarto disco, após a sequência em que se dá o nascimento de uma criança. Os planos são combinados de modo mais rápido. O mesmo arranjo musical e o urro do animal integram o plano sonoro.





Sequência 17/ Parte 2: As marcas do suposto pacto.

A terceira exibição destes mesmos planos é apresentada quando Riobaldo está bebendo cachaça com o cego Borromeu e com o menino Guerigó. Os mesmos planos, o primeiríssimo plano do olho do animal e o *close-up* de Hermógenes, combinados com o presente em que Riobaldo é focalizado, são reapresentados tal como eles aparecem nas imagens transpostas acima.

A quarta retomada destas imagens (PPP do animal e *close-up* de Hermógenes) é inserida na sintaxe televisual quando Diadorim conta que enviou recado para que Otacília rezasse por ele. O amigo ainda lhe diz: — “Vigia, mano, vigia. Não deixa o diabo te pôr sela”. Novamente, o *flashback* que traz a imagem do animal que faz parte dos rituais de Hermógenes, em PP, é introduzido após sua antecipação, no plano sonoro, por meio da inserção do mugido do animal.

Enquanto na minissérie as inquietações acerca do pacto são reconstruídas por meio das sequências reiterativas destacadas, no romance Riobaldo exterioriza suas inquietações, sobretudo, através das perguntas que dirige ao seu interlocutor, conforme podemos observar já no início da narrativa:

[...] pergunto: o senhor acredita, acho fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda confirmação. Vender sua própria alma... Invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser interna supremada, muito mais 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 (2001, p. 40-41).

Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? (GSV, p. 41).

Após o término da batalha, Riobaldo segue compartilhando novas informações: a repartição de seu dinheiro com alguns de seus jagunços, o retorno da mulher de Hermógenes com a ajuda de João Curiol e seu plano que consistia em passar pelas Veredas-Mortas. Fafafa, João Nonato e Compadre Ciril o acompanharam. Descobre que o nome do lugar não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas. Indaga-se: *Mas o sentido do tempo o senhor entende, resenha duma viagem* (GSV, p. 617). Ele adoece e fica por um período na Barbaranha, no Pé-da-Pedra, na casa de Ornelas. Aí reencontra-se com Otacília e lhe confessa que outro amor havia perdido. Pediu que ela esperasse um tempo. Casam-se algum tempo depois. Ele estava apaixonado. Antecipadamente, conta-nos que voltou ao Currealinho para tomar posse de sua herança. *Só que isso foi mais tarde* (GSV, p. 620). Ele retorna à narração do momento em que deixara a casa de Ornelas. Foi para um lugar chamado Os-Porcos. Queria saber da história de Diadorim. Em busca das informações segue por Juramento, Peixe-Crú, Terra-Branca e Capela. Lá descobre seu nome completo. Seu amor por Otacília aumenta. Todos estes acontecimentos são apresentados na minissérie.

Nas páginas finais, ele nos fala sobre seu reencontro com Zé Bebelo: *Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu prezei e apreciei* (GSV, p. 94). Passou três dias com ele no Porto-Passarinho. O ex-chefe escreve um bilhete e, entregando a Riobaldo, aconselha-o a seguir viagem ao encontro com Quelemém de Góis, homem muito sábio. O ancião hospeda o ex-jagunço Riobaldo e ouve com muita paciência toda sua história.

Na minissérie, o reencontro com Zé Bebelo acontece de modo muito semelhante. O amigo chama a atenção para o seu emagrecimento e para os olhos encovados. Uma de suas falas contribui para a afirmação de que a tristeza, explícita na face de Riobaldo, o acompanhará até o fim da narrativa. Zé Bebelo diz: — “Professor, sabe o que eu queria memo [mesmo]? Te aliviar dessa tristeza tão grande que nesses três dias não consegui serenar”. É Zé Bebelo quem lhe indica o caminho da casa de Quelemém. O ex-chefe lhe diz que ele poderá ajudá-lo. Lhe envia um bilhete e diz para Riobaldo, quando lá chegar, dizer que foi ele quem lhe indicou a visita.

A figura desse interlocutor é eliminada, embora Avancini insira um travessão, seguido da palavra “Nonada”, na primeira cena da sequência de abertura. Este único intertítulo é sobreposto à imagem de um viajante que anuncia o nome do local onde a história tem seu início, Vila dos Alegres, através de uma pergunta que faz ao menino Riobaldo. O personagem Quelemém é deslocado para o final da minissérie. Riobaldo não o conhecia, mas com o

conselho de seu amigo e ex-chefe, Zé Bebelo, ele vai procurá-lo em sua casa. Com ele Riobaldo compartilhará duas indagações: uma concernente à superação da perda de um amor e a outra sobre a possibilidade de vender a alma ao diabo.

A sequência do encontro com o compadre Quelemém é iniciada com a sugestão de uma longa conversa, omitida, entre os dois personagens, uma vez que a primeira fala de Riobaldo é:

R: — Essa é minha história, pura e inteira, seu Quelemém. O senhor acha que eu vendi minha arma [alma], pactário?

Q: — Tem cisma não, pensa pra diante. Compra [comprar] ou vender são as quase iguar [iguais].

R: — Nessa vida de cabeça pra baixo, ninguém pode medi [medir] suas coeita [colhetas]”.

Q: — Riobaldo [Riobaldo] a colheita é comum, mas o capinar é sozinho. A vida é ingrata [...], mas trantraz a esperança. [...] ao que mundo é muito misturado. Vai vim um tempo em que não se usa mais mata gente.

R: Eu tenho vontade de me matar. Não é tão difícil assim não, seu Quelemém. Quase não erro tiro. Não erraria esse? Eu não tenho lugar no sertão, seu Quelemém. Eu e o que era meu de mais valia foi pro outro mundo. Ei de fazer o quê? Adonde? Deus se juntou com o diabo. Um escreveu minha torta vida, o outro veio e apagou.

Q: — O que Deus sabe, Deus sabe. O diabo não existe, pois não. Existe é o homem humano. Tem diversas invenção do medo, eu sei, o senhor sabe, cada hora e cada dia, o homem conhece uma qualidade nova do medo. A natureza da gente é muito segunda e sábado [...]. Viver é muito perigoso. A gente atravessa as coisa [coisas] e no meio da travessia não vê. Sertão é do tamanho do mundo, Riobaldo [Riobaldo]. Deus existe, mesmo quando não há. O diabo não, fora do homem não. Lhe digo a arrepito existe o homem humano. Travessia.

No texto literário, a experiência do encontro com o compadre Quelemém é narrada do seguinte modo:

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência — calma de que minha dôr passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:

— “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu:

— “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (GSV, p. 623)

Após perguntar a opinião daquele que se torna seu compadre sobre o suposto pacto e ouvir a sua resposta, ele encerra sua narração com um símbolo que, contrariamente, nos remete à infinitude das coisas. Ambos os excertos foram mesclados na recriação do diálogo entre os personagens televisuais que transpusemos acima:

“E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.

Cerro. O senhor vê. Conte tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

∞.” (GSV, p. 624).

Todos os episódios rememorados formam um todo coeso, o romance, que nos arremessa para o infinito. A ideia de fim (do romance) é contraposta pelo símbolo da lemniscata. Ao chegarmos à última página do romance, somos arremessados ao que não tem fim. A história de Riobaldo não se findara. Ele continua vivendo e transformando-se.

Ao mesmo tempo em que o término do romance contrasta com a lemniscata, este símbolo também se contrapõe ao “Nonada”, palavra inserida após o travessão na abertura do romance. Por que o escritor inicia seu trabalho com o travessão e termina com a lemniscata? Estaria ele nos remetendo à presença da fala, por meio do sinal gráfico que introduz o diálogo, e à escrita por meio do símbolo que nos remete à infinitude? Embora, não nos movamos em busca da resposta para tal indagação, temos a impressão de que houve a travessia da fala para a escritura. A primeira indica a temporalidade do ser humano e a outra indica a infinitude. Dessa maneira, a finitude é representada pela fala e a infinitude pela escrita. Esta ideia poderia ainda ser associada à escritura sagrada que atravessa gerações e perdura até os dias de hoje, estabelecendo-se uma relação com o pensamento religioso de seu

compadre. Ao enfatizar que as coisas não acabam, o narrador lembra-nos da continuidade da vida nos mais variados planos da existência.

