

TAMIRIS BATISTA LEITE

**GUIMARÃES ROSA À LUZ DE UMA TRANSPOSIÇÃO
CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura/ Linha de pesquisa: Imagem, Música e Texto Literário)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto

2011

Leite, Tamiris Batista.

Guimarães Rosa à luz de uma transposição cinematográfica / Tamiris
Batista Leite. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2011.
191 f.: il. ; 30 cm.

Orientador: Antonio Manoel dos Santos Silva

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Cinema e literatura. 3.
Linguagem cinematográfica. 4. Linguagem literária. 5. Rosa, João Guimarães,
1908-1967 – Crítica e interpretação. 6. Oliveira, Paulo Thiago Ferreira Paes de,
1945- Crítica e interpretação. I. Silva, Antonio Manoel dos Santos. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biotecnologia, Letras e Ciências
Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva - Orientador

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja

Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira

Suplentes

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Prof. Dr. André Chaves de Melo Silva

Ao professor Antonio Manoel, ao meu avô hoje já “encantado”, Anízio, e à Palmira,
Sueli, Almir, Gilberto, Júnior e Renan, dedico esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus: lâmpada para os meus pés e luz para os meus caminhos.

Aos meus pais, por todo incentivo desde o início dos meus estudos.

Ao meu namorado, Renan, por todo carinho, compreensão e apoio.

À minha Avó, Palmira, com todo meu amor e gratidão.

Ao meu avô, Anízio, pelo exemplo de vida e causos compartilhados.

Ao Professor Antonio Manoel, pelo convite à travessia pelo mundo da Literatura e do Cinema e incentivo à carreira docente.

Ao professor Álvaro Luiz Hattner, por todas as correções, sugestões de leitura desde o início desta pesquisa e também pelo abstract.

Ao professor Sérgio Vicente Motta, pelas contribuições através da apresentação de vários textos e pelas sugestões no Exame de Qualificação.

Aos professores Dr^a. Lúcia Granja e Dr. Ricardo Alexino Ferreira pelo aceite do convite para participar da Banca de Defesa e pelos comentários ao trabalho.

Ao professor Dr. André Chaves de Melo Silva que também recebeu um exemplar desta pesquisa.

Ao amigo Marcos Eduardo Rodrigues Alves pelo auxílio na busca dos filmes de Paulo Thiago.

À Dona Rita e sua filha, Bete, que me acolheram tão bem durante o tempo em que estive em São José do Rio Preto.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e aos funcionários da Biblioteca do IBILCE, em especial Elza Mitiko Sato, Gustavo Silveira e Oscar José Marques.

À FAPESP, pelo apoio concedido, o que propiciou dedicação exclusiva ao Curso de Mestrado em Letras.

À Vanessa Gomes de Oliveira do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e Romildo do Pólo de Informática.

Aos professores do Programa PPG-Letras do IBILCE, pelos ensinamentos que recebi, por todas as orientações e sugestões durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas da Pós-Graduação pelo incentivo ao desenvolvimento deste trabalho e por compartilharem experiências e expectativas.

Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente. (TUTAMÉIA, p. 226)

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho de pesquisa é 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. Efetuamos a análise da estruturação de tais textos em seus diferentes aspectos; o estudo das relações que podem ser estabelecidas entre a obra e o filme; a caracterização dos personagens no filme em relação à obra da qual foram retirados, conforme as múltiplas relações que se estabelecem nas narrativas. Buscamos mostrar que há elementos comuns e diferenciados entre o conto e o filme que nele se baseou livremente. Que essas diferenças dizem respeito a todos os aspectos de ambas as obras e que a adaptação livre sugere ser um dos melhores caminhos para os cineastas fazerem de seus filmes obras com validade estética independente do texto que as motivaram. E que, no caso de *Sagarana, o duelo*, as diversas transposições encobrem sentidos ideológicos que também são destacados na pesquisa. Valemo-nos de teóricos da narrativa como Claude Brémont (1971; 1972) e Gerard Genette (1979), e de estudiosos do cinema como Marcel Martin (2007), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2008), Linda Seger (2007) e Linda Hutcheon (2011). Partimos também de alguns pressupostos: a ficcionalidade como valor estético; a consciência construtiva cultivada rigorosamente por Guimarães Rosa e perceptível nas opções feitas por Paulo Thiago; a ficção como mediadora de verdades ou realidades mentais e sociais construídas historicamente. Apoiamo-nos também em algumas suposições sugeridas pela crítica, dentre as quais as elaboradas por Antonio Candido (1964), Manuel Cavalcanti Proença (1959) e Benedito Nunes (1969).

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Transposição, Guimarães Rosa, Paulo Thiago.

ABSTRACT

The main objective of this research is the comparative study between the Guimarães Rosa's work, emphasizing *Sagarana* (1946), in which we can find the narrative "Duelo" and Paulo Thiago's movie, *Sagarana, o duelo* (1974), to show the "transpositions" (Stam 2008), of fictional and compositive elements from Rosa's work. We will analyze the structure of those texts in their different aspects; the study of the relations that can be established between the literary work and the movie; the description of the characters in the movie in relation to the literary work in which they appear, as well as the multiple relations that we can perceive in the narrative. We will show that there are common and different elements between the narrative and the movie in which it is based. We will show that these differences refer to all aspects from both works and that the free adaption suggests to be one of the best ways for filmmakers to turn their movies into works with aesthetic validity independent from the text which motivated them. And in relation to *Sagarana, o duelo*, the different transpositions cover up ideological meanings that will be also focused in the research. The theoretical works of Claude Bremond (1971; 1972) and Gerard Genette (1979), Marcel Martin (2007), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2008), Linda Seger (2007) e Linda Hutcheon (2011) will be used. Some aspects will be assumed: fictionality as an aesthetic value, the constructive conscience cultivated by Guimarães Rosa and perceptible in Paulo Thiago's choices; the fiction as mediator of truth or mental and social realities built through history. We will also work with some assumptions suggested by literary criticism, such as the studies by Antonio Candido (1964), Manuel Cavalcanti Proença (1959) and Benedito Nunes (1969).

Key-words: Literature, Cinema, Transposition, Guimarães Rosa, Paulo Thiago.

LISTA DOS FOTOGRAMAS

Cassiano Gomes interpretado por Milton Moraes.....	116
Mariana (“Silivana”) interpretada por Ítala Nandi.....	118
Turíbio Todo interpretado por Joel Barcelos.....	121
Flagrante do adultério.....	135
A descoberta do equívoco através do bilhete.....	140
Reza de Mongolô para “fechar o corpo” de Turíbio.....	146
Reza de Mongolô para Cassiano.....	146
<i>Mise-èn-scene</i> da casa de Mongolô (1)	147
<i>Mise-èn-scene</i> da casa de Mongolô (2).....	147
A representação humana do diabo.....	154
Titão Passos, a figura de um herói às avessas.....	154
O diabo reinando no sertão.....	156
A figura do peixe em contraposição à figura do diabo materializada, no quadro fílmico, através da <i>voz em off</i>	156
Habão, o proprietário de terras sedento pelo poder.....	166
O pacto entre Faustino e Titão Passos: a morte de um no lugar do outro.....	168
O encontro de Turíbio com o bando de ciganos.....	174
O cigano Pé-de-moleque.....	174
A bela cigana ledora da sorte.....	174
A morte de Elias Ruivo e a evocação de seu parceiro, Satanás, através da figura dos porcos.....	179
Turíbio em seu desnudamento: a passagem do mundo rural ao urbano.....	192
O retorno de Turíbio da capital.....	192
Chico barqueiro em sua travessia pelo sertão.....	193
Chico maquinista: traços do moderno.....	193
O estradeiro rezador: a sobrevivência do arcaico.....	195

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: Sobre a arte da adaptação	20
As adaptações das obras rosianas	28
O cineasta em diálogo com a Literatura	33
A cinematografia de Paulo Thiago e suas experimentações formais.....	34
CAPÍTULO II: “Duelo”, o conto, e suas reverberações	65
<i>Sagarana</i> no contexto da produção rosiana.....	65
“Duelo” no contexto de produção de <i>Sagarana</i>	75
O método criativo rosiano: recorrências actanciais e temáticas.....	92
Outros temas rosianos mobilizados pelo cineasta.....	107
CAPÍTULO III: Os blocos narrativos de <i>Sagarana, o duelo</i>	111
A transposição dos personagens rosianos	113
“Deus é traíçoeiro”	126
“O jogo do diabo”	149
“Destino é quando menos se espera”	180
“O milagre é sempre possível”	185
“Travessia ∞”	188
“Viver é muito perigoso”	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em comparar uma obra cinematográfica, *Sagarana, o duelo*, e a obra literária, “Duelo” (*Sagarana*), que a fez emergir por meio de códigos próprios e com a liberdade que caracteriza toda criação artística. Nosso esforço analítico e crítico volta-se exatamente para a demonstração das relações possíveis entre duas artes que compartilham processos e procedimentos comuns que se manifestam diferentemente.

Nesse tipo de comparação, observa-se uma tendência natural entre nós, estudiosos de Literatura, que consiste em verificar se o texto cinematográfico se apoiou em algum texto literário, de modo fiel ou infiel. Quando esta hipótese se confirma, iniciamos nosso trabalho, voltando-nos para as correspondências e as dessemelhanças entre os elementos comuns em tais suportes, com a aplicação dos conhecimentos da Teoria Literária na análise e crítica de um discurso que se realiza em outro suporte, pois a própria teoria sobre linguagem cinematográfica apóia-se nos conhecimentos oriundos da Literatura e da Teoria Literária. Nosso trabalho situa-se nesta convergência, pois focaliza a comparação entre elementos comuns em ambas as produções, para consequentemente, chegar às diferenças.

O cineasta Paulo Thiago Ferreira Paes de Oliveira empregou o conto “Duelo”, que integra a obra *Sagarana* (1946), como operador cinematográfico na construção de sua adaptação livre *Sagarana, o duelo* (1974). Neste filme encontramos vários elementos externos ao conto que lhe serviu de base. Trata-se de uma adaptação por extensão, que constitui um alargamento do conto, por meio do qual a base literária é expandida. No caso desta produção, os elementos que são acrescentados à base literária são transpostos do próprio *corpus* literário do escritor mineiro.

Nossas ponderações iniciais focalizam a maneira como é apresentada a história no livro e no filme. Observamos como se dá a transposição de um suporte para outro e de que maneira o filme dialoga com outras obras do escritor, ao mobilizar diferentes personagens, temas e processos criativos do escritor. Assim se mostra, desde o princípio, que nosso objetivo principal consiste no estudo comparativo entre ambas as narrativas, a escrita e a audiovisual, com o intuito de investigar os seguintes aspectos: a maneira como o cineasta se apropria dos personagens rosianos; a mistura desses personagens, em relação aos aspectos intrínsecos e ao estereótipo dos mesmos, quando transpostos também de outras diferentes obras; a apropriação das temáticas rosianas, bem como as semelhanças entre o filme e a obra no que diz respeito à estruturação.

Por conseguinte, os objetivos específicos da pesquisa são: a) analisar a estrutura de “Duelo”, conto, e de *Sagarana, o duelo*, filme; b) analisar a caracterização dos personagens no filme, na relação de uns com os outros; c) descrever as semelhanças e diferenças entre ambas as produções.

Ao mostrar que há elementos comuns e diferenciados entre o conto e o filme, pretendemos deixar claro que isso ocorre devido aos meios de expressão de tais artes, às opções feitas pelo cineasta e à sua visão do conjunto da obra de Guimarães Rosa. Também sugerimos que a escolha feita por Paulo Thiago, a saber, uma adaptação livre, pode ser um dos caminhos mais eficazes para que os cineastas façam de suas produções obras autônomas, com validade estética independente do texto que as motiva. E que, no caso de *Sagarana, o duelo*, as diversas transposições operadas por Paulo Thiago durante todo o percurso de sua criação deixam transparecer um sentido de organização do filme que ressalta um compromisso ideológico orientado para a explicitação de uma idéia, por meio de metáforas e símbolos. Se nosso foco é a comparação entre as duas artes, literatura e cinema, preocupamo-nos com a organização de uma em relação à

organização da outra e que mundo é representado em uma e em outra. O que nos ocupa é a maneira como a organização do cinema se relaciona com organização da literatura e o modo como os planos existenciais da literatura se traduzem em imagens fílmicas.

O autor do filme denominou sua “tradução” como “livre adaptação”. Marcou, pois, com essa antecipação do adjetivo uma postura mais pessoal, uma vontade mais criativa, do que se usasse simplesmente “adaptação livre”, colocando o adjetivo na posição posterior, que é a mais usual em língua portuguesa. Nesse sentido, Paulo Thiago se alinha, intencionalmente, com o espírito criador que o inspirou a realizar o filme, o autor do conto.

Há imagens, motivos, canções e diálogos em *Sagarana, o duelo*, que nos levam às outras narrativas de Guimarães Rosa. Com isso, Paulo Thiago nos remete a possíveis interpretações acerca de determinados fatos da própria obra rosiana. Esses elementos estranhos ao conto, mas ocorrentes em outras obras do escritor mineiro, instigam-nos a lembrar e a fazer uma ligação com diferentes textos, possibilitando-nos um encontro com diversos personagens e modos narrativos e temáticos do escritor.

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 seu romance que se incorporam à narrativa base. É por isso que, seguindo Robert Stam (2008) em sua análise do filme de Orson Welles baseado no Dom Quixote de Cervantes, usamos o termo “transposição”.

Para os que não conhecem a obra de Guimarães Rosa, o filme de Paulo Thiago não causa estranheza, não lhes importando o que significa “livre adaptação”. Mas, para os leitores de Guimarães Rosa, é impossível, no momento em que assistem ao filme, não traçar um paralelo entre os personagens aí representados e nomeados e os

personagens de Guimarães Rosa. Por meio do uso de deslocamentos, Paulo Thiago abarca em sua obra, numa única atmosfera e sob um mesmo enredo, personagens de *Sagarana* (não apenas de “Duelo”), de *Grande sertão: veredas* e de *Corpo de baile*.

Numa leitura da obra cinematográfica podemos perceber a passagem do enredo sucessivo, no conto, para as sequências de encaixe e de paralelismo no filme. Outro aspecto refere-se ao diálogo: no filme a maior parte dos diálogos parece estar calcada no texto de *Grande sertão: veredas* e não no conto de *Sagarana*. Observamos também que os intertítulos do filme são extraídos do grande romance de Guimarães Rosa.

Como instrumentos analíticos nos servimos dos textos de Claude Brémont, *A lógica dos possíveis narrativos* (1971) e *A mensagem narrativa* (1972) e de Gerard Genette, *Discurso da narrativa* (1979); e como instrumentos explicativos e interpretativos, nos valem, principalmente, de Antonio Candido, *O homem dos avessos*, (1964); de Benedito Nunes, *O dorso do tigre* (1969) e de Suzi Sperber, *Guimarães Rosa: signo e sentimento* (1982). Para análise do filme tomamos como base os textos de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (2007); de Linda Hutcheon, *Uma teoria da adaptação* (2011); de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994); de Jacques Aumont, et. al., *A estética do filme* (1995), de Linda Seger, *A arte da adaptação* (2007); estes dois últimos também nos ajudaram como meios explicativos, interpretativos e comparativos.

Devemos ressaltar que tanto os estudos de Bremond, quanto os de Genette buscam definir estruturas que se podem observar em quaisquer narrativas, independentemente da arte com que se manifestam ou do gênero pelo qual se pautam. Ambas são aplicadas tanto no estudo da produção cinematográfica, baseada na projeção da imagem em movimento, quanto no estudo da obra literária, baseada no som articulado. Percorrendo toda obra de João Guimarães Rosa, pretendemos fazer um

levantamento dos personagens, não só de “Duelo”, mas de outros textos transpostos para a produção fílmica, com análise de suas características e funções. Seguimos o mesmo procedimento com os motivos tanto diegéticos (núcleos secundários da ação) quanto dialógicos (falas e intertítulos), uma vez que é considerável a predominância dos elementos extraídos das outras obras de Guimarães Rosa sobre aqueles que se encontram no conto que foi tomado como base para a adaptação.

Durante o estudo, as propostas de Bremond e de Genette serviram como instrumentos analíticos; não nos preocupamos, portanto, em verificar se os textos realizam os modelos subjacentes em suas teorias, cujo aparato conceitual beira ao luxo teórico e terminológico; a eficácia destas (principalmente as de Genette) se mediram pelo seu adequado alcance descritivo. Partimos, para esclarecer melhor, dos seguintes pressupostos: as obras que analisamos são ficções elaboradas com rigor e consciência construtiva tanto do conjunto quanto do discurso que o manifesta; essa ficção constitui a mediação de verdades ou realidades mentais e sociais construídas historicamente ou socialmente; e que a verdade ou realidade ficcional se dá por sua forma.

Estamos, pois, diante de duas narrativas que se entrelaçam, a narrativa escrita e a narrativa audiovisual. Ambas implicam, por serem narrativas, a existência constitutiva de características comuns e, por usarem meios distintos, implicam modos de expressão diferenciados. Essas identidades e diferenças exigem de nós uma postura crítica que nos permita selecionar aspectos, discriminá-los e julgá-los.

Podemos perceber que o discurso narrativo é predominante no cinema, mesmo quando tal discurso se realiza ao lado de outro como o discurso dramático, caracterizado principalmente pelos diálogos, ou ao lado do discurso descritivo que normalmente serve ao discurso narrativo. Podemos verificar que, na maior parte dos filmes produzidos, o roteiro técnico tem se tornado uma forma de adaptação da linguagem literária para o

cinema, pois o cinema sempre foi uma arte muito estimulada pela literatura. Mas a linguagem do roteiro não pode ser tratada como literatura. As qualidades sensíveis dos sons articulados que se destacam na literatura, no cinema estão em função de uma totalidade em que entram em relação com outras qualidades sensíveis garantidas pela luminosidade, cores, movimentos, linhas, sons puros e ruídos. O cinema tem um modo próprio de transmissão das coisas, um modo específico de narrar, de descrever, de emitir conceitos, exprimir sentimentos. Esta maneira específica de expressão da mensagem constitui a linguagem cinematográfica.

Servimo-nos também de muitas idéias presentes na obra *A linguagem cinematográfica* (2007) de Marcel Martin, já que no cinema há outros aspectos que entram em jogo quando queremos tratar do que poderia ser a transcodificação da voz narrativa e que são próprios do cinema: enquadramentos, movimentos de câmera, angulações, planos, cenas, sequências, montagem (e seus diferentes tipos), função dos elementos estético-sonoros (diálogos, ruídos, música). Valemo-nos de seu estudo também para a compreensão de conceitos técnicos, amplamente conhecidos, como roteiro técnico e argumento. Inclusive para compreendermos a distinção, que vem sendo bastante divulgada, entre filmes de autor e filmes de ator, atribuindo-se maior valor estético àquele no qual o diretor, independentemente dos atores ou das atrizes e respectivos prestígios, busca realizar obra de arte, que ao outro, no qual o peso comercial é predominante. A distinção muito interessante entre personagem fílmico que não possibilita ao espectador uma criação, uma vez que a imagem já foi definida pelo autor quando ele fez a escolha do ator, e personagem literário, que nos permite a criação do personagem com base nos dados fornecidos na narrativa, também é abordada nessa obra.

Mais importante em termos de análise e interpretação relativamente aos filmes baseados em obras literárias, o livro de Robert Stam (2008) serviu de orientação para verificarmos o alcance estético e semântico dos procedimentos de que se vale o diretor. cremos que suas análises e explicações sobre filmes brasileiros mostram algumas das possibilidades que temos para aplicação no estudo que aqui propomos.

Em sua obra Robert Stam chama nossa atenção para a variabilidade multifacetada e multiforme da relação entre literatura e cinema: filmes baseados de forma direta na literatura; filmes baseados indiretamente em obras literárias; romances baseados indiretamente em filmes, filmes que são “literários” sem serem adaptações; romances que são cinematográficos independentemente de terem sido adaptados; juntamente a todas as continuações, antecipações, reescritas, críticas, novas versões, atualizações, etc.

De Jacques Aumont e de seus colaboradores (1995) em *A estética do filme* extraímos noções fundamentais para análise, além das indicações bibliográficas que se apresentam ao final de cada capítulo. Dentre essas noções podemos apontar como mais relevantes quanto ao objetivo de nossa pesquisa as referentes: ao “espaço fílmico” (“cena fílmica”) como integrado pelo campo e pelo fora de campo (o espaço imaginário); à representação sonora (em virtude do papel narrativo que a trilha sonora desempenha no filme de Paulo Thiago); à montagem em sua definição ampliada; à narração (em que se observa uma concordância com Bremond) e às condições da ilusão representativa (o espectador).

No primeiro capítulo reunimos algumas observações sobre a arte da adaptação, além de destacarmos os vários textos do escritor que já foram adaptados para outro sistema artístico, principalmente para o cinema. Percorrendo a cinematografia do cineasta Paulo Thiago, de *Os senhores da terra* (1970) à *Aparecida, o milagre* (2010),

apontamos em seu trabalho o anseio por experimentações técnico-formais. Isso nos mostra, mais claramente, o tratamento específico dado a *Sagarana, o duelo*, em que o cineasta se vale de um método que não é recorrente em seu trabalho, mas que espelha um dos processos criativos de João Guimarães Rosa.

No segundo capítulo focalizamos, baseados nos estudos de Bremond, o nível narrativo da história mostrando como fora apresentado o argumento do escritor e do cineasta, verificando, em ambas as produções, como se deu a combinação das sequências básicas de encadeamento das ações na diegese. Focalizando as categorias do tempo, do modo e da voz, em seus respectivos desdobramentos e apoiados na teoria de Genette, mostramos também o modo através do qual a história é contada nesses dois sistemas artísticos. Na segunda parte desse capítulo investigamos, na releitura do *corpus* literário de João Guimarães Rosa, personagens e temas embrionários em *Sagarana* (1946) e que foram, ao longo de sua carreira, desenvolvidos em *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), *Primeiras histórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas histórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970). E, já quase ao final, na terceira parte do capítulo, voltamo-nos para outros personagens e motivos recorrentes no *corpus* rosiano que foram mobilizados pelo cineasta.

No terceiro e último capítulo, outros personagens e temas rosianos, transpostos, fundamentalmente, de “Cara-de-Bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*) e *Grande Sertão: Veredas* serão destacadas no tratamento fílmico, em que se relacionam com os que foram postos em evidência no capítulo anterior. Nesse capítulo, voltamo-nos, inicialmente, para a transposição dos personagens de “Duelo”. Em seguida, dando continuidade ao estudo da transposição, o texto divide-se em seis blocos de análise. Essa divisão é estabelecida pelo cineasta em seu filme. De “Deus é traiçoeiro”, intertítulo que abre o primeiro bloco narrativo, a “Viver é muito perigoso”, intertítulo

síntese da narrativa fílmica, focalizamos outros elementos que dialogam com a obra do escritor.

As considerações tecidas acima justificam o trabalho com as outras obras do escritor, além do trabalho com a narrativa “Duelo”, uma vez que vários elementos dispersos pela obra do escritor foram capturados pelo olhar do cineasta para se integrarem em sua recriação cinematográfica, classificada por ele como “livre adaptação”.

CAPÍTULO I

SOBRE A ARTE DA ADAPTAÇÃO

Por que adaptar uma obra, se o cineasta não pretende modificar nada de sua constituição?
(Orson Welles)

No *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (2007), Jacques Aumont e Michel Marie, baseados em contribuições de teóricos, de críticos e de cineastas, afirmam que o conceito de “adaptação” liga-se às noções de especificidade e de fidelidade. Especificidade porque cada arte tem uma linguagem que lhe é própria. Fidelidade, porque se uma obra de arte se coloca como adaptação de outra, necessariamente busca uma relação de equivalência com essa outra. Como a especificidade de uma arte, no caso a literatura, é intransferível para outra, no caso o cinema, em termos de seu suporte físico e, principalmente em termos de sua constituição fenomenológica (sua forma significante), a fidelidade somente pode instaurar-se em termos de sua constituição reica ou projetiva (seu conteúdo) e assim mesmo segundo graus de equivalência, ou seja, de menor ou de maior afastamento. No nosso entender este é o problema que move as discussões em torno da “adaptação” cinematográfica de textos literários, sobre a qual Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que pode ser concebida, após as contribuições da narratologia e da linguística, “como uma operação de transcodificação”, que permite classificar os filmes numa escala que vai da “literalidade mais ou menos absoluta” até a busca de três tipos de transposição: transposição da ação para outros lugares e época, transformação de personagens e reprodução de escritura.

A passagem de um meio verbal, como o conto “Duelo”, para um meio multifacetado como o filme *Sagarana, o duelo*, que pode jogar não somente com

palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal que, segundo Robert Stam, seria indesejável.

A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado a não ser através do filme. O “ver excesso” do cinema, como procurei mostrar, pode iluminar os cantos escuros e panos de fundos dialógicos dos clássicos do mundo literário (STAM, 2008, p. 468).

Em sua obra, Stam emprega teoria literária, teoria midiática e estudos (multi) culturais, adotando múltiplas perspectivas, com o intuito de explicar aos leitores as relações entre literatura e cinema:

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos (2008, p. 24).

O argumento geral de *A literatura através do cinema* entrelaça uma série de fios: a crítica do discurso da fidelidade, a natureza multicultural da intertextualidade artística, a natureza problemática do ilusionismo, a riqueza de alternativas “mágicas” e reflexivas ao realismo convencional e a importância crucial tanto da especificidade do meio de comunicação – o filme enquanto tal – quanto dos elementos migratórios, de entrecruzamento, compartilhados pelo cinema e outros tipos de mídia.

Muitas vezes a linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de obras literárias é discriminatória. Nesse sentido, parece sempre que o livro é a melhor obra. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”,

“adulteração” e “profanação” (p. 20) citados por Robert Stam são, muitas vezes, empregados para se referir às adaptações.

É por isso que não nos atrelamos à questão da fidelidade como um princípio metodológico. Temos *Sagarana, o duelo* como uma releitura dos textos rosianos. Além de buscar personagens em diferentes obras do escritor na ampliação da linha dramática do conto “Duelo”, o cineasta se espelha num dos métodos de criação do próprio Guimarães Rosa.

Para o Robert Stam o tropo da fidelidade seria inadequado, apesar de conter uma parcela de verdade. Quando afirmamos que a adaptação de um texto literário foi infiel ao original, o termo indica a decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária.

Se o tropo da fidelidade não é adequado, quais seriam então os termos mais adequados quando trabalhamos com adaptações? Robert Stam traz uma lista deles, tais como os termos “tradução”, “realização”, “leitura”, “crítica”, “dialogização”, “canibalização”, “transmutação”, “transfiguração”, “encarnação”, “transmogrificação”, “transcodificação”, “desempenho”, “significação”, “reescrita”, *detournement* (p. 21) – que trazem à luz uma dimensão diferente da adaptação.

No momento em que Robert Stam elenca tais termos e tropos, ele não traz, como vimos acima, o termo “transposição”. Mas em seu capítulo intitulado “O homem do subterrâneo e narradores neuróticos – de Dostoievsky a Nabokov”, o pesquisador emprega o termo “transposição” quando se volta para cineastas que algumas vezes efetuam a transposição das técnicas literárias de determinada obra ou autor sem de fato adaptar o romance em questão.

Quando se volta para a adaptação *Memórias do subdesenvolvimento* (1968) de Edmundo Desnoes, Robert Stam nos lembra das palavras do próprio cineasta que acabou com noções convencionais de “fidelidade” ao elogiar a adaptação chamando-a de “maravilhosamente traiçoeira” (p. 278). O estudioso vê esta adaptação como um daqueles casos raros em que uma adaptação sem dúvida aprimora o romance-fonte.

O estudioso também emprega o termo “transposição” no momento em que se volta para as adaptações das obras de Guimarães Rosa. Emprega o termo justamente quando aponta em *Grande sertão: veredas* uma transposição da história de Fausto para o interior do Brasil e também em *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha que traz o confronto histórico entre os sertanejos e as tropas do governo, em Canudos na virada do século XIX para o XX.

É o dialogismo intertextual que nos auxilia a transcender as aporias da “fidelidade”. Portanto, tratamos a adaptação como uma leitura hipertextual desencadeada pelo hipotexto de Guimarães Rosa. As adaptações que foram destacadas nos mostram esse processo dialógico intertextual em que diferentes textos do escritor geraram outros textos (filmes) num interminável processo de “transformação” e “transmutação”.

Poderíamos, ainda, adotar o termo “transtextualidade” (p. 21), sugerido por Genette em seu texto *Palimpsests* (1982), conforme aponta Stam, partindo do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva. Robert Stam afirma que Genette emprega o termo para se referir àquilo que coloca um texto, de maneira explícita ou implícita, em relação com outros textos, postulando, por fim, cinco categorias. A quinta delas, intitulada “hipertextualidade”, parece ser particularmente produtiva no que diz respeito à adaptação, uma vez que o termo se refere à relação que pode ser estabelecida entre um determinado texto, denominado por Genette de

“hipertexto”, e um outro texto, denominado “hipotexto”, que é anterior. Seguindo esta linha de pensamento, as adaptações fílmicas são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização.

Independentemente da qualidade das adaptações analisadas por Robert Stam, ele ressalta que as voltas e reviravoltas realizadas nas adaptações fílmicas dos romances são fascinantes em si mesmas, “porque elas revelam os vieses discursivos em constante mutação – culturais, genéricos, ideológicos, industriais – através dos quais romances-fonte foram processados e reinterpretados” (p. 467).

Cada “tomada” baseada num romance desmascara, portanto, uma faceta não só do próprio romance, mas também do tempo histórico e da cultura discursiva da adaptação. Cada viés, ao revelar aspectos do texto-fonte em questão, também anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da reinterpretação. Ao desvelar os prismas através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações conferem uma espécie de materialidade objetiva aos próprios prismas. (STAM, 2008, p. 466)

Para Bakhtin, gêneros, línguas e até culturas são suscetíveis à “iluminação mútua”. É somente aos olhos de uma outra cultura, escreve Bakhtin, “que uma cultura estrangeira revela-se total e profundamente”. Podemos estender essa percepção em relação às várias mídias; apenas através de um outro meio é que um determinado *meio* se revela inteiramente. Isso tem profundas implicações para a adaptação. (STAM, 2008, p. 468)

Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011), emprega o termo “transposição” já no prefácio de sua obra, ao afirmar que grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as “transposições” cinematográficas de textos literários. Hutcheon emprega o termo “texto adaptado” (p. 14) ao invés de “fonte” e “original” (p. 14). A estudiosa emprega o termo “adaptação” tanto para o produto como para o processo de criação.

Segundo Hutcheon para que possamos experienciar uma adaptação como adaptação, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo

com que o último oscile em nossa memória junto com o que experienciamos. A estudiosa aponta que durante esse processo vamos preenchendo as lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. Mas ela assinala que muitos adaptadores contam demais com isso, o que pode contribuir para que a adaptação resultante não faça sentido algum sem referência ao texto adaptado, sem seu conhecimento prévio. Isso não deveria ocorrer, pois para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor.

Jacques Aumont, em *A estética do filme* (1995), parte das conquistas da narratologia literária, em particular dos estudos de Claude Bremond e Gerard Genette, para afirmar que o cinema ofereceu à ficção, através da imagem em movimento, a duração e a transformação, e a partir daí é que foi possível realizar o encontro entre o cinema e a narração. Anteriormente a tal constatação, o autor aponta que qualquer objeto representado constitui um discurso por si próprio que tende a recriar em torno de si a atmosfera social à qual está vinculado. Aumont também profere que o narrativo não é o cinematográfico, e vice-versa. O narrativo é extra-cinematográfico. Os sistemas narrativos foram criados bem antes do surgimento do cinema. Dessa maneira, justificamos a mobilização dos teóricos Bremond e Genette para ressaltar determinados aspectos da narração de *Sagarana, o duelo*.

A adaptação, para Field, é definida como a “habilidade de fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (FIELD, 2001, p. 174). Quando indagado sobre como fazer a melhor adaptação, Field responde que a melhor alternativa é não ser fiel à base inspiradora. Uma adaptação é sempre um roteiro original.

As adaptações, muitas vezes, são recebidas como menos valiosas artisticamente

ou subsidiária e, certamente, como aponta Linda Hutcheon, como nunca tão boa quanto o “original”. A autora deixa claro que este “abuso radical” é uma das provocações de seus estudos em *Uma teoria da adaptação*.

Para Hutcheon, devemos pensar as adaptações como obras inerentemente “palimpsestuosas” (p. 27). É o que Gérard Genette denominaria de texto em “segundo grau (1982, p. 5)” (p. 27), criado e então recebido em relação a um texto anterior. Esta é a razão pela qual os estudos da adaptação são tão frequentemente estudos comparativos. Interpretar uma adaptação “como adaptação” (p. 27) é, de certa maneira, tratá-la como Roland Barthes denominou, não uma “obra”, mas um “texto” (p. 27), uma plural “estereofonia de ecos, citações, referências” (p. 27). Mas a natureza dupla de uma adaptação não significa, entretanto, que a proximidade ou a fidelidade ao texto adaptado deva ser o critério de julgamento ou o foco da análise.

Nessa mesma obra, Hutcheon trata da adaptação como “transcodificação”, uma “entidade formal” ou “produto formal” (p. 29), uma transposição anunciada e extensiva de uma obra específica ou obras. No caso de *Sagarana, o duelo*, há uma mudança de meio (do conto para o filme), mas o método criativo do cineasta, conforme veremos, se espelha num dos métodos de criação rosiano. O cineasta faz uma releitura da base literária na qual se inspirou. Trata-se de um “processo de criação” (p. 29) que envolve (re-) interpretação e (re-) criação.

Voltando-nos para o processo de recepção dessa recriação, observamos que a adaptação é também uma forma de intertextualidade, conforme já assinalado. Hutcheon ressalta que experimentamos as adaptações “enquanto adaptações” (p. 30) como palimpsestos através de nossa memória de outras obras que ressoam por meio da repetição com variação.

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa – uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (2011, p. 30)

Pode ser tratada como uma forma de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o “texto adaptado”. Em sintonia com Hutcheon, para Robert Stam, a adaptação também:

é um tipo de processo dialógico contínuo, como teria dito Mikhail Bakhtin, no qual comparamos a obra que já conhecemos com o que estamos vivenciando (STAM, 2008, p. 64).

Do texto literário “Duelo” para o filme *Sagarana, o duelo*, há mudança de meio, portanto, de forma, mas nem sempre de conteúdo. Hutcheon nos indaga acerca do que, então, constitui esse conteúdo transposto de um meio para outro. A estudiosa ressalta que a maioria das teorias da adaptação defende a ideia de que a história é o “denominador comum”, o núcleo do qual é transposta por meios e gêneros diferentes. Dessa maneira, os modos de engajamento são diversos, na tentativa de transpor o argumento de história. De acordo com Hutcheon, os cineastas buscam, muitas vezes, equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história como temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, contextos, símbolos, imagens e assim por diante.

Partindo da adaptação como uma forma criticamente denegrida, a autora traz argumentos, dialogando inclusive com diversos teóricos, que fortalecem a visão da adaptação como o contar história como “re-leitura” e “recontar”, sendo, portanto, um ato interpretativo e criativo. Para ela

Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos

dois casos, a novidade está no que se *faz* com o outro texto. A rigor, para “Longino”, a *imitatio* caminhava ao lado da *aemulatio*, estabelecendo um vínculo entre imitação e criatividade (RUSSEL, 1979, p. 10). Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo. (2011, p. 45)

Como vimos Hutcheon traz uma definição dupla de adaptação. Como um produto, a adaptação é uma “transcodificação extensiva e particular” (p. 47), e como um processo, é “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (p. 47).

As adaptações das obras rosianas

Enio Biaggi, em artigo, intitulado “Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: o percurso das adaptações dos textos rosianos e análise transemiótica da narrativa “Cara-de-Bronze” (2009), faz um levantamento das adaptações das obras de Guimarães Rosa para o cinema. Outras informações a respeito podem ser pinçadas no verbete “Literatura (Adaptações)” da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004), organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, bem como no livro de SILVA e CRUZ, *O cineasta e a margem do rio imaginário* (2009, p. 83-84).

Essas obras mostram que muitos textos de Guimarães Rosa já foram adaptados em função de outros sistemas de signos, principalmente para o cinema. O primeiro filme que destacamos é de Roberto Santos, *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), produzido a partir do texto homônimo que integra a obra *Sagarana* (1946). O filme foi vencedor do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1966. No mesmo ano, os irmãos, Geraldo e Renato Santos Pereira, adaptaram a obra *Grande sertão: veredas* (1956), com o filme intitulado *Grande sertão*.

Carlos Alberto Prates Correia também envereda pelo caminho da adaptação, trabalhando com a obra “Buriti”, que integra o volume *Noites do sertão* de *Corpo de*

baile (1956), criando o longa-metragem *Noites do sertão* (1984). No Festival de Gramado, o filme recebeu o prêmio “kikito de Ouro” de melhor edição, trilha sonora, música original, cenografia e efeitos sonoros, além do prêmio do júri especial para o diretor. Na categoria de melhor atriz o “Kikito” foi para Débora Bloch e de melhor atriz coadjuvante para Maria Sílvia.

O filme *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, foi produzido com base nos contos “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Seqüência” e “Fatalidade”, além do conto homônimo ao filme, que integram a obra *Primeiras estórias* (1962). Nesta adaptação o cineasta costura engenhosamente tais narrativas misturando, ainda, estilos e *leitmotifs* diferentes da própria obra de Nelson. O filme recebeu o prêmio “Margarida de Prata” em 1994 e foi indicado ao “Urso de Ouro” no Festival de Berlim, no mesmo ano.

Pedro Bial dirigiu uma série em vídeo, feita para a televisão, intitulada *Os nomes do Rosa* (1998). Essa série foi uma espécie de preparação para a produção do longa-metragem *Outras estórias* (1999), escrito, dirigido e produzido por ele mesmo, com roteiro em co-autoria de Alcione Araújo. Essa versão de Pedro Bial entremeia cinco histórias de *Primeiras estórias* (1962), além de misturar gêneros (aventura, romance erótico) e formatos: gráficos computacionais e imagens digitais tentam moldar os correlativos cinematográficos da linguagem inovadora de Guimarães Rosa.

Destacamos também a obra de Sandra Kogut, intitulada *Mutum* (2007). Com base na obra “Campo geral” que integra *Manuelzão e Miguilim*, primeiro volume de *Corpo de baile*. A cineasta afirma que a obra de Guimarães é muito sensorial e o cinema é um lugar privilegiado para se falar das sensações, das sutilezas que envolvem o personagem central que vive o período da infância.

Marcados como adaptações, esses filmes articulam-se com as narrativas de origem de modo diferente: alguns procuram, como imagem em movimento, aderir, senão ao discurso, pelo menos ao percurso original, enquanto outros se servem livremente da base literária. Entre estes últimos situamos o filme *Sagarana, o duelo* (1974).

Esta “livre adaptação” que se desdobra em cinco blocos narrativos intitulados “Deus é traíçoeiro”, “O jogo do diabo”, “Destino é quando menos se espera”, “O milagre é sempre possível” e “Travessia ∞” será estudada comparativamente à obra rosiana no terceiro capítulo da presente pesquisa.

O curta-metragem *Rio de-Janeiro, Minas* (1993) de direção de Marily da Cunha Bezerra é, segundo Enio Biaggi, ao lado dos filmes *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Noites do sertão*, uma das melhores transposições feitas a partir do texto de Guimarães Rosa para outro sistema semiótico.

Frutos de duas oficinas de vídeo e literatura, o conto “Quadrinho de estória” ganhou duas adaptações videográficas: ambas recebem o mesmo título do conto, a primeira em 1996 no Festival de Inverno da UFMG que ocorreu em Ouro Preto, numa oficina intitulada *Abrindo o Rosa*, dirigida por João Vargas e Cao Guimarães; a segunda, em 1998, através da oficina *30 anos sem Rosa* (criação coletiva), ocorrida em São José do Rio Preto, interior de São Paulo.