Na minissérie após a morte de Diadorim, acompanhamos as ações finais empreendidas por Riobaldo. Tomado por uma tristeza e por uma apatia profundas, Riobaldo reparte seu dinheiro com os jagunços. Ele anuncia que não pertence mais ao jaguncismo. Ele adocece e volta a si, passado pouco mais de um mês, quando já se encontra hospedado na casa de Ornelas. Tal como já expusemos haverá apenas uma recordação do pacto. Na fazenda de Ornelas, Riobaldo recebe a notícia da morte de seu padrinho e a da chegada de sua noiva. No romance, Riobaldo casa-se com Otacília. Na adaptação o personagem declara que seu amor por Otacília é verdadeiro, mas lhe pede um tempo, para que possa restabelecer suas ideias e esquecer um antigo amor que perdera. Ela lhe responde que esperará pelo tempo que for necessário. Após as sequências em se dão os diálogos com Zé Bebelo e Quelemém, a minissérie chega ao fim. O PP de Riobaldo seguido de algumas imagens retrospectivas de Diadorim exteriorizam as lembranças do amigo latentes em sua mente.

V. A COMBINAÇÃO DOS DIFERENTES TEMPOS NA SINTAXE TELEVISUAL

Muitos estudos que têm sido produzidos sobre adaptações de textos literários para a televisão ou para outros meios de comunicação ainda estão pautados pela busca da fidelidade da adaptação ao texto “original”. Esta visão tende a ser superada quando os telespectadores/leitores caracterizam o texto literário como ponto de partida para uma nova leitura que é veiculada em um novo formato. O texto literário não é algo imobilizado, estático e imutável. Os pontos de contato entre a literatura e a televisão existem em função desta liberdade de criação que caracteriza a adaptação do texto escrito.

Em nosso trabalho traçamos um paralelo entre as ações representadas no romance e as que foram adaptadas para a minissérie, no entanto, nosso olhar está voltado para o modo como o arcabouço temporal de *Grande sertão: veredas* foi recriado por meio da adaptação. Conforme exposto nos dois capítulos anteriores, múltiplos são os tempos costurados na tessitura televisual. No presente, no qual acompanhamos a evolução do personagem, são inseridos *flashbacks* e *flashforwards* que expõem experiências, revelações e expectativas do protagonista. A duração de um tempo interior, tempo da reflexão, é recriada por meio da utilização da voz *off* e das imagens retrospectivas. Apesar da impressão de que as ações se desenvolvem em um “eterno presente”, os telespectadores conseguem detectar os pontos a partir dos quais ocorrem as interrupções, pausas ou inserções, no curso da ação principal.

Neste capítulo oferecemos um quadro com uma síntese das técnicas que foram utilizadas e/ou combinadas na estruturação temporal da adaptação para a televisão. Nele constam as técnicas descritas nos dois capítulos anteriores e algumas novas combinações destes recursos. As sequências a partir das quais selecionamos as técnicas foram: 1ª) a passagem da adolescência para a fase adulta; 2ª) a experiência de Riobaldo como secretário de guerra de Zé Bebelo; 3ª) a primeira atuação de Riobaldo como jagunço pertencente ao bando de Joca Ramiro; 4ª) a morte de Joca Ramiro e a primeira tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão sob o comando de Medeiro Vaz. Os recursos que foram combinados nestas sequências contribuem para a abreviação e alongamento do tempo, para introduzir cenas retrospectivas e para estabelecer continuidade entre partes da ação que se desenrolam em ambientes diferentes.

RECURSOS UTILIZADOS NA COMBINAÇÃO DOS DIFERENTES TEMPOS	
Técnicas	Efeitos de sentido
ELEMENTOS ESTÉTICO-AUDITIVOS	
Voz over (voz extradiegética)	Na versão compacta desempenha a função de recapitular acontecimentos apresentados antes do momento da interrupção para a troca de DVD. Mário Lago oferece-nos uma síntese ao mesmo tempo em que “flashes” do passado são reapresentados.
Voz off	+ <i>flashback</i> → denota que a experiência ficou cravada na memória do personagem.
	+ “flashes” (de um passado que ainda não havia sido compartilhado) introduzidos por meio da fusão → abreviação temporal.
	Antecipa algo que será apresentado antes que a narração finde ou; Arremessa-nos para um tempo vindouro em que algumas questões poderão ou não ser respondidas.
	+ PPP do personagem → revela os pensamentos do personagem.
Música	Elo entre partes da ação que se desenvolve em ambientes diferentes.
	Continuidade de uma cena à outra. Combinada com a voz <i>off</i> ou não → introduz imagens retrospectivas.
ELEMENTOS VISUAIS PLÁSTICOS	
Substituição	A substituição de planos no interior de uma mesma ação → salto no tempo.
PD, PPP e close-up	Os planos de detalhe e primeiríssimo plano intercalados com o <i>close-up</i> → sugere a atração física de Riobaldo por Diadorim.
Fusão	Porta de acesso ao passado e de retorno ao presente fictício.
Sobreposição	Combinação de imagens pertencentes ao presente e ao passado e Passagem do tempo.
Panorâmica expressiva	Para sugerir o estado confuso do personagem em que

	imagens do presente e do passado são intercaladas.
--	--

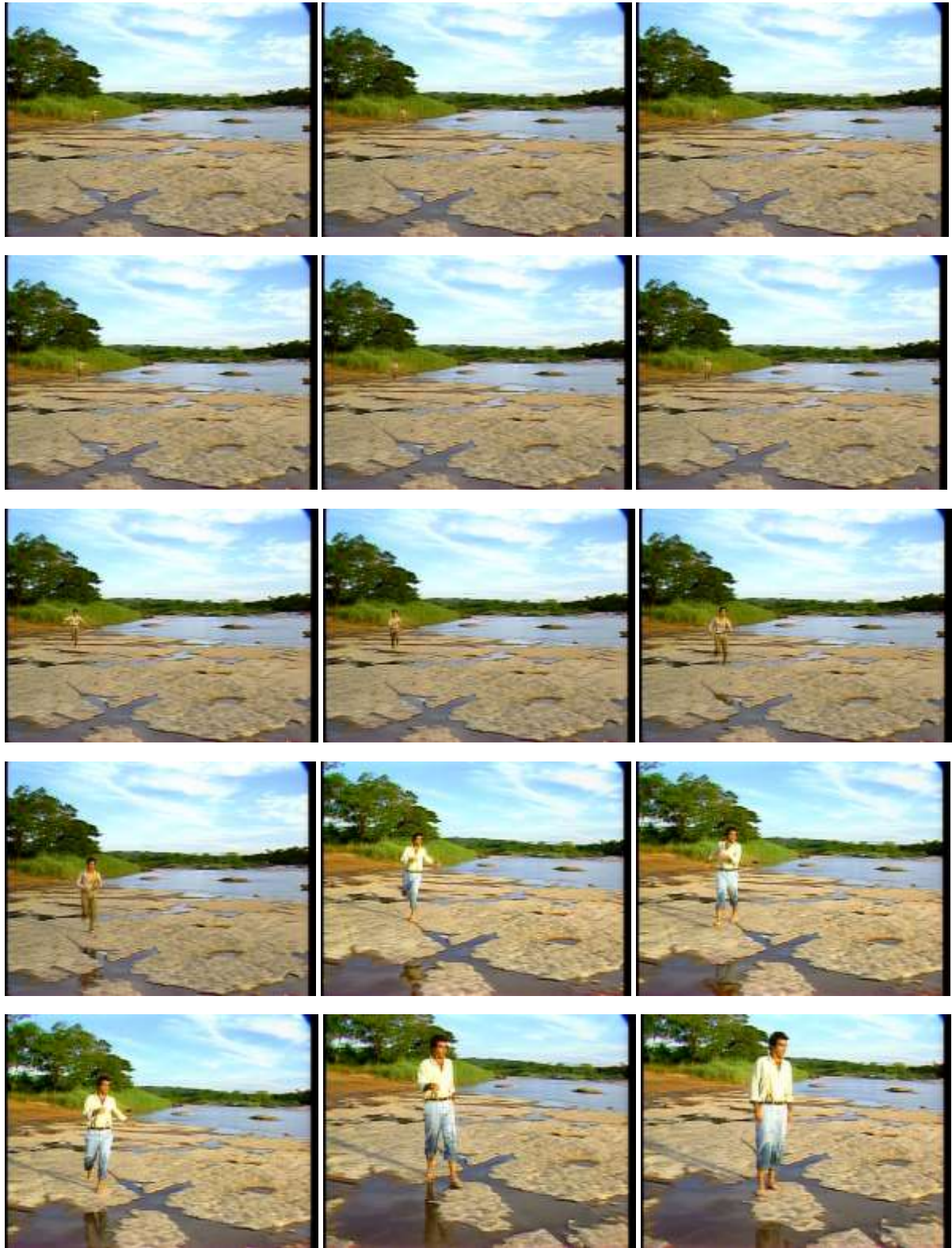
5.1 A passagem da adolescência para a vida adulta: abreviação temporal

Destacamos na sintaxe televisual a substituição de planos no interior de uma mesma ação para assinalar a passagem do tempo. A passagem da adolescência de Riobaldo para a fase de jovem adulto é construída a partir da substituição da imagem do personagem menino pela imagem do jovem adulto. Há uma sequência por meio da qual acompanhamos a iniciação amorosa de Riobaldo com a namorada Rosuarda.¹⁴ A passagem do tempo é explicitada por meio da substituição, assinalada acima, que ocorre ao final desta sequência. Com os planos expostos abaixo podemos acompanhar como a passagem e a duração da experiência do personagem é sugerida.