Em 1991 surge o curta *Famigerado*, de Aluízio Salles Jr; conforme consta em sinopse extraída do site da Rede Minas, “é uma adaptação quase literal do conto homônimo de João Guimarães Rosa.” O conto rosiano “Desenredo” ganha adaptação para as telas no curta de Raquel de Almeida Prado, filmado em maio de 2001 na cidade de São Paulo.

Além dos filmes que já citamos, gostaríamos de destacar alguns documentários sobre Guimarães Rosa e suas obras.

Roberto Santos em 1968 produz o curta-metragem, intitulado *A João Guimarães Rosa*, realizado junto com Marcello Tassara. Em 1970 Paulo Thiago lança o vídeo *A Criação literária em Guimarães Rosa*. Outros dois filmes sobre a criação de Guimarães Rosa, *Do sertão ao beco da Lapa* (1973), de Maurice Capovilla e *A João Guimarães Rosa* (1968), juntamente com a produção de Paulo Thiago servirão de base para o documentário de Fernando Sabino e David Neves intitulado *Veredas de Minas* (1975), lançado pela Bem-te-Vi Filmes.

Carlos Alberto Prates Correia dirigiu *Cabaret mineiro* (1980), que, emoldurado por um poema de Drummond, envereda-se pela obra de Guimarães Rosa, numa espécie de delírio que inclui narrativas de *Corpo de baile* e de *Primeiras estórias*. No mesmo ano, Helvécio Ratton dirigiu outra produção cinematográfica intitulada *Curta João Rosa*, de aproximadamente treze minutos. Trata-se de uma biografia de Guimarães Rosa.

Em *O cinema falado* (1986), de Caetano Veloso, há um longo trecho de *Grande sertão: veredas*, recitado por Hamilton Vaz, após um breve comentário sobre a minissérie brasileira *Grande sertão: veredas*, dirigida por Walter Avancini, produzida pela Rede Globo e exibida em 1985.

Em 2001, Vitor da Costa Borysow grava um documentário sobre a cidade natal de Guimarães Rosa intitulado *Cordisburgo rosiana: a cidade recriada*. No ano seguinte, 2002, Angélica Del Nery termina as filmagens de *Livro para Manuelzão*, um documentário de aproximadamente vinte e seis minutos que começou a ser filmado em 1996, um ano antes da morte de Manuelzão.

Temos também o documentário *Rosas do sertão* (2003) de Ludmila Gonçalves, Mariana Belluzzi Ferreira, Helio Villela, Joana Garfunkel e Ana Paula Bruggione, no qual há depoimentos e casos do ex-vaqueiro e contador de estórias, Dico Lobo, e do comerciante José Osvaldo, o Brasinha.

Recentemente *Grande sertão: veredas* foi adaptado para a televisão brasileira pela *Especial Record de Literatura*. Este é um especial de fim de ano exibido pela Rede Record desde 2008, no qual contos e romances são adaptados. Produzido pela Bossanovafilms, o especial *Riobaldo e Diadorim* (2008) teve Willy Biondani na direção. Para ambientar o sertão, a BossaNovaFilms contou apenas com 50 m² do estúdio da própria produtora, em Santana do Parnaíba, na Grande São Paulo. Ao todo, a equipe teve seis dias para rodar os 30 minutos que foram exibidos na TV.

Com as várias adaptações baseadas na obra rosiana, pudemos observar que há algum tempo vários cineastas vêm oferecendo novas facetas da obra do escritor a serem refletidas. Poderíamos nos perguntar o que motiva os adaptadores, sabendo que seus esforços, muitas vezes, serão comparados a versões imaginárias, numa competição que só existe na cabeça de algumas pessoas, como também serão vistos como faltosos.

Linda Hutcheon lança a seguinte indagação em sua obra “Por que correriam o risco da acusação de oportunismo financeiro?” (2011, p. 125). Uma das razões recai sobre os atrativos econômicos, portanto, volta-se para a razão mercadológica. Guimarães Rosa é um escritor reconhecido não só dentro da Literatura Brasileira, mas universalmente. De outro ângulo econômico, essa forma de arte colaborativa busca apostas seguras num público já pronto, os leitores de Guimarães Rosa. Escritores conhecidos fazem muito dinheiro, os estúdios sabem que o nome por si só venderá o filme. Mas a estudiosa aponta:

As adaptações não são apenas *produzidas* pelo desejo capitalista de lucrar; elas também são *controladas* legalmente por esse mesmo desejo, pois constituem uma ameaça à propriedade cultural e intelectual. É por isso que os contratos buscam absolver as editoras e os estúdios de quaisquer consequências legais de uma adaptação (2011, p. 129)

Outro motivo recai sobre o “capital cultural” (p. 132). Tendo em vista a hierarquia das artes apresentada pela estudiosa em seu primeiro capítulo, “Começando a teorizar a adaptação: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?”, uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu “voo ascendente” (p. 132). Ou podem representar, ainda, o desejo de extrair benefícios do prestígio cultural das obras adaptadas.

É claro que os adaptadores devem ter suas próprias razões, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar. Eles não apenas interpretam essa obra, como também assumem uma posição diante dela. Paulo Thiago homenageia a obra do escritor adaptando uma história e, ao mesmo tempo, pondo em evidência um dos métodos criativos do escritor.

O cineasta em diálogo com a Literatura

O interesse do cineasta pela obra rosiana já pode ser notado em seu primeiro documentário, *A criação literária de Guimarães Rosa* (1968), que foi premiado no Festival de Santarém, em Portugal. . Seu contato com a Literatura também se revela em outras adaptações, obras assim classificadas em seus créditos de apresentação, como o “documentário poético” *Poeta de sete faces* (2002) e o drama *O vestido* (2003), baseados na obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. O cineasta trouxe, ainda, para o cinema a obra *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida através do filme *Soledade* (1976). Seu filme *Jorge, um brasileiro* (1989) é baseado no romance

homônimo de Oswaldo França Júnior; quase dez anos depois, Paulo Thiago produziu *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* (1998), uma adaptação da obra de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), à qual se pode somar *Vagas para moças de fino trato* (1997), adaptação da peça teatral de igual nome, de autoria de Alcione Araújo.

Percorrendo sua cinematografia, apresentada no tópico seguinte, de *Os senhores da terra* (1970) à *Aparecida, o milagre* (2010), percebemos no trabalho do cineasta seu anseio por experimentações formais. Isso mostrou-nos, mais claramente, o tratamento específico dado a *Sagarana, o duelo*, em que o cineasta se vale de um método que não é recorrente em seu trabalho, mas que espelha um dos métodos de João Guimarães Rosa em seu processo de criação literária.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, fomos conhecendo outros filmes do cineasta nos quais ele atuou como diretor, além de outras obras como *Engraçadinha* (1981), *O bom burguês* (1982), *Muda Brasil* (1985) e *Fulaninha* (1986) produzidas por ele em parceria com Haroldo Marinho Barbosa, Oswaldo Caldeira e David Neves.

A cinematografia de Paulo Thiago e suas experimentações formais

Em *Os bárbaros submetidos (interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira)* (2006), o professor Antonio Manoel dos Santos Silva considera o uso ou “apropriação”, pelos escritores brasileiros, de outros códigos de comunicação, como um tipo de experimentação artística, na realidade uma espécie de intertextualidade que se verifica entre componentes estruturantes à primeira vista estranhos entre si, ao contrário

da intertextualidade mais conhecida em que as relações construtivas se fazem entre obra literária e obra(s) literária(s), entre gêneros, entre literatura e outras artes.

No caso do cineasta Paulo Thiago a experimentação não se dá só porque ele transpõe a história de um tipo de registro para outro (essa seria a relação intertextual), mas também porque o cineasta se “apropria” de um dos métodos de criação literária de Guimarães Rosa na composição de *Sagarana, o duelo*.

O que em *Senhores da terra*, por exemplo, destacamos como experimentação formal é a influência da literatura de cordel na composição do filme. Para o cineasta, o filme é um grande “romanceiro” construído a partir da leitura dos romances (poemas narrativos em versos heptassilábicos) que tinham sido compilados por Cavalcanti Proença. O cineasta empregou duas películas na composição deste filme. Com as cenas em preto e branco fez viragens nas tonalidades vermelho, azul e sépia. Esta técnica nos remete às ilustrações em xilogravura, próprias da literatura de cordel. A música também é cantada como romanceiro.

O cineasta afirma que a partir de 1984, com *Águia na cabeça*, deu início a uma nova fase em que se destaca o exercício de linguagens ou gêneros cinematográficos diferentes. Busca inspiração em cineastas que conseguiam trafegar entre gêneros distintos como o melodrama, o *thriller*, a farsa e a comédia, dentre outros. Para Paulo Thiago, *Águia na cabeça* é de certa forma, um *thriller* urbano, inspirado também, em termos de linguagem cinematográfica, no cinema *noir*.

Outra forma de experimentação encontra-se no “documentário poético” intitulado *Poeta de sete faces* (2002). Aqui o cineasta retrata a trajetória humana de Carlos Drummond de Andrade, ao mesmo tempo em que busca transcender o mero registro dos fatos da vida e mostrar como estes se mesclam nas transformações dos

diversos rumos que toma sua poesia. E isso se reflete no texto, na imagem, na música, na montagem e no desenvolvimento dramático do filme.

Dessa maneira empregamos o termo experimentação para nos referirmos tanto às experiências empregadas dentro do próprio código cinematográfico quanto àquelas em que o cineasta se volta para outro código de comunicação. Neste caso o código é empregado no filme, não como elemento da diegese, mas como operador construtivo.

Através de diferentes meios de veiculação de informações, o cineasta Paulo Thiago fala em várias oportunidades, sobre o nascimento das ideias de concepção, sobre as fontes de inspiração e sobre o modo de construção de seus filmes, tanto naqueles em que atuou como produtor quanto naqueles em que atuou como diretor. A partir de entrevistas concedidas nos bastidores, ou para imprensa, ou em programas de televisão como o *Tvendo e aprendendo* exibido pela Rede Aparecida, fomos colhendo novas informações sobre sua vida e a tessitura de seus filmes.

O cineasta Paulo Thiago é formado em Economia e Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Nasceu na cidade de Aimorés, Minas Gerais, em 8 de outubro de 1945, mas desde os cinco anos de idade vive na cidade fluminense. Desde garoto fora frequentador assíduo de cinema e, posteriormente, envereda-se pelos caminhos que o levam à criação de muitos filmes. Chegou a trabalhar no Instituto Econômico de Pesquisas Aplicadas e no Instituto de Pesquisas Cândido Mendes. Mas, frequentador das sessões de Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e do Cine Paissandu, começou a realizar curtas-metragens ainda no período da faculdade, vindo a optar mais adiante pela carreira cinematográfica.

Foi na década de 60, com a *Nouvelle Vague*, o Novo Realismo Italiano e o Cinema Novo no Brasil, que o cineasta conta ter descoberto o Cinema como Arte. A partir desse momento, seu contato com o cinema, que se dava através dos filmes que

frequentemente assistia, começa a se expandir por meio das leituras de teorias sobre cinema como os estudos de Christian Metz.

O Cinema Novo, configurado, no Brasil, a partir de cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Arnaldo Jabor, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto, chamou a atenção do cineasta para a possibilidade de se fazer um grande cinema no Brasil que se tornasse, inclusive, internacional.

Com as cinematecas e com os cineclubes, o cineasta nos conta que pôde entrar em contato com filmes da década de 20, de 30 e 40, paralelamente às suas leituras sobre o trabalho executado pelos diretores de cinema e sobre a criação cinematográfica em geral. A oportunidade de assistir os grandes clássicos, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro, foi outra vertente que possibilitou ao cineasta o mergulho no mundo cinematográfico. Ali ele pode entrar em contato com a obra de diretores como Serguei Eisenstein e Luis Buñuel e do Expressionismo Alemão.

Na faculdade fez parte de um grupo formado por leitores assíduos da revista especializada *Cahiers du Cinema* que trazia análises de vários filmes como os de Alfred Hitchcock e John Ford. Junto com Haroldo Barbosa Marinho, Antonio Calmon, Marco de Lima Farias e Sérgio Santeiro, o cineasta conta que passava as tardes discutindo cinema. As análises minuciosamente elaboradas por estudiosos do cinema como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol que, posteriormente, vão encabeçar o movimento da *Nouvelle Vague*, instigavam as discussões do grupo.

Na época em que cursava a Faculdade de Ciências Sociais, Paulo Thiago chegou a fazer um curso de direção para o cinema, oferecido pelo Museu de Arte Moderna. Inicialmente, o curso foi ministrado por Ruy Guerra, mas como este não pôde concluí-

lo, pois começou a filmar, a outra metade do curso foi ministrada por Gustavo Dahl. Ambos os professores eram cineastas que compartilhavam das ideias do Cinema Novo.

Mas a entrada de Paulo Thiago nas artes não se deu por meio do cinema e sim através da música. Tendo estudado piano, foi ao ouvir uma performance de João Gilberto no rádio, que Paulo Thiago resolveu aprender a tocar violão. Além de ministrar aulas de violão, seu professor, Roberto Menescal, propiciou seu contato com o nascimento da Bossa Nova. Junto com o amigo de colégio Sidnei Miller, Paulo Thiago começou a se aventurar na música, compondo diversas letras, dentre as quais, “Queixa” que lhe rendeu seu primeiro prêmio no primeiro Festival da Canção da TV Excelsior. Algum tempo depois, montaram um grupo musical chamado *Mensagem*.

O prêmio recebido no Festival da Canção possibilitou ao diretor o ingresso no cinema. Foi com o prêmio que Paulo Thiago pôde filmar seu primeiro filme, inconcluso até hoje. Tratava-se de uma adaptação do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Caso do vestido”, mesmo tema do filme *O vestido* (2003), lançado posteriormente.

Em seguida veio o curta-metragem *Baixada Fluminense* (1964) e, depois, o documentário *O homem da praça* (1965), que contava a história de um andarilho da cidade do Rio de Janeiro chamado Camundongo. Camundongo andava de praça em praça, divulgando por meio de um alto-falante notícias sobre música. O fato chamou a atenção do cineasta, instigando-o a transformá-lo em personagem de um filme. Este trabalho também não foi concluído.

Memória e ódio (1967) foi o primeiro curta-metragem que Paulo Thiago conseguiu terminar. Trata-se de uma ficção inspirada na tragédia grega *Electra* de Sófocles, adaptada ao subúrbio carioca. Este curta foi filmado em Santa Teresa com a ajuda de Amir Haddad, na época, professor de um curso de teatro que o cineasta

frequentava. Amir Haddad ajudou Paulo Thiago na direção dos atores, além de fazer uma participação no filme.

Muito envolvido na política, Paulo Thiago participava ativamente de manifestações e entidades estudantis na época, chegando inclusive a ser presidente de algumas delas. E foi exatamente em uma passeata que surgiu a oportunidade do cineasta filmar o seu primeiro curta-metragem. Paulo Thiago estava na passeata dos Cem Mil, quando encontrou David Neves. O colega, que sabia que Paulo Thiago era apaixonado por cinema, lhe perguntou se ele não queria fazer um curta sobre Guimarães Rosa. Dessa maneira, originou-se, em 1968, o curta-metragem *A criação literária de Guimarães Rosa*.

Os senhores da terra (1970), seu primeiro longa-metragem, veio logo depois. Com roteiro original, o filme teve como locação a cidade de Aimorés, sua cidade natal. Paulo Thiago conta que, de certa maneira, fora influenciado pelo Cinema Novo, sobretudo por Glauber Rocha. O filme, que trata da questão do coronelismo, é também uma parábola da situação política que o Brasil vivia, com a ascensão dos militares. Um amigo lhe arrumou a câmera, outro os negativos e, dessa maneira, Paulo Thiago começou a fazer o filme.

Suas leituras sobre a teoria do cinema e sobre a história do cinema foram fundamentais para a realização de seu trabalho. O filme não foi um sucesso de público, mas deu enorme visibilidade ao diretor, conquistando prêmios internacionais e possibilitando que Paulo Thiago se lançasse no meio cinematográfico. O filme fora elogiado por Glauber Rocha, nos conta o cineasta em entrevista acerca da produção do seu primeiro longa-metragem. Conta-nos também que a produção, apesar de pertencer ao Cinema Novo, traz técnicas que diferem um pouco de algumas ideias predominantes nesse movimento.

Em *Senhores da terra*, Roberto Bonfim, estreante no cinema, interpreta Judas Iscariote, jagunço contratado pelo coronel Medeiro Mendes para matar o coronel Floro Bartolomeu. Mas, o jagunço não esperava que fosse se apaixonar pela enteada de Floro, Rosa Viviana, interpretada pela atriz Ausonia Bernardes. O filme que conta com a participação de Rodolfo Arena como o coronel Floro, traz também os atores Milton Villar, Paulo Villaça e Waldir Onofre que irão interpretar Cassiano Gomes, Elias Ruivo e Clodino Preto, respectivamente, no filme que será lançado quatro anos depois, *Sagarana, o duelo*.

Nesta obra Milton Villar representa um tecnocrata, personagem um tanto diferente das figuras que atuavam no Cinema Novo e que prefigura um dos personagens mais importantes da história brasileira. A figura do tecnocrata, conforme assinala o cineasta, traz à tona a questão da “equipe econômica” que passou a governar o Brasil desde a instalação do regime militar. A introdução deste personagem é uma das peculiaridades do filme que põe em evidência mais uma experimentação realizada pelo cineasta. Também deparamo-nos aqui com a temática da vida como “sorte perigosa” que será síntese da produção de 1974.

Senhores da terra, que fora dedicado ao povo de Aimorés e aos moradores da fazenda Lorena, sem os quais não seria possível sua realização, conforme expresso pelo cineasta nos créditos do filme, recebe o prêmio de Melhor Filme da Crítica Internacional (Fipresci) e Prêmio da Cidade no Festival de KarlovyVary / República Tcheca. Também foi selecionado para o Festival de Veneza e o Festival de Londres como um “excepcional” filme do ano.

Segundo o crítico José Carlos Monteiro, entre os diretores do Novo Cinema Brasileiro, na fase posterior à geração cinema-novista, Paulo Thiago destaca-se como um novo talento que traz consigo uma inspiração e uma criatividade incomuns naquele

momento. Para Monteiro, *Senhores da terra* é uma espécie de embrião de um cinema de preocupações sociais e reflexões políticas, um cinema, portanto, de engajamento social. Para ele, Paulo Thiago fez de *Senhores da terra*, um filme de experimento, um filme radical, absolutamente novo naquele contexto em relação à problemática rural. Isso contribuiu para o seu avanço no tratamento da temática do mundo rural, do universo telúrico em filmes posteriores. O cineasta vinha de uma formação voltada para as ciências sociais e, portanto, havia uma influência muito grande da Sociologia, ao abordar o tema do conflito rural e político social no interior do Brasil, especificamente no interior de Minas Gerais.

Ao tratar das filmagens de *Senhores da terra* em 1969, Paulo Thiago comenta que estava sob a influência de todas as modas cinematográficas dos anos 60, a *Nouvelle Vague*, o Novo Realismo Italiano e, principalmente, estava sob a influência da linguagem do Cinema Novo Brasileiro no qual despontava Glauber Rocha. Para o cineasta o filme traz um pouco a marca de cada um desses movimentos, apesar de sua busca por um estilo mais pessoal.

Em entrevista para a composição do *making-of* do filme, o cineasta também fala da influência da literatura de cordel em seu processo de criação. Para ele, o filme é um grande romanceiro construído a partir da leitura dos romances (poemas narrativos em versos heptassilábicos) que tinham sido compilados por Manuel Cavalcanti Proença, o que influenciou também as letras das músicas do filme compostas por Sidney Miller em parceria com Paulo Thiago. O filme cuja música tema é *Os senhores da terra* é cantado como romanceiro por Maria Lucia Godoy, Guttemberg Guarabira e Luis Gonzaga Jr. Deparamo-nos também com citações de textos de Frantz Fanon, Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Cardoso.

Logo no início do filme, há um momento em que o cineasta enquadra na tela diversos elementos como um carro de bois, um bando de jagunços, um carro de época, além de políticos e figurantes devidamente caracterizados. A esse plano o cineasta dá o nome de “plano-gravura”. Com a disseminação de tais imagens o cineasta buscava a sintetização do universo rural mineiro e político daquela época.

Paulo Thiago usou duas películas para a construção de *Senhores da terra*, uma em preto e branco e outra colorida. Com as cenas em preto e branco o cineasta fez viragens nas tonalidades vermelho, azul e sépia em função do clima de cada cena. Essa era uma técnica inovadora na época, de maneira que a película em preto em branco, às vezes, era usada nas apresentações de *flashbacks* e, em outras ocasiões, para acentuar o clima do filme. Convém lembrar que a técnica remetia às ilustrações em xilogravura, próprias da literatura de cordel.

Apesar de alguns movimentos inusitados, o filme não apresenta o estilo que marcava o Cinema Novo. É mais didático no tratamento de suas imagens. Em geral, empregam-se planos fixos, uma decupagem mais suave, mais lenta e quase reflexiva. A penetração da câmera nos objetos e personagens, bem como sua função descritiva, em vários momentos contribuem para a discussão de temas que se levantam na revelação desse universo representado. O filme mistura a luta do coronelismo e da violência com o lado lírico e poético que o cineasta tem em relação àquele universo que estava filmando.

Senhores da terra é, para Paulo Thiago, a descoberta do fazer cinema, de estar num *set* de filmagem, de como contar uma história, uma parábola, de como fazer uma alegoria ou, ainda, a descoberta do modo como trabalhar com todos esses elementos ao mesmo tempo, sempre buscando tocar o clima ora violento, ora poético do mundo mineiro. Em entrevista sobre a experiência da filmagem, o cineasta conta que a cada dia

ia fazendo novas descobertas com relação ao modo de filmar as cenas, testando diferentes meios através dos quais pudesse atingir o objetivo planejado para tais cenas. Dessa maneira, ia criando decupagens, escolhendo as posições de câmera, aprendendo a trabalhar com a movimentação dos atores, para que em cada filmagem brotassem experiências novas e originais.

Destacamos além do uso do “plano-gravura” e do uso de duas películas na montagem do filme, o emprego dos planos de detalhe, que focalizam armas e olhares, na intensificação da tensão em alguns momentos do filme. O técnica da voz em *off* na narração de acontecimentos passados ou como espécie de narrador onisciente, que nos permite adentrar a interioridade dos personagens, também se faz presente. A câmera focaliza, ainda, os letreiros dos estabelecimentos pelos quais os personagens transitam. A escrita também vai ao encontro da mensagem vinculada pela diegese fílmica. Um exemplo desse recurso é o momento em que a câmera focaliza as palavras escritas num muro que fica frente à casa de um dos coronéis. A mensagem revela uma ameaça de morte à vida desse coronel. A letra de uma música tema do filme chamou-nos a atenção em função de seu diálogo com a síntese de sua obra posterior *Sagarana, o duelo*.
Observe-se:

As lutas se apregoam no sertão.
Campina verde: mar de solidão.
O medo: muita noite de paixão.
A vida é sorte perigosa
Feita por obrigação.

Esta cantiga que reaparecerá, com algumas alterações, na produção de 1974, será brevemente analisada, no terceiro capítulo do presente estudo, no qual tecemos algumas considerações acerca de suas relações com a cantiga que encontramos em *Grande sertão: veredas*.

Sagarana, o duelo (1974) obteve, na época, recorde de público com 400 mil espectadores e ganhou diversos prêmios, entre eles, o prêmio de Melhor Filme baseado em Obra Literária, prêmio da *Embrafilme MEC* no ano de 1974. Com este filme foi, ainda, representante do Brasil na Competição Oficial do Festival de Berlim. Também ganhou o Prêmio de Boa Qualidade do Instituto Nacional do Cinema e Prêmios “Coruja de Ouro” de melhor fotografia e melhor ator. A obra foi, ainda, escolhida como um dos melhores filmes do ano pelo *Jornal do Brasil*.

Com isso, Paulo Thiago foi incentivado, pela empresa produtora e distribuidora, a filmar mais uma adaptação literária. O filme traz cenas gravadas em 1973, nas ruínas do casarão dos escravos, na localidade de Serra de Baixo, em Nova Venécia, Espírito Santo. Podemos observar que *Sagarana, o duelo* estabelece uma ligação com os filmes de faroeste. Talvez não seja só por conta do embate entre os dois personagens centrais que o duelo se arrasta, tendo seu desfecho apenas nos últimos planos do filme, mas também, esta característica pode revelar o gosto particular de Paulo Thiago pelos *westerns*. No quarto capítulo do presente estudo voltamo-nos, apenas para esta adaptação livre, buscando mostrar de que maneira o cineasta se vale de um método criativo que encontra correspondências com um dos métodos desenvolvidos por Guimarães Rosa na construção de suas obras.

O curta-metragem, *Museu do Ouro de Sabará*, foi produzido em 1975. *Soledade* veio logo depois, em 1976. Este filme recebeu prêmio de melhor música e de melhor fotografia no Festival de Cinema de Brasília, no mesmo ano. Trata-se de uma releitura da obra literária, *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida que traz o conflito entre pai e filho pelo reinado num canavial do nordeste. O filho, interpretado por Ney Sant’Anna, quer industrializar o engenho. O pai, interpretado por Jofre Soares, ator querido pelos cineastas do Cinema Novo, resiste ao progresso. Mas a situação se

conturba quando ambos se apaixonam pela provocante Soledade, interpretada pela atriz Rejane Medeiros. Este filme foi representante do Brasil nos Festivais de Barcelona e KarlovyVary/ República Tcheca.

Em *Soledade* o cineasta volta-se para a passagem do mundo dos engenhos para o mundo das usinas de açúcar do Nordeste. Na obra literária José Américo apresenta uma visão ousada sobre a problemática do atraso em nosso país. Paulo Thiago como um sociólogo, um jovem inquieto e preocupado com os rumos do país naquele momento da nossa história, que era o da ditadura militar, busca fazer a sua releitura de *A bagaceira* em *Soledade* mostrando, ao mesmo tempo, uma reverência à obra que o inspirou e fazendo uma reflexão sobre o Brasil dos anos 70.

O filme se passa num presente em que o filho do senhor de engenho, um usineiro, recorda a paixão que ele havia tido pela sertaneja Soledade que, ao final do filme, volta como uma cangaceira atacando a usina.

A equipe foi filmar nos canaviais, fixando-se num engenho juntamente com o elenco. Filmara, portanto, nos engenhos da região, fazendo uma incursão na própria caatinga para filmar algumas sequências. Para o cineasta o clima em que filmaram representa um pouco o clima do mundo claustrofóbico e tenso dos engenhos.

O filme tem seus exteriores minuciosamente iluminados. Por um lado o fotógrafo Fernando Duarte usava filtros para atenuar a luz solar em pleno canavial e, por outro, iluminava tais cenas para impedir as manchas escuras que sempre ocorrem quando a luz solar é muito intensa. A caracterização dos tipos e do universo dos engenhos nordestinos foi trabalhada por Régis Monteiro na cenografia e no figurino.

A *Batalha dos Guararapes* (1978), seu quarto filme, histórico, pode ser visto como a primeira superprodução brasileira, com dois mil figurantes participando da produção. A idéia era filmar a ocupação holandesa no Brasil. O filme nasce da proposta

feita por um grande empresário do café pernambucano. Sua trilha sonora é composta pelo maestro Guerra Peixe. O filme não teve um êxito surpreendente de bilheteria, mesmo tendo atingido 1,5 milhão de espectadores. Naquela época, havia filmes que batiam a marca de três milhões. Foi então que Paulo Thiago resolveu se lançar na carreira de produtor. Produziu *Engraçadinha* (1981) de Haroldo Marinho Barbosa, *O Bom burguês* (1982) e *Muda Brasil* (1985) de Oswaldo Caldeira e *Fulaninha* (1986) de David Neves.

Em *Batalha dos Guararapes*, o cineasta faz uma reconstituição dos episódios centrais do conflito entre holandeses e luso-brasileiros em Pernambuco, nas cercanias de Recife. O cineasta traz à tona as forças políticas e econômicas da época. O personagem João Fernandes Vieira, opondo-se à resistência de André Vidal Negreiros, decide aderir aos dominadores. Unindo-se ao conselheiro, representante dos interesses da Companhia das Índias, torna-se um cobrador de impostos, que enriquece e tem um romance com a viúva Ana Paes. A amizade com Maurício de Nassau favorece-lhe a ascensão. Mas, as idéias deste chocam-se com os interesses da Companhia, deflagrando várias crises econômicas e políticas.

Dessa maneira, Vieira une-se à luta para a expulsão dos holandeses, com o auxílio de frei Salvador. Nassau, com a festa do Boi Voador, arrisca um último ato de participação. Trata-se de uma medida de abertura econômica e política aos brasileiros, possibilitando que Vidal de Negreiros, que entrara clandestinamente no Recife, entregue-lhe uma carta do rei de Portugal. Nassau acaba sendo destituído e Vieira parte para o interior. Ana, mais uma vez só, acaba aceitando a ligação com o conselheiro. Com o apoio de Portugal, os holandeses são derrotados em Guararapes pelas tropas nativistas, com o auxílio dos escravos revoltosos de Henrique Dias e os índios de Felipe

Camarão. Ana e Vieira reencontram-se, reconhecendo estarem definitivamente separados.

Paulo Thiago só voltou a dirigir em 1983 com o filme *Águia na cabeça* lançado em 1984. O roteiro desse filme foi feito inicialmente pelo diretor e Aguinaldo Silva e teve seus diálogos finalizados pelo então produtor Joaquim Silva. A partir de *Águia na cabeça*, a cada novo trabalho, o cineasta tenta experimentar uma nova linguagem. Este filme foi selecionado para o Festival de Gramado no ano de 1984. Também teve participação no Mercado do Filme do Festival de Cannes no mesmo ano.

O elenco conta com a participação de Nuno Leal Maia que interpreta César, um homem obcecado por dinheiro, pelo poder e pelo amor de suas mulheres. O personagem usa de tudo e de todas as formas para jogar todas as pessoas umas contra as outras, sem nenhuma moral, sem nenhum caráter, com o intuito de subir ao poder e se tornar o rei e o dono da cidade, conquistando a situação da “águia na cabeça”. Incorpora a figura conturbada do garoto que começa pobre, filho de um barbeiro, e que se torna filho de criação do grande banqueiro e ascende na vida, lutando contra tudo e contra todos para se tornar o homem poderoso da cidade.

As mulheres que se envolvem com ele são: Rose, dançarina de uma boate, interpretada por Cristiane Torloni; Helena, filha de um senador, interpretada pela atriz Xuxa Lopes e Das Graças interpretada por Zezé Motta. O senador Ramos Guimarães, morto numa das sequências iniciais do filme, é interpretado por Jofre Soares, que também atuou em filmes anteriores do cineasta, dentre eles: *Sagarana*, *o duelo* e *O bom burguês*. Aqui o senador, que tem contato com atividades de jogo ilegais, é assassinado pelo personagem César, que queria ocupar a sua posição. Teresa Raquel interpreta sua esposa, Dona Branca Guimarães que, após a morte do marido, também candidata-se ao cargo.

Para um dos produtores, Joaquim Vaz, o filme reúne grandes representantes do Cinema Novo Brasileiro, pois traz Jece Valadão, Hugo Carvana, Mauricio do Vale, Jofre Soares e Wilson Gray. Este, que interpreta um bicheiro em *Águia na cabeça*, também participou de *Sagarana*, *o duelo* e *Engraçadinha*.

Paulo Thiago, numa entrevista para *making-of* incluído como “extras” de *Águia na cabeça*, fala acerca da experimentação dos gêneros. Ele havia passado um período, após a realização da superprodução histórica *A batalha dos Guararapes*, em que apenas produzira filmes. Quando ele voltou a dirigir, a convite do produtor Joaquim Vaz de Carvalho, conta que começou algo que pode ser identificado como uma fase nova de sua cinematografia, o exercício de linguagens ou de gêneros cinematográficos diferentes. O diretor relata que nunca quis tratar de um único tema e trabalhar apenas com um único estilo. Voltando-se para o ecletismo, inspirava-se nos cineastas que conseguiam trafegar entre linguagens tão distintas como o melodrama, o *thriller*, a farsa, a comédia, o filme de costumes e o filme social, entre outros. Para o diretor *Águia na cabeça* é, de certa forma, um *thriller* urbano, inspirado também, em termos de linguagem cinematográfica, no mundo do Cinema *Noir*.

Águia na cabeça é também retrato da metrópole e, principalmente, do Rio de Janeiro. Os diálogos e a *mise-en-scène* dos atores são tipicamente cariocas. Wilson Gray e Maurício do Vale são ícones do carioquismo. O filme tem como locações diversos ambientes da cidade do Rio de Janeiro.

Misturam-se no filme, filmagens de um desfile de escola de samba real e imagens gravadas para o filme com as escolas de samba vencedoras no Rio de Janeiro. Isso se dá numa das cenas finais do filme, na qual a personagem Das Graças, desfila com sua fantasia de águia. Deparamo-nos também com a metalinguagem cinematográfica, onde há referência ao cineasta Nelson Pereira dos Santos. Isso ocorre

no momento em que o personagem Ramos Guimarães aparece na tela como espectador de um dos filmes do cineasta cujas imagens destacam-se na tela.

Para o diretor, *Águia na cabeça*, também representa a tentativa de se fazer um filme de comunicação popular, tanto que se tornou um êxito em diversos estados do país e, principalmente, nas regiões em que o jogo do bicho é muito popular. E, por outro lado, por ser um retrato do poder político e “poder criminal” das cidades, o que contribui, segundo o cineasta, para a atualidade de seu conteúdo.

Jorge, um brasileiro (1989) também merece destaque na filmografia de Paulo Thiago. O roteiro foi escrito em parceria com Alcione Araújo e a produção é de Gláucia Camargos. Ele foi feito em inglês e português, tendo sido dublado por atores americanos da Broadway. Sua trilha sonora foi produzida por Túlio Mourão. Com este filme o cineasta recebeu o prêmio de melhor direção em Trieste, Itália, no ano de 1989 e foi representante do Brasil nos Festivais de Montreal, Chicago Latino, Havana, Washington e Trieste.

Na adaptação da obra de Oswaldo França Jr., o elenco conta com os atores Carlos Alberto Riccelli, interpretando o protagonista Jorge, e Glória Pires, interpretando sua namorada, Sandra. Dean Stockwell interpreta Mário e é dublado por Odilon Wagner. A obra conta também com a participação de Denise Dummont (Fernanda) e os atores Grassi (Fefeo), Fábio Junqueira (Fábio), Jackson de Souza (Oliveira), Paulo Castelli (Toledo) e Waldir Onofre (Theo) que, ao lado do personagem Jorge, representam os caminhoneiros. Conta, ainda, com Roberto Bonfim (Altair), Denise Bandeira (Olga/Ruth), Imara Reis (Helena), Rui Polanah (índio), Vinicius Salvatori (pistoleiro), Ricardo Batista (soldado), Eduardo Rodrigues (Drumond) e com as participações especiais de Fábio Sabag (velho), Flávio São Thiago (cantador) e Rodrigo Santiago (delegado).

Destacamos algumas técnicas empregadas pelo cineasta em *Jorge, um brasileiro* como o uso da voz em *off* nos momentos em que temos, no presente da diegese fílmica, a incorporação de acontecimentos já vivenciados pelo personagem protagonista. Às vezes, essa voz em *off* é acompanhada por imagens do ambiente em que se desenrolou tal ação. O uso dessa técnica também se dá quando a câmera, focalizando um personagem, revela aos espectadores seus pensamentos.

Outra técnica empregada pelo cineasta é o uso de imagens em preto e branco no tratamento de acontecimentos passados (*flashbacks*) como na sequência de abertura do filme. Apenas o primeiro *flashback* recebe esse tratamento e, num outro momento, em que esse mesmo *flashback* é retomado. Nas demais digressões as imagens são coloridas. Há uma mesma música que desponta em tais digressões, sejam elas em preto e branco ou coloridas.

Há, ainda, um momento em que esses dois tipos de tratamento da imagem se encontram no quadro fílmico. Trata-se da cena em que no escritório do empresário Mário, dono da transportadora, destaca-se, no quadro, a fotografia tirada naquele *flashback* exibido aos espectadores na sequência inicial do filme. A fotografia dos quatro caminhoneiros, ampliada, é colocada no centro de uma das paredes do escritório. Há aí um contraste entre o início da amizade entre Jorge e Mário (imagens em preto e branco) e o término desta relação, no presente da diegese, em que Jorge descobre que o amigo, agora patrão, o explora.

Com relação aos movimentos de câmera destacamos duas cenas de amor, em que o cineasta se vale de técnicas cinematográficas distintas para expressar o plano subjetivo do personagem protagonista, que vai se transformando ao longo do filme. Uma se dá entre Jorge e a esposa de seu patrão, quase ao final do filme, e outra entre ele e Fernanda, uma moça que lhe desperta um sentimento nunca sentido antes.

Jorge era namorado de Sandra, mas o sentimento que brota do reencontro entre ele e Fernanda é algo que ele nunca experimentara. A movimentação da câmera na cena de amor entre esses dois personagens vai ao encontro da sensação que esse reencontro lhe proporciona. Tal movimentação é única em todo o desenvolvimento da narração. A câmera focaliza no quadro o encontro dos dois corpos que se desejam e começa, vagarosamente, a girar.

Os personagens trocam beijos e carícias. A câmera continua horizontal, mas quando eles se deitam na cabine do caminhão, a câmera passa a focalizá-los de cima (ela está posicionada de cima para baixo). Uma luz ilumina, parcialmente, apenas os corpos que vão se entrelaçando. Todo o restante do quadro é escuro. Aos olhos dos espectadores, os personagens giram na tela, progressivamente, até não conseguirmos mais identificá-los (apenas pela tonalidade é que percebemos a velocidade do movimento). Enquanto a câmera gira, através da voz em *off*, que aqui expõe o pensamento de Jorge, descobrimos que ele nunca se sentira daquela maneira. Essa cena se apaga sobre um plano médio americano em que os personagens, já vestidos, conversam.

A outra cena de amor se dá entre Jorge e Helena, esposa de Mário. Pode ser interpretada como uma espécie de vingança ou libertação de um passado em que pesa a figura desse falso amigo. Há dois encontros entre esses personagens e, em ambos, a movimentação da câmera vai ao encontro do desejo carnal recíproco entre eles. Mas a concretização desse desejo só se dará no segundo encontro. A câmera focaliza braços, mãos, olhos e boca dos personagens, em primeiríssimos planos, oscilando de um personagem a outro, sucessivamente.

Helena coloca uma música, acende seu cigarro e começa a lastimar-se por estar sempre sozinha e por não ter tido um filho. Através da onisciência da câmera,

descobrimos que o interior daquele ambiente está mais quente que o exterior e que Jorge reflete acerca da beleza da mulher do amigo. A câmera vai de um a outro personagem, alternadamente, até o momento em que os personagens aparecem no mesmo plano, pois a mulher decide sentar-se mais próxima a ele. Nesse momento o posicionamento da câmera muda. A câmera, agora, de cima, os focaliza num plano inferior.

O segundo encontro ocorre de modo semelhante. A câmera focaliza suas mãos, depois percorre seu braço, seu rosto e seu olhar, provocativamente, fixo em Jorge. Ele permanece sentado, olhando para o chão e pensando acerca da beleza de Helena. No próximo plano o personagem ergue sua cabeça e a encara. Levanta-se, pega a mão de Helena que agora, em pé, está bem próxima a ele e começa beijá-la e acariciá-la, concretizando seu desejo.