Ao fundo do plano de conjunto (PC) avistamos a figura diminuta de Riobaldo, enquanto, mais próxima do telespectador, está a namorada. Ele corre em direção a Rosuarda que, aproximando-se cada vez mais do nosso campo de visão, desaparece do quadro. Com a justaposição dos planos seguintes o menino se apresenta mais proximamente aos nossos olhos. Após o corte, há a substituição e o personagem que vemos, em plano médio, é o jovem adulto. A substituição marca não apenas a passagem dos anos, mas a intensidade de sua experiência amorosa com Rosuarda.



¹⁴ A adaptação de Rosa'uarda, nome da personagem literária, para Rosuarda traz sugestões de sentido distintas daquelas que estão no romance.



Sequência 18: A passagem da adolescência para a fase adulta.

Com a leitura do roteiro, verificamos que foi introduzida a informação acerca da idade de Riobaldo. O personagem passa a ser representado com seus vinte anos de idade. No entanto, assim como já constatamos em muitas outras sequências, não está prevista no roteiro a descrição da técnica por meio da qual o salto no tempo será construído. Após a transformação do romance em roteiro, processo muito bem analisado por Osvando de Moraes (2001), instaura-se um novo processo de adaptação com as filmagens. A escolha dos enquadramentos, dos tipos de planos, angulação e movimentos, além dos elementos estéticos-auditivos integra este processo.

5.2 A experiência como secretário de guerra: abreviação temporal

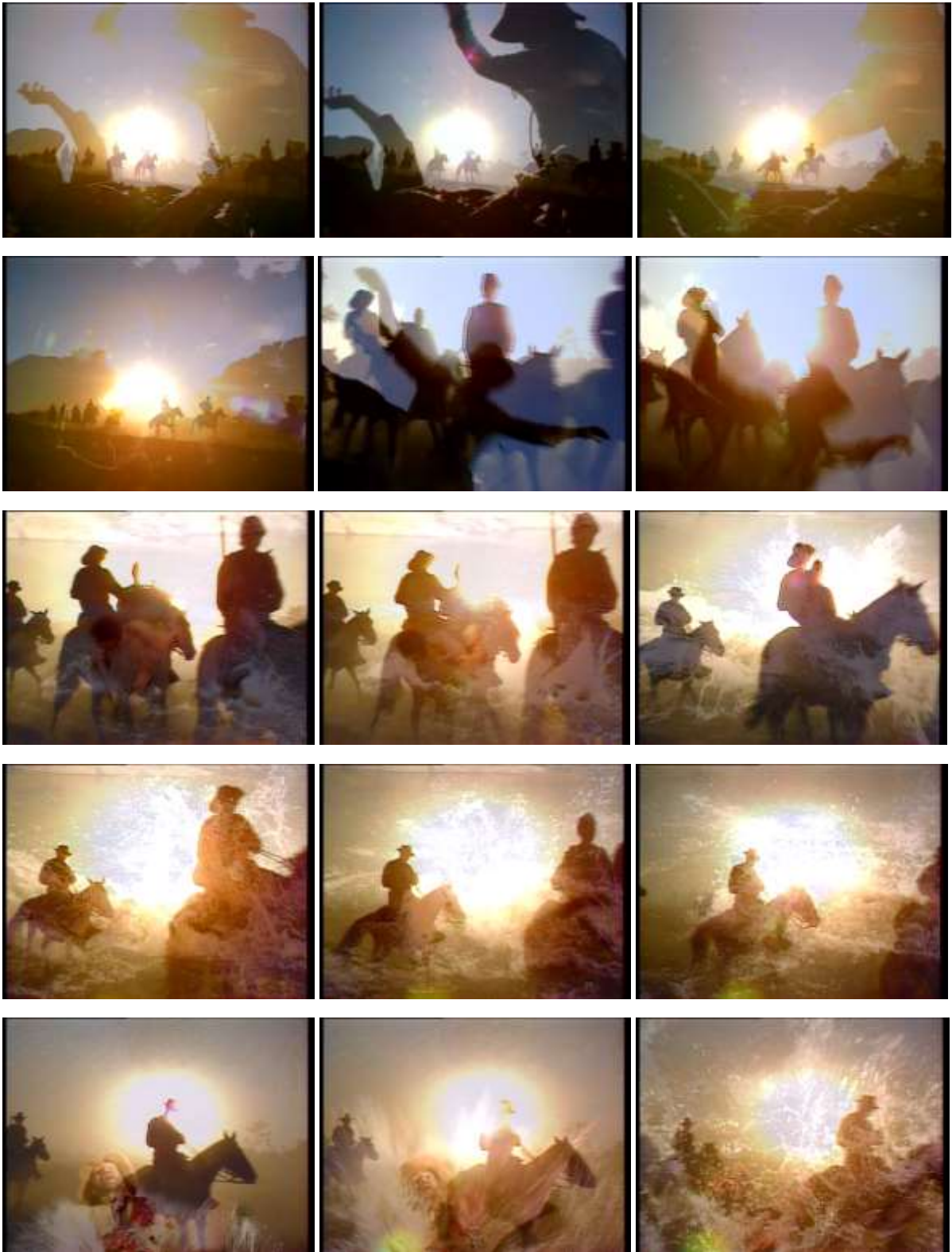
Quando Riobaldo compartilha suas experiências junto ao bando de Zé Bebelô, o *flashback*, por meio do qual algumas imagens são resgatadas, é introduzido pela voz *off*. A imagem do personagem detentor de tal voz se esvaece no quadro e, sobrepostos a ela, são exibidos flashes do combate da primeira batalha. Trata-se da exibição do ponto de vista do personagem protagonista. O efeito gerado é o da abreviação temporal. Não são compartilhados os detalhes desta experiência como secretário de guerra, mas os telespectadores são introduzidos no ambiente perigoso que é o sertão.

Na construção do *flashback*, as imagens que o compõem são sobrepostas à focalização em PP do rosto do personagem. A voz *off* oferece-nos a materialização de sua interioridade. O tempo interior é sobreposto ao tempo da ação nos momentos em que a voz *off* expõe o que o personagem sente ao evocar o acontecimento e ao julgar a ação que desempenhara. Os telespectadores acompanham a saída do bando de Zé Bebelô para o combate, mas é por meio da sequência descrita abaixo que podemos acompanhar como se deu o confronto.

À luz da lamparina, o personagem é focalizado, em “plano médio” (PM), registrando em seu caderno de guerra os eventos ocorridos. Sobre sua imagem que, pouco a pouco, se esvaece, os *flashes* da batalha são inseridos. A impressão gerada é a de que estamos lendo o diário. Somada à exibição dos *flashes* a voz *off* de Riobaldo compartilha detalhes da experiência. Esta voz destaca que entre o Condado e Lontra houve uma luta contra o bando de Ricardão, mas foi no Gameleira que o pior aconteceu. Ao final da sequência, por meio da fusão, os *flashes* que resgatam as ações passadas se mesclam com as imagens do retorno do bando no presente.

Nesta sequência, nem as imagens retrospectivas, nem a voz *off* estão ligadas a eventos já exibidos na sintaxe televisual e que são lembrados pelo personagem. Diferentemente de outras sequências narrativas, a voz *off* não é resgatada de um diálogo já apresentado. Ela é criada no presente em que ele relata os acontecimentos passados e, combinada com as imagens-síntese, oferece-nos detalhes sobre um dos combates mais violentos vivenciado por Riobaldo.