No próximo plano Jorge já está fora da casa. Mário aproxima-se. Ao descer do carro, ele dá alguns passos e olha para Jorge. A angulação horizontal dá lugar à angulação vertical, e passamos a observar os pés de Jorge que caminha em direção a Mário. A câmera vai subindo, até chegar ao rosto do personagem. Inicialmente a troca de olhares se dá através de planos alternados até o momento em que, num plano médio, a câmera focaliza os dois personagens no quadro. Após encararem-se, Jorge deixa o amigo falando sozinho. O filme encerra-se com o personagem Jorge distanciando-se cada vez mais dos espectadores. Ao mesmo tempo em que caminha, o personagem vai tecendo considerações acerca das mudanças constantes pelas quais o ser humano vai passando ao longo da vida. No plano da cena final, sua imagem é congelada na tela, em plano médio, e, na voz de Milton Nascimento, ouvimos a canção *Visões*, resultante de um dos múltiplos aspectos da linguagem cinematográfica, de que o diretor lança mão.

A obra seguinte, *Vagas para moças de fino trato* (1993), baseada na peça de Alcione Araújo, obteve excelentes críticas no exterior, com seu lançamento comercial

em 25 de março de 1994 em Nova Iorque – EUA. No Festival de Brasília, de 1993, foi vencedor na categoria de melhor atriz com Norma Bengell (Gertrudes), Maria Zilda Bethlem (Madalena) e Lucélia Santos (Lúcia). Nesse mesmo festival foi vencedor na categoria de melhor cenografia (Clóvis Bueno) e recebeu indicação na categoria de melhor filme. Foi selecionado para a competição do 29º Festival Internacional de Chicago. Também foi representante do Brasil nos festivais de Viña del Mar (Chile), Cancun (México), Trieste (Itália), Huelva (Espanha), no Festival das Américas (Washington, Los Angeles), no 4º Festival Latino de Londres, no Festival de Havana, no Festival de Tróia (Portugal) e no Festival de Paso del Norte (México).

Em *The New York Times*, Stephen Holden caracteriza o filme como o retrato de três mulheres lutando por uma estabilidade familiar, mas que falham a cada momento. Para o crítico, o filme oferece uma comovente metáfora sobre uma sociedade caótica que está fingindo ter um sentido de unidade nacional.

Em seguida, foi a vez do escritor Lima Barreto, ter a sua obra adaptada para o cinema, com o filme *Policarpo Quaresma - herói do Brasil* (1998). Com esta obra o cineasta recebeu o prêmio de melhor direção no 13º Festival de Trieste – Itália, no ano de 1998, o prêmio de melhor ator do ano para Paulo José (Prêmio Estação Botafogo do Cinema Brasileiro), prêmio de melhor filme (Júri Popular) e, novamente, na categoria de melhor ator, para Paulo José, no 5º Festival de Cuiabá (MT), nesse mesmo ano. Participou, ainda, da competição oficial do 13º Festival de Mar Del Plata, Toronto, Chicago Latino, Miami, Los Angeles e Trieste. Foi selecionado para a Semana do Cinema Brasileiro em Paris (setembro de 98), organizado pela Associação de Produtores e Realizadores Cinematográficos da França e da Mostra de 500 anos de História do Brasil/ Portugal em Paris, em abril de 2000. Foi convidado oficialmente para os festivais de Barcelona, Havana, Cartagena, Porto Rico, Boston, Lima, Calcutá,

Shangai, Recife e Curitiba. Teve seu lançamento comercial na França em novembro 2002.

Neste filme deparamo-nos com a figura do patriota exacerbado que procura dentro de sua própria cultura as soluções para melhorar o país. A história que se desenvolve durante os primeiros anos da república, no final de século XIX, dialoga com os temas atuais. No filme, ficção e realidade se misturam em quatro momentos da vida do Major Policarpo Quaresma. Defensor da república e do governo de Floriano Peixoto, ele ganha seguidores e inimigos, ao apresentar suas ideias nacionalistas no Congresso.

Policarpo incorpora rituais indígenas em seu cotidiano como o choro de felicidade ao receber os amigos. Chega até a sugerir que o tupi guarani passe a ser a língua oficial do Brasil. Depois de atacar um almirante, acaba sendo internado num hospício, onde convence o diretor que a loucura é apenas um ponto de vista. Liberado, ele vai morar no sítio do Sossego. É nesse momento que percebe que a agricultura pode ser uma saída para o desenvolvimento do país. Suas ideias de progresso pasmam os trabalhadores rurais. Mas a dificuldade de levar a reforma ao campo torna Policarpo mais uma vez incompreendido.

Na última parte do filme, Policarpo está de volta, reintegrado à vida urbana. Assume um posto de comando num batalhão de voluntários, lutando a favor do marechal Floriano Peixoto. Com a vitória, Policarpo é recebido como herói, pensa que poderá, enfim, ajudar o país. Mas, novamente, sua visão de mundo não se enquadra com os poderes do governo. O herói é destacado para o simples posto de carcereiro. Sua insatisfação com o fuzilamento dos prisioneiros acaba sendo considerada traição.

Para o roteirista Alcione Araújo, o tom farsesco da obra de Lima Barreto também está presente na adaptação cinematográfica. A atualidade do texto tornou bastante oportuna a adaptação do livro, apesar da distância de tempo em que foi escrito.

Policarpo Quaresma vive a paixão pela sua terra radicalmente e se torna incompreendido. Considerado um louco e um visionário, ele é, sobretudo, um personagem humano.

Os créditos iniciais chegam acompanhados dos desenhos do cartunista Paulo Caruso. Para retratar a época da velha república, foi necessária muita pesquisa entre os estados de Minas e do Rio de Janeiro. Muitos museus da cidade cariocas foram escolhidos como locações. Os figurinos também ajudam a contar a história situada no final do século.

Sérgio Saraceni é responsável pela direção musical, dividida em duas fases. Na primeira fase as músicas foram gravadas para, depois, serem incorporadas ao filme pelo personagem que as interpretará. Na fase seguinte, grava-se a trilha sonora do filme, propriamente dita. Carlos Lyra compõe a música tema de Policarpo. Integram a trilha sonora canções que ajudam a narrar o filme, como a composição de Carlos Lyra em parceria com Paulo César Pinheiro. Após a gravação da trilha, *Policarpo Quaresma - herói do Brasil* passou pela fase de mixagem em Los Angeles.

Do jornal francês, *Le Figaro*, trouxemos a seguinte apreciação de Marie-Noelle Tranchant:

Uma farsa musical das mais saborosas... Há qualquer coisa de refrescante para o espectador, ver assim misturadas com inteligência, o real e a fantasia, o drama histórico e a exuberância poética, o racionalismo político e o sonho idealista. Policarpo queria que o Brasil fosse o mais brasileiro e possível, Paulo Thiago acompanha sua visão em beleza.

O “documentário poético”, *Poeta de sete faces* (2002), sobre a obra do poeta Carlos Drummond de Andrade foi o próximo filme dirigido pelo cineasta. Com esta obra, Paulo Thiago participou da V Mostra de Cinema de Tiradentes, do Festival do Rio de Cinema e da 26ª Mostra de Cinema de São Paulo.

A obra divide-se em três etapas que correspondem às fases distintas da obra de Carlos Drummond de Andrade e também caracterizam momentos de sua vida. A primeira fase, intitulada *Vai Carlos, ser gauche na vida*, exhibe o seu nascimento em Itabira, no ano de 1902 até o final da sua "Poesia Modernista" em Belo Horizonte, antes da mudança para o Rio de Janeiro, no ano de 1934.

A segunda fase, *A vida apenas, sem mistificação*, tem início com a mudança de Drummond para o Rio de Janeiro e vai mostrar o "poeta do seu tempo", o momento de atuação política na vida do escritor, aliada à sua obra de crítica social.

Por fim, a terceira fase, *Como ficou chato ser moderno, agora serei eterno*, do início dos anos 50 aos anos 80, corresponde a fase do poeta-filósofo, do verso enigmático, do cronista de sucesso no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*.

O título do filme remete ao "Poema de sete faces", publicado em *Alguma poesia* (1930) e tem a função de dar a ideia de alguém que vive à margem, fora do sistema, com um olhar crítico e inusitado sobre a realidade, uma característica que perpassa a vida e a obra do poeta. Paulo Thiago, que discorda daqueles que buscaram uma unidade poética em Drummond, afirma que o escritor passou por uma transformação ao longo do século XX, através da qual atingiu várias fases poéticas. "Ele não foi o poeta de Itabira, o poeta de Minas, da memória, ele foi um poeta do seu tempo", argumenta o cineasta.

Observe-se a sinopse do filme, transcrita do próprio filme

O documentário tem como linha mestra retratar a trajetória humana do poeta, ao mesmo tempo em que investiga, documenta e interpreta os diversos momentos de sua obra. O objetivo é transcender ao mero registro dos fatos da vida, mas mostrar como estes se mesclam nas transformações dos diversos rumos que tomam sua poesia: trata-se, portanto, de um "documentário poético", onde o espírito, o clima e a emoção drummondiana estão sempre presentes, definindo o texto, a imagem, a música, a montagem e o desenvolvimento dramático do filme.

O “documentário poético” traz imagens fotográficas, caricaturas e desenhos de Drummond, além das gravuras de Guignard. Conta também com imagens de jornais, revistas e trechos de filmes e vídeos. Dentre estes estão alguns trechos da gravação da peça *D. Rosita, a solteira*, da revolução de 1964, do movimento urbano no Rio de Janeiro e imagens da Buenos Aires da década de 50. A referência ao cinema dentro do documentário se dá através da exibição de breves trechos de filmes como *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin, *O padre e a moça* de Joaquim Pedro de Andrade e *O bom burguês* de Oswaldo Caldeira. Neste último, realizado ainda durante a ditadura militar, Paulo Thiago atuou como produtor.

Deparamo-nos ainda com referências a *Reminiscência* (Aristides Junqueira), *Fragmentos da terra encantada* (Cinemateca Brasileira de São Paulo), *O velho* (Toni Venturi), *O circo* (VTO Pictures), *O homem público* (Helmécio Ratton), *Atualidades da Atlântida* (Severiano Ribeiro – Atlântida) e *Sentimentos do mundo* (Intervídeo e Rede Manchete).

O ator Carlos Gregório interpreta o poeta Carlos Drummond, integrando um elenco que conta a participação de Nildo Parente, Paulo José, Renato Faria, Cláudio Mamberti, Zezé Motta, Leonardo Vieira, Antônio Calloni, Othon Bastos, Luciana Braga, Ana Beatriz Nogueira, Cristina Pereira e Paulo Autran, dentre outros. A narração que permeia a obra é de Júlia Lemmertz e Antônio Grassi.

A produção ainda conta com poemas musicados. Temos “Cantiga de viúvo” por Villa Lobos, interpretado por Maria Lúcia Godoy; “Poema de sete faces” por Túlio Mourão, interpretado por Samuel Rosa; “E agora José” por Villa Lobos, na voz do coral Calíope e “Canção amiga” de Milton Nascimento. Os poemas “Morte do leiteiro” e “Procura da poesia” são declamados pelo próprio poeta em gravações resgatadas pelo cineasta.

Por motivos de ordem narrativa e cinematográfica, os poemas não foram apresentados em sua versão completa e original. O primeiro recitado foi “Confidência do Itabirano”. O poema “Canção da moça – Fantasma de Belo Horizonte” foi coreografado por um grupo de dança e os poemas “Não se mate – Sentimento do mundo”, “Os ombros suportam o mundo”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Fazenda – Caso do vestido” e “A ilusão do migrante” foram declamados por Carlos Gregório.

Há uma imbricação de imagens que são também superpostas através de diferentes técnicas. O quadro, às vezes, é dividido em duas, em três ou, até mesmo, em quatro partes. Em cada uma dessas partes ações desenvolvem-se independentemente uma das outras.

Há um momento em que sobre o quadro na tonalidade verde, insere-se um losango na tonalidade amarela. Tanto no retângulo, representado por toda a tela, quanto no losango, imagens da guerra são exibidas aos espectadores que, ao mesmo tempo, contemplam a imagem da bandeira brasileira que se forma no quadro fílmico. Este é apenas mais um exemplo dentre os vários experimentos de que se vale o cineasta na construção da sua obra e na veiculação de suas mensagens.

Seu próximo filme é *O vestido* (2003), baseado no texto homônimo de Carlos Herculano Lopes, uma adaptação do famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, “Caso do Vestido”. Este filme contou com a participação de Gabriela Duarte (Bárbara), Ana Beatriz Nogueira (Ângela) e Leonardo Vieira (Ulisses). Calcado no gênero do melodrama, *O Vestido* é uma espécie de realização do diretor, que já no início de sua carreira, tentou filmar um curta sobre esse poema de Carlos Drummond, inconcluso até hoje. Com esta obra recebeu o Prêmio Colón de Prata do Festival Iberoamericano de Huelva. Gabriela Duarte recebeu o prêmio de melhor atriz em novembro de 2003.

O poema de Carlos Drummond de Drummond já havia se transformado no romance de Carlos Herculano Lopes e depois no roteiro elaborado em parceria com Haroldo Marinho Barbosa. O romance seria lançado junto com o filme.

Paulo Thiago, no *making-of* do filme, aponta um certo “classicismo nos nomes dos personagens que integram *O vestido*. Ulisses, interpretado por Leonardo Vieira, é o homem que vive a grande aventura. A mulher que representa o lirismo amoroso e a pureza chama-se Ângela, interpretada por Ana Beatriz Nogueira. Já a mulher que representa a loucura da paixão chama-se Bárbara, interpretada por Gabriela Duarte. Paulo José, que já havia atuado em *Policarpo Quaresma – herói do Brasil*, interpreta o patético e absurdo doutor Espanhol.

Coisa mais linda – história e casos da Bossa Nova veio logo depois, no ano de 2005. O filme traz um panorama histórico, musical e informativo sobre o nascimento da Bossa Nova, nos anos 50. O filme, cheio de apresentações musicais, traz um diálogo entre dois criadores da Bossa Nova, Carlos Lyra e Roberto Menescal. Esse diálogo, que permeia o filme, corrobora para a contextualização de números musicais, vídeos, entrevistas e fotos da época, exibidos aos espectadores. O filme também traz citações de Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes. Para Carlos Diegues, enquanto o Cinema Novo tentava registrar aquele Brasil que as pessoas não gostavam de ver, a Bossa Nova registrava um Brasil que as pessoas gostariam de ser.

O filme conta com entrevistas e apresentações exclusivas de João Donato, Alaíde Costa, Johnny Alf, Katy Lyra, Leny Andrade, Chris Delano, Joyce, Sergio Ricardo, Billy Blanco, Iko Castro Neves, Oscar Castro Neves, Bebeto (Adalberto José de Castilho e Souza), Wanda Sá, Durval Ferreira e Paulo Jobim, além de imagens de

arquivo de *shows*, apresentações internacionais, assim como de artistas estrangeiros que participaram deste movimento na época.

O filme abarca, ainda, depoimentos de Sérgio Cabral (autor das biografias de Antonio Carlos Jobim e Nara Leão), Tárík de Souza (autor do Livro *Tons sobre Tom* sobre Tom Jobim), Arthur da Távola (autor do livro *40 anos de Bossa Nova*), Marcelo Câmara (autor do livro *Caminhos cruzados* e da biografia de Newton Mendonça), Miele, Carlos Diegues, Nelson Motta (compositor e escritor) e Otávio Terceiro (Moacyr Otávio Castilho).

Fazem parte da composição fílmica “Insensatez” e “Discussão” de Sylvia Telles, “Lobo bobo”, “Cry me a river” (Arthur Hamilton) na voz de Leny Andrade, “Quando chegares” (Carlos Lyra) executada pelo próprio compositor, “Vagamente” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli) na voz de Wanda Sá, “Chora tua tristeza” (Oscar castro Neves/ Luvercy Fiorini), “Chega de saudade” (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes), “Ah! Se eu pudesse” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, na voz de Roberto); “O nosso olhar” (Sérgio Ricardo) cantada por ele mesmo ao piano, “Batida diferente” (Durval Ferreira/ Maurício Einhorn) na voz e violão de Durval, “Meditação” (Tom Jobim/ Newton Mendonça) na voz e violão de Menescal, “Vivo sonhando” (Tom Jobim) na voz de seu filho Paulo Jobim, “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/ Newton Mendonça) na voz de Alaíde Costa, “Corcovado” (Tom Jobim) na voz de Paulo Jobim, “Garota de Ipanema” (Tom Jobim Vinicius de Moraes) na voz de Tom Jobim e Frank Sinatra através de uma gravação inserida na diegese fílmica e também cantada por Astrud, “Você e eu” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) na voz de Katy Lyra, “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes) na voz de Joyce, “Saudade fez um samba” (Carlos Lyra/ Ronaldo Bôscoli) na voz de Chris Delano e Roberto Menescal. Temos, ainda, “Barquinho” cantada por Menescal e composta juntamente com Ronaldo

Bôscoli, “Se é tarde me perdoa” (Carlos Lyra/ Ronaldo Bôscoli) cantada por Katy Lyra e “Samba de Verão” (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle) na voz de Wanda Sá.

Já quase ao final do documentário deparamo-nos com a canção “Benção Bossa Nova” composta pelos dois personagens, que transitam por todo o filme, Carlinhos Lyra e Roberto Menescal, em parceria com Paulo César Pinheiro. Trata-se de uma homenagem aos 40 anos de Bossa Nova. Em seguida, já ao final do filme, Menescal canta *Rio* composta em parceria com Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra canta “Minha namorada” composta em parceria com Vinicius de Moraes.

Coisa mais linda – história e casos da Bossa Nova participou do Festival International de Films de Montreal, Palm Springs International Film Festival e do Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Recebeu prêmio Júri Popular no Festival de Cinema Brasileiro de Paris, além de prêmios de Melhor Direção de Som e Orgulho de Ser Brasileiro no 10th Brazilian Film Festival of Miami.

A idéia da concepção do filme *Orquestra dos meninos* (2008) surgiu a partir do momento em que o cineasta assistiu uma reportagem do programa *Fantástico*, exibido pela Rede Globo, feita por Geneton Moraes Neto e Eduardo Riecken, exibida há 14 anos, no ano de 1993. Trata-se da história de uma orquestra formada por meninos e meninas pobres de uma pequena cidade do interior de Pernambuco, São Caetano. Os fatos dramatizados neste filme se passaram nesse município e na capital Recife, entre os anos de 1972 a 1995.

Este é um filme de ficção baseado na vida do maestro Mozart Vieira. Dois pontos de sua história foram fundamentais para a realização do filme. Primeiramente, a história de um homem que procura mudar a realidade do local em que vive através da música erudita, vendo nesta um poderoso instrumento de transformação. E, num outro momento, de que maneira essa arte entra em conflito com os poderes tradicionais.

Portanto, o segundo ponto volta-se para o questionamento de como é possível a força da arte transgredir ao ponto de se chocar com uma oligarquia. Em contrapartida, volta-se para a reação dessa oligarquia. São estes os dois pontos fundamentais para a elaboração do filme, mais que o conflito político e o conflito criminal que envolve a história do maestro.

Paulo Thiago passou oito anos desenvolvendo o projeto. Ao elaborar o roteiro, que levou quase três anos para ficar pronto, o diretor ouviu relatos de muitas pessoas envolvidas na história, além de Mozart, interpretado na trama por Murilo Rosa. Para Paulo Thiago filmar uma trama baseada em um evento verídico, representava um desafio, pois era preciso ter uma fidelidade ao fato e, ao mesmo tempo, criar uma ficção, uma “dramaturgia, para provocar emoção” em seu público. O diretor acredita que em um longa-metragem como este seria possível retratar todas as melhorias conquistadas pelos alunos de Mozart com seus instrumentos musicais. Isso se perderia em um documentário, segundo o cineasta. Desde o início, ele achou que a complexidade da história e o aprendizado da música tinham de ser mostrados em um filme de ficção.

Depois que as crianças foram selecionadas, a trilha sonora foi gravada, no Rio de Janeiro, com os arranjos de Paulo Sérgio Santos, do Quinteto Villa-Lobos. Durante o trabalho, Paulo Sérgio Santos se baseou no que foi gravado pela Orquestra Sinfônica em um desfile. O músico reproduziu, inclusive, os erros do grupo, já que se trata de um filme sobre pessoas que estão aprendendo a tocar os instrumentos e, naturalmente, cometem falhas. Quando o músico finalizou as gravações, os atores ensaiaram três meses antes de filmar.

O objetivo dos realizadores era o de trabalhar luz, movimentação de câmera e *mise-en-scène* com menos artifício possível, procurando fazer com que o tratamento visual da imagem concorresse para a aproximação dos espectadores da história que

estava sendo contada. A linguagem é próxima a do documento e os atores são regionais, o que vai ao encontro dessa naturalidade buscada pelo cineasta. Outro desafio era o cumprimento do plano de filmagem composto por 70 sequências em 35 locações, além do trabalho com 66 atores e mais de 800 figurantes.

Seu mais recente trabalho é *Aparecida, o milagre* (2010), em que atuou como produtor, ao lado de Gláucia Camargos. Com direção de Tizuka Yamasaki, o filme contextualiza a fé que milhões de brasileiros têm na santa católica, contando como um homem cético se torna devoto a partir de um suposto milagre atribuído a ela. Filmado ao longo de seis semanas, o filme teve como locação São José dos Campos e Aparecida, onde foram feitas várias cenas no Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

Marcos Rezende, interpretado pelo ator Murilo Rosa, é um homem muito rico, dono de uma multinacional. Depois que seu filho, Lucas, interpretado pelo ator Jonatas Faro, sofre um acidente de moto e fica à beira da morte, o empresário retoma sua fé, perdida quando era criança, quando o pai, após sofrer um acidente, na reforma do teto da Basílica, morre.

O acidente do filho, após uma discussão com o pai, leva Marcos a reviver traumas da infância, evocando a sua ruptura com Nossa Senhora Aparecida, a quem responsabiliza pela morte do pai. Após ter uma visão à beira do rio Paraíba do Sul, onde a imagem da santa foi encontrada, Marcos resolve pedir um milagre. Há uma digressão no presente fílmico e, através de um *flashback*, somos levados para o passado. Seguem-se nesta sequência imagens que narram a descoberta da santa, em 1717, por pescadores.

A partir do encontro com Nossa Senhora, a conversão de Marcos terá consequências surpreendentes e emocionantes sobre uma família que se reencontra através da recuperação da fé e do amor. Com roteiro de Marco Schiavon, também autor do argumento, Carlos Gregório, Pedro Antonio e Paulo Halm, *Aparecida, o milagre* tem

fotografia de Luis Abramo, direção de arte de Yurika Yamasaki e trilha sonora original de Paulo Francisco Paes.

O longa-metragem, que teve orçamento de R\$ 5,2 milhões, saiu com 300 cópias, quase o dobro de *A Suprema felicidade*, de Arnaldo Jabor, que teve 170 cópias, e perto da metade de *Tropa de elite 2*, com cerca de 650.

Para a produtora, Gláucia Camargos, apesar da coincidência com o lançamento de filmes sobre temas religiosos, *Aparecida, o milagre* segue outra linha: seu roteiro é mais ligado ao culto ancestral da Santa e à sua presença como forte mito e símbolo da sociedade brasileira.

Paulo Thiago relata que, anos atrás, pensou em fazer um filme sobre o conto “A menina de lá”, que integra o livro *Primeiras estórias* (1962), de João Guimarães Rosa. Mas acabou mudando de ideia depois da adaptação, *A terceira margem do rio* (1993), feita por Nelson Pereira dos Santos. O trabalho com *Aparecida, o milagre* lhe trouxe recordações acerca desse projeto mais antigo, como afirma o próprio cineasta.

CAPÍTULO II

“DUELO”, O CONTO, E SUAS REVERBERAÇÕES

***Sagarana* no contexto da produção rosiana**

Guimarães Rosa, mesmo vivendo a maior parte de sua vida afastado do sertão mineiro trouxe os Gerais e as pessoas desse espaço para a sua obra. Num depoimento ao seu tradutor alemão, Meyer-Clason, em 1954, Guimarães Rosa relata que foi extraordinário ter escrito *Grande sertão: veredas* em Paris, sem jamais ter morado no sertão, pois Cordisburgo e Itaguara não ficam no sertão. Lendo algumas das cartas do escritor dirigidas ao pai, constatamos que foram de fundamental importância, para a construção da *mimesis* rosiana, as informações que o pai, Florduardo, lhe fornecia. Desde cedo, Guimarães Rosa gostava de escutar as histórias contadas por seu pai, acerca das tropas de jagunços que, a caminho do sertão, paravam no armazém do pai para se abastecerem.

Há um trecho numa carta redigida em 1945 ao seu pai, em que Guimarães Rosa conta ter reestruturado um livro de contos; trata-se de *Sagarana*. Ele fala que o pai irá gostar da leitura, pois o livro lhe trará boas recordações, uma vez que a obra traz muitas coisas do interior como as cantigas inseridas no corpo do texto, ou colocadas como epígrafes nas aberturas das narrativas.

Para Vilma Guimarães Rosa, os dois anos que o escritor vivera em Itaguara influíram muito em sua produção literária. Vilma nos conta que Guimarães colecionava muitos causos dos sertanejos, anotando as terminologias dos seus ditos e falas, a fim de distribuí-los pelas histórias que certamente já estava escrevendo. Sua filha aponta uma visível semelhança entre o Manoel Carvalho “raizeiro-receitador” e o compadre

Quelemém de *Grande sertão: veredas*. O boticário Raymundo, de *Sagarana*, foi decididamente inspirado na figura do farmacêutico Ary Coutinho. Da turma de trabalho do senhor Paschoal Torquette saiu o Lalino Salãthiel. A tapera do Arraial, à margem do rio Pará, no conto “Sarapalha”, foi baseada no povoado do Vilela. O major Anacleto do conto “A volta do marido pródigo” não é outro senão o major Antônio Luiz de Oliveira.

Ela nos conta que foi na rua principal de Itaguara que ocorreu o encontro entre o Manoel Fulô e o valentão Targino, do conto “Corpo fechado”. Fala também que fora lá que ocorreu um crime passional que muito impressionou Guimarães Rosa, inspirando-lhe o conto “Duelo”. Já os ciganos chilenos, húngaros e sérvios que acampavam nas redondezas e com quem Guimarães Rosa conversava, forneceram-lhe elementos usados mais tarde em suas estórias

Cavalcanti Proença (1959) destaca que, quando Guimarães Rosa batizou seu livro de *Sagarana*, já estava definindo um programa estético. O escritor estava criando o seu vocábulo, sonoro e claro, sem preocupar-se com o veto gramatical aos hibridismos, proclamando sua adesão a um conceito de liberdade artística: daí por diante utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou a idade. Dessa liberdade, resultariam aproximações que causam estranheza. Para Cavalcanti Proença não houve a criação de uma nova língua, mas sim um esforço consciente no sentido de uma evolução da linguagem literária. O que ocorreu foi uma ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que Guimarães Rosa se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva característica do seu discurso.

Paulo Rónai, na 64ª impressão de *Sagarana*, edição do ano de 2001 pela Nova Fronteira, traz a carta de Guimarães Rosa a João Condé, transcrita do livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (1999) de Vilma Guimarães Rosa, na

qual o escritor revela alguns segredos da construção de *Sagarana*. Esta obra é, para o escritor, uma espécie de “barquinho”, que veio descendo o rio e passou ao alcance de suas mãos, um barquinho no qual ele pôde colocar o que desejasse, principalmente sua concepção de mundo. A obra é composta por uma série de novelas ou como o autor preferia dizer “Histórias adultas da Carochinha”.

Num outro trecho da carta Guimarães Rosa nos lembra das palavras de André Maurois ao afirmar que “um rio sem margens é o ideal do peixe” (*Sagarana*, 2001, p. 24). Não seria também este o ideal de Guimarães Rosa? Pois para a elaboração de sua obra, tentou esquecer que já houve limitações, preconceitos a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Observem-se as palavras do escritor acerca de seu anseio com relação ao trabalho com a palavra: “além dos estados líquidos e sólidos, por que não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso?!” (idem, p. 24)

As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar. O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto, segundo o professor Paulo Rónai. O estudioso aponta que a maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios — ou “subistórias”, na expressão do escritor —, aliás sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa. Para Paulo Rónai, o gênero, nas mãos de Guimarães Rosa alcança flexibilidade notável, modifica-se conforme o assunto, adaptando-se às exigências do enredo.

Paulo Ronái, no prefácio de *Sagarana*, afirma que apesar de uma fina ironia que oscila num ritmo tão pessoal entre o humor e o cinismo, Guimarães Rosa se mantém imparcial para com os seus personagens. Ele aponta que os leitores, às vezes, têm a impressão de que o escritor adota a respeito de seus personagens os sentimentos do

ambiente na qual estão inseridos e os admira ou despreza de acordo com esses sentimentos, partilhando das simpatias e antipatias dos comparsas. Para o estudioso, essa estratégia empregada por Guimarães Rosa é um recurso ao qual o escritor recorre para criar atmosfera.

Para ele, o escritor conserva-se distante de suas personagens, e, quando se apressa em adotar algum julgamento cômodo sobre elas, não sabemos com certeza se não o faz para se divertir à custa do leitor. Para reforçar a sua argumentação ele nos traz um exemplo encontrado na obra que fora adaptada por Paulo Thiago. Trata-se do trecho de “Duelo” em que Guimarães nos conta a morte edificante de Cassiano Gomes. Depois de deixar tudo ao personagem Timpim de quem se tornara o benfeitor, este “tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o céu.” (*Sagarana*, p. 202). Isto é o que acontece, mas ao seu amigo, além do dinheiro deixou também a obrigação do cumprimento de um juramento. Ele destaca ainda que nas novelas de atmosfera trágica de Guimarães Rosa, respira-se um profundo desânimo, talvez por ser a conclusão tão fatal.

Para o professor Paulo Ronái, na construção do universo narrativo de “Corpo fechado” e “São Marcos”, Guimarães Rosa se valeu da superstição, um dos mais importantes elementos de quantos concorrem para a construção do universo do contista. Nessas duas narrativas ela é o assunto central. Para ele, em “Corpo fechado”, pouco nos importa, para a verdade íntima do conto, se é o feitiço que opera, ou a fé que nele depositam os protagonistas; o essencial é a presença permanente da magia em que vítima e feiticeiro acreditam da mesma forma.

Em *Sagarana*, Guimarães Rosa preferiu o pedaço de Minas Gerais que era mais seu, principalmente porque também sentia muitas saudades de lá. Nas palavras do escritor encontramos a seguinte justificativa para sua escolha:

Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou estorricar com a seca. (2001, p. 25)

Dessa maneira, o espaço dessa obra é o interior de Minas Gerais. Guimarães Rosa conta que o livro foi escrito quase todo num quarto, a lápis, em cadernos de 100 folhas, durante aproximadamente sete meses, “sete meses de exaltação, de deslumbramento”. (p. 25) Depois, ficou guardado durante sete anos; e, em 1945 foi retrabalhado, em cinco meses, “cinco meses de reflexão e de lucidez” (p.25). O título seria *Sezão*, mas, para melhor resguardar o anonimato, escolheu, à última hora, o título *Contos*, a ser substituído, depois, por *Viator*, uma vez que Guimarães Rosa ia ter de começar longas viagens. Para Vilma Guimarães Rosa

Minas Gerais entrou em sua obra definitivamente depois que ele saiu de lá. A saudade fez-lhe a arte, fez-lhe a força. E *Sagarana* é “o predomínio do que não está presente”. (2008, p. 108)

Bolle em sua obra *Fórmula e fábula* (1973) ressalta como característica mais geral dos enredos que constituem *Sagarana*, a tendência moralista. Para o estudioso uma agressão ou um delito, que ocorre na trama narrativa, sempre representa uma ameaça a determinados valores sociais. O enredo da narrativa *Conversa de bois*, por exemplo, é estruturado em torno do tema da justiça social, lesada pela exploração do trabalho rural por parte dos proprietários de terra. O menino Tiãozinho tem que trabalhar duramente, a serviço de Agenor, e suportar as suas arbitrariedades. A imagem negativa do fazendeiro é intensificada ainda por uma acusação moral, pois Agenor mantém a mãe de Tiãozinho como amante, e isso no momento em que o pai de Tiãozinho, doente, morre. O tema da depravação moral do proprietário rural é aqui

transposto para um código de narrativa especial. Ao invés de dar a palavra aos homens explorados, o autor nos faz acompanhar a “conversa” de bois que puxam o carro de Agenor.

Devemos destacar, ainda, que em nada menos do que cinco das oito narrativas de *Sagarana*, o valor ameaçado pela agressão é a fidelidade matrimonial. Quase sempre se trata de adultério e quase sempre a sanção acaba sendo mortal, como podemos observar em “Duelo”. Outra característica marcante dos contos de *Sagarana* é a presença do personagem adjuvante. Na obra que destacamos, o personagem que exerce esta função contraria a ação de Turíblio Todo. O adjuvante, segundo Bolle, é caracterizado como fraco. Podemos verificar que é exatamente dessa maneira que o personagem Timpim Vinte-e-Um é caracterizado em “Duelo”. O escritor emprega os termos “camarada meio-quilo de gente” (p. 203), “caguinxo” (p. 203), “capiauzinho” (p. 204), “caipirinha” (p. 204) e “homenzinho” (p. 207) para referir-se a esse personagem que ajuda Cassiano Gomes em seus últimos dias de vida e que cumpre, ao final, a execução da vingança que Cassiano confiou a ele.

Em outro trecho da carta a João Condé, já mencionada aqui, deparamo-nos com mais alguns comentários do escritor acerca dos enredos constituintes de *Sagarana*. Na elaboração de “Conversa de bois” houve, segundo o autor, um fenômeno interessante, o único caso, no livro, de “mediunismo puro” (p. 27). Guimarães planejara escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Dessa maneira, teceu o enredo em sua mente e foi dormir, disposto a pôr em caderno, no dia seguinte, a estória. Mas, no dia seguinte caiu-lhe na mente, prontinha, outra estória – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente daquela planejada. Não hesitou: escreveu-a, logo, e se esqueceu da anterior. Em 1945, passou por alguns retoques, mas nada recebeu da versão anterior.

A narrativa “O burrinho pedrês” parece ser aquela cujas partes, que compõem o início da narrativa, parecem mais desconjuntadas. Uma primeira parte é composta por uma série de narrativas de enclave, compostas por histórias mais curtas e anedotas que não retardam o desenvolvimento da ação central. Esta parece ser a espécie de narração exigida pela viagem de uma boiada que segue por etapas, pára, recomeça, e, outras vezes, se desvia. Todos os episódios concorrem para a criação de uma atmosfera única, caracterizada pela predominância da vida animal, em volta da qual gira todo aquele mundo nômade do personagem major Saulo e seus boiadeiros.

De todas as possíveis atitudes para com o seu protagonista animal, o burrinho Sete-de-Ouros, Guimarães Rosa opta pela observação feita por fora, com uma mistura de realismo e ironia que humaniza o personagem sem recorrer a artifícios antropomórficos. Ao longo da narrativa, Guimarães Rosa vai intensificando a tensão, um dos processos característicos de sua técnica, aliás, de sua concepção do mundo e do destino, de maneira que vai aproximando o leitor de um desfecho trágico previsto. De repente, sobrevém algum acontecimento brusco que traz um desenlace diferente do esperado. Nesta narrativa todos os indícios nos fazem acreditar que um assassinato acontecerá, mas sobrevém um desastre de proporções maiores, que resolve a tensão por um cataclismo imprevisto. Acerca da construção dessa narrativa o autor afirma que se inspirou num afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio, acontecido em sua terra, há muitos anos.

Em seu artigo, “A viagem”, Benedito Nunes focaliza o motivo da viagem na produção de Guimarães Rosa. Nunes destaca a narrativa citada acima para exemplificação desse motivo. Nesta narrativa de *Sagarana* a providência delega ao burrinho Sete-de-Ouros, no percurso de uma viagem, a função de salvar de uma enchente dois vaqueiros dentre os que conduziam uma boiada à estação de embarque. É

durante a viagem que o destino se modifica e a ação da providência se manifesta. Em meio a inúmeras circunstâncias, as causas tecem e retecem os seus efeitos, operando sempre através de movimentos de ida-e-volta. Deparamo-nos com encontros, desencontros e equívocos aparentes, que um recuo no espaço e no tempo transforma em certeza, ou em certezas que a distância neutraliza.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” a estória da vida retraída de um valentão arrependido inspira ao leitor uma inquietação crescente. Durante a narrativa ficamos angustiados pelo destino do personagem, que se perde e se reencontra e que, por fim, escapa a tentação da execução da vingança por outro ato insano de valentia que o redime, mas ao mesmo tempo o aniquila. Acerca do conteúdo desta narrativa, Guimarães Rosa fala pouco, afirmando que esta estória mais séria é, de certo modo, síntese e chave de todas as outras. Quanto a sua forma, o escritor afirma que esta representa uma vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que ele procurava descobrir. Para o escritor esta narrativa merece destaque por sua estrutura narrativa, pela riqueza de sua simbologia e pelo tratamento concedido à luta entre o bem e o mal, e às angústias que essa luta provoca em cada homem durante toda a existência.

Em “A volta do marido pródigo”, as faces sucessivas do enredo fragmentado servem para dar um duplo retrato, extremamente vivo e divertido, de um malandro atraente, representado, simultaneamente, como tipo e como indivíduo. Talvez seja este o conto em que o autor melhor realiza a tarefa de caracterizar ao mesmo tempo o ambiente e os personagens pela aura de simpatia que rodeia estes últimos, afirma o professor Paulo Rónai. Segundo Guimarães Rosa, “A volta do marido pródigo”, fora a narrativa menos pensada de *Sagarana* ou, talvez, a única que fora pensada velozmente, na ponta do lápis e que quase não foi manipulada, em 1945, quando o escritor retrabalhou a obra.

O personagem Lalino Salãthiel, no desejo de ver outros lugares, abandona sua esposa Ritinha, mas acaba recuperando-a, por meio de algumas estratégias, ao retornar da grande cidade. Essas artimanhas produzem efeitos que, embora cômicos, resultam de um mecanismo de ações e circunstâncias, análogo ao que gerou, em “O Burrinho Pedrês”, o trágico final mencionado. Benedito Nunes nos lembra que a viagem pode coincidir com a solução próxima de um conflito moral e espiritual. O personagem Augusto Matraga retorna à vida, seguindo a trajetória incerta e indiferente de sua montaria. Novamente, um burrinho o levará ao reencontro com o personagem Joãozinho Bem-Bem, graças ao qual, cumprindo o seu fadário, a conversão esperada se realizará.

A superstição, um dos elementos mobilizados para a construção do universo rosiano, aparece em “Corpo fechado” e em “São Marcos” como assunto central. Naquele deparamo-nos com a história de um feitiço em que o essencial é a presença permanente da magia em que vítima e feiticeiro acreditam da mesma forma, não nos importando se é o feitiço que opera, ou a fé que nele depositam os protagonistas. Talvez seja esta a razão de o leitor sentir-se menos convencido pelo conto “São Marcos”, em que o contista, apresentando-se em primeira pessoa como objeto de um ato de feitiçaria, nos força a perguntarmos a nós mesmos se ele, autor, acredita na magia ou não.

Acerca da construção de “Corpo fechado”, o autor confessa que talvez esta seja sua narrativa predileta. Manuel Fulô fora, para ele, o personagem com o qual mais conviveu “humanamente” (p. 27); o escritor afirma que chegou a desconfiar de que ele pudesse ter qualquer espécie de existência. Afirma, ainda, que este viveu para ele mais umas três ou quatro estórias, que o escritor não aproveitou no papel, porque “não tinham valor de parábolas, não transcendiam” (p. 27). Para a criação de “São Marcos” Guimarães Rosa levou mais tempo, em função de esforços de memória para a

reconstituição de determinadas paisagens, sendo, segundo o escritor, a narrativa mais trabalhada do livro.

“Minha gente” confirma a impressão de que o talento narrativo de Guimarães Rosa é “essencialmente impessoal”: ao lado de retratos, como o do enxadrista viajante, e das ações que giram em torno de uma eleição no interior, a história de amor contada em primeira pessoa parece um tanto convencional. O desenlace da narrativa é rápido e inesperado. Como por uma “auto-correção das circunstâncias”, o amor equivocado do personagem-narrador por Maria Irmã transfere-se para a visitante da fazenda, Armanda, a quem esse amor parecia desde sempre direcionado. Já o amor da personagem Maria Irma se fixa num rapaz, vindo de fora.

Em *Minha gente* o motivo da viagem é, no processo da tessitura narrativa, absorvido pelos lances do jogo de xadrez, que se desenrola ao longo da história, como uma espécie de reconstrução simbólica do enredo, que paralelamente a ele se desenvolve. O equívoco conduz à descoberta do “amor legítimo e eterno”. As posições dos personagens são trocadas, como no jogo do xadrez são trocadas as posições das peças. É como se os lances do acaso decidissem a partida em que ninguém perde e ninguém ganha.

A narrativa “Sarapalha” representa, para o professor Paulo Rónai (2001), a única vitória do regional sobre o humano. A descrição de uma região destruída pelas febres sobrepõe-se ao conflito passional dos dois personagens centrais, que valem mais como componentes da paisagem que como verdadeiros atores. Acerca desta narrativa, Guimarães Rosa afirma que pouco se lembra e que, no livro, será ela, talvez, a de que ele menos goste.

Havia, ainda, três narrativas que iriam integrar a obra lançada em 1946. Trata-se, uma, de “Questões de família”, “história fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal

realizada” (Rosa, 2001, p. 26). Foi expelida do livro e definitivamente destruída. A outra, “Uma história de amor”, seria composta por um belo tema que o autor afirma não ter conseguido desenvolver razoavelmente. Teve o mesmo destino que a novela anterior. E a terceira, “Bicho mau”, deixou de figurar em *Sagarana*, porque não tinha parentesco profundo com as nove estórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas, por pertencer à mesma época. Seu sentido era outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, que já havia sido concebido, *Estas estórias*, e que seria, depois de alguns anos, escrito.

“Duelo” no contexto de produção de *Sagarana*

Nosso foco, neste capítulo, incide sobre o quarto conto de *Sagarana*, “Duelo”, em si mesmo, por ter sido objeto da adaptação cinematográfica de Paulo Thiago e, em suas reverberações temáticas e actanciais seja no filme, seja no livro de que faz parte, seja em outras obras de Guimarães Rosa que acabaram repercutindo na adaptação. Começamos pela história narrada no conto, depois nos voltamos para a narração, portanto, para o modo como essa história é construída textualmente. Para tanto, retomemos Gérard Genette:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (como, digamos, a *Ética* de Espinosa), e porque é proferido por alguém, sem o que (como, por exemplo, uma coleção de documentos arqueológicos) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere. (1979, p. 27)

A estas palavras do teórico francês, acrescentemos algumas reflexões de Oswaldino Marques. Em *Canto e plumagem das palavras*, o estudioso ressalta que não

devemos nos preocupar com o enquadramento indistinto de Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Para Marques, o escritor traz em seu texto uma nova forma de expressão literária onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. A falta de um termo corrente, escolhe o vocábulo “prosoema” (1957, p. 21) para nomeá-la.

Já na leitura de *Sagarana* e “Com o vaqueiro Mariano” (*Estas estórias*), “Pé duro, chapéu de couro” (*Ave, palavra*) e “Aquário” (*Ave, palavra*), Oswaldino Marques declara

(...) o que logo impressiona é a pluralidade de recursos expressivos chamados a atuar a um só tempo, em níveis que abrangem desde a infra-estrutura sonora, a morfologia verbal, a polifonia fraseológica, a dinâmica sintática, as translações imagéticas, até os estratagemas mais requintados de representação e comunicação das experiências evocadas, como sinestesia, cortes e montagem cinemáticos, técnica do desenho animado (ver *Aquário*) etc. (1957, p. 23)

Tecendo algumas considerações sobre o poeta e o “cientista”, Oswaldino Marques traz as seguintes reflexões que vão ao encontro do termo “transposição” que empregamos na presente pesquisa para nos referirmos à adaptação do cineasta Paulo Thiago. Observem-se suas palavras

O poeta e o cientista são ambos dotados de uma aguda consciência da natureza poliédrica e dinâmica do mundo; contudo, enquanto o último se especializa em inter-relacionar os infinitos modos de ser para *atuar* sobre êle e *transformá-lo*, o primeiro, mestre também em tecer correspondências, se contenta em *figurá-lo*, em *imitá-lo*, não no sentido de uma cópia, mas no do estabelecimento de suas *harmônicas*. O termo mais condigno ao artista é o de *Intérprete*, de supremo *Tradutor* da realidade. No fundo, não há criação no sentido rigoroso do vocábulo; o que há são *transposições*... (1957, p. 77).

À luz do que autoriza o poeta a inventar novas palavras ou a recombinar as de uso já consagrado de modo a transmitir uma impressão nova das coisas e de quais virtudes dispõe o poeta para nos convencer da realidade das entidades novas por ele

engendradas, é que Oswaldino Marques tece suas considerações. A técnica compositiva sublinhada por ele pode ser observada desde *Sagarana*.

Nas narrativas de *Sagarana*, Guimarães Rosa dá início a uma técnica que será desenvolvida em obras posteriores, quando traz muitas cantigas e ditos populares para a tessitura de seu texto. Essas inserções dialogam com a narrativa principal, desempenhando funções específicas nos contextos em que foram inseridas. Nelas também há personagens e temáticas recorrentes. Mas, na presente análise não nos voltaremos para os personagens, temáticas e concepções filosóficas presentes nas narrativas de enclave, a não ser que estas tenham sido transpostas pelo cineasta em sua adaptação.

Certo dia Turíbio Todo volta mais cedo de uma pescaria e flagra sua esposa, Silivana, com o amante, Cassiano Gomes, em pleno adultério, “no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos” (*Sagarana*, 2001, p. 177). Sem ser percebido pelos amantes, Turíbio vai planejar sua vingança distante dali.

Em nenhum momento Turíbio pensa em praticar alguma ação contra Silivana. Decide, por meio de uma tocaia, eliminar o amante de sua esposa. Mas Turíbio Todo se engana e o homem que ele acerta com um tiro na nuca é Levindo Gomes, irmão de Cassiano. Dessa maneira instaura-se o duelo entre os dois homens.

Somos informados pelo narrador que Cassiano, ao cruzar com tropeiros no meio do caminho, perguntava do inimigo, referindo-se a este através dos piores insultos. Mas, talvez porque Turíbio fosse mais esperto, durante dois meses as informações foram vagas.

Um dia Cassiano, chegando às Traíras, obteve informação de que Turíbio havia ido a Vista Alegre, para se encontrar com Silivana. Mas Cassiano não obteve êxito; quando lá chegou, Turíbio já estava em Santo Antônio da Canoa, onde ainda assistiu às

festas do Rosário, com teatro e leilão. Perto de Saco-dos-Cochos, eles passaram muito próximos um do outro, menos de quilômetro, mas não defrontaram.

Cassiano se encontrou com um vira-mundo pedidor-de-esmola que lhe forneceu alguma informação. Mas, chegando ao São Sebastião, topou apenas com um ladrão de cavalos que lhe disse que Turíbio estava muito distante, para lá do Rio das Velhas. Ele troca de cavalo, pela segunda vez, enquanto Turíbio já usava a quarta ou quinta cavalgadura. Aqui foi que ele realmente teve a audácia de passar no arraial para matar as saudades de sua esposa.

Silivana o aconselha a esperar, deixar que a raiva de Cassiano se dissipe para, depois, ele poder retornar. Turíbio lhe conta seu último estratagema, falando-lhe acerca da saúde de Cassiano. Decidira esperar o inimigo se cansar, pois Cassiano não dera baixa na polícia à toa, e, sim, por causa de seus problemas cardíacos. Andando, como estava, Turíbio acreditava que o inimigo não aguentaria muito tempo.

Turíbio comprou ferraduras novas, mas não as colocou em seu animal. Fez isso só para despistar o inimigo. Nas Lages, onde um fazendeiro lhe ofereceu um animal que havia sido de Cassiano, Turíbio troca, novamente, de montaria.

Além de Dona Silivana que lhe havia contado acerca da intenção de Turíbio, Cassiano ouve de um vaqueiro as mesmas informações transmitidas por Silivana. Mas, não acredita que esse seja o plano do inimigo, pois, para ele, se assim fosse, Turíbio não andaria espalhando tal notícia pelo sertão. Cassiano acha que esse é um estratagema de Turíbio para que ele pare de viajar com medo de doença. Mas Turíbio, dessa vez, tinha sido sincero.

O duelo se arrasta por meses, sem desfecho algum. Houve um tempo em que traçavam caminhos paralelos. Num determinado momento, tais caminhos convergiam para o porto da balsa, onde um barqueiro transportava pessoas e animais. Cassiano se

encontra com o menino magrelo, filho do barqueiro, que lhe informa que o pai só iria retornar no dia seguinte. Quando escureceu, Cassiano saiu da toca e ao avistar uma fogueira, a menos de trezentos metros, deitou no chão esperando enxergar a silhueta do inimigo para atirar. Mas sobreveio-lhe, do outro lado, por detrás dele, tiros que renteavam-lhe a cabeça. Ficou bravo consigo mesmo, por causa do cigarro que acendera e que chamou a atenção do atirador. Nesse momento, da banda da estrada também começaram a atirar. Afastando-se do local, Cassiano percebe que continuam a disparar os tiros, o atirador de rio-acima e o da estrada, portanto não era Turíbio quem começara a atirar.

Ao amanhecer Cassiano é interpelado pelo barqueiro. O barqueiro, armado com uma foice, lhe indaga acerca de Elias Ruivo, um inimigo seu. Turíbio chega ao local, depois que o inimigo já havia partido. Cassiano decide descansar por uns tempos. Turíbio quis explicar ao balseiro sobre os tiros, mas este acenou-lhe que subisse na balsa, não dando oportunidade para ele falar. Aqui atravessam o rio apenas Turíbio, seu cavalo baio e Chico.

Depois da travessia, Turíbio começou a avistar lugares desconhecidos. Veio-lhe também o desejo de repousar. Estava no começo da zona conhecida por Oeste de Minas. É aí que se encontra com um grupo de sujeitos alegres que o convidam para ir para São Paulo. Turíbio sentiu saudades da mulher, mas, ainda assim, decide seguir viagem; afinal de contas seria só por uns tempos, depois mandaria buscá-la.

Enquanto isso, Cassiano continua se encontrando com Silivana que, valendo-se de cartas enviadas pelo marido, vai dando notícias ao amante de seu paradeiro. Ela lhe mostrou a carta que Turíbio lhe enviou de Sant'Ana-do-São-João-Acima e uma outra. Cassiano fala para Silivana que, se ele voltasse, ele não faria nada. Fala, mas é só para que ela envie o recado ao marido, pois não havia mudado de ideia.

Ao saber que está prestes a morrer, Cassiano vai visitar sua mãe, no Paredão-do-Urucuia e, depois, segue para São Paulo no encalço de Turíbio. Despede-se de todos, sabendo que não ia mais voltar. Mas como piorou no caminho, teve que parar num povoado denominado Mosquito. Neste local as pessoas foram muito hospitaleiras. Indagou, aos presentes, se não haveria por perto algum homem valente, pois queria incumbir alguém para tratar do desfecho daquele duelo. Mas, ali no Mosquito, não havia homem para casos de morte.

Foi nesse povoado que avistou o irmão de Timpim que passou dando-lhe pancadas. Dada a desproporção física, isso era uma tremenda covardia. Observando a cena, Cassiano achou o irmão de Timpim valente demais, mas interessou-se por Timpim. Indagou-lhe acerca do motivo de sua surra e, acabou descobrindo nesse, com o decorrer do tempo, um aliado ao qual ele poderia confiar sua vingança. Cassiano lhe ajuda dando-lhe algum dinheiro para comprar remédios para o filho, tornando-se seu amigo.

No conto não é Timpim quem cuida pessoalmente de Cassiano. Ele está hospedado em uma cafua, sendo cuidado por mulheres caridosas. Timpim não fica o tempo todo ao seu lado, como veremos nas cenas do filme. No dia em que Cassiano piora, Timpim vai visitá-lo e conta-lhe que o filho está muito doente. Cassiano lhe dá dinheiro para este trazer o médico, para examinar a ele e ao filho de Timpim. Pede também para que Timpim lhe traga um padre com quem possa se confessar.

Após se confessar, receber os santos-óleos e rezar, Cassiano dá todo seu dinheiro a Timpim e morre. Silivana envia carta ao marido, contando-lhe sobre a morte de Cassiano. Como ele já tinha ganho bom dinheiro, retorna de São Paulo. Chegando de trem, arranjou um animal emprestado e continuou sua viagem. Num determinado trecho

do caminho emparelhou-se com ele um homem, que usava uma espécie de capote que lhe encobria o rosto.

Turíbio, sem imaginar coisa alguma acerca desse homem, o convida para seguir viagem. Turíbio lhe conta que está retornando de viagem para ver sua mulher e que, se ela quiser, vai levá-la para São Paulo. Quando adentram mata fechada, Timpim ordena a Turíbio que desça do cavalo e reze, porque ele, conforme prometera ao seu benfeitor Cassiano, vai matá-lo. Turíbio se abaixa, fingindo que vai rezar. Tenta ludibriar o adversário, ao tentar pegar sua arma. Mas Timpim, firme em sua decisão, atira contra ele. O cavalo dispara e, depois, quando seu pé se solta do estribo, o corpo de Turíbio esparrama-se pelo chão. Rapidamente, Timpim foge do local, pegando o trilho entre os itapicurus e os canudos-de-pito.

Timpim desempenha, na diegese, a função do aliado (devedor), pois o beneficiário, Cassiano Gomes, recebe a ajuda de Timpim em função de um serviço prestado. A eliminação do adversário (ou oponente), Turíbio Todo, se dá pelas mãos desse aliado. O narrador emprega uma estratégia denominada cilada. Aqui a trapaça se dá através da simulação de intenções pacíficas. Timpim não se revela imediatamente o vingador vicário, antes simula ser um homem que desconhece o caminho e, dessa maneira, segue viagem ao lado daquele que, pouco tempo depois, irá matar.

Conforme pudemos observar com a exposição da sucessão de acontecimentos na diegese de “Duelo”, o tema da narrativa é o da vingança. Esse assunto central, abordado dramaticamente pela narrativa, é desencadeado a partir da traição. O duelo é instaurado a partir do momento em que Turíbio comete um equívoco ao matar Levindo Gomes, ao invés de Cassiano Gomes, amante de sua esposa.

Bremond ao tratar da estrutura de qualquer narrativa, afirma que esta é constituída por acontecimentos de interesse humano que vão se sucedendo na unidade

de uma mesma ação. Segundo o autor, onde não existe esta sucessão de acontecimentos e não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa. O conto “Duelo” constitui, portanto, uma narrativa caracterizada por essa sucessão de acontecimentos, assim como o filme de Paulo Thiago. Neste caso o cineasta se vale de outras situações, temáticas e personagens rosianos, que vão permeando por entre a ação principal, constituindo uma sucessão de acontecimentos que, no decorrer da história, vão se integrando numa mesma unidade de ação.

Para Bremond, antes da descrição de um gênero literário definido, torna-se necessário traçar o mapa das possibilidades lógicas da narrativa. Em seu ensaio “A lógica dos possíveis narrativos” (1971) e “A mensagem narrativa” (1972), valendo-se dos estudos pioneiros do russo Vladimir Propp, *Morfologia do conto* (1984), Bremond propõe um modelo de abordagem da narrativa diferente daquele proposto pelo mestre: ao invés da linearidade de funções (perfeitamente cabíveis nos contos maravilhosos), Bremond estabelece um roteiro aberto de sequências possíveis a partir da trajetória da personagem.

Essas sequências pressupõem processos de melhoramento ou de degradação, de acordo com o projeto (deliberado ou involuntário) de cada personagem: assim, 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 a sequência é apresentada pelo narrador, ele pode fazê-la passar à ação ou mantê-la em “estado de virtualidade” (BREMOND, 1971, p.

111), como um fim a atingir; portanto, 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 ao compor o seu texto, 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 “seqüências complexas” (p. 112). Bremond define três modos de combinação de seqüências básicas (que poderemos verificar em vários textos de Guimarães Rosa), portanto três tipos de seqüência complexa: *encadeamento sucessivo*, *enclave* (p. 112) e *emparelhamento* (113).

Na seqüência 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 seqüência complexa denominada por Bremond de *enclave*. E por fim, no terceiro modo de combinação de seqüência, 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.

Quando Bremond define esse tipo de combinação de seqüências, trata dos conceitos de herói e vilão. 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.

Estas propostas de Claude Bremond podem ajudar-nos, em virtude de sua maleabilidade, na análise dos enredos do filme *Sagarana, o duelo*, e do conto “Duelo”, pois nos permitem chegar a modos de estruturação a partir dos textos que são, por si mesmos, constituídos de subtextos narrativos com suas próprias sequências. Se aplicarmos esses conceitos às obras que aqui analisamos, notaremos a primeira diferença. No caso do conto “Duelo”, a sequência é sucessiva, enquanto no filme se dá o enclave de narrativas, com emparelhamento.

No processo de melhoramento, o narrador pode escolher um melhoramento que ocorre numa determinada circunstância, no qual não existe um responsável pela busca de satisfação, sendo o herói o próprio beneficiário. Quando o narrador opta por relacionar esses acontecimentos a outros, há diferentes tipos de melhoramento. Pode ser aquele causado através da intervenção de um aliado que tem uma tarefa a cumprir e pode causar um processo de degradação, denominado problema a resolver, que pode acontecer de dois modos: as coisas se resolvem por si próprias (a solução parece cair do céu) ou um novo agente intervém para que ocorra o que Bremond denomina reparação.

A ajuda do aliado, que pode ser obtida por meio de um pacto implícito ou de uma negociação, resulta em uma espécie de troca de serviços que pode se dar de três maneiras distintas. Temos a realização de uma tarefa de interesse comum quando o beneficiário recebe a ajuda de seu aliado (associado solidário) por ter colaborado com este numa outra situação em troca de um serviço simultâneo; temos o beneficiário que recebe a ajuda de seu aliado (devedor) em função de um serviço passado prestado por

ele e, por fim, temos aquela ajuda que é fornecida por um aliado (credor) que fica na espera de uma recompensa futura. A eliminação do adversário (ou oponente) pode ser de duas formas: pacífica (através da negociação valendo-se da intimidação ou da sedução) ou hostil (com o emprego da agressão para suprimir o adversário).

Há também uma estratégia denominada cilada: aqui o agredido colabora com o agressor ao invés de se defender. A trapaça pode se desenvolver de três maneiras distintas: a cilada torna-se uma trapaça; quando bem sucedida resulta em erro da vítima; e, assim o agente explora a vantagem adquirida sobre o agente desarmado, quando o processo de erro é conduzido até o seu fim. Há três tipos de trapaça: ausência de relacionamento entre trapaceiro e vítima, simulação de intenções pacíficas e simulação de intenções agressivas.

Voltando-nos para o processo de degradação, percebemos que este pode ser desencadeado por um personagem, que se torna o agente responsável, ou pode ser instaurado em meio a circunstâncias infelizes; portanto, neste caso, não é fruto da ação de nenhum personagem. Quando um processo de melhoramento chega ao seu fim, é instaurado um estado de equilíbrio na narrativa, que muitas vezes pode marcar o fim da narrativa, e é aí que pode o autor optar pela introdução de um processo de degradação, caso queira dar continuidade em seu texto.

O processo de degradação pode ocorrer devido a um erro cometido. O agente induzindo ao erro, se utiliza de meios que são necessários para que ele alcance um resultado oposto ao seu objetivo, ou com o intuito de eliminar as vantagens que quer conservar. Há duas maneiras para se proteger do erro: a advertência (que tem por finalidade a prevenção do erro) ou o cinismo (que tem por finalidade dissipação do erro). A narrativa pode chegar ao seu término neste momento, mas se o narrador prossegue a narrativa, instaura-se uma situação de melhoramento.

O segundo modo de degradação é por pagamento de aliado credor que, de qualquer modo, instaura a degradação do agente, que pode marcar o término da narrativa. Mas se o narrador continuar a história, pode optar pelo melhoramento do agente. Há também a degradação por agressão sofrida, que advém de uma conduta que tem como meta um dano intencional. O agredido pode se deixar apanhar ou se proteger através de sua fuga, de uma negociação ou ainda através da réplica. Se a proteção não for eficaz, acarreta um estado de degradação e o narrador poderá acabar a narrativa, mas se resolver continuar pode criar uma fase de reparação introduzindo processos de melhoramento.

Há também a possibilidade da inserção de outras formas específicas de reparação: a vingança ou o castigo. A degradação que resulta do castigo pode indicar o final da narrativa, caracterizada pela oposição malfeito/castigo. Quando o narrador opta pela continuidade da narrativa, deve instaurar uma fase de melhoramento dentre aquelas que aqui foram descritas. A reparação por penitência é um dos processos que o narrador pode escolher para dar continuidade à narrativa.

Após o tratamento dos processos constitutivos da narrativa: melhoramento, degradação e reparação, classificados pelo autor como circuito da narrativa, Bremond afirma:

O encadeamento das funções na seqüência elementar, depois das seqüências elementares na seqüência complexa é simultaneamente livre (pois o narrador deve a cada momento escolher a continuação de sua narrativa) e controlado (pois o narrador só tem escolha, após cada opção, entre os dois termos, descontínuos e contraditórios, de uma alternativa) (1971, p.134).

Com a elaboração minuciosa de “sequências, papéis, encadeamentos de situações cada vez mais complexas e diferenciadas” (p. 134), Bremond estabelece um modelo de classificação dos tipos de narrativa e define um “quadro de referência para o estudo comparado desses comportamentos que, sempre idênticos na sua estrutura

fundamental, se diversificam ao infinito, segundo um jogo de combinações e de opções inesgotável, segundo as culturas, as épocas, os gêneros, as escolas, os estilos pessoais” (p. 135).

Conforme expusemos acima, Bremond volta-se para o nível narrativo da história, ou seja, para aquilo que é contado, enquanto Gerard Genette volta-se para o modo através do qual a história é contada; portanto seus estudos focalizam o nível discursivo.

Em *Discurso da narrativa* (1979), Genette distingue três níveis para análise: a história, a narrativa e a narração, respectivamente o conteúdo (sequência das ações contadas), o discurso (o texto narrativo em si), e o ato narrativo produtor. Com base nessa diferenciação e na relação entre os três níveis, Genette formula um quadro de análise que se apóia em três categorias; o tempo, o modo e a voz. Cada uma destas categorias comporta vários aspectos expostos a seguir.

Com respeito ao tempo, Genette 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 diegese 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). No conto de Guimarães Rosa podemos observar que não há anacronias, mas há elipses e apenas uma paralipse. Já no filme, embora exista concordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa, há várias analepses e elipses, não acontecendo a paralipse.

Sobre a duração (o movimento narrativo), Genette, incorporando conceituações de outros teóricos, trata das quatro formas usuais: o *sumário* (abreviação temporal), a *cena* (ilusão de igualdade entre narrativa e história), a *pausa* (passagem descritiva com tempo zero na história), e a *elipse* (omissão de parte da história). Quanto a esse aspecto, a duração, o texto de Guimarães Rosa está muito permeado de pausas (no sentido de Genette, pois no sentido cinematográfico “pausa” tem um significado diferente), contém sumário e se baseia em cena (no sentido de Genette), deixando transparecer apenas uma omissão. Entretanto, o filme não mostra pausas significativas, nem sumários, mas sugere muitas omissões nos encaixes.

Já a frequência (que sentimos ser um aspecto importante na urdidura narrativa dos textos de Guimarães Rosa, a partir de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*) é caracterizada por Genette em quatro tipos. Esta categoria se refere à relação quantitativa entre os acontecimentos da diegese e o número de vezes em que esses acontecimentos são mencionados no discurso narrativo.

Dependendo do modo como se estrutura essa relação, há os seguintes tipos de frequência: a *freqüência singulativa* (conta-se uma vez o que aconteceu uma vez, dessa maneira, apresenta igualdade entre o número de acontecimentos da diegese e o número de apresentações de tais acontecimentos no discurso), a *freqüência singulativa anafórica* (conta-se várias vezes o que aconteceu várias vezes), a *freqüência repetitiva* (conta-se várias vezes o que aconteceu apenas uma vez, há, portanto, uma reiteração, no plano do discurso narrativo (narração), um mesmo acontecimento pertinente ao plano da diegese, apresentando-o várias vezes) e a *freqüência interativa* (conta-se uma vez, no plano narrativo, narração, aquilo que aconteceu várias vezes no plano da diegese). Neste aspecto conto e filme coincidem já que ambos se caracterizam pela frequência singulativa.

O modo, segunda categoria geral proposta por Genette, diz respeito, de um lado, à densidade e à intensidade de informação e, de outro, ao seu grau de percepção ou recepção. Portanto, dois fatores regulamentam o modo: a *distância* e a *perspectiva*.

Para ele, a distância se oferece segundo duas configurações: a *mimese* (máximo de informação com apagamento do narrador) e a *diegese* (informação mínima com relevância do narrador).

Já a perspectiva – fator extremamente importante em *Sagarana* – deriva, segundo Genette, da escolha do ponto de vista ou da focalização, distinguindo-se aí três tipos: a *focalização zero*, em que o narrador demonstra saber mais que a personagem ou conta mais do que a personagem sabe; a *focalização interna* (o narrador de um acontecimento é uma só personagem, ou ora é uma ora outra personagem, ou são muitos personagens) e a *focalização externa* (o narrador conta menos que a personagem sabe).

Se compararmos conto e o filme livremente adaptado, verificaremos: a) naquele, uma informação mínima com relevância do narrador, portanto a diegese; b) neste, o contrário, a mimese, ou seja, máximo de informação com apagamento do narrador. No conto domina a focalização zero, enquanto no filme esta focalização predomina, pois uma vez (quando o rezador conta façanhas de Titão Passos a um grupo de crianças) desponta a focalização interna.

A terceira categoria, a voz, vem caracterizada por Genette como parcialmente dependente das outras duas, tanto que ele a descreve em função do tempo da narração, dos níveis narrativos e da pessoa. Descreve-a como instância imutável ao longo da narrativa. Assim, em relação ao tempo da narração, a voz pode ser ulterior, anterior, simultânea e intercalada; em relação aos níveis narrativos, pode ser *extradieética*, *dieética* ou *intradieética*, e *metadieética*.

Em relação à pessoa, permite distinguir o narrador *heterodiegético* (não participa da história que narra); *homodiegético* (participa secundariamente da história que narra) e *autodiegético* (participa como protagonista da história que narra).

Genette acrescenta ainda que o narrador pode desempenhar outras funções, além das propriamente narrativas: a *regência* (organização interna do discurso); a *comunicação* (a totalidade da situação narrativa, enquanto ato comunicativo), a *atestação* (relação afetiva, moral e intelectual do narrador para com a história); a *ideológica* (comentários explicativos e justificativos do narrador a respeito da história).

Ao examinar o conto, percebemos que os fatos vividos pelos personagens e a movimentação que caracterizam a ação incidem num determinado espaço. Em sua síntese podemos observar a exposição, o desenvolvimento, o clímax e o desfecho da narrativa que está centrada num conflito, num momento decisivo, que é o desenlace da vingança. O conto se caracteriza por sua unidade de ação; pelo número reduzido de personagens; pela linguagem que tende para a objetividade, evitando a dissertação e a descrição, dando preferência para o mínimo de narração com a presença de diálogos; pela trama que tende para a linearidade (são narrados os fatos de acordo com a ordem em que foram ocorrendo) e pelo foco narrativo que é sempre em terceira pessoa.

Após a análise do modo como a história é apresentada aos leitores, passaremos, no tópico seguinte, para a verificação de alguns personagens e temas recorrentes na obra do escritor a partir de *Sagarana*. Esse levantamento justifica-se uma vez que o cineasta se espelha nesse modo criativo rosiano para a sua recriação, mobilizando, ainda, personagens e temáticas de outras obras rosianas na ampliação da linha dramática de “Duelo”.

Integram a constelação de personagens em “Duelo”, além dos protagonistas Cassiano Todo, Turíbio Todo e Silivana, em torno dos quais gira o conflito dramático,

Timpim, Chico Barqueiro, o menino magrelo, Elias Ruivo, o boticário, o mandioqueiro, o ladrão de cavalos e o esdrúxulo estradeiro.

Veremos no próximo capítulo como se dá a caracterização dos personagens Turíbio Todo, Cassiano Gomes, Silivana e Timpim em sua comparação com os personagens fílmicos da adaptação de Paulo Thiago. Ao lado das poucas descrições que temos desses personagens centrais na base literária e da caracterização dos personagens no filme, teceremos uma análise comparativa, verificando de que maneira o cineasta transpõe tais personagens. Veremos, ainda, que outros personagens serão mesclados e se transformarão, portanto, em novos personagens.

O questionamento da lógica racionalista é um dos traços mais significativos da obra rosiana, principalmente a simpatia que o autor devota àqueles seres marginalizados na esfera do senso comum. É o caso de loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares e, sobretudo, crianças e velhos, que, por não compartilharem uma visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com a sua sensibilidade e percepção aguçada.

O estradeiro rezador, que também será transposto para o filme, é um desses personagens marginais que integram a constelação de personagens rosianos. Observe-se a definição desse tipo de personagem em *Manual de Teoria Literária*:

No plano consciente e manifesto, a vida econômica compõe-se de pessoas orientadas para o valor quantitativo. Os indivíduos que se orientariam para os valores qualitativos seriam, dentro desta sociedade, problemáticos, porque romperiam com a estrutura em que se organiza a sociedade. Seriam indivíduos marginalizados ou revolucionários. (SAMUEL, R., 1984, p. 110)

Não só o estradeiro rezador, mas muitos outros personagens rosianos assim podem ser classificados. O tópico seguinte, no qual destacaremos personagens e temas recorrentes

a partir de *Sagarana*, veremos que o primeiro personagem destacado se harmoniza com essa classificação.

O método criativo rosiano: recorrências actanciais e temáticas

Há em *Sagarana* (1946), personagens e temas dos quais se pode afirmar serem embrionários de temas e personagens que comparecem em toda a obra posterior de João Guimarães Rosa: *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970).

Em *O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia* (1974), Luis Costa Lima dá início ao seu estudo falando sobre o personagem Miguilim. Trazemos sua citação aqui para por em evidência o método criativo rosiano do qual se valeu também o cineasta. Em “Miguel e Miguilim” Costa Lima nos fala do protagonista de “Campo Geral”, que é apresentado aos leitores na primeira narrativa de *Corpo de baile* (1956). Nesta novela o personagem é uma criança de oito anos idade, que vive em meio aos seus irmãos. Já na última narrativa de *Corpo de baile*, deparamo-nos com Miguilim, já adulto. Agora o personagem não está no seio da família, nos é devolvido em meio a estranhos. Miguel é um veterinário, que traz consigo lembranças marcantes de sua infância no grande sertão dos Gerais e que se apaixona pela personagem Glorinha.

O personagem conta sobre o irmão mais jovem que morreu na infância. Miguel “tinha sua pêssoa, sua infância que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz”. (“Buriti”, 2001, p. 134). As marcas da infância também se revelam em seu medo de errar, teme que alguém lance contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta. Por isso trabalhava com afinco, sempre atento.

Observem-se as palavras de Luis Costa Lima, acerca desse método através do qual um mesmo personagem transita de uma história para outra

Miguel, com que o livro começara, retorna no fim. Não é encontrado, porém, em seus últimos dias, pois está nos dias do meio. Sem ainda sabermos o que o dado significa, nos contentamos em ampliar os cotejos entre as novelas extremas. (COSTA LIMA, L., 1974, p. 129)

Isso não ocorre apenas com o personagem Miguel. No segundo volume de *Corpo de baile* (1956), *No Urubuquaquá, no Pinhém*, deparamo-nos com Drelina na narrativa “A estória de Lélío e Lina”. A personagem feminina, irmã de Miguilim, se transformou numa mulher muito bonita, loira com seus olhos azulados. Mas é também soberba e de “cara amarrada” (p. 201). Como pudemos notar em “Campo geral” desde a infância sempre fora mais séria que sua irmã Chica, brincalhona e engraçadinha. Também nos encontramos, aqui, com esta personagem. Ela, agora, é uma mulher de uma formosura muito delicada. Tem a tez clara e os olhos azuis. Ao contrário de sua irmã, Drelina, Chica era simpática.

Deparamo-nos, ainda, com o personagem Tomé. Drelina não frequentava a casa de Tomé, uma vez que este fora morar com a Jíni. Para ela, Jíni, mulher muito bonita, não lhe parecia ser muito honesta, além de ter morado com muitos outros homens antes de juntar-se ao seu irmão. Tomé, personagem outrora apresentado em “Campo geral”, transformou-se num homem muito calado. O narrador nos conta que ele parecia “com um luto branco por dentro” (p. 212).

Ainda em “A estória de Lélío e Lina”, somos informados de que o personagem Tomé, decidido a deixar o Pinhém, vai para o Urubuquaquá, no meio dos Gerais. Vai procurar emprego na maior fazenda de gado daquela região, de um fazendeiro que já nos fora apresentado e que aqui é apenas nomeado, “Cara-de-Bronze”.

Ainda nesta narrativa Drelina pergunta à Lélío se ele estivera no Curvelo e se, por lá, conheceu seu irmão dando-lhe seu nome completo, Miguel Cessim Cássio, que também atende pelo apelativo Miguilim e que estudava e trabalhava no Curvelo.

Dessa maneira, encerra-se a apresentação dos personagens que outrora conhecemos em suas meninices. Só não nos encontramos com o personagem Liovaldo, irmão mais velho de Miguilim.

Em outras narrativas, Guimarães Rosa também irá se valer desse método compositivo e ficcional. O personagem Grivo, menino com o qual Miguilim simpatiza, nos fora apresentado em “Campo geral”, no volume *Manuelzão e Miguilim*, de *Corpo de baile*. Esse personagem gostava de contar histórias. Como Miguilim mesmo dizia, o Grivo contava uma “história comprida, diferente de todas” (p. 100) da qual ficavam logo gostando. Ele é caracterizado por Miguilim como o “menino das palavras sozinhas” (p. 100).

Reencontramos Grivo em “Cara-de-Bronze”. O personagem, que chega ao Urubuquaquá com tropa de bestas e burros, deixa a fazenda por dois anos a mando do chefe Cara-de-Bronze. Grivo fora escolhido, dentre outros vaqueiros, porque contava melhor o que via e ouvia. Sabia o cheiro das plantas e das terras. Esse era um “ofício”. Tinha de “falar e sentir, até amolecer as cascas da alma” (p. 146).

Esse personagem que “virou o mundo da viagem” (p. 165) é, portanto, mais uma personagem que conhecemos em sua parca infância em “Campo geral” e que ressurge na narrativa “Cara-de-Bronze”. Na viagem que faz se encontra com a personagem Nhorinhá. Essa mesma mulher, bonita e atraente, ressurge em *Grande sertão: veredas*, onde obteremos mais informações sobre ela, a partir de seu relacionamento com o personagem protagonista Riobaldo.

Acerca da bela Nhorinhá, que será evocada no filme, a partir da figura da cigana bonita que se destaca em meio ao seu grupo, transcrevemos dois trechos abaixo para mostrar como se dá a sua aparição em diferentes histórias

[...] sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi. (G. S: V, p. 49)

Ela sabia que a filha era meretriz [...] (G. S: V, p. 49)

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, o personagem Grivo se encontra com a moça Nhorinhá — ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda — feito nôiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com olhos da vida. (*No Urubuquaquá, No Pinhém*, p. 161-162)

Se lermos o primeiro trecho transcrito e, em seguida, continuarmos a leitura, com o segundo trecho destacado, temos a impressão de que se trata da mesma narrativa. Mas, como vimos nas referências, o primeiro trecho é de *Grande sertão: veredas* e o segundo é da narrativa “Cara-de-Bronze”.

Outro personagem que transita de uma narrativa para outra é o personagem Manuel Timborna. O personagem Manuel Timborna é mencionado em “Duelo” quando o narrador nos fala sobre os capiaus que gostam de “relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas” (p. 176). Este personagem que há três ou quatro anos vivia discutindo com um canoieiro acerca da cor do pescoço do jacaré-do-papo-amarelo reaparecerá em “Conversa de bois”. Nesta narrativa o personagem Manuel Timborna, filho de Timborna velho, é caçador de passarinhos e pai de “Timborninhas barrigudos” (p. 325). Nesta narrativa o narrador nos conta que ao invés de procurar emprego,

Manuel vive falando invenções que só ele sabe e que as pessoas não querem escutar, além de ser defensor da ideia de que os bois podem falar.

Quando nos deparamos com o tratamento dado aos ciganos nas narrativas que são lançadas depois de *Sagarana*, temos esse mesmo procedimento. No caso dos personagens que destacamos acima, essa técnica é mais evidente, pois os personagens são nomeados da mesma maneira nas narrativas em que transitam. No caso dos ciganos, deparamo-nos com grupos diferentes mas, a partir das narrativas de *Sagarana* tais personagens não são mais estranhos aos leitores. É como se a cada narrativa em que integram a constelação de personagens, fôssemos expostos a novas peripécias vividas por um mesmo grupo em novos lugares e em diferentes contextos.

Iniciaremos pelos ciganos que não são personagens que compõem a constelação de personagens de “Duelo”, mas surgem nas narrativas “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo” e “Corpo fechado”, de *Sagarana*. A figura do cigano, que reaparecerá em outras narrativas do escritor, também será transposta para o filme, no qual desempenhará as funções de aliado e de adversário dos personagens centrais.

Em “O burrinho pedrês”, deparamo-nos com alusões a um grupo de ciganos. Os ciganos dessa narrativa são tachados de pândegos. São vistos como pessoas que se utilizam de todas as artimanhas possíveis e inimagináveis para lograr as pessoas com as quais realizam algum negócio, com intuito de sempre saírem com um lucro maior. O narrador nos conta que se eles pegassem um animal velho, ajeitavam daqui e dali, de maneira que conseguiam disfarçar as imperfeições, deixando-o pronto para a primeira “baldroca” de estrada. Mas também nos fala o narrador que o roubo praticado só rendera cadeia e pancadas aos ciganos.

Em “A volta do marido pródigo”, personagens se referem a um grupo de ciganos que está deixando a cidade, levando consigo muito dinheiro. Esse dinheiro fora ganho

através do trabalho realizado por eles na região. Esses ciganos levavam as pessoas para a Santa Manoelina dos Coqueiros de automóvel. O personagem Lalino quando se lembra de uma cigana “bonitinha” que fazia parte do grupo, numa conversa com seu Miranda, deixa claro que não compensa misturar-se a “esse povo sujo” (115).

Em “Corpo fechado”, o personagem Manuel nos conta da fase de sua vida em que não tinha ânimo para procurar serviço “bruto” e teve a ideia de negociar animais. Mas ele queria ser o melhor de todos e é aí que se lembra que não há ninguém melhor que os “calões” (p. 306), termo empregado para se referir aos ciganos, quando o assunto é barganha de animais. Foi aí que ele se ajustou com a ciganada, viajando com o bando com o intuito de aprender as mamparras deles.

Manuel traz mais detalhes acerca do período em que conviveu com esse grupo. Afirma que para fazer “tratantagem” (p. 307) só mesmo quando se muda, com frequência, de um lugar para outro, pois dessa maneira, quando alguém percebe que foi logrado, os ciganos já estão longe, demorando muito para retornar. Nesse meio tempo, o “ganjão” esfria a cabeça, mas fica querendo dar o troco no cigano. Então, quando eles retornam, o freguês quer porque quer fazer outra barganha, pronto para tirar forra, mas, acaba sendo passado pra trás, mais uma vez. Embora os ciganos sejam muito espertos, Manuel nos conta que conseguiu enganá-los, certa vez. Na ocasião, fez questão de anunciar o acontecimento a todos que se encontravam nas proximidades. Ainda nesta narrativa a palavra baldroca que só havia sido empregada como substantivo é empregada como verbo “baldrocar” (p. 313) na descrição da atividade dos ciganos.