Sequência 19: A experiência como secretário de guerra – abreviação temporal.

No romance, a narração desta experiência também é breve. Em um parágrafo de 25 linhas, transcrito abaixo, o narrador compartilha o que viu. Os acontecimentos são reapresentados de modo muito semelhante. O narrador conta que eles sabiam brigar. Do confronto com os jagunços liderados por Ricardão, em que o bando de Bebelo sai vencedor, ele ressalta que houve muitas mortes. Foram feitos oito prisioneiros, mas Bebelo não consentiu covardia alguma contra eles. Assim como na sequência transposta para a minissérie, pouco tempo depois, quando os jagunços estão a caminho do Grão-Mogol, Riobaldo decide abandoná-los:

No entre o Condado e a Lontra, se foi a fogo. Aí, vi, aprendi. A metade dos nossos, que se apeavam, no avanço, entremeados disfarçantes, suas armas em arte — escamoteados pelas árvores — de repente ligeiros se jazendo: para o rastejo; com as cabeças, farejavam; toda a vida! Aqueles sabiam brigar, desde de nascença? Só avistei isso um instante. Sendo que seguindo Zé Bebelo, reviramos volta, para o Gameleiras, onde houve o pior. O que era, era o bando do Ricardão, que quase próximo, que cercamos. Para acuar, só faltando cães! E demos inferno. Se travou. Tiro estronda muito, no meio

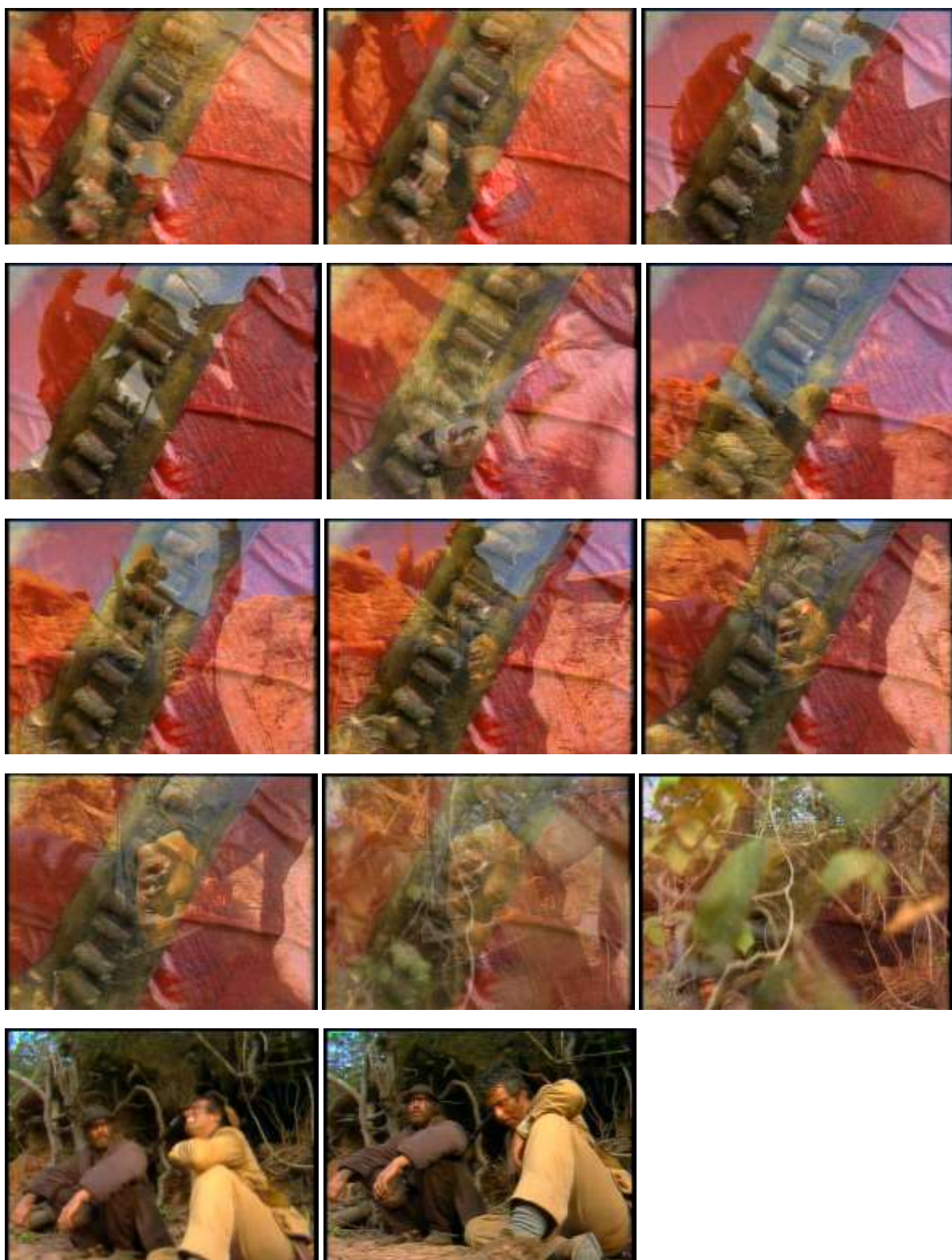
do cerrado: se diz que é estampido, que é rimbombo. Tive noção de que morreram bastantes. Vencemos. Não desci de meu animal. Nem prestei, nem estive, no fim, como o galope se desabriu: os homens perseguindo uns, que com o mesmo Ricardão se escapavam. Mas mais não se aproveitou, o Ricardão já tinha tido fuga. Então os nossos, de jeriza, com os oito prisioneiros feitos queriam de concluir. — “Eh, de jeito nenhum, êpa! Não consinto covardias de perversidade!” — Zé Bebelo se danou. Apreciei a excelência dele, no sistema de não se matar. Assim eu quis que o ar de paz logo revertesse, o alimpado, o povo gritando menos. Aquele dia tinha sido forte coisa. De longe e sossego eu careci, demais. Se teve pouco. Arranjado o preciso, só se topou prazo breve, porque recombinaaram por diante os projetos e desarrancamos para a Terra Fofa, quase na demarca com o Grão-Mogol. Mas lá não cheguei. Em certo ponto do caminho, eu resolvi melhor minha vida (GSV, p. 151).

Na minissérie sua insatisfação junto aos bebelenses é expressa por meio da inserção da voz *off*. Este recurso expõe a subjetividade do personagem e permite o acesso às ideias que ainda ressoavam em sua mente, após o combate: “Não é lugar pra mim. Em cada banda que eu vou, são pessoas vivendo duma fúria firme, matando e morrendo. E, como já falei, eu sou é eu mesmo. Não pertenco a razão nenhuma. Não guardo fé, nem faço parte”. A voz *off* revela-nos sua recusa àquele modo de vida. Essa ideia compactua com o sentimento de não-pertencimento compartilhado pelo personagem literário.

5.3 A primeira experiência em combate: abreviação temporal

Diferentemente da função que desempenhara junto ao bando de Zé Bebelo, Riobaldo tem sua primeira experiência como jagunço atuante quando, então, já pertencia ao bando de Joca Ramiro. Os telespectadores acompanham os preparativos e a parte inicial do confronto. Com o “contracampo”, compartilhamos da visão de Riobaldo que detecta uma mancha de sangue se alastrando nas costas do amigo. A câmera vai se aproximando até o momento em que, por meio do PD do ferimento de Garanço, o quadro torna-se predominantemente vermelho e uma sequência de imagens do sangrento confronto é introduzida. Por meio da fusão e da sobreposição das imagens, elas são justapostas numa ordem que, mesmo cheia de elipses, nos oferece um resumo da batalha.





Sequência 20: A batalha em que Garanço morre – abreviação temporal.

No romance, o momento em que Riobaldo percebe que o amigo está ferido é descrito da seguinte maneira: “Eu olhei. Olhava para as costas do Garanço, ela, a mancha [de suor],

estava ficando de outra cor... O suor vermelho... Era sangue! Sangue que empapava as costas do Garanço — e eu entendi demais aquilo” (GSV, p. 230). Assim como no romance, Riobaldo se sente culpado pela morte do amigo. Fora ele, a pedido do chefe Hermógenes, quem escolhera Garanço e Montesclarenses para integrar a linha de frente da tropa.