Em “Corpo fechado” deparamo-nos com um cigano que em sua fala emprega os termos “ganjão” (p. 311) para se referir ao homem com quem faz algum negócio; “granéis” (p. 311) e a expressão “bater uma baldroca” (p. 311) para referir à troca de

algum produto por outro. Todos esses termos também são empregados pelo cigano de *Sagarana, o duelo*.

Depois de percorrer *Sagarana*, a figura do cigano reaparece em *Grande sertão: veredas* (1956), na narrativa “— Tarantão, meu patrão...” de *Primeiras estórias* (1962) e, por fim, nas narrativas “Faraó e a água do rio”, “Melim-Meloso”, “O outro ou o outro” e “Zingarêscas” de *Tutaméia* (1967). Veremos que personagens de *Sagarana, o duelo* traz uma síntese da visão que os personagens rosianos têm dos ciganos quando, de alguma maneira, se relacionam com eles. Os personagens centrais da narrativa fílmica, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, apesar de realizarem “baldrocas” com o Cigano, avocam para si a postura que muitos personagens rosianos têm dos ciganos. Eles sempre trazem uma desconfiança com relação ao comportamento e tomadas de decisão desta figura.

Em *Primeiras estórias*, também deparamo-nos com os ciganos. Aqui o narrador descreve brevemente o acampo dos ciganos em beira de estrada. Fala dos cachorros e dos meninos, dos tachos que eles consertavam. Afirma que no “burloló” (p. 196), esses ciganos viviam em trêtas, tramóias e “zarandalhas” (p. 196). Afirma, ainda, que cigano é sempre descarado e sempre propunha “cangança” (p. 196) de barganhar todos os cavalos.

Em “Melim-Meloso”, o narrador refere-se aos ciganos como “exibidor de animais” (p. 143). Em “Zingarêscas” os ciganos também não são bem vistos. O personagem Zepaz não gosta nada da chegada de um grupo de ciganos em seu sítio, próximo ao Re-curral e Água-bona. Mas, estes traziam consigo uma licença, um escrito, do antigo sitiante conforme mostrara o “ciganão” (p. 261) Vai-e-Volta. Tinham alugado ali uma árvore. Aqui referem-se aos “ciganos de roupagem e de linguagem, tribo de gente e a tropa cavalari” (p. 261). Temos informações no texto de que os vaqueiros não

gostavam desses “malandantes” (p. 262), termo empregado pelo narrador para se referir aos ciganos. O narrador avoca para si essa postura de desconfiança face aos ciganos, deixando nas entrelinhas daquilo que narra algumas insinuações. Quando afirma que traziam consigo alguma quantia de dinheiro, afirma que decerto haviam salteado algum fazendeiro. Nesta mesma narrativa o narrador nos fala um pouco acerca do chefe dos ciganos, Zé Voivoda

O chefe cigano vem a So Lalau, pé à frente, mãos para trás, subindo fingidas ladeiras, faz uns respeitos: — *Meu dono...* — se chamava era o cigano Zé Voivoda, tinha os bigodes do rei de copas. (2009, p. 263)

Como os ciganos de *Sagarana, o duelo*, os que compõem a narrativa “O outro ou o outro”, de *Tutaméia*, também armam suas tendas nos locais onde acampam. O narrador nos fala que, alvas ou sujas, eles armavam tais barracas na várzea, sobre a relva

diante de onde ia e vinha curtos passos o cigano Prebixim, mão na ilharga. Devia de afinar-se por algum dom, adivinhador. Viu-nos, olhos embaraçosos, um átimo. Sorria já, unindo as botas; sorriso de muita iluminação. (p. 156)

Encontraremos nesta outra narrativa um personagem que se assemelha com o chefe dos ciganos do filme:

Seu cumprimento aveludou-se — “*Saúdes, paz, meu gajão delegado...*” Tio Dô retribuiu, sem ares de autoridade. Moço não feioso, ao grau do gasto, dava-se esse Prebixim de imediata simpatia. Além de calças azuis de gorgorão, imensa a cabeleira, colete verde — o verde do pimentão, o verde do papagaio. (p. 156)

O narrador de “O outro ou o outro” nos informa que este cigano não impingia trocas de animais, como os ciganos Lhafôfo e Busquê. Ele também não forjicava chaleiras e tachos, como fazia o cigano Rulú. Essas características de Prebixim, “sem modelo nem cópia, entre indolências e, contudo, com manhas sinceras, arranjadinho de vantagens” (p. 156-157), atraí o narrador. Ele diz ao narrador que não fazia nada, tinha outro ofício. Quando indagado acerca de que outro ofício seria esse então, Prebixim

responde “berliquesloques”. O próprio cigano define a atividade como aquilo que não se vê, e daquilo que não se sabe. — “*É o que não se vê, bah, o de que a gente nem sabe*” (p. 157). O narrador afirma que ele falava completo e vago. Estúrdio, trazendo o obscuro das ideias, atrás da ingenuidade dos fatos.

O personagem Tio Dô não especulava muito a respeito do ofício dos ciganos. Afirma que os ciganos mais inventavam que entendiam. Esse personagem também instruíu o narrador acerca do “malconceito” dos ciganos e refere-se a eles como “povo à toa e “matroca”. (p. 157).

Em “Faraó e a água do rio”, narrativa de *Tutaméia*, também somos informados de outras atividades realizadas pelos ciganos. Aqui eles chegam para consertar as tachas de açúcar da Fazenda Crispins. Mas também aqui os personagens são céticos quanto aos integrantes do grupo. Por isso, o patrão, põe seu filho, Siozorinho, para vigiá-los. Às personagens Sinhiza e Sinhalice, contam que os ciganos usavam muitos anéis, não criavam apego aos lugares nos quais permaneciam por breves períodos, de tanto conhecerem a “ligeireza do mundo” e também que suas cantigas eram para “aumentar a quantidade de amor” (p. 98).

Normalmente, nas outras narrativas, tínhamos informações sobre os grupos de ciganos em geral. Aqui encontramos referências às ciganas, Constantina, Demétria e Aníssia. Esta “— moça — pêssega, uma pássara” (p. 99). Dela vangloriavam-se: “pendiam-lhe as tranças de solteira e refolhos cobrissem furtos e filtros, dos alindes do corpete à saia rodada, a roçagar os sapatos de salto” (p. 99). A descrição da vestimenta de Aníssia assemelha-se com as vestimentas das ciganas do filme, embora estas não usem sapatos de salto. Nesta narrativa os ciganos também usam o termo “ganjão” (p. 100) para se referirem as pessoas que não pertencem ao seu bando. Na música cantada por Sinhiza e Sinhalice em “Faraó e a água do rio” aparece o termo “ganjón”.

Observem-se: “— Cigano non lava non, ganjón, para non perder o cheiro...” (p. 98). Esta é uma variante de ganjão.

A cena em que nos deparamos com as ciganas, Demétria e Constantina, montadas de lado, no cavalo, nos lembra do momento, em *Sagarana, o duelo*, no qual Turíbio, com um grupo de ciganos, chega ao Porto das balsas para atravessar o rio. As ciganas que integram o grupo são bonitas, desinibidas e alegres. É dessa narrativa que advém a atmosfera festiva que paira no filme, nas cenas protagonizadas pelos ciganos. O narrador traz mais informações sobre os ciganos: “Os ciganos eram um colorido. Louvavam-no, tão, à rapa de guais, xingos, cantos, incutiam festa da alegre tristeza” (p. 101). Quando o narrador fala de sua despedida, diz que é hora de dizer adeus à “farrapompa” que já ia se “estugando” (p.101).

Até mesmo na festa de Manuelzão, na narrativa “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile* aparecem “vultos ciganos” (p. 157) para a inauguração da capela. Mas, aí não encontramos descrição alguma sobre eles.

O Cigano com o qual nos deparamos na narrativa fílmica recupera, através de uma espécie de síntese, as características dos ciganos que encontramos pela obra rosiana. Ele se relaciona tanto com Turíbio quanto com Cassiano; entretanto, não é bem visto por nenhum destes personagens. O cineasta através da vestimenta, das falas e dos gestos desse personagem recupera traços fundamentais desta figura literária. O vestuário do Cigano é simbólico tendo, antes de tudo, a missão de traduzir simbolicamente esse tipo social. A música, que atua na composição da ambientação, também vai ao encontro da atmosfera festiva que paira nos momentos em que vemos seu grupo no quadro fílmico. Destaca-se aqui o papel dramático da música. O cigano não é nomeado com um nome próprio. Os personagens referem-se a eles como Cigano, apenas. Este é mais um

traço que reforça essa ideia de síntese que sublinhamos, uma vez que um personagem representa um grupo nômade com suas peculiaridades.

Dos negócios que realiza com Turíbio e Cassiano, o Cigano obtém lucro, tais como os ciganos rosianos. O personagem fílmico Chico Barqueiro ataca diretamente o Cigano e seu bando, através de duras palavras. Os termos “ganjão” e “baldroca” oriundos da base literária são, frequentemente, empregados pelos personagens de *Sagarana, o duelo*.

Também podemos destacar, ainda, em *Sagarana*, a figura do grande proprietário de terras, Major Saulo. Este, apesar de ter conquistado muitas terras, é iletrado como o personagem Zé Bebelo de *Grande sertão: veredas*. No filme será o personagem Habão desse mesmo romance quem interpretará a figura do grande latifundiário.

Até o presente momento tratamos de alguns “tipos” de personagens que surgem em *Sagarana* e não apenas em “Duelo” e que foram, posteriormente, desenvolvidos por Guimarães Rosa, ressurgindo, em 1974, no filme *Sagarana, o duelo*. Dessa maneira, colocamos em evidência esse método criativo do escritor, do qual se valerá, homologamente, o cineasta em sua recriação, como tentaremos demonstrar no capítulo seguinte.

Passamos agora para os temas da traição, do teatro (enquanto arte da representação) e da feitiçaria, embrionários em *Sagarana*, mas que também serão retrabalhados em outras obras rosianas e, ainda, retomados pelo cineasta .

Primeiramente, o tema da traição que, em “Duelo”, constitui o motivo que desencadeia a ira de Turíbio que, ao cometer um equívoco, passa da posição de caçador para a de caça. Esse tema se faz presente em “Minha gente” e “São Marcos”, outras narrativas de *Sagarana*, em “Nada e nossa condição” (*Primeiras estórias*), “Campo geral” (*Manuelzão e Miguilim*), além de *Grande sertão: veredas*.

Outra tema recorrente na obra do escritor volta-se para o teatro. Essa atmosfera de representação que envolve e fascina os personagens rosianos aparece, de forma embrionária, em “A volta do marido pródigo”. Nesta narrativa o teatro é um espetáculo para o deleite das famílias. Essa ideia está nos propósitos de seu Marrinha quando o personagem protagonista, Laio, descreve o drama do Visconde Sedutor, propondo que a peça seja apresentada às famílias da redondeza. Esse tema ressurgirá em *Grande sertão: veredas*, na narrativa “Campo geral” do volume *Manuelzão e Miguilim de Corpo de baile*, na narrativa “Pirlimpsiquice” de *Primeiras histórias* e “Do diário em Paris” que integra a obra *Ave, palavra*.

O teatro é algo que tudo resolve para o personagem de “Do diário em Paris”. Nesta narrativa o personagem narrador ama o teatro tal como o personagem fílmico que será introduzido na adaptação de Paulo Thiago. Para aquele o teatro é, ainda, um antigo amor que também o é de todos os gregos que ele conhece. “Não é o teatro uma verdadeira teofania?” (p. 117), indaga esse personagem.

Voltando-nos para a relação do personagem fílmico (ator circense) com o teatro, percebemos que é em “Pirlimpsiquice” que aflora uma relação semelhante. Tomamos conhecimento desse relacionamento a partir da disposição do narrador em contar uma experiência de sua infância quando vivia num colégio. O narrador personagem fala acerca do que aconteceu numa noite com seu grupo de teatro composto por doze alunos do Colégio. Dr. Perdigão era um dos responsáveis, sendo o “ensaiador”. O drama que iriam representar nessa noite era *Os filhos do Doutor Famoso*, em cinco atos.

Os alunos que haviam contado uma história inventada aos curiosos, para não os deixarem tomar conhecimento do que seria, de fato, apresentado, acabam por representar, no dia da exibição do espetáculo, tal história e não a ensaiada pelos professores. Foi algo espontâneo, não haviam combinado entre si. As palmas dos

espectadores ressoavam. O narrador, no palco, se vê transformado, bem como seus colegas. O Surubim, o Alfeu e até o padre Diretor gritavam bis.

Nesta narrativa vemos o drama ser encarado como manifestação do instinto lúdico, através do qual os personagens improvisam um drama ao representarem papéis diversos, baseados em suas experiências cotidianas. Deparamo-nos com uma experiência coletiva, da qual a reação do público é parte essencial. Ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um conto ou romance, os espectadores aqui são efetivamente colocados dentro da situação, sendo diretamente confrontados com ela. O narrador reflete:

Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes. Assim perpassando, com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada. (2005, p. 91)

O narrador tentava voltar à realidade, “se soltar do encantamento”, mas:

Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? (p. 91)

O narrador emprega o verbo “personificar” (p. 91) ao invés de interpretar. Emprega a palavra “perguntatividade” (p. 89) para se referir aos que indagavam acerca da atividade dos integrantes do grupo; apresenta, ainda, o vocábulo “milmaravilhar” (p. 91) para se referir as palavras que ouvia dos colegas e as que ele mesmo proferia. Trata-se de neologismos criados por Guimarães Rosa e, intrinsecamente, ligados, em “Pirlimpique”, à arte teatral. Ao final da peça o narrador, um “personagem personificante” (p. 91), sem saber como findar a apresentação, emprega o vocábulo “tremeluzir” para explicação sua sensação antes de decidir dar uma cambalhota para encerrar a peça.

O ator circense, no filme, afirma ao amigo Turíbio que está acostumado a atravessar o sertão, levando fantasia para o povo. A relação que esse personagem mantém com o teatro, vai ao encontro dessa atmosfera que paira em “Pirlimpisquice”.

Nessa narrativa de *Primeiras estórias*, quando os personagens estão falando acerca do teatro, o narrador nos lembra da concepção de representação de Dr. Perdigão, responsável pelos ensaios do grupo, transcrita abaixo:

— “*Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade*” — exortava-nos o Dr. Perdigão, sobre suas sérias barbas. (p. 85)

Já a frase sublinhada no trecho literário abaixo, retirada da mesma narrativa, vai ao encontro de uma das falas do ator, amigo de Turíbio, fora do palco de representações. É uma fala do Dr. Avante, que também participava dos ensaios

— “*Lembrem-se: circunspeção e majestade...*” proferia o Dr. Avante — ... e: “*Longa é a arte e breve a vida... — um preconício dos gregos!*” (p. 86)

O tema da feitiçaria, que também permeia a obra de Guimarães Rosa, já aparece em narrativas de *Sagarana*. A aura de mistérios que envolve essa temática destaca-se nas narrativas “São Marcos” e “Corpo fechado”, de *Sagarana*, em *Grande sertão: veredas*, em “Campo geral” (*Manuelzão e Miguilim*) e em “Buriti” (*Noites do sertão*).

Em “Campo geral”, as rezas que a personagem Mãitina realizava não eram bem compreendidas pelos personagens que a rodeavam. A personagem Rosa, que temia todo tipo de feitiçaria, falava que ela rezava “porqueado” (p. 46). Já Vovó Izidra reprovava a postura de Mãitina, por achar que ela falava “feias palavras despautadas”, ordenava que ela voltasse para a cozinha, pois “lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho!” (p. 47).

Quando Vovó Izidra encontrava no meio das coisas de Mãitina, “calunguinhas” (p. 63) feitos de pau, atirava todos ao fogo. Para ela estes eram “santos-desgraçados” (p. 63), “bonecos do demo” (p. 63), “cazumbos” (p. 63) que ela não poderia consentir que Mãitina oferecesse para respeito de se beijar. Para ela, dever-se-ia cuspir em cima deles. O narrador nos conta que todo mundo dizia que ela era feiticeira.

A personagem Adélia Baiana em “A estória de Lélío e Lina” ensina a Lélío uma simpatia para que ele possa esquecer Jini. Quando ele lhe pergunta se é feitiço, ela lhe responde que, embora as pessoas não saibam, fazem feitiço o tempo todo, porque vivem umas no meio das outras. O narrador nos conta também que quando Lélío descobriu que Mariinha não gostava dele, pensou em ir a Conceição para “incumbir amavios e artes, para poder” (p. 302). Novamente nos deparamos com uma situação que se liga a essa aura de feitiços. Ainda nesta narrativa chegam dois homens no Pinhém para “fechar” os pastos. O personagem Aristó tinha encomendado a vinda desses dois afamados benzedores para que o gado não escapasse. O narrador fala que eles rezavam baixo suas rezas e, ao final de seu trabalho, o gado ali dentro se resignava.

Em “Buriti” (*Noites do Sertão*), alguns personagens também se ligam a essa aura esotérica. Iô Liodoro manda chamar Dô-Nhã para que ela, em presença de Lalinha, possa realizar um trabalho com o intuito de trazer Iô Irvino de volta para a esposa que abandonara. Dô-Nhã acredita que este fora embora porque a mulher com quem passara a viver fizera mandraca para separar ela e o marido. Dirigindo-se a Lalinha ela confessa que faz “desamarros e amarros” (p. 211), garantindo-lhe que ele vai voltar. O narrador emprega o termo feitiçaria e ofício para se referir ao trabalho de Dô-Nhã. O narrador nos conta que Lalinha parecia acreditar, um pouco, nos aparatos de Dô-Nhã e em outros feiticeiros das redondezas que tivessem trabalhando nesse sentido.

A temática da feitiçaria também está presente na releitura que Paulo Thiago faz da obra de Guimarães Rosa. Através da caracterização do personagem fílmico Mongolô, da *mise-en-scène* do ambiente habitado por ele e da crença que personagens como Cassiano e Turíbio depositam em suas “rezas”, o cineasta transpõe essa aura de mistérios. Na narrativa “São Marcos” este personagem chama-se Mangolô.

Outros temas rosianos mobilizados pelo cineasta

A temática da possível realização de um pacto com o diabo, desenvolvida, fundamentalmente, em *Grande sertão: veredas*, será incorporada ao filme, como veremos no capítulo seguinte. Gostaríamos de ressaltar, apenas, que na narrativa — “Tarantão, meu patrão...”, de *Primeiras estórias*, o narrador também nos fala de um pacto que teria sido realizado e a partir do qual o personagem, assim como Riobaldo, passa a ter mais segurança em suas tomadas de decisões. Observem-se:

Achava que tinha feito o trato com o Diabo, se dando agora de o mor valentão, com todas as sertanejices e braburas. (p. 193)

A transposição desta temática se revela em *Sagarana, o duelo* através das insinuações acerca de um suposto pacto firmado entre o personagem Elias Ruivo e o diabo. Essa ideia sugerida através de comentários tecidos por um personagem da narrativa fílmica será reforçada por uma metáfora na cena em que este personagem é morto.

Nesta cena, após iniciar um tiroteio contra Cassiano Gomes ao pensar que este, avistado de longe, fosse Turíbio, Elias Ruivo acaba sendo morto. Ambos eram aliados na busca de Turíbio Todo, mas Cassiano, ao pensar que os tiros vinham de seu adversário, o mata, por engano. Ferido, o personagem cai em meio aos porcos, dentro de

um chiqueiro. Ele ainda consegue dizer que, do jogo travado com o diabo, está saindo perdedor e que, finalmente, vai poder conhecer seu parceiro Satanás. Solta, ainda, estrondosas gargalhadas.

A filmagem de cima para baixo apequena o personagem, esmagando-o moralmente, rebaixando-o ao nível do chão. Nesta cena, a metáfora se revela a partir da composição do plano no qual os espectadores podem ver tanto Elias Ruivo quanto os porcos. A imagem sugere, para além do imediatismo dramático da ação, a relação entre os animais e a figura do diabo. Dessa maneira o uso do símbolo consiste em substituir a figura do diabo através dessa aproximação.

Outro tema recorrente na obra do escritor é, dentre várias concepções sobre a existência, a proposição que traz a vida como “sorte perigosa”. “Viver é muito perigoso”, intertítulo síntese de *Sagarana, o duelo* é um dos aforismos de Rosa. Em *Grande sertão: veredas* encontramos tal proposição em, pelo menos, 12 trechos.

As concepções do viver perigoso estão espalhadas pela obra de Guimarães Rosa. São concepções que podem estar atreladas à proposição “Viver é muito perigoso”, lançada em *Grande sertão: veredas*. Alguns de seus personagens literários, como o protagonista de “João Porém, criador de perus” (*Tutaméia*) afirma que a vida é “rasgar-se” e “remendar-se” (p. 120). E, nesse entremeio, podemos nos deparar com acontecimentos que já se sucederam em vivências anteriores, pois a vida é também alguma repetição, segundo o narrador de “Nós, os temulentos” (*Tutaméia*) (p. 152). Ela pode ser breve ou longa, como é a arte ou o amor, de acordo com um personagem de “Orientação” (*Tutaméia*). Em “Buriti” (*Noites do Sertão*), na definição de viver atribui-se o adjetivo viajável, ligação que vai ao encontro do homem viajor de Guimarães Rosa. Já em “Darandina” (*Primeiras estórias*), “viver é impossível”.

Em “Páramo” (*Estas estórias*) um personagem se pergunta, como Eurípedes, “Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida? Para um personagem de “O grande samba disperso” (*Ave, palavra*), “viver é respirar; pensar já é morrer. Para ele, somente Deus é dono de todas as simultaneidades. Para um caçador de “Dão-Lalalão” (*Noites do sertão*), a vida é morte ou dinheiro. Já em “Aletria e Hermenêutica”, um dos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa afirma que a vida também é para ser lida, mas não literalmente, e sim em seu “supra-senso”. Ressalta também que nós ainda não conseguimos atingir esse tipo de leitura e que, por ora, só lemos a vida por tortas linhas.

Na tentativa de encontrar o sentido da aventura humana, seus personagens continuam buscando se definir. Para alguns “viver é obrigação sempre imediata” (*Tutaméia*, p. 23), para outros “viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente.” (p. 23). Em “—Uai, eu” (*Tutaméia*) um personagem assinala que “quem quer viver faz mágica” (p. 247). Outros reconhecem que “A gente quer, mas não consegue furtar o peso da vida”, pois dela sabe-se “o que a ostra percebe do mar e do rochedo.” (p. 23).

As falas de alguns personagens fílmicos, a inserção de cantiga e intertítulo na narrativa fílmica são recursos empregados pelo cineasta na transposição de algumas concepções do viver dentre as quais se sobrepõe o aforismo “viver é muito perigoso”. A cantiga introduzida logo no início do filme dialoga com esta concepção, bem como o intertítulo que funciona como espécie de síntese da narrativa fílmica, conforme veremos na análise desenvolvida no próximo capítulo.

Como se pode perceber, não focalizamos todos os personagens e temáticas recorrentes na obra de Guimarães Rosa. Focalizamos, primeiramente, os personagens de “Duelo”, que serão analisados, comparativamente aos personagens fílmicos. Outros personagens rosianos, que não integram a diegese fílmica, foram mencionados no

momento em que evidenciamos o método rosiano no qual se espelhou o cineasta em sua transposição.

Em seguida passamos para o grupo de ciganos que não surgem em “Duelo”, mas constitui-se como tipo social recorrente na obra do escritor. Também referimos brevemente à personagem Nhorinhá, que será evocada através da figura de uma bela cigana que se destaca em meio ao “bando” com o qual Turíbio Todo viaja em *Sagarana, o duelo*. Citamos, ainda, a figura do proprietário de terras, representado em *Sagarana*, pelo major Saulo, e o personagem Manuel Timborna que, secundariamente, aparece em duas narrativas dessa mesma obra. Este personagem fora apenas citado quando focalizamos o método compositivo e ficcional de Guimarães Rosa. Quase não há referência a esse personagem que não será focalizado no capítulo seguinte, uma vez que não fora transposto para a adaptação.

Também destacamos alguns temas que surgiram em *Sagarana* como a traição, o teatro e a feitiçaria. Citamos brevemente temas que surgiram em outras obras posteriores. Dentre elas destacam-se, para o presente estudo, a possível realização de um pacto com o diabo e as concepções de viver, dentre as quais se destaca a vida como “sorte perigosa”. Todos esses elementos integrar-se-ão à narrativa fílmica.

No próximo capítulo, outros personagens e temas rosianos transpostos, fundamentalmente, de “Cara-de-Bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*) e *Grande sertão: veredas*, serão destacados na análise do filme, em que se relacionam com os que aqui foram postos em evidência.

CAPÍTULO III

OS BLOCOS NARRATIVOS DE *SAGARANA, O DUELO*

Na travessia do literário para o cinematográfico, percebemos que a narrativa fílmica é inerentemente palimpsestosa; sentimos constantemente a presença da obra rosiana pairando sobre o filme que estamos fruindo. O cineasta anuncia abertamente sua relação com a obra de Guimarães Rosa ao trazer nos créditos de apresentação a informação de que o filme é uma “livre adaptação”.

Em *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété nos chamam a atenção para a postura que devemos assumir no terreno de comparação entre a obra fonte e uma adaptação livre, ressaltando que é necessário trabalhar sobre as estruturas profundas e não apenas sobre os acontecimentos superficiais. Não devemos nos limitar ao conteúdo, mas levar em conta a expressão, consubstancialmente ligada ao sentido. Em *Sagarana, o duelo* veremos que o cineasta dialoga com procedimentos discursivo-formais da obra rosiana na operação de sua transposição para linguagem cinematográfica.

No capítulo anterior, baseados nos estudos de Bremond, focalizamos o nível narrativo da história mostrando como fora apresentado o argumento do escritor e do cineasta, verificando, em ambas as produções, como se deu a combinação das sequências básicas de encadeamento das ações na diegese. Focalizando as categorias do tempo, do modo e da voz, em seus respectivos desdobramentos e apoiados na teoria de Genette, mostramos também o modo através do qual a história é contada nestes dois sistemas artísticos.

Conforme já apontamos, o cineasta Paulo Thiago empregou o conto “Duelo”, como operador cinematográfico na construção de *Sagarana, o duelo* (1974). Trata-se de

uma adaptação por extensão, que constitui um alargamento do conto. No caso desta produção, os elementos que são acrescentados à base literária são transpostos do próprio corpus literário do escritor mineiro e o método criativo do qual o cineasta se vale encontra correspondências com um dos métodos criativos do próprio escritor.

Não é o fato de ser um conto que contribui para que o cineasta traga outros elementos para sua obra. Na verdade, a presença dos vários elementos externos ao conto se deve muito mais à opção do diretor por uma “adaptação por extensão”, do que do fato de a base literária ser um conto com uma única ação. Vários elementos dispersos pela obra do escritor foram capturados pelo olhar do cineasta e se mesclam em sua recriação. Isso nos permite trilhar um caminho paralelo, durante a fruição da obra cinematográfica, possibilitando um caminhar por veredas, nas quais encontramos personagens, temas e concepções filosóficas rosianas.

Em *Sagarana, o duelo*, Paulo Thiago mantém a estrutura do argumento da base literária: adultério, descoberta do adultério, planejamento da vingança, execução equivocada, fuga, perseguição que se frustra várias vezes, refúgio em São Paulo, morte do perseguidor antecedida pela ajuda prestada ao vingador vicário, retorno do marido, encontro com o executor da vingança e execução final.

Nesse percurso, os personagens que realizam a ação se põem em movimento atraídos por um objetivo. Turíbio se põe em movimento em busca de Cassiano. É, portanto, o sujeito e Cassiano, o objeto. Mas ao cometer um equívoco Turíbio passa da posição de sujeito para a posição de objeto. O objetivo de Cassiano, agora, após descobrir que Turíbio matou seu irmão, é matar Turíbio. A ação é constituída por esse movimento do sujeito em direção ao objeto. Mas este movimento em *Sagarana, o duelo* será perturbado por outros personagens que estão presentes nas inserções feitas pelo

cineasta. Estes personagens tentarão impedir ou ajudar o movimento do sujeito ao objeto. Um mesmo personagem desempenhará a função de oponente e a de adjuvante.

O filme é composto por cinco blocos narrativos e cada um desses blocos é antecedido por um intertítulo. Após o término do quinto bloco narrativo segue-se a exibição de mais um intertítulo, o sexto, que funciona como síntese de toda a narrativa fílmica. Os intertítulos, por ordem de apresentação, são os seguintes: “Deus é traiçoeiro”, “O jogo do diabo”, “Destino é quando menos se espera”, “O milagre é sempre possível”, “Travessia ∞” e “Viver é muito perigoso”. Todos os intertítulos estão calcados em *Grande sertão: veredas*.

Os intertítulos sublinham o clima que paira em cada bloco narrativo. O cineasta busca integrá-los visual e dramaticamente ao filme, tal como acontece com os créditos de apresentação que são exibidos após a sequência introdutória e diretamente sobrepostos a imagens da ação, como veremos mais adiante.

A transposição dos personagens rosianos

Em *Sagarana, o duelo* há personagens que foram transpostos de diferentes obras de Guimarães Rosa e não apenas do conto “Duelo”. Em sua releitura percebemos que o cineasta transpõe alguns personagens de maneira semelhante aos do texto literário, com apenas algumas alterações. Outras vezes, mobiliza mais que um personagem para a recriação de novos personagens ou anula um personagem da base literária, preservando dele somente uma fala ou uma ação que é passada a outro personagem.

Um fazendeiro de “Duelo” que vende um cavalo para Turíbio ressurgirá, na narrativa fílmica, através do amigo circense do personagem Turíbio. O vaqueiro que

aconselha Cassiano a deixar de lado a sua vingança será reconhecido por meio da fala do personagem estradeiro rezador que se assemelha ao esdrúxulo estradeiro da base literária. O sujeito que convida Turíbio para ir pra São Paulo ganhar dinheiro, reaparecerá através da figura de um conhecido de Turíbio, Chico Mineiro. O cineasta ainda dialoga com a obra do escritor ao transpor personagens como Titão Passos, Cara-de-Bronze e Habão que também se integrarão à narrativa fílmica.

O personagem Cassiano Gomes é interpretado pelo ator Milton Moraes que já havia atuado em outro filme de Paulo Thiago, *Os senhores da terra* (1970). O personagem tem boa estatura e traz consigo a vestimenta e fama de ex-policial da Força Pública. Em *Sagarana, o duelo* sua caracterização é muito semelhante ao personagem da base literária. As raras descrições acerca de sua configuração visual e as outras, que trazem características intrínsecas de sua personalidade, são muito próximas às do personagem que se apresenta no filme, embora nesta produção ele aparente ser mais velho. O narrador destaca que apesar de seu aspecto garboso, sofria devido aos problemas cardíacos. Abaixo destacamos duas passagens que nos mostram a caracterização deste personagem no texto literário

[...] Cassiano Gomes não dera baixa na Polícia à toa, e sim excluído pela junta médica; e, apesar do seu garboso aspecto, não lhe prestara para muito o coração. (2001, p. 185)

Não é à toa, porém, que um cavalheiro, excluído das armas por causa de más válvulas e maus orifícios cardíacos, se extenua em *raids* tão penosos, na trilha da guerra sem perdão. Cassiano sentiu que, agora, ao menor esforço, nele montava a canseira. E, do meio-dia para a tarde, não podia mais ficar calçado, porque os tornozelos começavam a inchar. (p. 196)

Somos informados pelo narrador de “Duelo” acerca de sua idade. Ele tem apenas vinte e oito anos. É “estrategista mais fino”, ia “pula-pula”, em suas andanças, ora “em recuos estúrdios, ora em bizarras demoras de espera, sempre bordando espirais em torno

do eixo da estrada-mãe” (p. 183). Na narrativa fílmica o andar do personagem Cassiano recupera a condição de personagem adoentado da base literária.

Abaixo transcrevemos uma de suas falas dirigida à Mariana, recriação de Silivana, quando esta lhe fala que Deus sempre vigia traição:

— Que nada Mariana, nessas questões de sangue e honra, aqui no sertão, Deus mesmo, quando vier, que venha armado.

Esta fala é inspirada num fragmento de *Grande sertão: veredas*. Observe-se o trecho correspondente:

O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! (G. S:V, p. 35)



Cassiano Gomes interpretado por Milton Moraes

A personagem Silivana transforma-se em Mariana no filme. Interpretada pela atriz Ítala Nandi assume maior presença como figura e como função. Quanto ao seu aspecto físico, temos poucas informações na base literária. O narrador dá ênfase, apenas, aos seus grandes olhos pretos, bonitos e de cabra tonta. No filme sua beleza é realçada. Possui cabelos ruivos e encaracolados. Tem um talhe fino e a pele morena. Seu figurino é composto, quase exclusivamente, de vestidos. Só há uma cena em que ela usa saia e blusa. Ora deixa seus cabelos soltos, ora prende seus fios, alongando a silhueta. O personagem fílmico Titão Passos afirma que beleza assim era difícil de se encontrar pelo sertão.

Sua primeira aparição em *Sagarana, o duelo* se dá momentos antes de ser flagrada junto a Cassiano por seu marido Turíbio. Nessa cena ouvimos os sussurros dos amantes, enquanto a câmera percorre o quarto e, por meio de um *travelling* para frente, traz, em primeiro plano, um porta-retrato no qual a vemos ao lado do marido, vestida de noiva. O porta-retrato, objeto carregado de lembranças, aqui é o objeto de transição para um acontecimento passado que será resgatado no presente da diegese fílmica.

Nessa digressão, a personagem, de braço dado com Turíbio, percorre o ambiente da festa de seu casamento enquanto os convidados lançam punhados de arroz sobre o casal. Ambos estão muito felizes. Ela usa um vestido branco até os pés. A grinalda lhe cobre os cabelos que estão soltos, conforme podemos perceber quando a câmera a focaliza de frente. De volta ao ambiente em que estão os amantes, avistamo-la, nua, inclinada para Cassiano, com a cabeça apoiada no peito dele. Quando começam a conversar, ela levanta sua cabeça para olhar o amante. Nesse momento os espectadores podem ver seu seio esquerdo. Voltam a se beijar enquanto, pela janela, já podemos avistar Turíbio que se aproxima. Explorando a profundidade de campo, o cineasta exhibe, num único plano, os amantes e o marido traído que se aproxima.



Mariana (“Silivana”) interpretada por Ítala Nandi



No conto, em nenhum momento passou pela cabeça de Turíbio alguma ideia contra Silivana. O narrador usa a expressão “nem por sonhos” (p. 179) quando nos conta que ele não planejara nada contra ela, ressaltando, ainda, que era um cavalheiro incapaz de tornar-se covarde, agredindo uma mulher e “porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente” (p.179). Esta postura é a mesma adotada pelo personagem fílmico. Quando indagado pela esposa acerca do que faria se um dia ela gostasse de mais alguém, Turíbio afirma que contra ela não faria nada, mas, pensaria com muito gosto numa vingança para esse outro homem.

Na base literária, após diversos acontecimentos, como a ida de Turíbio para capital, o narrador se refere à Silivana como “aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta” (p. 195). Embora a autor fale da beleza da personagem, ele também deixa transparecer em suas palavras uma fina ironia, ao afirmar que Silivana tinha “sábios desígnios na cabecinha” (p. 185). Essa ironia despontada nas palavras do autor em sua caracterização, não encontra correspondência na construção fílmica.

A reação de Mariana à visita de Turíbio, já após a instauração do duelo, corresponde à mesma reação da personagem Silivana encontrada pelos leitores na base literária

— Por que é que você não vai para bem longe, esperar que a raiva do homem recolha?... (Dona Silivana tinha sábios desígnios na cabeçinha...)

— Que-o-quê!... Você jura não contar p’ra ninguém uma coisa?...

— Por esta luz!... Pois será que você já não tem mais confiança nem em mim?!

— Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus... Mas, o tal... Correndo assim por essas brenhas, quero ver! Ele barganha de cavalo, troca, troca, que nem cigano, mas não pode bater baldroca com o coração, lá dele, que não regula direito! (p. 185)

Esse diálogo travado entre os dois personagens é transposto de modo muito semelhante para o filme. Dessa maneira temos, na narrativa fílmica, um diálogo literário em que a elipse, a alusão, o meio-tom e o silêncio se fazem presentes. Os personagens fazem uso de quase todas as palavras que aí foram empregadas.

Há um momento em *Sagarana, o duelo* em que Mariana se destaca no centro do quadro fílmico. Ela aparece na sacada de uma casa, vestida de branco, à espera de um dos seus homens, provavelmente Turíbio. Através do primeiro plano, podemos partilhar de sua angústia. Aqui a culminação do *travelling* para frente reforça e valoriza a contribuição dramática proporcionada pelo primeiro plano. Se não partilhássemos desse sentimento incômodo que aflora na face da personagem, esta cena poderia aproximar-se à descrição da personagem Lalinha e ao que a sua presença provoca nos moradores do sertão, conforme podemos observar no trecho transcrito da narrativa “Buriti”

Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. (p. 120)

Será que os roceiros de perto não vão dando notícia de ali haver aquela diferente criatura, e o caso não corre distâncias, no sertão? (p. 120)

O personagem Turíbio Todo é interpretado pelo ator Joel Barcelos que iniciou sua carreira no cinema em 1955. Também já atuou como roteirista e diretor, além de ter trabalhado na televisão. No Festival de Brasília realizado no ano de 1968, ele recebeu o Troféu Candango de melhor ator por sua atuação em *Jardim de Guerra*, de Neville de Almeida. Em 1990, 17 anos após o lançamento de *Sagarana, o duelo*, recebeu o prêmio de melhor ator coadjuvante, no mesmo festival, pela sua participação especial no filme *O Beijo 2348/72* (1990), de Walter Rogério.



Turíbio Todo interpretado por Joel Barcelos

A caracterização do personagem na base literária se constrói da seguinte maneira:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pêlos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. (p. 175).

E mais adiante:

Aliás, os capiaus afirmam isto assim peremptório, mas bem que no caso havia lugar para atenuantes. Impossível negar a existência do papo: mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso “papo de mola, quando anda pede esmola”... Além do mais, ninguém nasce papudo nem arranja papo por gôsto: ele resulta das tentativas que o grande percevejo do mato faz para se tornar um animal doméstico nas cafuas de beira-rio, onde há, também cúmplices, camaradas do *barbeiro*, cinco espécies, mais ou menos, de tatus. E, tão modesto papúsculo, incapaz de tentar o bisturi de um operador, não enfeava o seu proprietário: Turíbio Todo era até simpático: forçado a usar colarinho e gravata, às vezes parecia mesmo elegante.

Não tinha, porém, confiança nesses dotes, e daí ser bastante misântropo, e dali ter querido ser seleiro, para poder trabalhar em casa e ser menos visto. Ora, com a estrada-de-ferro, e, mais tarde, o advento das duas estradas de automóvel, rarearam as encomendas de arreios e cangalhas, e Turíbio Todo caiu por fôrça na vadiação.

Agora, quanto às vibrissas e ao choro sem visagens, podia ser que indicassem gosto punitivo e maldade, mas com regra, o quanto necessário, não em excesso. (p. 176)

Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa traz a seguinte definição para o adjetivo misântropo, empregado pelo narrador de “Duelo”, na descrição do personagem Turíbio Todo:

misântropo (ân): inimigo da humanidade; o que detesta a convivência com os semelhantes; homem arredo e solitário; que sofre de misantropia, macambúzio. (p. 232)

No filme, o ator Joel Barcelos que interpreta Turíbio Todo, não é nem um pouco papudo, embora possua um pomo de Adão avantajado. Quanto à personalidade podemos perceber, desde as primeiras cenas, que o personagem não tem nada de misantropo, uma vez que estabelece relações facilmente com as pessoas. Clodino Preto, o boticário Exaltino, o Cigano, Chico Barqueiro, Cara-de-Bronze, Titão Passos e Mineiro são pessoas com as quais Turíbio Todo se relaciona sem dificuldades.

Na releitura da ficção rosiana percebemos que o personagem Lalino, da narrativa “Traços biográficos de Latino Salãthiel” ou “A volta do marido pródigo”, traz muitas semelhanças com o personagem Turíbio no filme. Abaixo destacamos um trecho da obra literária que foi mobilizado pelo cineasta em sua recriação. A este, como veremos, somar-se-ão outros trechos desta mesma narrativa. O trecho sublinhado foi transposto quase da mesma maneira:

— Também, tudo p’ra ele sai bom, e no fim dá certo... — diz Corrêia, suspirando e retomando o enxadão. — “P’ra uns, as vacas morrem... p’ra outros até boi pega a parir...” (p. 102)

A fala que sublinhamos acima é recriada no filme na passagem que apresentaremos abaixo. Podemos observar aí de que maneira se dá a transposição feita pelo cineasta ao mesclar esses dois personagens. O diálogo transcrito da narrativa fílmica se dá entre os personagens Clodino e Turíbio. Aquele adverte o companheiro sobre a possibilidade de sobrevir o azar afirmando ainda que, pelo certo ou pelo duvidoso, traz sempre as armas consigo. Diz também ao companheiro que quando precisar, novamente, é só mandar chamar. As falas abaixo dão continuidade à conversa entre os dois companheiros

— Comigo as coisas sempre dão certo. É a sorte.
 — Não conte sempre com a sorte, seu Turíbio. É que, às vezes, vem o azar e a gente tem que tá preparado.
 — Que é isso, compadre?
 — É como diz o povo, seu Turíbio, sapo não pula por beleza não. Sapo pula por necessidade mesmo.

- Pode ser verdade, mas comigo as coisas são diferentes. Pra uns as vacas estão morrendo. Pra outros os bois tão parindo bezerro.
- Até mais ver, Clodino.
- Até mais ver, Turíbio.
- E olha, fé em Deus e unha no povo!

A certa altura da narrativa “A volta do marido pródigo”, o personagem Lalino Salãthiel profere a última frase do diálogo transcrito acima. No texto literário esta fala é dirigida ao seu Waldemar por Lalino, quando ele diz que vai para Belorizonte. Lalino decide deixar sua esposa com o espanhol Ramiro, pedindo-lhe algum dinheiro emprestado. No trecho destacado abaixo, ele é indagado acerca dessa viagem e tal resposta vai ao encontro do momento em que, na base literária, Turíbio, “caiu por força” na vadiação. Ao mesmo tempo em que decide aventurar-se deixa transparecer que irá voltar:

- “Mas que é que já vai fazer, seu Lalino?... Quer a vagabundagem inteirada?” — Vou p’ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil... O senhor sabe: é bom ir ver. Mas um dia a gente volta! [...] — Podem te levar de-noite p’ra estranja ou p’ra China, e largar lá errado dormindo, que de-manhã já acorda engazopando os japonês!”...
 - Adeus, seu Waldemar!
 - Mas, dez passos feitos, volta-se com uma micagem:
 - Adeus, seu Waldemar!... “Fé em Deus, e... unha no povo!”... (p. 113)

Focalizando o diálogo, ainda percebemos que outra fala da narrativa fílmica, agora a de Clodino, também fora transposta desta narrativa. Mesclam-se, novamente, trechos destas duas narrativas de *Sagarana* na construção do “diálogo literário” entre os personagens fílmicos. Na obra literária, Guimarães Rosa transcreve o provérbio capiau: “Sapo não pula por boniteza/ mas porém por percisão” (p. 363) como epígrafe de sua narrativa.

Já assinalamos algumas semelhanças entre o personagem Turíbio, no filme, e o personagem Lalino. Mas uma diferença deve ser assinalada aqui. O personagem Turíbio realmente conheceu a cidade grande, quando foi para São Paulo com seu amigo, enquanto Lalino, não. Turíbio, após voltar de viagem, zomba de seus conterrâneos,

tentando exortá-los a deixar o sertão. O estradeiro rezador e Timpim são dois desses seus conterrâneos. Essa postura de Turíblio contrasta com o modo de pensar de ambos os personagens. O estradeiro rezador afirma que só se sai do sertão é tomando conta dele adentro e que o sertão “engole” as pessoas. Já Timpim acredita que as pessoas devem sempre ficar onde nasceram e não viver na imaginação do que acontece nos grandes centros.

Na concepção do personagem Turíblio da narrativa fílmica, Deus é o que há de bom no homem, manifestando-se, portanto, por meio de suas boas ações. Já o mal corresponde aos “avessos” ou “crespos” dos homens. Esta crença do personagem está arraigada em *Grande sertão: veredas*:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. (2001, p. 26)

Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe — mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. (p. 359)
— “Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: — ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” (p. 537)

No momento em que Cassiano Gomes é interpelado pelo personagem Chico Barqueiro no Porto das Balsas, as falas trocadas entre os personagens, na adaptação, são quase as mesmas que encontramos na base literária. No conto, o barqueiro está armado com uma foice, enquanto no filme, ele está com uma espingarda. A diferença salta quando falam de Elias Ruivo. No conto, Cassiano fala que não conhece nenhum Elias Ruivo, e que está à procura de Turíblio, enquanto no filme, ele mata Elias Ruivo, por engano. Este, junto com Habão, era um de seus aliados. Mas Chico barqueiro, no filme, confirma que Elias Ruivo era seu inimigo e queria matá-lo. Dessa maneira o desfecho dessa cena é semelhante ao desfecho da ação encadeada no conto, uma vez que Cassiano lhe tirara a oportunidade de acabar com seu inimigo com suas próprias mãos.

No filme, bem como no conto, Turíbio chega ao local depois de Cassiano, desencontrando-se novamente. Só que no filme Turíbio vem acompanhado de um grupo de ciganos. Turíbio tenta se explicar ao barqueiro, acerca dos tiros que disparara, mas o barqueiro não o ouve. Na base literária atravessam o rio apenas Turíbio, seu cavalo baio e Chico. Enquanto no filme um cigano, uma cigana e o estradeiro rezador também estão presentes na travessia. Mas, o diálogo, entre Chico barqueiro e Turíbio, transposto para o filme assemelha-se ao da base literária.

Após verificarmos de que maneira os personagens centrais foram transpostos para o filme, passamos para o encadeamento das ações em cada bloco narrativo, nos quais elementos de diferentes obras rosianas aparecem integrados à ação central.

“Deus é traiçoeiro”

O primeiro bloco narrativo, que recebe o intertítulo “Deus é traiçoeiro”, tem a duração de dezoito minutos e quarenta e cinco segundos. Este se inscreve sobre a tela vermelha. Mesclam-se, neste bloco narrativo, paixão e morte. Temos aqui a sequência da execução de uma emboscada pelos personagens Turíbio e Clodino, a mando do coronel Cara-de-Bronze; a sequência da volta de Turíbio para casa, acompanhado de Clodino, após o cumprimento desta emboscada; sequência da conversa do personagem Exaltino com um conhecido; a sequência que dá continuidade à volta de Turíbio para casa; sequência em que o caso dos amantes é desvelado aos espectadores; sequência, em *flashback*, do casamento de Turíbio e Mariana e a continuação da sequência do encontro entre os dois amantes que são flagrados por Turíbio, seguida da apresentação dos créditos de abertura.

A criação do interesse e do suspense está por trás de toda construção dramática. As expectativas devem ser suscitadas nos espectadores. Em *Sagarana, o duelo* temos dois momentos cruciais que suscitam o interesse nos espectadores e que são, portanto, de extrema importância para o desenvolvimento da história. O primeiro é o flagrante de Turíbio, através do qual ele descobre a infidelidade da esposa e o outro, a descoberta de Cassino Gomes da autoria do assassinato de seu irmão. Tais expectativas, voltadas para a reação do personagem face a determinadas situações, não são satisfeitas antes do momento final; a ação precisa parecer estar, a cada momento, chegando mais perto de seu desfecho.

Segundo Esslin (1978), é necessário que o autor empregue ritmos diferentes para que não caia numa monotonia que provocará perda de interesse por parte dos espectadores. Durante a maior parte do filme, o duelo entre Turíbio Todo e Cassiano Gomes se estende sertão a fora, pois sempre que pensamos que Cassiano vai encontrar Turíbio, este escapa por diferentes caminhos. Na verdade, temos a suspensão dessa expectativa quando Turíbio parte para São Paulo, mas nova expectativa é suscitada posteriormente, pois sabemos que mesmo com a morte de Cassiano existe ainda a possibilidade de execução da vingança por meio de seu ajudante vicário.

Após a exibição do intertítulo “Deus é traiçoeiro”, através de um plano de grande conjunto avistamos, em tamanho diminuto, uma “antiga casarona alheia” (G. S: V, p. 360) e seu entorno. Aqui o enquadramento é, antes de tudo, descritivo e nos introduz no ambiente da narração. A panorâmica traz a descrição do espaço, desempenhando um papel introdutório.

Através da sucessão de planos, passamos do plano de grande conjunto para o plano de conjunto, no qual já observamos de perto a casa e, fundamentalmente, a varanda que a contorna. Com o deslocamento da câmera para frente, conseguimos ver

também dois cavalos que estão próximos à casa. Através da profundidade de campo, por meio da janela, avistamos o personagem Turíbio e, ao fundo, Clodino. Através deste mesmo plano adentramos a casa. Aqui, no momento em que ambos estão carregando suas armas, um deles, Turíbio, começa a cantar uma canção que desempenhará uma função na narrativa fílmica e que irá, portanto, ao encontro da significação que permeia os intertítulos do filme.

Por meio da primeira fala apresentada em *Sagarana, o duelo*, o cineasta já nos permite traçar um paralelo com a obra lançada em 1956, juntamente com *Corpo de baile, Grande sertão: veredas*. O filme inicia-se com o personagem Turíbio cantando uma cantiga transposta pelo cineasta. Nessa transposição o cineasta recriou a cantiga abaixo encontrada no romance:

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão... (G. S: V, p. 334)

Enquanto, na transposição para o filme, aparece da seguinte maneira

Vida é sorte perigosa,
passada na ilusão.
Toda noite é traiçoeira,
todo dia: escuridão

Turíbio Todo canta duas vezes esse trecho, sendo que o último verso é repetido não duas, mas três vezes. Turíbio afirma que confia em sua arma como confia no diabo. Podemos observar que a cantiga busca concentrar a atenção do espectador-ouvinte na situação enquanto totalidade. A cantiga transposta de *Grande sertão: veredas* resgata um dos aforismos de Guimarães Rosa que traz a concepção de vida como “sorte perigosa”. Esta ideia que permeia a obra do escritor é assinalada pelo cineasta desde o início de sua narrativa fílmica.

Observe-se a fala de Turíbio após cantar este trecho, no momento em que ainda está colocando munição em seu revólver

— Meu destino está aqui, oh, no cano deste revólver. Confio nele como confio no diabo.

Percebemos que, na transcrição da canção de *Grande sertão: veredas*, Paulo Thiago preserva as proposições “Vida é sorte perigosa” e “todo dia: escuridão”, esta com a elipse do verbo “ser” e acréscimo dos dois-pontos, algo significativo que nos remete ao caminho das veredas que se contrapõem ao grande sertão. O personagem Clodino Preto continua cantando a seguinte parte da canção:

Pelas armas, fechei trato
de minha alma com o demo.
Se há perigo em meu destino,
A morte eu já não temo.

Enquanto no romance temos:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
Conforme o sim pelo não. (G. S:V, p. 479)

A canção cantada por Clodino pode ser vista como continuação daquela que abre o filme na voz de Turíbio, mas entre ambas as partes há uma espécie de pausa para alguns comentários que são feitos pelos dois personagens. Tais comentários não são alheios à canção. O perigo é algo, desde o início, assinalado pelo cineasta. No plano médio destaca-se Turíbio carregando sua arma, mas também conseguimos avistar, ao fundo, a arma de Clodino. Ainda nesta sequência, por meio de um plano de detalhe, a câmera focaliza a arma de Clodino e as balas com que ele recarrega sua arma. No próximo plano focaliza a arma do personagem Turíbio e sua munição. Os planos de detalhe sugerem porque a vida pode ser tão perigosa. Este recurso intervém como

contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da totalidade humana do episódio. Dessa maneira, cantiga e imagem exprimem a dominante psicológica da ação que se desenvolve nesta sequência, ao mesmo tempo em que resgata uma das concepções filosóficas de Guimarães Rosa.

Segue-se a sequência com a execução do inimigo de Cara-de-Bronze. Turbido Todo e Clodino cumprem a incumbência com sucesso. No caminho de volta para casa os dois personagens conversam. O diálogo transcrito de “A volta do marido pródigo” que mobilizamos quando tratamos da transposição do personagem Turbido, é o que dá continuidade a esta sequência.

Paulo Thiago opta pela história da vingança presente em “Duelo” e amplia as ações aí contidas com elementos das outras obras do escritor. “Viver é muito perigoso” é um aforismo de Guimarães Rosa, destacado pelo escritor várias vezes. Em *Grande sertão: veredas* a proposição pode ser encontrada em, pelo menos, doze passagens. Observem-se:

Viver é negócio muito perigoso... (p. 26)
 Viver é muito perigoso... (p. 32)
 O senhor sabe: o perigo que é viver... (p. 35)
 [...] sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... (p. 41)
 Viver nem não é muito perigoso? (p. 51)
 Viver é muito perigoso. (p. 65)
 Viver é um descuido prosseguido. (p. 86)
 Viver é muito perigoso... (p. 101)
 Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera... (p. 110)
 Viver é muito perigoso, já disse ao senhor. (p. 252)
 Viver é muito perigoso, mesmo. (p. 285)
 Viver é muito perigoso; e não é não. (p. 328)
 Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca... (p. 601)

Com o primeiro intertítulo, no qual o adjetivo “traíçoeiro” é atribuído à figura de Deus, somos levados a pensar sobre a existência de Deus e, conseqüentemente, a existência do diabo, reflexão tão marcada na obra de Rosa. Essa ambigüidade

metafísica, Deus – diabo/ bem – mal, compõe um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. Essa é mais uma temática escolhida pelo cineasta na ampliação do encadeamento da ação. Podemos percebê-la, sobretudo, no pacto firmado entre Justino e Titão Passos, além da concepção do personagem Turíbio sobre Deus contrapondo-o aos “avessos do homem”, forma empregada pelo personagem para designar o diabo. Destacamos, abaixo, algumas passagens literárias de *Grande sertão: veredas* nas quais podemos observar como se dá a construção dessa temática na obra do escritor:

E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! me dá o medo pavor! (G. S: V, p. 39)

Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (G. S: V, p. 58)

O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. (G. S: V, p. 76)

Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... (G. S: V, p. 237)

A morte, que quando chega é traiçoeira, mas Deus que nos proteja!... Aah... Amém... (*Estas Estórias*, p. 259)

— “Honra é de Deus, não é de homem. De homem é a coragem!...” (*Noites do Sertão*, p. 113)

Reza, que Deus endireita tudo... P’ra tudo Deus dá o jeito! (*Sagarana*, p. 378)

Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum... (*Sagarana*, p. 378)

[...] a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito! (*Sagarana*, p. 379)

Quem castiga nem é Deus, é os avessos. (*Manuelzão e Miguilim*, p. 200)

Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! (NO *Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 48)

Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos [...] (NO *Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 59)

Quem souber o que é a sorte, sabe o que é Deus, sabe o que é tudo. (*Noites do Sertão*, p. 131)

— A ver. O demo tem seu silêncio. (*Noites do Sertão*, p. 145)

De nenhuma ambicionice ou mesquinhez se nos acuse, a nós, gente de casta, neste mundo bom que Deus governa; nós outros, os Dandrades Pereiras Serapiães, anchos em feliz fortuna e prosápia, como as uvas que num cacho repimpam. (*Estas Estórias*, p. 69)

(Deus não estuda história. Deus expede seus anjos por todas as partes.) (Ave, Palavra, p. 64)

(“A quietude é de Deus, a pressa é do diabo”). (Ave, Palavra, p. 201)

(Deus é que age. Dê a ele lugar, apenas. Saia do caminho.) Como? (Não forme nenhuma imagem. Tome-se numa paz, por exemplo, alegria, amor — um mar — etcétera. Deus é indelneável. Teoria? Court de Gébelin? Etteilla? Em que grimório ou alfarrábio? (Emmet Fox. Experimente. Um livrinho de seis páginas.) Renega a cabala então, o ofício de profetisa? (A qualquer giro, a sina é mutável. Deus: a grande abertura, causa instantânea. Desvenda-se nas cartas a probabilidade mais próxima, somente. Respira-se é milagre.) E ele, o outro? É justo? Deus deve ser neutro... (A ativa neutralidade. Reze, ajudando o outro, não menos. O efeito é indivisível. Tem cada um sua raia própria de responsabilidade. Também o outro é indelneável.) Os termos contrastantes... (Deus — repito, repito, repito! Não pense em nada.) (Ave, Palavra, p. 310)

Levantar os braços para Deus pode ser tocar as mãos na tristeza. (Ave, Palavra, p. 335)

Mas a Deus só se pode dar uma coisa: alegria. (Ave, Palavra, p. 335)

O mundo é Deus estando em toda a parte. (Tutameia, p. 39)

O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte. (Tutameia, p. 39)

Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida. (Tutameia, p. 44)

Deus é quem sabe o por não vir. A gente se esquece — e as coisas lembram-se da gente. (Tutameia, p. 48)

Deus é curvo e lento. (Tutameia, p. 51)

O diabo não é inteiro nem invento. (Tutameia, p. 53)

— “A gente preza e espera a lei, Jimirulino... Deus executa!” (Tutameia, p. 249)

Dando sequência à descrição das ações encadeadas no filme, o que avistamos, após a emboscada realizada pelos personagens Turíbio e Clodino, é o retorno dos dois para o vilarejo. Vemos a paisagem da pequena cidade ou vilarejo interiorano, com muitas crianças brincando pela rua. Avistamos Cassiano Gomes que passa a cavalo e somos informados, por Exaltino, que este está indo para casa de Dona Mariana, uma vez que esta encontra-se sozinha, pois o marido viajara.

Na sequência seguinte, Cassiano e Mariana estão entrelaçados no quarto desta. A câmera percorre o ambiente mostrando-nos alguns objetos sobre um móvel, um relógio, as roupas de Mariana e Cassiano penduradas, o chapéu dele, até focalizar um porta-retrato com a foto de Mariana e Turíbio, tirada no dia em que se casaram. A câmera vai se aproximando cada vez mais do porta-retrato e, interrompendo a narrativa fílmica, por

meio de uma analepse, exhibe a sequência do casamento de Mariana e Turíbio. Aqui a passagem para um tempo anterior ao do presente da diegese fílmica é feita por intermédio de um objeto carregado de lembranças, após a culminação do *travelling* para frente. Após a exibição do *flashback*, a câmera volta para o plano da narração e tornamos a ver os dois amantes que ocupam o centro do quadro fílmico.

No trecho abaixo, podemos observar como se deu a descoberta do adultério no conto. Algumas expressões utilizadas pelo narrador também são empregadas pelo personagem Exaltino no filme em sua narração acerca de Cassiano Gomes

Felizmente que os culpados não o pressentiram. Turíbio Todo costumava chegar com um mínimo de turbulência; ouviu vozes e espiou por uma fissa da porta; a luz da lamparina, lá dentro, o ajudando, viu. Mas não fez nada, porque o outro era o Cassiano Gomes, ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia de 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchkiss; e era, portanto, muito homem para lhe acertar um balaço na testa, mesmo estando assim em sumarássima indumentária e fosse a distância para duzentos metros, com o alvo mal iluminado e em movimento. (p. 177)

Vejamos como se dá a transposição desta ação para *Sagarana, o duelo*. O cineasta traz para o quadro fílmico, num único plano, os amantes se beijando sobre a cama e o personagem Turíbio que se aproxima. Este é avistado por nós através da abertura da janela que é a moldura de transição para fora da casa. No ambiente exterior avistamos apenas Turíbio se aproximando da casa e, através do contra-campo, aquilo que possivelmente fora avistado por ele, ou seja, apenas os dois amantes que passam a ocupar o centro do quadro fílmico. Com esta técnica o cineasta oferece, aos espectadores, a visão de Turíbio. No plano seguinte o personagem já está distanciando-se de sua casa, para não ser visto por Mariana e seu amante. Sem ter sido notado, Turíbio se afasta de sua casa para planejar uma vingança contra o inimigo que acabara

de descobrir. Nessa atmosfera, poderíamos inserir os seguintes trechos de *Grande sertão: veredas* e “Duelo”:

Vingar, digo ao senhor: é lamber, frio, o que o outro cozinhou quente demais. (G. S: V, p. 110)

Todavia, como o bom, o legítimo capiau, quanto maior é a raiva tanto melhor e com mais calma raciocina, Turíbio Todo dali se afastou mais macio do que tinha chegado, e foi cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria. (*Sagarana*, p. 178)

Respirava fundo e sua cabeça trabalhava com gosto, compondo urdidos planos de vingança. (*Sagarana*, p. 178)

A profundidade de campo, na composição da sequência em que se dá o flagrante vai ao encontro da vocação dinâmica e exploradora do olhar humano que fixa e esquadrinha numa direção precisa (em virtude da estreiteza de seu campo de nitidez) e em distâncias muito variadas em virtude de seu poder de acomodação. Nesta sequência ela possibilita aos espectadores a visão de uma direção “sintética” em que os deslocamentos no quadro tendem a substituir a mudança de plano e o movimento de câmera. Este tipo de técnica também reforça o efeito de simultaneidade das duas ações.



Flagrante do adultério

Após esta sequência, decorridos, portanto, quase oito minutos de desenvolvimento da narrativa fílmica, os créditos de apresentação são exibidos. Dessa maneira, podemos afirmar que o cineasta lançou mão do recurso pré-crédito, uma vez que a narrativa fílmica começa antes mesmo da apresentação dos créditos de abertura. Este recurso é empregado para agarrar o espectador logo de início, pois já nesta sequência o cineasta oferece ao espectador o essencial da intriga. Sobre diversos planos que reconheceremos no filme, em momentos posteriores, é acrescido o letreiro que, às vezes, inscreve-se apenas sobre a tela vermelha. Obtemos informações acerca do elenco, acerca dos realizadores do filme e sobre a fonte inspiradora da adaptação.

Também destacamos neste primeiro bloco narrativo, numa das ampliações feitas pelo cineasta, algumas palavras do personagem Exaltino. Logo após avistar o personagem Cassiano indo para a casa de Dona Mariana, ele comenta para um colega que a vida daquela cidade se parece muito com as novelas de rádio, porque desde o começo, já se sabe qual vai ser o fim da história. O personagem que dialoga com ele fala que ele tem a mania de ouvir novelas demais e que por isso acaba confundindo os personagens da novela de rádio com as pessoas da vida real. Mas, para Exaltino, na vida, as pessoas confundem muito verdade com mentira, sorte com azar. As pessoas vão se modificando e a gente fica sem saber se tudo é invenção da gente ou acontece mesmo de verdade. Essa ideia da constante transformação das pessoas, da travessia que implica sempre a mudança dos seres, para uma fase melhor ou pior da que se encontrava o indivíduo, vai ao encontro da seguinte proposição lançada por Guimarães Rosa:

O senhor... Mire veja: 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. (G. S: V, p. 39)

Para a recriação do personagem Exaltino em *Sagarana, o duelo*, percebemos que o cineasta sobrepôs dois personagens da base literária. Nesta apenas somos informados de que o personagem Exaltino-de-trás-da-Igreja tinha animais de sela para vender. No filme além de vender animais, Exaltino também desempenha o papel do boticário Raymundo da base literária e, após Turíbio lhe falar sobre uma dor no dente, ele receita medicação para ele. No conto este boticário é quem faz o diagnóstico acerca da doença de Cassiano Gomes, falando-lhe do tempo de vida que lhe resta. Abaixo transcrevemos a fala de Exaltino-de-trás-da-Igreja que fora transposta para a adaptação:

— Está morto. O Turíbio Todo está morto e enterrado!... Esta foi a última trapalhada que o papudo arranjou... (p. 180)

Ao vender esse medicamento para Turíbio, Exaltino comenta que o remédio serve para muitas coisas, “de bicho de pé à falta de macheza”. Comenta, ainda, que esse curou o senhor Quincôrno, cuja mulher já o traía até mesmo com o sacristão. Esse personagem aparece em “Dão-Lalalão” (*Noites do Sertão*). Nesse livro Quincôrno é um personagem de uma *narrativa de enclave* trazida pelo narrador. O senhor Quincôrno morava na beira de Espírito Santo, não longe do ão. Era um homem ainda no viço da idade, mas perdera a “força de homem”. Ele tomava “meizinhas”, “pó de bico de picapau torrado, na cachaça, chá de membro de coatí, ou infuso, chá de raiz de vergatesa” (p. 46), mas não adiantava. Sua mulher já não o respeitava, relacionava-se com muitos outros homens.

A câmera agora segue Turíbio que vai tocar a casa de Cassiano Gomes e pensando ser este que aparece, de costas, à janela, atira. Mas este era Levindo Gomes, irmão de Cassiano. Instaura-se o duelo e, agora, é Cassiano que se prepara para “caçar” o inimigo. Invertem-se, portanto, as posições de sujeito e objeto. Por meio de um plano de grande conjunto avistamos o vilarejo e, ao longe, uma construção branca. No

próximo plano o que vemos é Turíbio abrindo um portão de madeira e adentrando na propriedade dos Gomes.

Através da montagem alternada, vemos Cassiano montado em seu animal num outro local, próximo a um rio. Este tipo de montagem traz aos espectadores a sensação de simultaneidade das ações empreendidas por estes dois personagens. A próxima cena traz a continuidade da ação iniciada por Turíbio. Agora a câmera se aproxima do personagem, o vemos da metade das costas para cima e, mais a sua frente, a casa de Cassiano, provavelmente aquela que havíamos avistado, quando a câmera se afastou do vilarejo. Turíbio atira e a câmera imediatamente, num *travelling* para frente, nos mostra que um homem fora baleado pelas costas. Este recurso intensifica a dramaticidade da ação, focalizando a mancha de sangue na camisa do homem que fora atingido. A sequência se encerra quando Turíbio foge, sendo, ainda, avistado por Clodino que se encontrava num prédio não muito longe daquele. No conto, como vimos, Levindo foi alvejado na nuca.

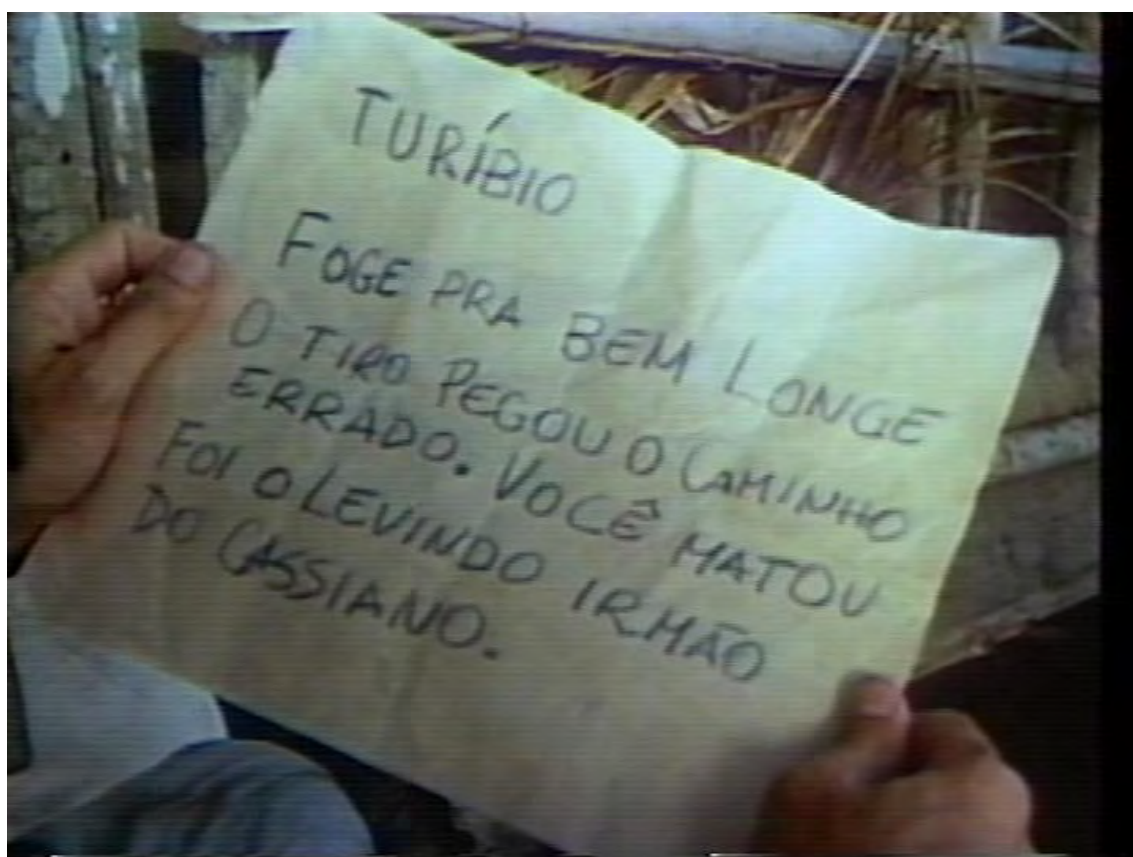
Através da montagem narrativa seguem-se alguns planos que ainda focalizam o vilarejo, mas as badaladas de um sino já anunciam o plano seguinte, a cena do enterro de Levindo. Cassiano, ao saber, por intermédio do personagem Clodino, que fora Turíbio que matara seu irmão, jura vingança. Na base literária, o personagem Clodino não tem nenhum envolvimento com este acontecimento.

Na passagem literária abaixo, podemos observar de que maneira age Cassiano após o enterro de seu irmão. A atitude do personagem fílmico é exatamente a mesma, com exceção da compra do animal, que fora realizada, no filme, por Turíbio:

Depois voltou em casa, fechou muito bem as janelas e portas — felizmente ele era solteiro — e saiu, com a capa verde reiúna, a winchester, a parabellum e outros petrechos, para procurar o Exaltino-de-trás-da-Igreja, que tinha animais de sela para vender. (p. 179)

A cor vermelha sobre a qual se inscreve o intertítulo anuncia, portanto, o derramamento de sangue, em função da vingança que será executada, ao mesmo tempo em que pode referir-se à paixão entre Mariana e Cassiano, motivo do desencadeamento do duelo. Ao colocar a cena em que os amantes são flagrados antes da apresentação dos créditos, o cineasta deixa claro para os leitores que esta será uma história de vingança. A cor vermelha sugere paixão e morte, já nesta primeira aparição.

O personagem Turíbio estava com Mongolô quando recebeu um bilhete de sua esposa, lhe contando sobre o equívoco que cometera ao matar Levindo. A leitura do conteúdo do bilhete é oferecida aos leitores, através de um primeiro plano das letras grandes dispostas num pedaço de papel, centralizado no quadro fílmico. Em *Sagarana, o duelo*, este procedimento que consiste em mostrar na tela e, portanto, em fazer ler o bilhete enviado por Mariana, desempenha um papel direto na ação. É após o recebimento deste recado que Turíbio tem de mudar seus planos.



A descoberta do equívoco através do bilhete

Passamos, nesse momento, para a descrição da cena em que Mongolô, a pedido de Turíbio, faz uma reza para que ele possa se livrar das balas lançadas por seus inimigos. A câmera aqui oscila entre os dois personagens. Primeiramente, por meio de um plano médio americano, focaliza Turíbio na tela, no momento em que ele se dirige a Mongolô para pedir sua ajuda. Podemos ver o desenho de uma cruz em sua face, desde sua primeira aparição nesta sequência. Turíbio estende seu braço para o ombro de Mongolô. Por meio do plano médio americano, destaca-se na tela o personagem Mongolô, do ombro para cima, no momento de sua reza. Trata-se de um plano de distanciamento normal num diálogo. Nesse caso, a câmera destaca, no quadro fílmico, um personagem de cada vez. Observem-se as palavras de Mongolô à Turíbio:

— É muita religião, seu moço. Eu não perco ocasião. Aproveito de todas. Bebo a água de todo rio

— O fogo do inferno que não entre nem pela cabeça, nem pelos olhos, nem pela boca, nem pelo peito, nem pelas mãos, nem pelo coração.

Temos aqui mais uma das inserções feitas pelo cineasta na ampliação da ação que move os personagens de “Duelo”. Este personagem, bem como outros com os quais nos encontraremos no filme, estão sempre ligados a um dos dois protagonistas. Mongolô servirá, primeiramente, a Turíbio. Mas, já quase ao final do filme, quando Cassiano lhe procura para lhe pedir para desfazer qualquer tipo de encantamento que protege Turíbio, este o atende. É, dessa maneira, personagem adjuvante ao auxiliar Turíbio, mas, posteriormente, torna-se oponente desse mesmo personagem, quando quebra a “mandinga”. A passagem literária mobilizada abaixo fora empregada para a recriação da fala que destacamos no parágrafo anterior:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma...

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... (G. S: V, p. 32)

Na cena seguinte, através do plano americano, avistamos Mongolô fazendo o sinal da cruz sobre a frente de Turíbio, efetuando a reza para fechar seu corpo contra o fogo das armas que possam vir do inimigo. Turíbio, ousado, ainda ameaça seu adjuvante, dizendo que se o seu feitiço não funcionar ele o muda de profissão. A sequência é encerrada com a partida de Turíbio. A *mise-èn-scene* do ambiente habitado por Mongolô, como apontamos no capítulo anterior, também é um recurso ao qual recorre o cineasta na transposição da aura de mistérios que envolve este personagem rosiano.

O narrador de “São Marcos”, narrativa de onde é extraído o personagem Mongolô, afirma que em velhos tempos, quando morava num lugar chamado Calango-Frito, não acreditava em feiticeiros, apesar de trazer consigo uma “fórmula gráfica” (p. 262). Esta fórmula é composta de treze consoantes alternadas com treze pontos, “traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão” (p. 262), o que lhe garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios. O narrador afirma que até os meninos faziam feitiço no Calango-Frito e que a personagem Nhá Tolentina estava ficando rica de tanto vender no arraial

pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelos, em frente das casas; do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para ele não cuspir fora a partícula, e depois batizado em pia de igreja, e, mais, polvilhado de terra de cemitério, e, ainda, pancada nele sapo até meio morrer, para ser escondido finalmente no telhado de um sujeito; e do João Mongolô velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grota, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (p. 262)

Ainda acerca da descrição física de Mongolô e de sua casa:

Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo. (p. 266)

A cafua — taipa e colmo, picumã e pau-a-pique — estava lá, bem na linha de queda da macaúba. Linha teórica, virtual, mas, um dia... Porque a sombra do coqueiro, mesmo sem ser na hora das sombras ficarem compridas, divide ao meio o sapé do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre... (p. 266)

A recriação do personagem Mongolô e toda a aura que o envolve apresenta algumas diferenças com relação à obra literária. A aproximação entre o personagem literário e o personagem fílmico está mais na função que desempenham em ambas narrativas, escrita e visual, do que em sua caracterização física e de outras informações que obtemos como a descrição oferecida pelo narrador acerca de sua casa. O Mongolô que se apresenta no filme é moreno, tem seus cabelos negros e encaracolados, usa barba e não é muito alto. É uma figura exótica, mas não é horrendo como caracterizado na base literária. Quanto a sua personalidade, é calado, além de observador. Sua habitação, de pau-a-pique é isolada, não há coqueiros na região a sua volta. No filme o personagem aparece em todas as cenas de roupa branca. Ele usa uma calça com um tecido vermelho amarrado à cintura e uma camisa aberta. Usa alguns colares também em tom avermelhado. Dois deles têm, na ponta, uma espécie de pingente branco em formato de estrela. Ele usa também outro colar em tons branco, verde escuro e preto. A atitude de Turíbio para com o feiticeiro nos lembra a atitude do personagem de “São Marcos” com Mongolô:

E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava já por prática. Com isso eu me crescia, mais mandando, e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim. (p. 263)

O personagem Aurísio emprega a expressão “tesconjuro” (p.267) quando lhe perguntam se ele havia ido à casa de Mongolô e a palavra urubu para designá-lo. No filme, é Mongolô quem emprega a expressão “tesconjuro”. Outras estórias, “causos” que envolvem feitiçaria são contados aos leitores pelo narrador de “São Marcos”. Ainda nesta narrativa deparamo-nos com diferentes tipos de feitiços:

Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio... (p. 291)

Exercendo a função de fechar o corpo de Turíbio contra as balas do inimigo, a função de Mongolô, no filme, também vai ao encontro da função do personagem Antonico das Pedras na narrativa “Corpo fechado”. Nesta narrativa Antonico realiza este trabalho a fim de que possa se realizar o duelo entre Manuel Fulô e o valentão Targino. Quando Manuel sai do quarto está seguro e com coragem para enfrentar o inimigo:

Aí, de chofre, se abriu a porta do quarto-da-sala, onde os dois davam suas vozes, e o Antonico das Pedras surgiu, muito cínico e sacerdotal, requisitando agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas. E Manuel Fulô reapareceu também, muito mais amarelo do que antes, dizendo ao povo Véiga, funebrememente:

— Podem entregar a minha Beija-Fulô p’ra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele... (*Sagarana*, 2001, p. 322)

— Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto!... (p. 323)

O personagem Antonico assemelha-se ao personagem fílmico quando o narrador nos conta que ele também tinha “alma de pajé”, era “curandeiro-feiticeiro” para “assunto secretíssimo” (p. 321). Emprega também os termos “coisa-feita” e “feitiço” (p. 315) para se referir aos trabalhos de Antonico. O narrador afirma que ele só sabia “fazer feitiço, vender garrafada de raiz do mato, e rezar reza brava” (p. 315). Esse último termo é o mesmo empregado pelo personagem Turíbio, quando solicita seus serviços.

Em “Corpo fechado” dizem, ainda, que Antonico tinha partes com o “porco-sujo” (p. 315) e, por isso, não prestava. Gente assim, para o narrador, não deveria nem existir. Antonico diferencia-se de Mongolô quanto a este aspecto, pois este proclama que não tem parte alguma com o diabo. É no momento em que Cassiano vai procurá-lo para que ele quebre o encantamento que outrora realizara, que Mongolô, mesmo antes de ouvi-lo, já deixa claro os tipos de serviço que realiza. Dessa maneira, a *mise-èn-scene*, as falas recriadas pelo cineasta, a vestimenta do personagem e sua postura no quadro fílmico resgatam traços fundamentais da figura do “rezador” rosiano.



Reza de Mongolô para “fechar o corpo” de Turíbio



Reza de Mongolô para Cassiano



Mise-èn-scene da casa de Mongolô (1)



Mise-èn-scene da casa de Mongolô (2)

Na próxima cena, um plano americano traz o personagem Cassiano Gomes que veste seu casaco, parte integrante de sua “velha farda de caçar jagunço”, pega seu chapéu, sua arma e mais alguns artefatos, afirma que quem puder mais estará com a razão e deixa sua casa. Por meio do plano de conjunto é que vemos o personagem deixar o interior de sua casa. Ainda não sabemos que rumo ele irá tomar.

Já a caminho passa por Mariana e a cumprimenta com seu chapéu, de modo muito discreto. Num plano de conjunto, conseguimos avistar Cassiano e Mariana, mas logo o personagem, a galope, deixa de ocupar o quadro fílmico, restando apenas Mariana. Através da voz em *off*, recurso ao qual recorre o cineasta, ouvimos, no momento em que apenas esta personagem ocupa o centro do quadro, a seguinte proposição: “São dois homens num só. Um tem que resolver a questão.” Reconhecemos, imediatamente, que a voz em *off* é de Mariana, representando, desse modo, seu pensamento acerca do destino dos dois homens que ama. O comentário subjetivo, aqui em primeira pessoa, pois advém de um personagem da ação, penetra na interioridade da personagem, buscando materializar na tela seu conteúdo mental.