As reflexões de Riobaldo durante o tempo que antecede o confronto são retrabalhadas na adaptação através de dois diálogos, um com Garanço e outro com Diadorim. No diálogo com este se sobrepõem a raiva que o amigo sente por não ter sido escolhido por Riobaldo e o asco de Riobaldo por Hermógenes. Riobaldo acrescenta que não queria que Diadorim estivesse perto dos perigos. Com o excerto literário podemos nos aproximar do modo como tais informações são apresentadas no romance:

A pessoa daquele monstro Hermógenes não encostava amizade em mim. E nem ele, naquela hora, não era. Era um nome, sem índole nem gana, só uma obrigação de chefia. E por cima de mim e dele, estava Joca Ramiro. Pensei em Joca Ramiro. Eu era feito um soldado, obedecia a uma regra alta, não obedecia àquele Hermógenes. Dentro de mim falei: — “Eu, Riobaldo, eu!” Joca Ramiro é que era — a obrigação de chefia. (GSV, p. 218).

No diálogo com Garanço, quando estão à espreita dos inimigos, Riobaldo confessa que seu desejo era ir para os Gerais. Lá cultivaria suas amizades e plantaria uma roça de milho com um amigo de sua estimação. Diferentemente do texto literário, em que os jagunços não conversam antes da batalha, o amigo lhe pergunta se ele e Reinaldo também poderiam ir. Riobaldo responde que sim e acrescenta que levaria também uma pessoa, aquela que é a sua neblina. É após esta declaração do personagem que um *flashback* de Diadorim, que transpusemos para o terceiro capítulo deste trabalho, é introduzido.

5.4 A morte de Joca Ramiro: abreviação temporal

Obedecendo às leis de ordenação e escolha, durante o processo de adaptação, a montagem cria movimento, ritmo e ideias. O movimento, inicialmente notado através dos personagens e das coisas que se movem, é construído por meio da combinação que ocorre no processo de montagem. Da sucessão de planos emerge o movimento por meio do qual os acontecimentos são encadeados na narrativa. Até a morte do grande chefe Joca Ramiro, o movimento vai em direção ao objetivo de vencer o inimigo Zé Bebelo. O inimigo é vencido,

mas o chefe é morto numa emboscada. Um novo objetivo é fixado e a partir dele um novo movimento, em direção à realização da vingança, é instaurado.

No romance, a primeira informação acerca da morte do grande chefe Joca Ramiro é narrada da seguinte maneira: “O Hermógenes distanciou Joca Ramiro de Sô Candelário, com falsos propósitos, conduziu Joca Ramiro no meio de quase gente dele, Hermógenes, mais o pessoal do Ricardão. Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer” (GSV, p. 314). Um pouco mais adiante, o narrador compartilha mais detalhes. Abaixo transcrevemos, fundamentalmente, aqueles atrelados ao momento em que Joca Ramiro foi morto e às reações que a notícia causa em Diadorim:

—Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo — no meio ouvi um uivo dôido de Diadorim [...] Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro.

Caíu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apôio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas” (GSV, p. 311-312).

Antes mais, o pobre Diadorim. Alheio ele dava um bufo e soluço, orço que outros olhos, se suspendia nas sussurosas ameaças.” (GSV, p. 312)

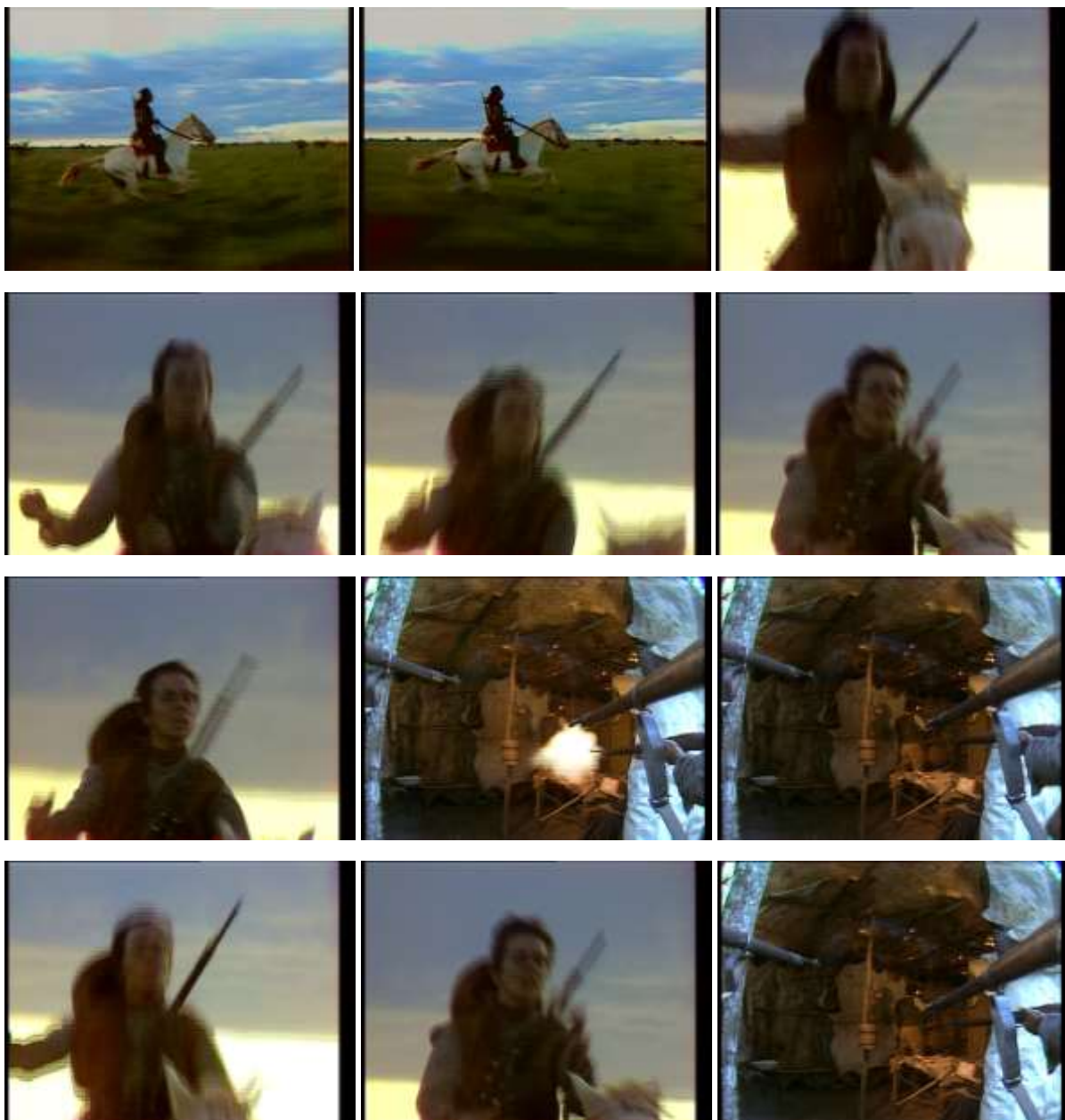
“E aí o que vi foi Diadorim no chão, deitado debruços. Soluçava e mordia o capim do campo. A doideira. Me amargou, no cabo da língua. — “Diadorim!” — chamei. Ele, sem se aprumar, virou o rosto, apertou os olhos no choro. Falei, falei, meus consolos, e ele atendia, em querelenga, me pedindo que sozinho fosse, deixasse ele ali, até minha volta. (GSV, p. 315)

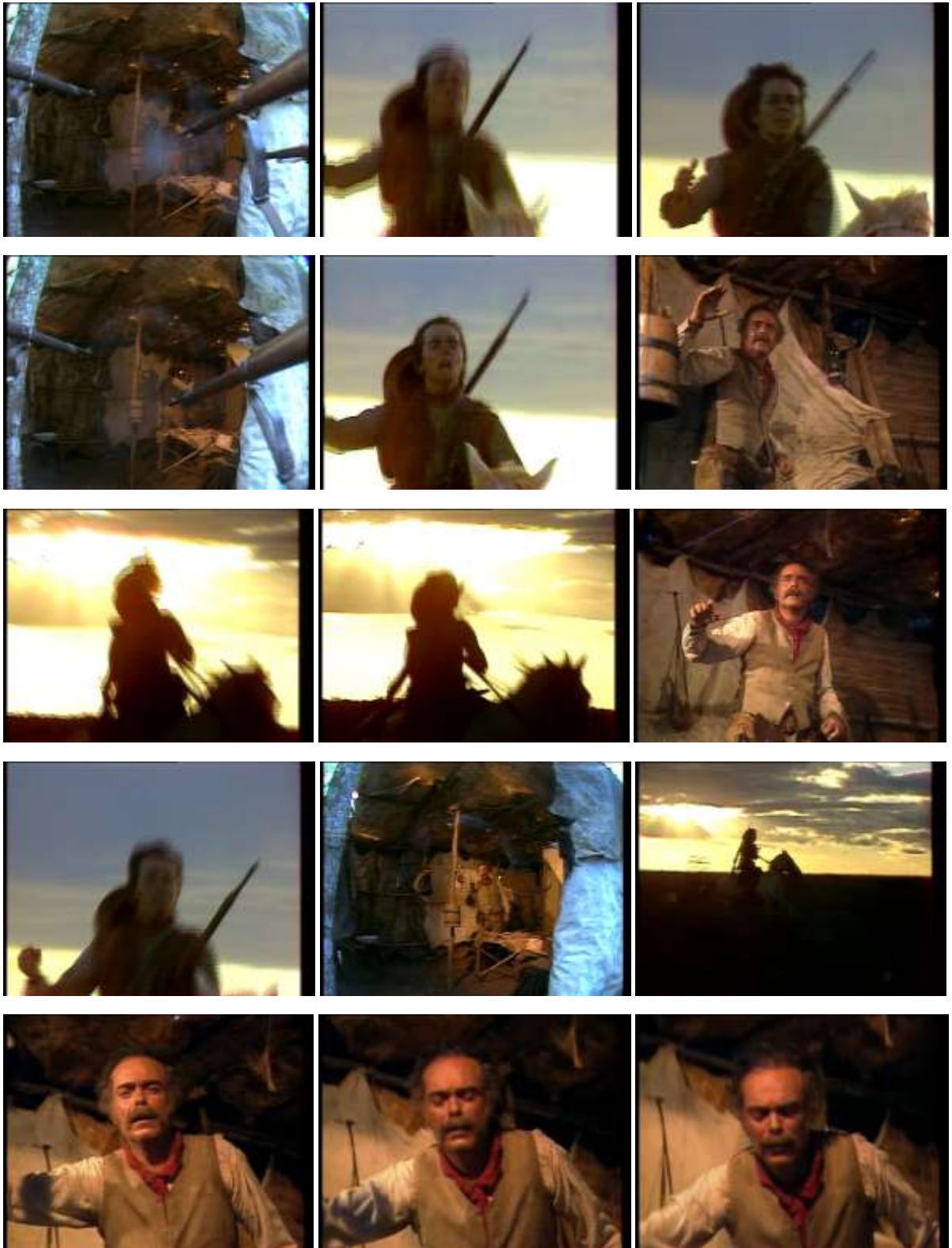
Do roteiro transcrevemos a descrição do momento em que o grande chefe é surpreendido pelos traidores:

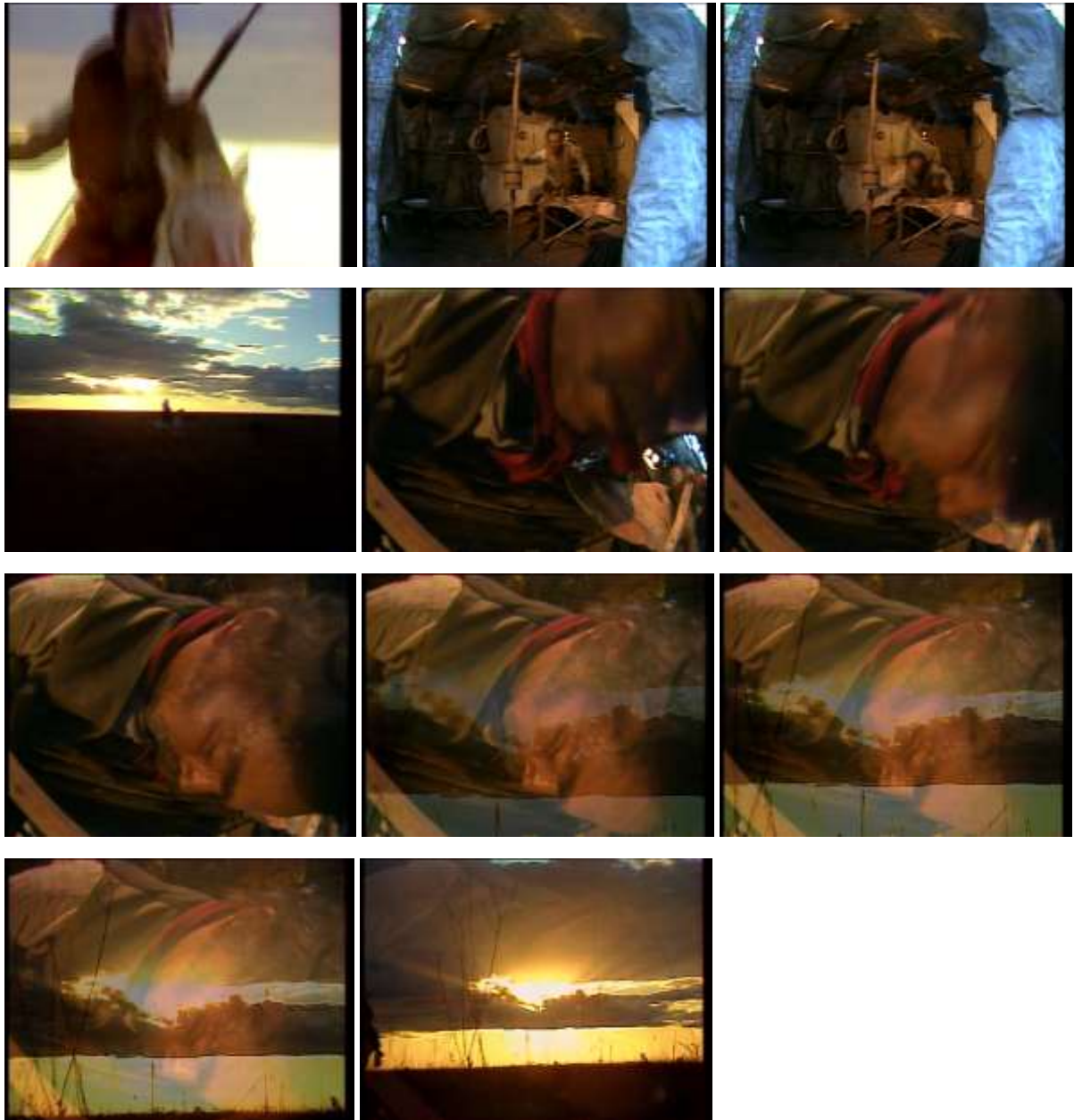
A imagem vai mostrando a mão do Hermógenes abrindo devagar o couro, na abertura do “boi” de Joca Ramiro. O grande chefe está de costas, sentado, examinando alguma carta geográfica muito antiga. Depois tosse, pega um vidro de xarope escuro e uma colher e, de costas, enche a colher e vai tomar. Mas, no primeiro plano, entram: primeiro um revólver (o de Hermógenes); depois mais dois (Ricardão e Antenor); todos apontando para as costas dele.

O primeiro descarrega uma primeira carga – três tiros – e Joca Ramiro se volta e cai sobre uma mesa-caixote, a colher na mão. Aí, juntos, o primeiro revólver e mais outros dois descarregam toda a sua carga, até o fim. A última imagem é o xarope pingando da colher, lentamente sobre a mesa. (MORAIS, 2001, p. 112. Transcrito do roteiro original).

Com os planos recortados da sequência televisual e expostos abaixo, podemos acompanhar como a descrição da morte do personagem no texto literário e as indicações presentes no roteiro foram adaptadas.







Sequência 21: A morte de Joca Ramiro.

Quando Diadorim ouve o homem dizer que mataram Joca Ramiro é como se ele tivesse sido apunhalado em seu próprio coração. Uma imensa dor brota de sua face e gestos. A panorâmica expressiva, diferentemente da panorâmica descritiva que explora o ambiente, sugere a vertigem e o transtorno que a notícia provoca em Diadorim. Riobaldo tenta abrir sua camisa para que ele respire melhor, mas, imediatamente, ele recobra suas forças e tira as mãos do amigo de seu corpo. Ele destaca que não precisa de ninguém e, desesperadamente, parte com seu cavalo numa tentativa de aplacar a sua dor e ira. A dor emana da morte do pai, e a ira, do grande inimigo em que se transformou Hermógenes. Os dois planos iniciais, da

sequência destacada acima, mostram-nos o início da cena em que Diadorim se afasta do grupo de jagunços.