Neste bloco narrativo o cineasta fez uso da montagem linear seguindo, portanto, a ordem lógica e cronológica dos acontecimentos que integram a história. Como vimos, houve um momento em que lançou mão da montagem invertida, subvertendo a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, voltando ao passado. Também empregou a montagem alternada suscitando nos espectadores a sensação de simultaneidade das ações desenvolvidas pelos dois personagens centrais que se envolvem no duelo, permitindo-nos acompanhar as ações empreendidas por ambos. Este recurso, que será empregado durante quase toda a narrativa fílmica, também é conhecido como montagem por paralelismo baseada na contemporaneidade estrita de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam

na maioria das vezes por se juntar no final do filme. Este é o esquema tradicional do filme de perseguição como *Sagarana, o duelo*.

“O jogo do diabo”

O segundo bloco narrativo, intitulado “O jogo do diabo”, tem a duração de vinte e nove minutos e cinquenta e cinco segundos. Este é um tempo relativamente longo, quando comparado com a duração dos demais blocos. Tal aspecto vai ao encontro da duração do duelo que se estende por meses. Outro aspecto que reforça esta ideia de duração reside na lentidão da montagem rítmica que se dá através da utilização de planos longos, fazendo os espectadores sentirem a estagnação do tempo.

Este intertítulo, que se inscreve sobre o fundo negro, nos permite associá-lo às trevas, pois é exatamente neste bloco que o personagem Titão Passos enfrentará a figura do diabo. Novamente a aparição da cor vermelha, aqui presente nas vestes do diabo, anunciará a morte. Também anunciará o pacto selado com sangue entre os personagens Titão Passos e Faustino. A cor escura contrastará com a alvura das vestes de Titão Passos, personagem que sairá vencedor da luta contra o demônio.

Esse bloco é composto pela sequência da luta entre Titão Passos e o diabo, a sequência do acordo firmado entre Turíbio e Cara-de-Bronze, a sequência do trato estabelecido entre Cassiano Gomes, Habão e Elias Ruivo; a sequência do pacto realizado entre Titão Passos e Faustino; a sequência do funeral de Cara-de-Bronze e a continuação das duas sequências alternadas em que ora avistamos Turíbio Todo e ora avistamos Cassiano em suas peripécias pelo sertão.

Turíbio Todo e Cassiano Gomes procuram pessoas influentes no sertão, com o objetivo primordial de conquistar aliados que os auxiliem na execução de seus planos. Com o acordo que firmam com tais pessoas, procuram angariar forças para vencerem o duelo. Haverá sempre uma troca de favores entre os envolvidos em tais acordos. É nesse bloco narrativo que encontraremos um número maior de inserções feitas pelo cineasta, a partir da mobilização de personagens de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*.

Temos três grandes chefes neste bloco narrativo: Cara-de-Bronze, amigo de Turíbio, que promete eliminar Cassiano Gomes em troca da morte de Titão Passos. Este contribui para o fortalecimento de Habão, que também é seu inimigo. Temos o político Habão, amigo de Cassiano, e seu capanga de confiança Elias Ruivo. Este político promete matar Turíbio em troca da morte de Cara-de-Bronze e Titão Passos. E, temos ainda, Titão Passos, amigo de Turíbio, e seu braço direito, Faustino. Este chefe de jagunços promete capturar Cassiano Gomes para que Turíbio Todo mesmo o mate. Titão Passos é inimigo comum de Cara-de-Bronze e Habão e será morto, em “briga leal”, por Cassiano Gomes, que não sabia que ele era um aliado de seu inimigo.

Titão Passos, ao saber dos planos de Cara-de-Bronze, através de Turíbio, decide matá-lo. Mas, não chega a cometer o crime, pois ao chegar à propriedade de seu inimigo, descobre que este, doente, está prestes a morrer. Cassiano será preso pelo delegado, aliado de Cara-de-Bronze. Turíbio matará Clodino Preto, pois fora este quem lhe entregara a Cassiano. Cassiano será solto, com o auxílio de Elias Ruivo, após a morte do coronel Cara-de-Bronze.

Na cena de abertura de “O jogo do diabo” deparamo-nos com a imagem do estradeiro rezador que se destaca no quadro fílmico. Enquanto o estradeiro narra as façanhas do personagem Titão Passos, os movimentos de câmera oscilam. O cineasta lançará mão de diferentes técnicas cinematográficas na recriação deste personagem

rosiano em suas peripécias pelo sertão. Através de um *travelling* para trás, percebemos que há um círculo composto por um grupo de pessoas sentadas ao redor do estradeiro. A panorâmica que dá sequência à narração é puramente descritiva, tendo por finalidade a exploração desse espaço, desempenhando um papel introdutório.

Com este movimento de câmera, da direita para a esquerda do quadro, conseguimos avistar os arredores da casa que está ao fundo da tela. Os personagens estão sentados em frente a esta casa. Ao lado e ao fundo da casa que aparece no centro da tela há outras construções. Na paisagem também se destacam coqueiros e outras árvores, além de cavalos e canoas. E quando a câmera se volta, novamente, para estradeiro, através de um plano americano, segue-se a narração. Até este momento ele profere as seguintes palavras:

— Titão Passos, severo bandido. Ninguém nunca decifrou o mistério dele. É uma espécie de homem que não mais se vê. Titão Passos, não faz a guerra pela maldade e pelo ódio, mas sim pela valentia. Puxando o mundo pra si, pra consertar o consertado. Dizem que deixou terra e gado de herança. Abandonou tudo pra sair pelo sertão, pelo justo e pelo injusto.

— Tão alto se ajagunçou. Par de frança. Dizem que um dia, no meio do redemunho da guerra, Titão Passos viu a virgem santa. Parou de lutar e ficou gritando que estava vendo a virgem. Todos abandonaram o tiroteio, até os inimigos e ficaram parados, admirando a coragem de Titão Passos.

Podemos observar que a fala do narrador que apresenta o personagem Titão Passos aos espectadores volta-se, constantemente, para a prosa rosiana. Esta é a mesma técnica na qual se apóia o cineasta para a recriação dos diálogos travados entre os personagens fílmicos, alguns já descritos no presente trabalho. Com a releitura de *Grande sertão: veredas*, percebemos que o cineasta mescla características atribuídas aos personagens Joãozinho Bem-Bem, Joca Ramiro, Zé Bebelo, Antonio Dó e Medeiro Vaz na recriação do personagem Titão Passos.

As palavras e as imagens estão em tempos diferentes. Quando o estradeiro ainda está enunciando a frase que sublinhamos acima, num plano de conjunto, aparece na tela a figura do personagem Titão Passos galopando pelo sertão. Ao se distanciar da câmera, o personagem torna-se diminuto e voltamos ao plano em que o rezador dá continuidade à estória. Ele afirma que viu e ouviu os fatos acerca do dia em que Titão enfrentou o “tigre assassino”, o “demônio no meio da rua”. Este desafia Titão Passos a uma luta. Esse conteúdo constitui o conflito central da história trazida pelo estradeiro. Aqui Titão é personagem de uma narrativa de enclave, mas no decorrer da narrativa fílmica ele ressurgirá, integrando o universo diegético, desempenhando a função de adjuvante, ao tornar-se aliado de Turíbio.

Este *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 do estradeiro rezador, porta de entrada para domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio. Um plano de detalhe, através do qual vemos o braço e a mão do demônio que segura uma espada, abre a cena que inicia a sequência da luta entre os dois personagens. A câmera parece girar, como se acompanhasse o movimento do demônio que olha à sua volta. Destaca-se aqui novamente uma panorâmica circular descritiva. A panorâmica desempenhará, ainda, um papel dramático na narrativa, estabelecendo as relações espaciais entre o diabo que olha e a cena ou o objeto vistos e entre sua corja, de um lado, e Titão Passos e seu aliado que observam de outro. Neste caso, o movimento traduz uma impressão de ameaça, de hostilidade, de superioridade tática (sem ser visto, por exemplo) da parte daquele ou daqueles para os quais a câmera se dirige em segundo lugar.

Podemos ver, através da paisagem, que o demônio e seus aliados ocupam aquela mesma região em que se encontra o estradeiro. Destacamos aqui um plano de grande

conjunto onde avistamos, ao longe, o demônio. A tela escurece quase por completo no momento em que ele fala que está reinando no sertão.

O cineasta opta pela inserção da figura do diabo através de sua representação humana. Dessa maneira ele oferece aos espectadores uma luta física entre esta figura e um homem com suas vestes totalmente brancas que, portanto, evocam o bem. Estabelece-se a ambiguidade metafísica nesta sequência introduzida por meio da narrativa de enclave. Através de várias técnicas cinematográficas o cineasta vai elencando uma série de características atribuídas ao diabo em *Grande sertão: veredas*.



A representação humana do diabo



Titão Passos, a figura de um “herói” às avessas

O personagem Titão Passos é interpretado pelo ator Átila Lório, dez anos depois de este ter atuado no filme *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, como o protagonista Fabiano. Também protagonizou outro filme do cinema novo, *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Sua carreira iniciada por volta de 1946 se estendeu até 1990. Na televisão onde seus trabalhos foram desenvolvidos mais tarde, atuou até 1997. Faleceu em sua cidade de origem, Rio de Janeiro, em 2002, aos 81 anos de idade. Em *Sagarana, o duelo*, com 52 anos, na pele de Titão Passos, representa um homem experiente, seu personagem usa barba, seus cabelos são escuros e aparece, quase sempre, usando chapéu.

Da luta contra o demônio e seus parceiros, Titão Passos sai vencedor. No momento em que o demo recebe o tiro fatal, sua imagem desaparece em meio a uma fumaça que toma o quadro. Uma voz em *off*, que representa o conteúdo mental e a presença física do diabo derrotado, sobrepõe-se à imagem de um peixe focalizado no quadro fílmico em primeiro plano. O *travelling* para frente que introduz este plano contribui para que a densidade dramática atinja seu ponto máximo nesta cena, em que se contrapõe figura do diabo e do animal que nos remete ao alimento multiplicado por Deus na narrativa bíblica. Esta voz afirma que encontrará Titão Passos no inferno. Temos aí uma antítese, recurso ao qual o cineasta recorre na transposição da ambiguidade metafísica recorrente na obra rosiana.



O diabo reinando no sertão



A figura do peixe em contraposição à figura do diabo materializada, no quadro fílmico, através da voz em *off*

Passamos agora à observação da figura do estradeiro rezador no filme. Na base literária deparamo-nos com um “vira-mundo pedidor-de-esmola” (p. 183-184) com o qual Cassiano se encontra. O narrador refere-se a este personagem como o “esdrúxulo estradeiro” (p. 184). Em sua descrição nos conta que ele tinha pernas enormes de elefantíase e carregava, por promessa, uma imagem pesada de um santo que já não podia ser identificado. Cassiano se encontra também com um vaqueiro que, assim como esse estradeiro, lhe fornece informações acerca de Turíbio. Percebemos aí que esses personagens também foram sobrepostos na recriação do personagem fílmico. A fala desse vaqueiro, por exemplo, pode ser identificada no filme, através das palavras do estradeiro dirigidas a Cassiano. Essa recriação parece estar apoiada, ainda, em mais duas obras de Guimarães Rosa: “O recado do morro”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1956) e “A benfazeja”, de *Primeiras estórias* (1962).

O personagem fílmico se assemelha ao vira-mundo pedidor-de-esmola por conta de sua crença e não por seus traços físicos. No filme os personagens se referem a ele como rezador, enquanto o personagem da base literária também é devoto, além de desempenhar a função de adjuvante ao fornecer informação a Cassiano. No filme, em suas andanças também fala de Deus, aconselha Cassiano a deixar a vingança de lado, liberando perdão ao inimigo. Em *Sagarana, o duelo*, suas vestes refletem a simplicidade do personagem da base literária.

No filme, o estradeiro, assim como o vaqueiro de “Duelo”, fala para Cassiano que o seu inimigo quer que ele morra do coração, andando à sua procura pelo sertão. O aconselha a parar, descansar e deixar essa vingança de lado. Mas Cassiano não o ouve, acha que o anúncio de Turíbio é mais uma estratégia empregada por ele para que Cassiano desista da vingança por medo de doença. Ele ainda diz ao estradeiro que não

gosta de reza, diferentemente do que faz o personagem da base literária. Aí ele pede às velhas para irem ao redor dele rezar.

Na próxima sequência, um *travelling* para frente nos introduz num novo ambiente. Deparamo-nos com o personagem Cara-de-Bronze em sua fazenda, rodeado por seus jagunços. Aqui recebe Turíbio e lhe agradece por este ter realizado, com sucesso, aquela tocaia exibida aos espectadores no início do filme. O chefe ressalta que a vinda de Turíbio para a sua fazenda pode colocá-lo a descoberto, pois todos saberiam que Turíbio era jagunço seu, o que representa o inverso de seus planos. O ideal seria que as pessoas não soubessem que Turíbio prestava serviços a Cara-de-Bronze, para que ele pudesse operar, naquela região, sem grandes dificuldades.

Turíbio pede ajuda a Cara-de-Bronze para matar Cassiano Gomes que está no seu encalço. Cara-de-Bronze promete eliminá-lo, mas em troca pede que este mate um último inimigo seu que impede a sua velhice. Conversando com Turíbio, o grande chefe de jagunços diz que está cansado da vida de vingança, de assassinato e de jagunçagem armada. Almeja, ainda, continuar sendo respeitado e trabalhar em paz. Então, Turíbio propõe um trato, prometendo ao Cara-de-Bronze a morte de seu grande inimigo, por meio de uma tocaia, em troca da morte de Cassiano.

O chefe afirma que não é preciso tocaia, pois sabe que Turíbio é conhecido desse seu inimigo e pode muito bem pegá-lo desprevenido. Na conversa relata que Titão Passos vive de tiro e de guerra e que não vai aceitar o fim dos tempos, sendo bem capaz de colocar a própria jagunçada de Cara-de-Bronze contra ele. É aí então que Turíbio descobre que se trata de Titão Passos; este através de seus feitos pelo sertão com seu bando contribui para o fortalecimento de seu Habão, que fala em novas leis, nova ordem, novos negócios para a região e que está querendo governar todo o sertão e, para isso, planeja acabar com Cara-de-Bronze.

Passamos para a verificação do modo como é configurado o personagem Cara-de-Bronze na narrativa homônima de Guimarães Rosa, para, num segundo momento, mostrarmos como o cineasta o recria em *Sagarana, o duelo*, onde ele é interpretado por Jofre Soares. Os vaqueiros Tadeu e Adino da base literária afirmam que Cara-de-Bronze é um homem muito solitário que tem, ainda, muitos anos pela frente. Falam também que ele era muito ambicioso, sempre teve o desejo de progresso, através do trabalho constante. Já o vaqueiro Sãos fala que ele é uma pessoa que parece saber tudo o que acontece, mesmo sem sair de seu quarto, pois coloca alguns de seus vaqueiros para vigiar os outros.

Quanto a suas descrições físicas, o vaqueiro Adino afirma que ele “é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo” (p. 122). Já o vaqueiro *Raymundo Pio* afirma que ele amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás, enquanto outro vaqueiro diz que ele tem uma “palidez morena” (p. 124). Outro vaqueiro afirma que em sua face vemos “ossões ossos” (p. 124) e que ele “é em ossamenta de zebu: a arcadura” (p.124). Através de uma espécie de ladainha, os vaqueiros, de maneira alternada, vão dando uma série de informações aos leitores. Falam que ele é orelhudo, tem uma testa grande cheia de rugas e uma cara quadrada. Falam que ele tem o “cabelo corrido, mas duro” (p. 124), meio falhado, enralado (p. 124), mas não é careca. Tem também “cabeçona comprida” (p.124) e o branco do olho tem a cor amarelada. Seus olhos são tristes e pretos, dum preto “murucego”. Seu nariz é bem grande e comprido, um “nariz apuado” (p. 124). “As ventas pequeninhas. Quase não tem buracos de ventas” (p. 124). Seus lábios são muito finos. Ele não ri quase nunca. Tem um gogó enorme, já as bochechas estão “cavacadas de ocas” (p. 125). Seu queixo é muito grande, tem um pescoço cheio de nervo e os olhos são “danados”, tem um “olhar de secar orvalhos” (p. 125).

Quanto a sua personalidade, somos informados de que ele é “amargo feito falta de açúcar” (p. 125). É “zambezonho” (p. 125). Nunca aquieta o espírito. Parece estar pensando e vivendo mais do que todos. “— Ele parece uma pessoa que já faleceu há que anos” (p. 125). Tem os ombros repuxados para cima e é corcunda. Sempre andou com os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão. Tem reumatismo. Somos informados de que suas pernas foram ficando fracas até perderem sua completa vitalidade. Agora só pode andar de cadeira ou carregado. Mas já faz anos que ele não saiu do quarto. Os vaqueiros afirmam que os dedos das mãos são muito grandes, magros e compridos, cheios de nós de inchaço nas juntas. Já usou barba, mas não tem mais. Ele só fala baixo e sua voz tem uma seriedade tristonha. Ele ouve pouco. Quando Moimeichêgo pergunta se ele consegue ouvir os cantos e a viola, um dos vaqueiros responde que ele não é “surdo”, mas sim “surdez” (p. 126). Dizem que ele é uma pessoa desinquieta, quer saber o porquê de tudo nesta vida. Mas não é abelhudo. É teimoso. Ele pensa sem falar, dias inteiros. Gosta de retornar contra a verdade que a gente diz, sempre o contrário. Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é. Ele não gosta de nada, mas ao mesmo tempo gosta de tudo. É um homem que sabe mandar. É vagaroso. O que ele quer fazer, faz, nem que espere cem anos. Diz que crê em visagens. “Tem fé em abusões” (p.126). Quase sempre veste roupas pretas. Parece um padre. Gosta de plantar árvores. Mandou fazer jardim de flôr. Traz tudo p’ra perto de si. “É esquipático, no demais. A gente vê, vê, vê, e não divulga” (p.126) É um homem parecido com os outros, um homem descontente de triste. É “mel-do-fel da tristeza preta”. Quando alguém pergunta se ele é ruim, respondem “— É ruim, mas não faz ruindades” (p.126). O vaqueiro Tadeu pergunta quem é que é bom ou quem é que é ruim? O vaqueiro Mainarte responde “Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua...” (p.128)

Junto com o personagem Cara-de-Bronze, o cineasta mobilizou a fala destacada abaixo, do personagem Medeiro Vaz, de *Grande sertão: veredas*. Essa fala é proferida pelo personagem fílmico quando ele se vê prestes a morrer. Ela demonstra sua preocupação quanto à figura que vai ocupar seu lugar, exercendo poder naquela região

— “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?...
Foi dormir em rede branca. (p. 95)

Na narrativa de *No Urubuquãquá, no Pinhém*, Cara-de-Bronze é um personagem que vive recluso no centro de uma grande casa, encravada no centro de Urubuquãquá, que, por sua vez, está no centro dos Gerais. Como vimos acima, se configura indiretamente por meio de re-enunciações, narrações de outras personagens e falas cruzadas de sertanejos, vaqueiros que trabalham em sua vasta propriedade e que o respeitam e de certo modo o veneram, não só por comandá-los, dar-lhes emprego e sustento, mas também por carregar um passado cheio de mistérios.

No decorrer do filme, quando surge o ator Jofre Soares que interpreta Cara-de-Bronze, percebemos que esta personagem só tem o nome da personagem criada por Guimarães Rosa e presente na narrativa mais experimental do autor. A aparência do ator está muito longe daquela que vislumbramos ao lermos a narrativa de *Corpo de baile*. Não temos a configuração ambígua e polissêmica que nos chega por meio dos diálogos dos vaqueiros na obra literária.

No filme Cara-de-Bronze desempenha o papel de um grande fazendeiro que contrata jagunços e pistoleiros para matar aqueles que, de alguma forma, ameaçam seu território de mando, a saber, Titão Passos e o deputado Habão, um porque ainda persevera na jagunçagem e o outro por querer introduzir o progresso na região. No filme se sugere que ele tem, sob seu comando, o delegado que prende Cassiano Gomes. Na narrativa fílmica sobrepõe-se a ironia do cineasta no vestuário inteiramente branco de

Cara-de-Bronze. A alvura de suas vestes contrasta com as missões que distribui enquanto desempenha a função de um poderoso destinador de ações sedento por mortes e vingança. Enfim, assim como fez com Titão Passos, um dos capitães de Grande sertão: veredas, Paulo Thiago exclui de Cara-de-Bronze suas características míticas, atribuindo-lhe o poder impiedoso próprio dos grandes fazendeiros e coronéis do sertão. Mostra, por assim dizer, os seus avessos.

Jofre Soares, quando interpretou Cara-de-Bronze, já trabalhava no cinema há doze anos. Deu início em sua carreira, aos quarenta e três anos de idade, em 1961, quando já havia aposentado como marinheiro e se dedicava ao teatro amador. Foi oficial da marinha por vinte e cinco anos. Até a década de 90 atuou em mais de 100 filmes. *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *O grande sertão* (1965) de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos, *Terra em Transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha e *São Bernardo* (1971) de Leon Hirszman são alguns dos filmes em que atuou antes de *Sagarana, o duelo*.

Após a sequência em que o personagem Turíbio firmou um acordo com o coronel Cara-de-Bronze, segue-se a montagem narrativa do filme com a sequência em que Cassiano Gomes procura seu Habão e seu braço direito Elias Ruivo, para que eles o ajudem a encontrar Turíbio. O personagem Elias Ruivo integra a constelação de personagens da base literária, embora aí seja apenas mencionado por Chico Barqueiro. No filme ele é expandido e passa a participar ativamente das ações que ocorrem dentro da diegese. É personagem adjuvante, aliado de Cassiano, além de reencarnar a temática do pacto com o diabo. Já o personagem Habão é transposto de *Grande sertão: veredas*. Observem-se algumas descrições desse personagem no romance:

[...] esse Habão era Capitão da Guarda-Nacional, em válidos títulos. Aquele retiro se chamava o Valado. (p. 414)

De medo, meio, conforme decerto, aquele algum seô Habão também tinha se ido. (p. 416)

Era um homem de boa idade, vestido com brim azul encorpado escuro, e calçando pretas botas joelhudas. Quando levantou o olhar, outra vez, notei que tinha boa catadura. (p. 428)

[...] que era uma calma muito sensata e firmada, junto com um miúdo comportamento. E vigiava os traços simples do arredor, não perdendo azo de reparar em todas as coisas, como era que estavam em que pé. (p. 428)

[...] até à verdadeira sua fazenda-grande que possuía, na vertente do Resplendor, dali a umas vinte léguas de longura, ele havia de fornecer ademais um auxílio, em espórtulas. E ele falou aquilo com tantas sinceras medidas — a gente se capacitando do profundo que o dinheiro para ele devia de ter valor. Por aí, vi que ele era adiantado e sagaz. (p. 428)

E ele era sertanejo? Sobre minha surpresa, que era. (p. 429)

[..] seô Habão, mansoso e manso, sem glória nenhuma, era um toco de pau, que não se destorce, fincado sempre para o seu arrumo. Ele só entendia de assuntos triviais, mas cuidava deles com uma força vagarosa, verdadeira, de boi-de-côice, E, no mais, nem ouvia, apesar de toda a cortesia de respeito, quando se falava em Joca Ramiro, no Hermóneges e no Ricardão, em tiroteios [...] (p. 429-430)

[...] seô Habão, era para se querer longe da gente; ou, pois, então, que logo se exigisse e deportasse. Do contrário, não tinha sincero jeito possível: porque ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava. (p. 430)

“— Para o ano, se Deus quiser, boto grandes roças no Valado e aqui... O feijão, milho, muito arroz...” Ele repisava, que o que se podia estender em lavoura, lá, era um desadoro. E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos — aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, feito jornaleiros dele. Ate enjoei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! (p. 431)

Estava picando fumo no covo da mão, garanto ao senhor que não esperdiçava nem o átomo dumas felpas. A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz... (p. 432)

Seô Habão sacudia em sim a cabeça, surpreendido mas circunstante. (p. 432)

[...] homem só vendido ao dinheiro e ao ganho, às vezes são os que percebem primeiro o atíço real das coisas, com a ligeireza mais sutil. (p. 446)

Homem baseado. Demonstrou que tinha muita satisfação em me ver, assim como para mim vinha trazendo outro cavalo de presente — o qual era ruço-rodado, ordem de valor e estampa. (p. 619)

A cena do encontro entre Cassiano, Habão e Elias Ruivo inicia-se por meio de um plano americano, no qual Habão está em seu gabinete, ocupando a sua mesa. À sua

frente estão, sentados, Cassiano e, ao lado de Cassiano, Elias Ruivo. Cassiano posiciona-se frente à Habão, apoiando seu braço sobre a mesa, da mesma maneira que este. Vemos ambos de perfil, diferentemente do personagem Elias Ruivo, que é visto de frente, pois ele está sentado de lado em sua cadeira e está com a cabeça levemente voltada para Habão. Vemos apenas uma parede lateral do escritório na qual estão colados cartazes de sua campanha política para governador. Quando Cassiano narra o motivo de sua ida até o comércio de Habão, focalizam-se, no quadro, apenas ele e Elias Ruivo que, após a explanação de Cassiano, propõe a morte de Turíbio pela morte do coronel Cara-de-Bronze. Nesse momento Habão volta a participar do colóquio reforçando o que Elias dissera. Acresce a esse trato a morte de mais um inimigo seu, o “bandoleiro” Titão Passos, oferecendo-lhe, ainda, bom dinheiro em troca.

Quando Habão, no plano seguinte (após um corte), começa a falar de suas conquistas, o posicionamento dos personagens na tela é outro. Inseridos dentro do escritório, não vemos mais apenas uma mas, sim, três paredes. Na nova parede lateral podemos observar mais nitidamente vários cartazes de sua propaganda política. Enquanto no enquadramento anterior só víamos as propagandas escritas, aqui, além destas que estão espalhadas em grande número, destaca-se outra na qual podemos observar a imagem do personagem estampada em tamanho grande. Até mesmo na frente da mesa está pregado um dos cartazes da propaganda no qual conseguimos ler “Dr. Habão”.

Na parede frontal há apenas uma grande janela no centro e um mapa pendurado no canto inferior direito. Mais próximos de nós estão Cassiano, de costas, e Elias Ruivo, de lado. No meio dos personagens, ao fundo, ocupando o centro da tela, está Habão que, sentado um pouco abaixo de uma janela que está inteiramente aberta, recebe mais luz, destacando-se no quadro fílmico. Essa iluminação sobre o personagem vai ao encontro

da expansão de sua subjetividade ao falar para Cassiano que agora tem gado, terra, comércio e está na política. Confessa, ainda, que almeja mais dinheiro e progresso para a região. Estes recursos cinematográficos resgatam o poder do proprietário de terras que encontramos em *Grande sertão: veredas*.

O personagem Habão é interpretado por Sadi Cabral. Só aparece na sequência que descrevemos acima. Na narrativa fílmica é um homem extremamente ambicioso, como em *Grande sertão: veredas*. A política, para ele, é via de acesso ao poder através do qual almeja governar toda aquela região. Seus gestos são de expansão no momento em que fala de suas posses. Seus braços se erguem e se abrem quando ele fala das coisas que conquistou. Ele fala ainda das mortes que encomendou e dos inimigos que lhe resta eliminar, a fim de que possa atuar livremente naquela região. Parece ser um homem experiente. Têm seus cabelos brancos penteados para trás e pele morena. Usa óculos, terno cinza e gravata. Diferentemente dos outros personagens apresentados na diegese fílmica, Habão não faz uso de chapéu.

O personagem Elias Ruivo, interpretado pelo ator Paulo Villaça, apresenta-se no filme como braço direito de Habão. É um homem magro, tem seu cabelo castanho claro, penteado para trás e barba negra. Sua primeira aparição se dá na sequência que descrevemos acima. Seu traje também o distingue dos sertanejos do local. Usa um terno bege, uma camisa de manga longa de tonalidade mais clara por baixo e cinto marrom; chapéu, meia e sapatos pretos. Elias Ruivo participará, ainda, de mais três sequências, uma em que vai em auxílio de Cassiano para tirá-lo da prisão; outra, na qual agride o amigo de Turíbio, indagando-o acerca de seu paradeiro e, posteriormente, surgirá no momento em que confunde Turíbio com um sujeito que avista de longe e dá início a um tiroteio no qual é morto pelo próprio Cassiano.



Habão, o proprietário de terras sedento pelo poder

A próxima sequência é iniciada por um plano de conjunto em que avistamos um homem sentado de cócoras sobre um rochedo. Com o *travelling* para frente, percebemos que este personagem é Titão Passos. Ele chama por Faustino que aparece no plano seguinte, limpando um animal morto que está pendurado. Há aqui uma elipse, pois não vemos o deslocamento do personagem Faustino em direção ao chefe. O que se oferece aos espectadores no quadro fílmico são os personagens Titão e Faustino frente a frente. Aquele propõe a este um trato. Observem-se as suas palavras:

- Na hora da batalha mais feroz, na hora da valentia mais valente, eu luto no teu lugar e te defendo. Se você quiser fama de grande guerreiro, eu cuido de espalhar pelo sertão. Se você quiser fortuna, vai ter sempre a maior parte do que eu conseguir ganhar na guerra. Mas por esse rumo forte que eu vou dar na sua vida, você vai ter um pacto comigo, Faustino.
- Aceito e fecho qualquer pacto. De sobrenatural e de demônio, em troca da fama, da fortuna e da tua defesa na guerra.
- Se chegar primeiro no meu destino onde eu morrer em combate, Faustino, então é você que morre e não eu.

Novamente o cineasta incorpora palavras do texto literário rosiano na recriação das falas dos personagens fílmicos. Como pudemos observar na transcrição acima, Faustino aceita o pacto. Ele faz um corte em seu braço e no braço de seu pactário, selando o pacto com sangue, ao cruzarem os braços. Este episódio, cujo núcleo da ação dramática é o pacto de um morrer no lugar no outro, é mais um diálogo que o cineasta mantém com a obra rosiana. Em *Grande sertão: veredas*, por meio de uma narrativa de enclave, um dos jagunços conta uma história em que se deu a realização de um pacto semelhante a este que fora resgatado na transposição.



O pacto entre Faustino e Titão Passos: a morte de um no lugar de outro

Seguindo o percurso da ação, adentramos outra atmosfera de representação dentro da diegese fílmica. Integramo-nos a platéia de um circo e dela somos direcionados para a arena, onde está sendo encenada uma peça de teatro que também é uma adaptação. Na primeira cena da sequência somos, ainda, espectadores do filme, pois vemos parte da platéia e palco. Mas, ao movimentar-se, a câmera que gira em torno do seu próprio eixo, volta-se somente para a arena, centralizando-a no quadro, e é aí que temos a impressão de nos juntarmos à platéia.

Deparamo-nos, aqui, com uma adaptação dentro de uma adaptação. Aqui o romance de Alexandre Dumas, *O conde de Monte Cristo*, fora adaptado por atores mambembes que percorrem o sertão. Trata-se do momento em que a mãe implora para que o conde de Monte Cristo não mate o seu filho. A fala do conde vem ao encontro da temática que paira sobre o bloco narrativo “O jogo do diabo”. Observem-se as palavras do conde:

— Não sei se te deixando viver, infame, faço bem ou mal. A vida é sempre um jogo, um eterno perigo diante da morte. Melhor seria talvez conhecê-la do que continuar com medo na alma.

O filho continua imóvel no lado direito da arena, ouvindo as palavras que destacamos acima. O conde não o mata e, ainda, diz “minha vingança cessa, em homenagem ao meu antigo amor. Fico com minhas memórias e deixo o palco desta tragédia”. Novamente, o cineasta emprega o “diálogo literário”. A caracterização dos personagens da peça se dá, fundamentalmente por meio de suas vestimentas e falas. Ao terno preto e camisa preta do conde sobrepõe-se uma capa preta até seus pés. Também usa um chapéu da mesma cor com uma flor branca fixada em uma das laterais. Seu traje é mais solene. Suas palavras também nos permitem identificar o seu personagem e a sua autoridade sobre os demais. A aparência e o aspecto do personagem são imediatamente transmitidos pelo corpo do ator, suas roupas e sua maquiagem. Sua figura ganha destaque no centro da

arena e o espetáculo chega ao fim quando ele volta-se para a platéia, profere suas palavras finais, vira-se e sai de cena.

Turíbio Todo que esperava o amigo, este que interpretou o conde na peça, agora conversa com ele lançando o seguinte comentário: “Gostei muito do espetáculo, mas é pouco triste demais, né? Ao que o ator responde “— Às vezes eu não consigo sair das personagens, Turíbio. Parece que vou me transformar em outras pessoas. É difícil sair do palco e entrar na miséria da vida. A vida devia ser sempre como no teatro”.

Turíbio, após as palavras do ator, afirma que, na vida, a gente nunca sabe quando uma pessoa está interpretando (mentindo) ou não. Conta-lhe que Clodino o entregou a Cassiano Gomes que agora está no seu encalço e lhe pede ajuda para atravessar o sertão e chegar até a Serra das Almas. O ator ajuda Turíbio, permitindo que ele viaje com sua trupe, como se fosse integrante do circo.

Através de um plano de conjunto vemos o personagem Cassiano passar em frente ao circo, em que Turíbio está abrigado. Ele volta-se, olha, mas, sem desconfiar de nada, segue sua busca pelo inimigo. Na frente do circo havia um homem que, pela postura e pela vestimenta, provavelmente, era o amigo de Turíbio, e um cavalo, que parece pertencer a Turíbio.

Na nova sequência que se inicia, temos um encontro entre Cassiano Gomes e um cigano. Trata-se da primeira aparição da figura do cigano na diegese fílmica e que, como veremos, nos levará a percorrer um caminho paralelo à obra de Guimarães Rosa. Este personagem é muito receptivo, oferece café a Cassiano e lhe pergunta se ele não quer fazer uma baldroca, deixando o seu cavalo e levando consigo o cavalo cigano pé-de-moleque.

Cassiano diz que aceita, mas não lhe volta dinheiro, o que pode oferecer é apenas uma garrafa de cachaça que traz em seu alforje. A fala do cigano aqui, antes de

aceitar a baldroca, vai ao encontro das ideias de um personagem de *Grande sertão: veredas* e do personagem Dito de “Campo geral” (*Corpo de baile*). O cigano diz que “com essa coisa toda ruim acontecendo por aí, a gente tem que ficar um pouco mais alegre por dentro”, aceitando, dessa maneira, a cachaça. Aqui também colheremos mais algumas informações acerca de Turíbio, dadas pelo inimigo: “sujeito magro, tipo de malandro falso, na verdade, um pistoleiro perigoso” e num outro momento, quando conversará com o delegado, “um homem magro com cara de safado”. O cigano lhe diz “Mas como pode um pobre cigano, como eu, reconhecer no rosto falso, um falso coração?” acrescentando que nesse rosário de histórias que é o sertão, soube que Turíbio juntou-se com o pessoal de um circo para cruzar o sertão.

Podemos observar com esses exemplos que o cineasta se apóia na obra do próprio Guimarães Rosa para realizar mais essa inserção. O cineasta mescla características de outros personagens, não só ciganos, na recriação desse personagem. De *Grande sertão* e “Campo geral”, o cineasta traz motivos para a composição do modo como o cigano pensa; de “Corpo fechado” temos os costumes desse cigano, o seu hábito de fazer trocas e algumas palavras recorrentes no léxico desse personagem.

O cigano da diegese fílmica é um homem magro, tem cabelos e cavanhaque escuros. Sua vestimenta já o distingue dos sertanejos do local. Usa uma camisa de manga longa branca, sobre a qual vemos um lenço vermelho que acompanha o colarinho. Sobre a camisa usa um colete caqui. Sua calça é amarela e dessa mesma cor é o chapéu que se molda a sua cabeça. Usa botas pretas e brinco de argola dourado em sua orelha direita.

A fala transcrita abaixo é dessa mesma narrativa de *Sagarana* e é transposta quase da mesma maneira para o filme de Paulo Thiago. Observem-se:

— “Eh, ganjão! Esses *granéis* são seus? Quer bater uma baldroca?”... (p. 311).

Como podemos observar as informações que temos acerca dos ciganos vão ao encontro do que pensa o personagem Cassiano acerca dos mesmos. Ainda nesta narrativa atribuem-se a eles furtos, referem-se às mulheres que também fazem parte do grupo. No filme também podemos observar que há várias mulheres que integram o grupo. Para ler as suas mãos, uma lhe pede o relógio, aquele que ele roubara na sequência de abertura do filme, do inimigo de Cara-de-Bronze, morto por ele e Clodino. Depois de passar a noite com esta cigana, acorda sozinho e completamente nu, pois a cigana partira levando até mesmos suas roupas. Para sorte de Turíbio, ele encontra um antigo amigo, o Mineiro, com quem acaba indo para São Paulo.

Estas características atribuídas aos ciganos em *Sagarana, o duelo*, foram extraídas do corpus literário rosiano e mescladas na narrativa fílmica por meio de diferentes técnicas cinematográficas. A vestimenta que descrevemos acima, as falas “literárias” do personagem destacado, os furtos atribuídos ao grupo e a postura que os personagens fílmicos adotam perante este grupo funcionam como uma espécie de síntese deste tipo social recorrente na obra do escritor. No capítulo anterior, destacamos todas as narrativas das quais advêm as características que foram resgatadas pelo cineasta em sua transposição.

A relação que Turíbio estabelece com os ciganos é diferente da relação que Cassiano estabelece com os mesmos, embora ambos sejam enganados por eles. Cassiano pede informações a este acerca do paradeiro de Turíbio e em troca, claro, o cigano propõe alguma barganha. Cassiano também compra um animal. Embora ele se relacione com eles, sua postura é sempre de desconfiança. Em seu primeiro encontro com o cigano, ele diz que “a ciência e a malandragem foi a ciganada que anda pelo mundo quem trouxe”. Turíbio já é mais confiante, acha que sabe lidar com os ciganos,

mas é enganado pela cigana com a qual se envolve e pelo cigano que lhe vende um animal que não consegue andar por muito tempo.



O encontro de Turbio com o bando de ciganos



O cigano Pé-de-moleque



A bela cigana ledora da sorte

Depois da sequência do encontro entre Cassiano Gomes e o cigano, que lhe diz que Turíbio está viajando com o pessoal do circo, o que vemos é a sequência que se inicia com o personagem Turíbio cavalgando, indo ao encontro de Titão Passos. Este decide ajudá-lo pois, para ele, trata-se de um caso de justiça, uma vez que não cabe a homem nenhum cobiçar a mulher do outro. Promete trazer Cassiano Gomes para que Turíbio mesmo dê o tiro final. Titão Passos conhece muito bem Turíbio e percebe que este está lhe escondendo algo. Indaga-o e este acaba por confessar que Cara-de-Bronze, por ter desistido da vida de jagunçagem, pediu a ele que o matasse. Titão Passos, que não se surpreende com a declaração, dá sua palavra, professando que vai extirpar com a memória e a vida desse seu inimigo.

Na próxima sequência o plano médio e o plano americano alternam-se na composição da cena do encontro entre Cassiano Gomes e um delegado corrupto. Cassiano lhe pergunta do paradeiro de Turíbio, descrevendo-o como um homem magro e com cara de safado. O delegado que, na verdade, havia firmado um trato com o coronel Cara-de-Bronze, o prende, acusando-lhe pelo roubo do cavalo do coronel e por estar usando roupa de policial. Cassiano Gomes avança sobre o delegado, derruba sua arma, mas um soldado armado aparece em cena e o delegado consegue pegar sua arma de volta e, dessa maneira, prender Cassiano.