Enquanto o personagem dispara em cavalgada, *flashes* da morte de Joca Ramiro são exibidos. Por meio desta construção abrevia-se a narração das ações que compõem o complô planejado por Hermógenes. O ritmo da narração da morte é rápido, tal como a duração da ação. Enquanto o personagem Diadorim cavalga, por meio da voz *off* do informante, percebemos que o nome de Hermógenes ressoa em sua mente. Intercalam-se planos de Diadorim e Joca Ramiro. O primeiro *flash* nos mostra parte das três espingardas que atingem, pelas costas, o chefe que é visto, ao fundo do quadro, em “plano médio” (PM). Em seguida, enquadrado em “plano americano” (PA) e de frente para o telespectador, vemos o personagem sucumbir. O retorno ao presente da narração se realiza por meio da fusão.

5.5 Conversa com o destino e morte de Medeiro Vaz: continuidade de uma cena à outra

A voz *off* também é utilizada para assinalar a passagem do tempo, estabelecendo uma ligação entre partes de uma ação que se desenrola em ambientes diferentes. A cena é aquela em que Riobaldo revela ao jagunço Fafafa sua dúvida com relação à sua permanência junto à tropa. O amigo sugere que ele converse com o destino por meio de uma simpatia. Do ambiente ocupado por eles durante o diálogo (tomada externa, dia) somos direcionados ao ambiente adequado para a realização da ação (tomada interna, noite). Não há interrupção no plano sonoro e o que ouvimos são as palavras de Fafafa que, passo-a-passo, explica os procedimentos para realização da simpatia, enquanto Riobaldo executa a ação. Com a inserção de um comentário em *off*, na voz de Riobaldo, nos desprendemos do presente por meio do qual acompanhamos o desenvolvimento da ação e somos remetidos ao passado recente no qual se deu o diálogo.

Com o próximo exemplo, verificamos que a continuidade de uma cena à outra, é estabelecida através de outro elemento estético-auditivo, a música. Trata-se da sequência em que acompanhamos a morte de Medeiro Vaz. A cena da cerimônia fúnebre do personagem é antecipada por uma música. Da cena noturna em que o personagem morre passa-se, por meio da fusão, para a cena diurna em que acompanhamos o cortejo dos jagunços. A continuidade de uma cena à outra é estabelecida no plano sonoro, uma vez que, sem interrupção, a canção entoada pelos jagunços durante o cortejo é a mesma introduzida na cena em que ocorreu a morte do personagem.

A música, um dos múltiplos aspectos da linguagem televisual, também funciona como espécie de gatilho mnemônico que anuncia a recordação de certos personagens como Otacília, Diadorim, Hermógenes. Para cada um destes personagens há uma música específica. Antes da introdução dos *flashbacks*, a música, às vezes combinada com a voz *off*, sugere as imagens que serão evocadas por Riobaldo.

5.6 A primeira tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão: o alongamento do tempo

A sequência da tentativa de travessia pelo Liso do Sussuarão, sob liderança de Medeiro Vaz, tem a duração de aproximadamente vinte minutos. A longa extensão da sequência está intrinsecamente ligada ao intenso sofrimento causado pela travessia. O recurso fundamental para a criação da atmosfera desértica em que o excesso de calor e a precariedade dos meios se agigantam é a intensificação da luz. Quando os jagunços dão início à caminhada pelo Liso, os telespectadores percebem nitidamente a intervenção de uma luz que invade os quadros.

Deixamos de contemplar a vivacidade do verde e dos elementos que compõem o *décor* sertanejo e somos levados para um ambiente inóspito, cuja claridade demasiada nos incomoda. As cores mais fortes vão se esmaecendo. A cor branca é empregada, fundamentalmente, na composição do fundo dos “quadros” ou a partir da simulação da luz que é refletida a partir dos personagens. Soma-se à utilização deste recurso a escolha pela longa representação da travessia que contribui para a criação do tempo da experiência dolorosa que se arrasta até o momento em que o chefe assume a impossibilidade de cumprir o que fora planejado.

Um dos recursos empregados na composição da cena noturna, já não mais abrasiva, é a utilização da tonalidade azul. É neste plano da narração que, novamente, há a exploração do mundo psicológico de Riobaldo. Após o “plano aproximado” do rosto do personagem, segue-se a “fusão” das imagens de um arco-íris e de um *flashback* por meio do qual se avulta a beleza do belo rosto de Diadorim. A relação entre as duas imagens é dada pelo próprio personagem que, sonhando, afirma que aquele que passa por debaixo do arco-íris se transforma em mulher. É nesse ambiente que um dos jagunços fala sobre o suposto pacto com o diabo que teria sido realizado por Hermógenes.





Sequência 22: *Flashback* de Diadorim.

CONCLUSÕES

A visão crítica do diretor é explicitada por meio dos recursos por ele selecionados durante o processo de construção da obra. O posicionamento da câmera frente a uma realidade previamente organizada, os diferentes enquadramentos e movimentos que privilegiam certos elementos e, conseqüentemente, excluem outros, e o modo pelo qual os planos resultantes são organizados denotam a intencionalidade expressiva do projeto de adaptação. Tendo se deslocado até as locações no Paredão de Minas, no Distrito do Buritizeiro, para as gravações das cenas interiores e exteriores, o diretor oferece-nos uma realidade reorganizada a partir de seu ponto de vista.

As decisões feitas num contexto criativo e interpretativo foram norteadas pelo desenvolvimento da ação. O formato minissérie exige que se prenda a atenção dos telespectadores a cada novo capítulo. O desenvolvimento da ação permite que o interesse seja mantido. Dessa maneira, com o objetivo de levar para o grande público, ainda sem acesso à leitura, aquilo que o diretor denomina “universo rosiano”, Walter Avancini trabalhou com quase todos os episódios de ação apresentados na obra literária, inclusive com as narrativas de enclave como o caso de Maria Mutema. Na adaptação, este episódio tornou-se fulcral para que o personagem Riobaldo optasse pela tentativa de realização do pacto com o diabo. Algumas cantigas foram recriadas no novo suporte. Sendo entoadas por um jagunço ou por um grupo de jagunços ganharam um novo ritmo e, em alguns momentos, foram acompanhadas pela combinação de sons de instrumentos musicais eruditos e primitivos. Muitos aforismos rosianos foram incorporados aos diálogos entre os personagens.

Mesclam-se no tempo diegético do romance o tempo cronológico e o tempo psicológico. Por meio da memória do personagem seu passado se revela como “presente”, uma vez que temos a impressão de que os acontecimentos estão se desenrolando no momento em que os lemos. O tempo psicológico permite a suspensão por meio da qual as fronteiras entre presente, passado e futuro são abolidas e o personagem discorre sobre hipóteses interpretativas a partir das ações empreendidas por ele. Há momentos em que busca uma compreensão que não pode ser alcançada, dirigindo perguntas ao leitor que não tem como respondê-las. Memória não é equivalente a um conjunto de lembranças. Seu conceito liga-se à compreensão da experiência daquele que dá um novo significado para os acontecimentos. A ação implica a reflexão do personagem sobre ações que já aconteceram.

Assim como no romance, tempo cronológico e tempo psicológico se mesclam na sintaxe televisual. O tempo reflexivo é introduzido, sobretudo, por meio da voz *off*, acompanhada ou não pelas imagens dos personagens que têm suas falas destacadas, e é neste tempo que os pensamentos do personagem são compartilhados com os telespectadores. Seu modo de pensar sobre o modo de viver dos jagunços é explicitado por meio de suas ações; no entanto, em determinadas circunstâncias essa voz *off* oferece-nos revelações mais íntimas. Apesar da eliminação da figura do interlocutor, muitas indagações são disseminadas pelo protagonista da minissérie em situações de diálogo, mas sem a finalidade de obtenção de uma resposta. Elas são lançadas e deixadas no ar. Cabe ao telespectador a reflexão sobre o que foi compartilhado pelo personagem.

Na minissérie experiências que ficaram cravadas na memória do personagem também são resgatadas e inseridas no presente em que ações se desenrolam diante dos olhos dos telespectadores. Experiências como a da travessia realizada com Diadorim na infância reverberam em vários momentos da sintaxe televisual. As imagens de Otacília, Diadorim e Nhorinhá são introduzidas pela música. São, portanto, reapresentadas aos telespectadores em diferentes momentos em que o protagonista rememora os acontecimentos passados.

Selecionamos os episódios organizados em dois eixos. Um eixo é constituído pelo movimento em direção ao amor e o outro pelo movimento em direção ao suposto pacto. No primeiro eixo destacamos a experiência da travessia junto com Diadorim, enquanto no segundo selecionamos a ação do personagem em direção à busca do poder, através do suposto pacto. Com as sequências analisadas pudemos ter uma noção da multiplicidade de recursos audiovisuais que foram empregados no tratamento de tempo.

A montagem alimenta a predominante sensação de continuidade. Mas em vários momentos da narrativa se tornou necessária a utilização de outras técnicas por meio das quais são sugeridas a passagem do tempo mais rápida ou, pelo contrário, mais lenta. Seja para expressar uma continuidade, avanços ou retrocessos no tempo, outros recursos como a música, os diálogos, a voz *off* e a cor também foram utilizados. No caso da versão compacta soma-se a inserção de um narrador extradiegético que, a cada mudança de DVD, resume os acontecimentos apresentados até o momento da interrupção.

Diferentes tempos foram distinguidos na minissérie em função não apenas da organização dos planos na sintaxe televisual, mas também com o auxílio de outros elementos estético-auditivos como a música, a voz *off* e os diálogos. Do contínuo resultante do processo de montagem que une e ordena uma sucessão descontínua e heterogênea de planos emerge

um tempo novo, um tempo fluido. Trata-se de um tempo submetido às compressões, alongamentos, às diferentes velocidades, compostos por *flashbacks* que dilatam ou alargam determinadas sequências da diégese televisual.

Uma das maneiras de prolongamento do tempo na minissérie se realiza quando a imagem dura mais que o tempo necessário. Tal prolongamento retarda a passagem de um plano ao outro ou de uma cena para outra. A repetição de alguns planos marca um ritmo que intensifica algumas ideias e inquietações latentes na mente do protagonista. Após a experiência de realização do suposto pacto com o diabo, analisada minuciosamente no quarto capítulo, há um conjunto de imagens reiterativas que representam a preocupação advinda desta experiência. A repetição das músicas temas também contribui para a criação do ritmo.

O desenvolvimento da história adaptada abarca vários anos. As diferentes camadas temporais se relacionam com os mais variados espaços que foram percorridos pelos personagens no curso das ações representadas. As supressões estão mais presentes até o momento em que Riobaldo encontra, pela primeira vez, com o amigo Diadorim adulto. Anteriormente ao encontro são exibidos *flashes* de sua adolescência até a passagem brusca desta fase à adulta. Após esta experiência, os episódios são apresentados com mais detalhes. A ligação entre cenas que acontecem em lugares diferentes e que compõem uma mesma sequência, muitas vezes, foi realizada através da música.

As análises que foram elaboradas ao longo deste trabalho evidenciam que a adaptação, a partir das especificidades de sua linguagem, encontrou uma nova maneira para comunicar a história que compõe o romance *Grande sertão: veredas*. Por meio das mais variadas técnicas e suas combinações, a minissérie evoca as diferentes camadas de tempo que integram o discurso de Riobaldo. Desse modo, verificou-se que o projeto de adaptação desenvolveu soluções pertinentes e apropriadas para transpor as estruturas temporais de Guimarães Rosa para o formato minissérie.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ARAGAY, M. *Books in Motion – Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ney York: Rodopi, 2005.

ARAÚJO, H. V. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ARROYO, L. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus 2004.

_____. *A imagem*. 5. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BAKTHIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. Discourse in the Novel. In: _____. *The Dialogical Imagination*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 259-422.

BALOGH, A. M. *Conjunções - disjunções – transmutações da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BERGSON, H. *Cartas, conferências e outros escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BLUESTONE, G. *Novels into Film: the Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1957.

BRADY, B. *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: GENETTE, G. (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 109-135.

_____. A mensagem narrativa. In: GENETTE, G. (Org.). *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 100-147.

- BOLLE, W. *Grandesertão.br*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2004.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAHIR, L. C. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CÂNDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.
- CARDWELL, S. *Adaptation Revisited – Television and the Classic Novel*. New York: Manchester University Press, 2003.
- _____. Literature on the Small Screen: Television Adaptations. In: _____. WHELEHAN, I. *Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007. p. 181–195.
- _____; DAVIES, A. *The Television Series*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAIBERT, A. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- _____; GUIMARÃES, J. C. (Org.) *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette, 1995.
- DIAS, W. Escutando Rosa. *Estudos Avançados* [online]. Vol. 20, n. 58, p. 73-78. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/06.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2015.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Trad. Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FELICISSIMO, R. P. *Paisagem sonora do espaço migrante*. São Paulo: USP, 2006. Dissertação - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.
- FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Sônia Queiroz et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, A. J. O legado de João Guimarães Rosa. *Revista USP*, 36, dez. p. 6-17, 1998.

GUAZZELLI, E.; ROSA, R. *Grande sertão: veredas*: adaptação da obra de João Guimarães Rosa. 1. ed. São Paulo: Globo, 2014.

GUIMARÃES, H. de S. *Literatura em televisão – Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Campinas: UNICAMP/ Departamento de Teoria Literária / Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação. 1995. 214p.

_____. Observações sobre adaptações de textos literários para programas de TV. *Revista USP*, São Paulo (32). P 190-198. dez./fev. 1996-97.

_____. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, T. (Org.). *Literatura, cinema, televisão*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91-114.

GLOBO UNIVERSIDADE. Randal Johnson aborda pesquisa sobre o cinema brasileiro. Foto: André Telles. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/12/entrevista-randal-johnson-aborda-pesquisa-sobre-o-cinema-brasileiro.html>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

HATTNER, Álvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, 2010. p. 145-155.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Santa Catarina: EDUFSC, 2011.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. (Org.). *Literatura, cinema, televisão*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

_____. *Literatura e cinema – Macunaíma: do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lucia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, T. B. *Guimarães Rosa à luz de uma transposição cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Área de concentração: Teoria da Literatura. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, 2011. 191 f.

LIMA, L. C. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 129-186.

_____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOGGER, G. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

LOMBARDI, B. *Diário do Grande sertão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

LORENZO, V. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1992.

MACHADO, A. *A arte do vídeo*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARQUES, M. G. O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. *Conexão – Comunicação e Cultura*. UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/115/106>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

_____; CAMARA, H. Adaptação e ficção seriada: a atualização dos conteúdos sociais em Sinhá Moça. *Revista de Estudos da Comunicação*. Curitiba, v. 12, n. 29, p. 221-230, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/comunicacao?dd1=5871&dd99=view>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

MENDES, A. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa: um estudo sobre as relações expressivas e retóricas entre imagem e texto*. Tese. Belo Horizonte: UFMG. 2008. 200 p.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. De Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORAIS, O. J. *Grande sertão veredas: o romance transformado*, semiótica da construção do roteiro televisivo. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2001.

MUNGIOLI, M. C. P. Minissérie *Grande Sertão: Veredas*: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

NUNES, B. Tempo. In: JOBIM, J. L (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-365.

OLIVEIRA, P. S. X. *A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – IEL: Campinas, 1999.

PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). *A indústria radical: leitura do cinema com arte-inquietação*. São Paulo: Nankin, 2012.

PEIXOTO, N. B. As imagens da TV têm tempo? In: NOVAES, A. (Org.) *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 37-48.

PELLEGRINI, T. (Org.). *Literatura, cinema, televisão*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGNATARI, D. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 151-241.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIMÃO, S. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê, 2004.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner, Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3 v.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane F. P. L. Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa. Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANT’ANNA, R. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. 3. ed. São Paulo: Edição do autor, 2015.

SILVA, A. M. S; CRUZ, A. R. *O cineasta e a margem do rio imaginário*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SONS do grande sertão. Apresentação do CD. *Estudos Avançados* [online]. Vol. 20, n. 58, p. 83-87. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n58/08.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes*. Elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix, 1969.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. London: Athlone, 2000. p. 54-76.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. 3. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

_____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TATIT, L. A. M. *O cancionista*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

WAGNER, G. *The Novel and the Cinema*. London: Associated University Presses, 1975.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

YATES, F. A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

Filmografia Fundamental

AVANCINI, Walter (Direção e Roteiro) *Grande sertão: veredas*. DVDs – Globo Filmes – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2010.