A próxima sequência se abre em plano americano. Deparamo-nos com a realização de uma festa popular. A panorâmica mostra o vilarejo enfeitado com muitas bandeirinhas que se estendem entre as casas, cruzando a rua. Há um grupo aí que está apresentando uma dança. Os componentes vestem uma espécie de túnica branca, sobre uma calça da mesma cor. Usam um turbante volumoso e colorido, alguns com um feixe de fitas que caem sobre suas costas. Dois integrantes desse grupo ganham destaque ao ocuparem o centro de uma grande roda formada pelos demais e por distinguirem-se

desses quanto ao uso de mais alguns acessórios. Um está envolto por uma longa capa florida e o outro com um colar de muitas cores, além de um tecido verde que está preso ao turbante e o qual ele segura em seu braço. Enquanto essas duas figuras centrais dançam, cruzando suas espadas, os demais tocam um instrumento e batem os pés. Ao redor do grupo, muitas pessoas vão se juntando para assistir ao espetáculo. Quando o personagem Turíbio e o personagem Clodino que são apresentados em plano de meio conjunto se aproximam do grupo, percebemos que há, na verdade, três integrantes que usam uma longa capa florida. Com a panorâmica circular, além de visualizarmos um violeiro, percebemos que faz parte de suas vestimentas um lenço branco amarrado sobre o punho de suas camisas de manga longa.

A panorâmica que acompanha Turíbio e Clodino nos permite ter uma visão mais detalhada da festa. Eles partem de um ponto e quando chegam novamente no ponto de partida, após ter dado uma volta completa ao redor do grupo, Turíbio atira contra Clodino, em meio ao som dos rojões, deixando, imediatamente, o local. Ao verem Clodino ferido, todos percebem de quem é a autoria do crime. Turíbio mata Clodino porque este havia contado para Cassiano que fora ele o autor da morte de Levindo, seu irmão. Antes de matá-lo, Turíbio chama atenção de Clodino para o fato de que as pessoas não devem não arriscar com aquilo que se conhece pouco, porque o feitiço pode virar contra o feiticeiro. A cena encerra-se com a partida de Turíbio.

Junto com Faustino, seu pactário, Titão Passos vai à propriedade de Cara-de-Bronze para executar o seu plano de morte. Mas, encontra o inimigo à beira da morte, com uma febre muito intensa. Cara-de-Bronze tenta se justificar, afirmando que mandara Turíbio acabar com a vida sua porque não sabia que iria morrer, mas agora que sabe que vai ter a paz almejada, pede à Titão para continuar na jagunçagem, ocupando o seu lugar, capitaneando o sertão. Cara-de-Bronze faz, ainda, um pedido a Titão Passos;

trata-se da travessia de seu corpo, que deveria ser feita pelo rio, para que se alcançasse o Grande Sertão, de maneira que seu repouso, em cova funda, se realizasse na hora da aurora, na boa terra dos Gerais.

Pelo rio, o corpo do ex-chefe de jagunços é transportado em uma longa canoa para a terra dos Gerais, conforme seu desejo. Vemos, por meio de um plano de conjunto, o corpo de Cara-de-Bronze, vestido de branco, estendido na canoa sobre um tecido que também é alvo; um homem, próximo a ele, imóvel, em pé e um objeto, que parece ser uma imagem ligada à religião, fixada na ponta da canoa. Em seguida, através de plano de grande conjunto, passamos a ver a canoa em toda a sua extensão e percebemos que há mais um homem na canoa; trata-se do remador. Ao fundo, conseguimos ver algo que parece ser outra canoa e que poderá ser vista nitidamente com a sucessão dos planos. Valendo-se do plano de conjunto, a câmera mostra aos espectadores que há seis homens que acompanham o funeral nesta canoa menor, ao fundo. Vemos o entorno do rio com sua vegetação típica, através do plano distanciado. A sequência do funeral termina quando a imagem do corpo estendido sobre a canoa se oculta atrás da mata e árvores que circundam o rio.

Após a morte de Cara-de-Bronze, Cassiano é liberto pelo delegado. Subentende-se que agora o compromisso do delegado passa a ser com Habão, que lhe envia um presente através de Elias Ruivo. Pelas palavras de Elias Ruivo, somos levados a pensar que ele tem um pacto com o diabo. Ele conta para Cassiano que conversou com seu parceiro Satanás e lhe garante que seu jogo de azar está prestes a findar.

A figura do diabo já aparecera na narrativa fílmica em confronto com Titão Passos, mas é o personagem Elias Ruivo que reencarna a temática do pacto com o diabo. Quando é morto por Cassiano Gomes, ele afirma que está saindo perdedor daquele jogo, mas que conhecerá o seu parceiro Satanás. A figura do diabo que em

outro episódio havia sido materializada através da representação humana, aqui será evocada pela imagem dos porcos e pela fala do suposto pactário. Nesta sequência o cineasta trata da temática do pacto com o diabo através do uso da metáfora.



A morte de Elias Ruivo e a evocação de seu parceiro, Satanás, através da figura dos porcos

Dando continuidade a verificação do encadeamento das ações em *Sagarana*, o *duelo*, o personagem Turíbio revê a mulher e conta-lhe que está confiante quanto a morte de seu inimigo. Turíbio sabia que Cassiano tinha problemas cardíacos e, por isso, achava que sua morte estava próxima. O estradeiro, que contou sobre as origens e feitos de Titão Passos, ganha destaque na tela. Encontrando-se com Cassiano Gomes, o aconselha a desistir dessa vingança. Diz também que Turíbio está confiante quanto a sua morte em função dos problemas de saúde. Cassiano não acredita que o inimigo realmente pense dessa maneira, diz que com isso Turíbio quer que ele deixe de lado a vingança com medo de doença. Mariana aconselha o marido a fugir até que a raiva de Cassiano se acabe. Turíbio afirma que fará com que a caça acabe matando o caçador, de cansaço.

Titão Passos pede ajuda a Turíbio para que este o auxilie a encontrar o matador de um jagunço seu. Turíbio diz que pode ajudá-lo a descobrir quem fez isso, mas não tem valentia para enfrentar um homem que teve coragem de acabar com a vida de um jagunço de Titão Passos. Faustino desconfia de Elias Ruivo, pois afirma que este tem pacto com o diabo e com o dinheiro. Adentrando numa igreja, coloca o corpo do seu jagunço sobre o altar e jura que antes de o corpo apodrecer, vai fazer tempestade de bala naquela terra. Após a solvência em negro, encerra-se o segundo bloco narrativo. Em seguida surge na tela o terceiro intertítulo.

“Destino é quando menos se espera”

Este bloco narrativo tem a duração de oito minutos e oito segundos. Esta curta duração do bloco, quando comparado com a duração dos blocos anteriores, nos remete ao escoamento do tempo. O intertítulo nos permite refletir sobre o inesperado, que é

justamente a temática deste bloco. Está ligada, portando, a algo que pode surpreender os dois personagens centrais absorptos neste duelo que parece não ter fim.

Em “Destino é quando menos se espera” temos a sequência do encontro de Turíbio com a cigana e o grupo de ciganos; a sequência em que Elias Ruivo ameaça o ator circense, amigo de Turíbio; a sequência do novo encontro entre Cassiano e o Cigano que lhe informa o paradeiro de Turíbio; a sequência que se passa no Porto das Balsas onde teremos o confronto entre Cassiano e Elias Ruivo, o encontro de Cassiano Gomes com o Barqueiro e a chegada de Turíbio, acompanhado pelos ciganos para travessia e, por fim, a sequência em que Turíbio é logrado pela cigana e decide refugiar-se em São Paulo.

Com o grupo de ciganos com o qual Turíbio se encontra está aquele mesmo cigano que fizera a baldroca dos cavalos com Cassiano e agora faz nova barganha, trocando o cavalo de Cassiano pelo de Turíbio, que ainda lhe volta um dinheiro. Turíbio decide ficar com eles e seguir viagem até o Rio do destino.

A cigana que aparece em *Sagarana, o duelo* é interesseira como as ciganas que aparecem em “A volta do marido pródigo. No conto o narrador nos informa que elas eram “diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias” (p. 119). O relacionamento de Turíbio com uma das ciganas revela aos espectadores mais uma faceta deste personagem. O vestuário do Cigano que já fora apresentado e da bela cigana que atrai Turíbio reforça, simbolicamente, a alegria que envolve o bando durante quase toda a narrativa fílmica.

O ator circense, bêbedo num bar, é interpelado por Elias Ruivo que está à procura de Turíbio. Nesta cena a panorâmica circular desempenha uma função expressiva, uma vez que sugere a embriaguez deste personagem. Com medo de morrer com os disparos feitos por Elias Ruivo, o amigo de Turíbio acaba revelando seu

paradeiro ao inimigo. Conta que ouviu dizer que Turíbio seguiu para o Porto das balsas, para atravessar o Rio do destino, com um bando de ciganos.

Na próxima sequência, Cassiano se encontra com aquele cigano com o qual fizera a baldroca dos cavalos e o ameaça de morte. O cigano, para se livrar da morte, diz o paradeiro de seu inimigo. Afirma o mesmo que dissera o ator circense para Elias Ruivo, acrescentando que o intuito de Turíbio é deixar o sertão.

Cassiano segue seu caminho, encontra-se com um menino magrelo e lhe indaga acerca do paradeiro de Turíbio e sobre a identidade do homem que seria o barqueiro dali. O menino afirma que não viu nenhum homem com aquela descrição e que o barqueiro é o seu pai. Este teve de se ausentar para ir comprar rapadura na cidade, mas logo estaria de volta.

Novamente o cineasta se espelha na base literária para recriar o diálogo que é estabelecido entre os dois personagens no filme. Há algumas alterações e algumas palavras são acrescentadas, mas o sentido é quase o mesmo encontrado no conto. Estas modificações operadas pelo cineasta em sua releitura contribuem para o tom coloquial da conversa.

Cassiano e Elias Ruivo estão na mesma região, uma vez que ambos receberam as mesmas informações. Cassiano decide descansar um pouco e recosta-se a uma árvore. Elias Ruivo pensa ser este seu alvo e atira. Cassiano revida e acaba matando aquele que era seu aliado.

Repousando encostado a um tronco, Cassiano acorda com Chico barqueiro apontando sua arma para ele. Chico acha que ele é aliado de Elias e viera para matá-lo. O ex-militar conta o engano que cometera ao matar Elias Ruivo e o barqueiro agradece por ele ter tirado um pesadelo de sua mente, reiterando que este tirou também o gosto que ele teria ao eliminar o inimigo com suas próprias mãos. Cassiano pede para que ele

o leve para o outro lado do rio, para que ninguém saiba do ocorrido. Decide voltar pra casa, rever Mariana e deixar passar uns tempos até que Turíbio pegue a relaxar.

Observe-se no conto como se dá o encontro entre os personagens Cassiano e Chico Barqueiro na base literária que fora transposta para a narrativa fílmica, sem muitas alterações:

— Qu'ê-de o seu companheiro, o do papo?
 — Estou sozinho, como o senhor vê...
 — Não vejo!
 [...]
 — Quanto foi que o Elias Ruivo pagou a vocês dois, para vocês acabarem comigo? Há?!
 — Não encosta, amigo, que essa distância é boa!
 [...]
 — Deixa de conversa errada, homem! O senhor está sonhando? Não tenho parte nessa sua história, não conheço esse tal de Elias Ruivo nem tenho nada com o senhor!... Eu ando mesmo é atrás daquele papudo, por via de um negócio nosso, e o senhor está empalhando...
 [...]
 — Não sei... Não sei... E se não for?
 [...]
 — Eu sou o militar Cassiano Gomes, da Vista Alegre, criatura! (p. 188-189)

Turíbio, acompanhado dos ciganos, chega ao local que Cassiano deixara e onde o estradeiro também aguardava para seguir travessia. Seguem, no barco, Turíbio com a cigana, Elias Ruivo, o cigano, o estradeiro rezador, além do barqueiro com seu filho. O cigano afirma que veio para encontrar um defunto, mas encontra outro. É aí que Turíbio fica sabendo do acontecido. O barqueiro de “Duelo” dirige-se a Turíbio da seguinte maneira:

— O senhor é o sujeito meio ordinário, sem sustância, e sem caráter! Se fosse homem, voltava...
 — Eu?... Sou de paz e sou pai-de-família, meu senhor!... O senhor está enganado...
 — Eu sei. Vai fugindo, se escondendo... Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca vergonha emporcalhando a minha balsa! E cuspiu n'água, escarrando com estrondo.
 [...]
 — Eu não ofendi o senhor, seu canoeiro! Cada um sabe de si!... Será que até o senhor agora está tomando lado contra mim?!

— Bom, 'tá bom... Ah, Deus que me livre. Se esteja... — Chico Barqueiro lento teve de responder. (p. 191)

Não encontramos descrições acerca do menino magrelo, filho de Chico Barqueiro. Este personagem secundário que leva as pessoas de um destino a outro é transposto para o filme de maneira muito semelhante. Até mesmo suas falas são transcritas, tal qual são proferidas pelo personagem da base literária. O narrador também emprega os termos “grandalhão” (p. 188) e “gigante” (p. 189) para se referir a este personagem

E um sujeito, alto e espadaúdo, apareceu, em pé, diante do bivaque.
(p. 188)

No filme, após a travessia, Turíbio é enganado, conforme vimos, pela cigana e, após passar a noite com esta, acorda sem nada. Até mesmo suas roupas haviam sido levadas. Encontra um conhecido seu, Mineiro, que lhe conta que a história do seu duelo já está virando até novela que se conta pelo sertão. Mineiro o convida para seguir com ele para a capital e Turíbio aceita, mas com a intenção de ganhar um dinheiro e voltar para Mariana. No conto Turíbio é interpelado por um grupo de sujeitos alegres que iam para o Sul, para as lavouras de café. No filme deparamo-nos com a introdução do personagem Chico Mineiro.

Esta sequência dialoga com o período em que temos a passagem do mundo agrário para o mundo urbano. Turíbio deixa o sertão sem levar nada consigo, pois até mesmo suas vestes haviam sido roubadas pela cigana. Esta passagem é reforçada com o retorno de Turíbio da capital. Através do diálogo que ele estabelece com o personagem Chico Barqueiro, os espectadores obtêm informações acerca das mudanças que ocorreram na região. Uma das primeiras mudanças que podem ser observadas pelos

espectadores desvela-se na própria vestimenta de Chico que abandonara a profissão antiga e agora é o maquinista do trem.

Este indício da passagem do mundo do sertão para o mundo moderno que nos dá o cineasta também dialoga com o texto rosiano. Este elemento recuperado pelo cineasta vai ao encontro da voz do escritor cosmopolita que sofisticava a linguagem do sertão como podemos observar na narrativa “Cara-de-Bronze” e na ação empreendida por este personagem central que venderá todo seu gado para a indústria.

Na imagem do caminho, no qual o caminhão em que estão afasta-se cada vez mais do sertão, ao fundo, com a música *It's along way* de Caetano Velozo, encerra-se o terceiro bloco. E, como nos anteriores, após a solvência em negro, surge o próximo intertítulo que se inscreve sobre o fundo negro.

“O milagre é sempre possível”

O quarto bloco narrativo, apresentado após o intertítulo “O milagre é sempre possível”, tem a duração de vinte e cinco minutos e trinta e oito segundos. Este bloco nos remete à esperança, à sensação da possibilidade das coisas voltarem aos seus lugares. Mas para o personagem Cassiano a situação se complica. Ele está mesmo doente e a sucessão de solvências em negro no quadro fílmico reflete a piora do personagem até o momento culminante, sua morte, seguida do escurecimento total da tela.

Neste bloco nos deparamos com a sequência do encontro entre Mariana e Cassiano; a sequência do encontro entre Cassiano e Mongolô para desfazer a

“mandinga” que outrora fizera para Turíbio; a sequência da luta entre Titão Passos e Cassiano e a sequência em que Cassiano, doente, morre.

Este bloco narrativo inicia-se com uma espécie de quadro do vilarejo no qual Mariana habita. O plano geral que abre a sequência valoriza a paisagem como espaço físico. O plano médio inscreve Mariana e Cassiano no espaço em que ela habita, instaurando um equilíbrio dramático entre a ação e este ambiente. Vemos Cassiano e ela juntos. Ela conta a ele o que Turíbio escrevera na carta que enviara de São Paulo. Cassiano lhe conta que Habão, na capital, sabe o endereço de Turíbio e está disposto a liquidá-lo se Cassiano, em troca, matar Titão Passos.

Na próxima cena a câmera acompanha Cassiano Gomes que se dirige à cafua de Mongolô. O rezador transforma-se em adjuvante de Cassiano, ao atender o seu pedido, desfazendo a “reza” que outrora fizera para proteção de Turíbio Todo. Voltando-se para a foto de Turíbio, trazida pelo inimigo, Mongolô desfaz o “fechamento”, colocando Turíbio no mesmo “jogo de azar” que Cassiano.

A foto levada por Cassiano é aquela que estava no porta-retrato que fora empregado como objeto de transição para a narração do casamento de Mariana e Turíbio. Provavelmente, Cassiano a furtou do quarto de sua amante. Na cena em que Mongolô desfaz a “mandinga” (é este o nome que o próprio rezador atribui ao seu trabalho), mergulhamos, novamente, num ambiente carregado de símbolos. É pela janela que vemos quase todo o desenrolar dessa ação. Destacam-se em meio a alguns desenhos feitos sobre a parede, uma grande estrela branca pintada ao alto. Há algo parecido com um altar e sobre ele há velas acesas, além de algumas imagens de santos. Há também garrafa, boneco de pano e outros objetos menores. No chão há um livro de capa preta, provavelmente a bíblia sagrada, e um prato que contém um líquido escuro.

No momento do ritual, Mongolô molha uma das mãos neste recipiente e faz sinais sobre o revólver de Cassiano ao realizar sua reza.

No filme o cineasta se vale da *misé-en-scène* composta pelos objetos descritos anteriormente para transpor esta aura de mistérios que envolve esta temática. As falas dos personagens fílmicos, nesta cena, ressoam as palavras empregadas por Guimarães Rosa em suas obras “São Marcos” e “Corpo fechado”.

Seguindo viagem pelo sertão, na esperança de se encontrar com o seu inimigo para o duelo final, Cassiano, muito enfraquecido, se vê obrigado a interromper seu percurso para descansar. Recosta-se à porta de uma construção abandonada. Após um *travelling* para frente que traz, em primeiro plano, apenas o rosto de Cassiano, o cineasta intercala um plano no qual avistamos Elias Ruivo agonizando e outro no qual avistamos Turíbio dando gargalhadas e atirando em direção ao inimigo. Em seguida a câmera focaliza novamente Cassiano que parece despertar, após levar um susto. Percebemos, então, que tais imagens não passaram da representação de seu delírio.

Voltando para o presente da diegese, no enquadramento seguinte, ao longe, avistamos Titão Passos com os seus homens e, em seguida, num outro plano, avistamos um homem que, desesperadamente, corre. A câmera se move e novamente vemos o bando que se aproxima e, depois, o homem que foge. Através da montagem alternada, observamos o movimento do bando que se aproxima do homem que tenta escapar. Este pára, no momento em que topa com Cassiano que impunha sua arma. Conta-lhe que Titão Passos quer lhe matar porque ele deixara a vida de jagunço, por causa de seu filho que estava doente.

Ao ouvir a história narrada pelo capiau, tem a certeza de ser esta a ocasião que esperava para acabar, de uma vez por todas, com Titão Passos, aliado de Turíbio Todo. Mas, a atitude de Titão Passos para com o suposto desertor, Timpim, não é a mesma que

vemos no romance com relação a um desertor. Este persegue Timpim para matá-lo, mas Cassiano resolve defender o homem que lhe confessara ter deixado o bando por causa da mulher e do filho que se encontrava doente. A atitude do Titão Passos rosiano segue o preceito abaixo:

[...] um jagunço sai do bando quando quer – só tem que definir a ida e devolver o que ao chefe ou ao patrão pertence. (G. S: V, p. 513)

Cassiano afirma que Timpim Vinte-e-Um, o homem que estava fugindo, está sob sua proteção, fala de seus tratados sobre a morte de Titão e afirma ser aquela a oportunidade que esperava para cumprir a sua obrigação. Com uma arma numa das mãos e uma lança na outra, ambos começam a lutar. A jagunçada, sem intervir, acredita que o chefe vencerá. Titão Passos tira a arma da mão de Cassiano, mas este enterra a lança na barriga do inimigo. Titão afirma que perdeu em briga leal e que Faustino tem de cumprir o juramento, morrendo em seu lugar. No momento em que Faustino se vira, para tentar atingir Cassiano, Titão atira em suas costas. Dá ordens para os jagunços irem cumprir o seu destino e deixá-lo morrer sozinho. Cassiano, a seu pedido, ainda o ajuda a montar em seu cavalo que parte mata adentro.

Exausto, Cassiano Gomes acompanha Timpim que o auxilia a caminhar. Da solvência em negro, os espectadores ouvem a voz de Cassiano que chama pelo seu novo aliado. Timpim sai de sua casa e dirige-se a Cassiano, que está deitado num catre, em frente desta habitação. Cassiano lhe pergunta se, naquela região, há homem valente ao qual possa transmitir sua vingança. Timpim afirma que naquele povoado não há homem para crimes, mas coloca-se à disposição daquele que se tornara o seu benfeitor. Novamente o cineasta introduz a solvência em negro que reflete o estado de Cassiano.

Sua falta de ar vai se intensificando. Cassiano dá todo o seu dinheiro para que Timpim cuide dos filhos doentes e melhore um pouco sua vida.

Voltando-nos para as técnicas cinematográficas empregadas neste bloco narrativo, destacamos no final da última sequência a relação motivada de significado entre as solvências em negro e a morte do personagem Cassiano Gomes. O escurecimento da tela, ao qual recorre o cineasta com mais frequência corresponde, no plano da expressão, à piora de Cassiano cuja falta de ar vai aumentando progressivamente até o momento de sua morte. A sequência se encerra após nova solvência em negro, sobre a qual se inscreve o intertítulo que anuncia o bloco narrativo seguinte.

“Travessia ∞”

“Travessia ∞” é o quinto intertítulo que abre o último bloco narrativo de *Sagarana, o duelo*. Este tem a duração de dezessete minutos. Finalmente, através da figura do vingador vicário, chegará ao fim o duelo que teve seu início no primeiro bloco narrativo da diegese. Este intertítulo nos remete à sentença final de *Grande sertão: veredas*. Mas este não é o intertítulo que encerra o filme, portanto, a travessia será associada, com o intertítulo seguinte, ao perigo constante que a envolve. Observem-se as passagens do romance que dialogam com o bloco narrativo:

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (p. 80)

A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro... (p. 295)

[...] o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo. (p. 302)

O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

∞

(p. 624)

Neste quinto bloco narrativo, Mariana envia carta para Turíbio, informando-lhe sobre a morte do inimigo; Turíbio retorna de São Paulo; Turíbio se encontra com o bando de ciganos e é enganado novamente; seu amigo circense lhe empresta um cavalo para que ele possa seguir viagem; Turíbio se encontra com Mongolô, depois segue viagem com Timpim; Turíbio avista sua esposa; Timpim se revela o vingador vicário e, por fim, executa a vingança. O personagem Turíbio morrerá nos braços de sua esposa, Mariana.

A sequência de abertura deste bloco se dá através de um plano de conjunto que oferece aos espectadores a visão da fachada do circo e de um de seus integrantes à entrada. Com a morte de Cassiano Gomes, Mariana, por saber que o ator circense viaja por muitos lugares, lhe pede que entregue a Turíbio uma carta na qual ela relata a morte do amante. Ele coloca a carta dentro de seu chapéu e temos a impressão de que esta já fora enviada ao seu destinatário, pois quando a câmera focaliza novamente o chapéu, não avistamos papel algum dentro dele.

Observe-se a fala do ator que funciona como espécie de antecipação do desfecho trágico através do qual o duelo chegará ao seu fim:

É, dona Mariana, essa sua história mais parece um desses dramas que eu vivo representando por esse mundo de meu Deus. Esse duelo tem jeito que acabou, mas a senhora sabe, às vezes, antes de baixar o pano, pode surgir uma surpresa.

Este drama ao qual se refere o ator pode ser *O conde de Monte Cristo* que outrora foi oferecido aos espectadores de *Sagarana, o duelo*, por meio da exibição de um trecho de uma das apresentações feitas por este grupo mambembe. O cineasta, para a transposição cinematográfica, dialoga com outro texto literário em que a vingança é também um recurso literário compositivo.

Nesta sequência, na qual os espectadores assistem ao retorno de Turíbio da capital, o cineasta retoma a questão da passagem do mundo rural para o mundo moderno, assinalada no final do bloco narrativo intitulado “Destino é quando menos se espera”. Neste bloco o personagem Turíbio deixou o sertão, após ter sido enganado por uma bela cigana que lhe roubou até mesmo suas roupas.

Na abertura desta sequência, o emprego do *travelling* para trás, que acompanha o personagem que avança, vai ampliando o campo de visão da paisagem que representa o mundo moderno, à medida que o personagem Turíbio torna-se diminuto. Destacam-se no quadro fílmico os trilhos bem próximos à estação de trem, sobre os quais Turíbio caminha, os barcos no lado esquerdo da tela e, fundamentalmente, os prédios que tomam todo o fundo do quadro.

Outra mudança significativa que retoma esta passagem do arcaico para o moderno, encontra-se no vestuário do personagem Chico Barqueiro que se transformou no maquinista do trem e, agora, surge na tela usando camisa e gravata. O cineasta também faz uso do diálogo, que se estabelece entre estes dois personagens, para informar aos espectadores outras mudanças. Chico fala sobre a ponte que fora edificada em lugar da balsa, enquanto o viajante fala que Habão, seu protetor, vai encher aquelas terras de boi e construir um grande frigorífico.

Quando indagado acerca do desfecho de seu duelo, Turíbio fala que essa história de crime e de vingança é coisa do passado. Soube que o inimigo morreu e agora retorna para o reencontro com sua esposa.



Turbido em seu desnudamento: a passagem do mundo rural ao urbano



O retorno de Turbido da capital



Chico barqueiro em sua travessia pelo sertão



Chico maquinista: traços do moderno

Turíbio segue viagem, agora de ônibus. No caminho, ao avistar o estradeiro rezador, pede para o motorista parar por um instante. Turíbio, em tom de troça, lhe aconselha a deixar a vida de rezador, ao que o estradeiro responde: “— O sertão continua vivo, seu Turíbio, não adianta fingir que ele não existe. O sertão engole a gente.” Ressaltamos aqui a harmonia entre tais palavras e a composição do plano no qual se destaca o rezador. No momento em que a câmera volta-se para ele, a imagem no quadro é significamente mais colorida que as anteriores. A intensidade da tonalidade verde, ao fundo, sugere a ideia da sobrevivência do arcaico.



O estradeiro rezador: a sobrevivência do arcaico

Agora de carro, Turíbio se aproxima do grupo de ciganos. Música e danças dão a tonalidade festiva da cena. Para seguir viagem precisa de um cavalo, então aceita nova baldroca proposta pelo cigano. A câmera nos mostra as ciganas dançando sob a tenda. Ao mesmo som dessa atmosfera alegre, cheia de risos, somos levados para o plano seguinte no qual deparamo-nos com um momento muito engraçado no qual Turíbio, ao atravessar um riacho, encharca os seus pés, pois o cavalo, desfalecido, não aguenta andar. A música cessa só quando ele desce do cavalo e pisa em terra firme. Blasfema contra o cigano que, mais uma vez, o enganara. É como se aqui terminasse o espetáculo começado nos planos anteriores. Turíbio segue viagem a pé. Ao se encontrar com aquele seu amigo do circo, lhe pede um cavalo emprestado.

Temos, após esse reencontro, nova solvência em negro. Turíbio, agora, em frente à cafua de Mongolô que está sentado à porta, bebe cachaça e debocha da feitiçaria. Percebemos que na inserção deste personagem que nos fora apresentado na narrativa “São Marcos” de *Sagarana*, o cineasta recupera muitas palavras empregadas pelo narrador Izé quando narra seu encontro com “Mangolô”.

Na base literária, João Mangolô é descrito como “preto”, “pixaim alto”, “branco amarelado”, “banguela” e “horrendo” (p. 266). Aqui o personagem se dirige à Mangolô expondo os três mandamentos do negro. “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”; “Segundo: todo negro é vagabundo” e “Terceiro: todo negro é feiticeiro...” (p. 266). Por fim, profere: “— Ó Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...” (p. 267)

Enquanto, na abertura desta sequência, o personagem fílmico dirige-se a Mongolô da seguinte maneira: “— Todo nego é cachaceiro. Todo nego é vagabundo. Todo nego é feiticeiro. Nego na festa, paulada na testa.” Mongolô alerta Turíbio a não brincar com a feitiçaria. Mas como este outrora havia feito reza para “fechar o corpo” de Turíbio contra as balas que pudessem vir do inimigo, ele diz que não tem nada a temer.

Esta crença de que nada poderá atingi-lo é a mesma que o personagem literário tem. Assim como o personagem de “São Marcos”, ele afirma que tem “anjo bom, santo bom e reza-brava” (p. 291).

Neste momento aproxima-se um homem que tem o rosto coberto por um capuz. Com a desculpa de ir até a Vista Alegre, pergunta se pode acompanhar Turíbio. Quando este lhe pergunta por que ele traz o rosto coberto, Timpim responde que tem vergonha das marcas deixadas por doença que pegou no Urucuia.

O personagem Timpim, na narrativa fílmica, é transposto de modo semelhante ao personagem que encontramos em “Duelo”. Na narrativa Timpim é visto por Cassiano, pela primeira vez, no momento em que está apanhando do seu irmão mais velho. O motivo estava no fato de Timpim recusar-se a dar ao irmão umas mandioquinhas que levava para sua esposa. Timpim não reagiu às pancadas do irmão, porque ele era mais velho e, como sua mãe sempre lhe dissera, um irmão mais novo não deve levantar-se contra o irmão mais velho. Observem-se a fala de Cassiano dirigida à Timpim na base literária:

— E por que é que você, que tem essa testa cabeluda de homem bravo, e essas sobranceiras fechadas, juntando uma com a outra por cima do nariz, por que é que você ficou quieto e não bateu nele também? (p. 199)

— Oh ferro!... E, me diz uma coisa: você é sempre assim durinho feito pedra? Nunca *murgueia* o corpo nem abaixa os ombros p'ra diante? (p. 199)

No caminho de volta para casa estava chovendo, diferentemente do que acontece no filme. Ele ouve alguém que se aproxima, enquanto, no filme, ele está com Mongolô quando se encontra com Timpim. Observem-se as passagens literárias:

Era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima. (p. 203)

O capiau, com um sorrisinho cheio de cacos de dentes, ficou olhando para Turíbio, que também o examinava, com uma vontade doida de rir.

Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupagem caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer a missa. Estava descalço, mas com enormes esporas nos calcanhares e, para bater, trazia um galho de uvatinga na mão. (p. 203)

Em “Duelo”, no diálogo que Turíbio mantém com Timpim, aquele fala sobre a cidade de São Paulo. Pergunta ao capiau porque ele também não vai também trabalhar lá e ganhar dinheiro. Para Turíbio, o sertão não oferece condições para se prosperar na vida. Oferece ao seu interlocutor mais informações e até mesmo dinheiro, caso ele opte pela viagem. Mas, para Timpim, quem nasce no sertão, nele deve permanecer. Ao perceber o entusiasmo de Turíbio, lança novas palavras através das quais afirma que não se pode ficar feliz, pois a vida é um eterno padecer e, depois, todos têm mesmo de morrer um dia. Ao perceber a convicção que traz consigo o capiau, Turíbio o aconselha a tratar da saúde, para não ficar com tais ideias.

Em “Duelo”, após este diálogo, Timpim se revela o vingador vicário. Conta à Turíbio que ele prometeu ao seu compadre Cassiano Gomes o desempenho da vindita. Pede para Turíbio descer do cavalo e rezar. Turíbio, surpreso, tenta ludibriar o capiau, mas não obtém êxito. Turíbio, ao pensar que Timpim iria matá-lo por causa do dinheiro que lhe fora pago, oferece-lhe o dobro. Oferece-lhe tudo o que tem. Mas, para Timpim Vinte-e-Um, abaixo de Deus, fora Cassiano quem havia salvado a vida de seu filho. Turíbio, ao tentar pegar sua arma, é atingido por dois tiros no rosto, um do lado esquerdo e outro na testa.

Na transposição cinematográfica, os elementos da história que foram apresentados acima se integram à diegese fílmica de modo muito semelhante. O diálogo entre os dois personagens é um “diálogo literário”. O personagem fílmico que representa o capiau tem aversão à apologia que Turíbio faz da capital. Também defende

a ideia de quem nasceu no sertão, vai sempre ficar no sertão. O sertão, para ele, é um lugar que segura as pessoas. Abaixo transcrevemos uma das falas do personagem Timpim, para exemplificar o diálogo literário, recurso ao qual recorre o cineasta em diferentes momentos do filme:

— Nessas coisas ruim tem sempre o dedo do diabo, seu Turíbio. Deus escreve as coisas certas. O diabo faz sempre tudo pelo avesso. Ele tá sempre esperando, numa curva de estrada.

Para a recriação da resposta que dá o personagem fílmico ao seu interlocutor, o cineasta, novamente, se volta para a obra rosiana e não especificamente para “Duelo”:

— Que isso, moço? O diabo não existe não. É coisa inventada. Todas as maldades e as diabruras que existem por esse mundo, quem faz é o homem. O diabo é os avessos da gente.

Como vimos até este momento conto e filme coincidem quando ao encadeamento das ações na diegese. Na narrativa fílmica, o personagem Timpim permite que Turíbio olhe para sua esposa pela última vez. Quando se aproximam da casa de Turíbio, Mariana, ao ouvir a sua voz de seu marido, corre ao seu reencontro mas, antes de abraçá-lo, é barrada pela voz de Timpim que se revela o vingador vicário. Turíbio tenta ludibriar Timpim, mas este atira contra o inimigo. Ele cai nos braços de Mariana, enquanto Timpim foge. Da solvência em negro, segue-se o último intertítulo “Viver é muito perigoso”.

Os planos longos que integram esta sequência final dão a impressão de langor e do sentimento de espera ou ansiedade no espectador. O que vai ao encontro dos planos gerais que dão a impressão de uma espera angustiada.

Como pudemos observar, o início do filme anuncia o porvir. A música que Turíbio canta nos remete exatamente a síntese do filme expressa através deste último intertítulo, “Viver é muito perigoso”. Ele toca em dois pontos cruciais do filme: traição

e vida como “sorte” perigosa. Ao definir vida como sorte perigosa nos remete à vida como jogo. Só que esse jogo é o jogo do diabo em função do duelo que se estabeleceu entre os dois personagens centrais em que um ocupa a posição da caça e o outro, a posição de caçador.

“Viver é muito perigoso”

O intertítulo final e síntese da narrativa filmica, “Viver é muito perigoso”, é exibido no quadro por quatro segundos. O intertítulo é inserido sobre a tela negra, imediatamente após a morte do personagem Turíbio e funciona como síntese da travessia perigosa que é a vida. No presente estudo, em alguns trechos literários transcritos, destacamos este aforismo recorrente na obra de João Guimarães Rosa e, em especial, em *Grande sertão: veredas*. É como aponta Antonio Candido em seu artigo “O homem dos avessos”: “A vida perigosa força a viver perigosamente, tendendo às posições extremas a que podem levar a coragem, a ambição, o dever (2006, p. 128)”.

Pelo título *Sagarana, o duelo*, fica evidente que o conto “Duelo” teve papel central para uma síntese explicativa do filme. A transposição da obra literária para o cinema ocasiona a passagem de um modelo individual de criação para uma atividade coletiva que levou em consideração aquilo que a temática da vingança, enquanto recurso compositivo, exige. Da elaboração do roteiro que trouxe várias inserções para a ampliação da linha dramática de “Duelo” às filmagens nas quais diversas técnicas cinematográficas foram aqui destacadas, percebemos que este trabalho que integra expressão e conteúdo vai ao encontro das seguintes palavras de Antonio Candido em seu ensaio “Da vingança”:

A perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo de acontecimentos que levam do motivo inicial à desforra final. Requer duração, a fim de não se restringir à parábola e parecer, como na verdade é, um modo complexo de atividade humana, inserida fundamente no tempo. O romance, do seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero exige a multiplicação de peripécias. (2006, p. 26)

Nesta obra o autor focaliza o desdobramento da personalidade n' *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, em função de um tipo de personagem condicionado historicamente. Candido assinala a vingança como um recurso de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão de mundo desde o Romantismo, onde recebeu alguns toques especiais. Este é um dos temas de tal forma enraizados na experiência humana que diferentes movimentos literários procuraram recriá-lo aos seus modos.

Na narrativa fílmica o duelo transforma-se numa caçada a cavalo, numa peregrinação através da qual diferentes lugares e personagens foram sendo apresentados aos espectadores. Em seu ensaio, Antonio Candido nos lembra que no Romantismo a vingança pôde desempenhar uma função análoga à das viagens no romance picaresco: a viagem representava a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares. A vingança era, portanto, uma das possibilidades de analisar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social.

Podemos afirmar que a perseguição, na qual estão mergulhados os dois personagens centrais tanto em "Duelo" quanto em sua transposição cinematográfica, estreitamente ligados ao motivo da vingança, desempenham esta função investigadora assinalada por Antonio Candido. Neste processo o cineasta, ainda, dialoga com o

mistério, ligando-o a esta temática. Em *Sagarana, o duelo*, Turíbio e Cassiano recorrem ao “rezador” Mongolô, cujo trabalho interfere nesta perseguição. Até o momento em que Turíbio estava sob a proteção da “reza” de Mongolô, ele conseguiu sair ileso de suas peripécias. Mas após o personagem Cassiano levar uma foto para o “rezador” desfazer o trabalho e o colocar “no mesmo jogo de azar” em que ele se encontrava, Turíbio é desprovido desta aura de proteção. Ao final, não consegue se safar do inimigo que se revela.

Na narrativa filmica, à vingança se associam todos os intertítulos “Deus é traiçoeiro”, “O jogo do diabo”, “Destino é quando menos se espera”, “O milagre é sempre possível”, “Travessia ∞” e “Viver é muito perigoso” que também se relacionam com a contradição e a surpresa. Os personagens Cassiano e Turíbio, tanto no conto como no filme, encontram na vindita estas duas características. Observe-se a transcrição

Mas embora corresponda ao movimento próprio da estética romântica, é sobretudo às concepções românticas de homem e de sociedade que a vingança se presta como tema. O personagem romântico – dramático, desmedido, sangrento – encontrava nela a atmosfera da contradição e da surpresa, em que banha a sua psicologia. Ela serve não raro de amplificador: o gesto se torna imenso, as energias, titânicas. Serve também de precipitante: o vingador nasce do brando de espírito, o assassino salva a criança frágil com risco da própria vida. Nenhuma palavra, a antítese nasce das condições por ela criadas. (2006. P. 27)

Candido nos lembra que em Dumas a vingança também é passaporte com que o romancista circula livremente pela sociedade, ligando as camadas e desvendando conexões obscuras. Na transposição bem como na base literária, ambos os criadores, também se valem deste motivo para aguçar a reflexão em seu público.

O vingador necessita de parceiros, informantes e executores. Há uma espécie de desnudamento da sociedade que se mostra através do personagem Timpim caracterizado, na narrativa fílmica, como um capiau fraco, temeroso ao chefe do bando que acaba de deixar e que se refugia sob a proteção que Cassiano lhe oferece. É a este

que Cassiano consegue transmitir sua vindita. O capiau magro, fraco, de baixa estatura que é motivo de joça para Turíbio, revela-se o vingador vicário, na última cena de *Sagarana, o duelo*. Com a arma em punho, lhe cabe a decisão sobre a vida de Turíbio. Fiel, aquele que lhe ajudara e lhe confiara tal incumbência, Timpim mata Turíbio, fugindo em seguida.

Esta cena está em perfeita sintonia com o desfecho do duelo na base literária. Na obra literária, Guimarães Rosa elenca uma série de adjetivos ao personagem Timpim, como já foram apontados neste trabalho, mas, ao final da narrativa, é ele quem tem o poder para decidir sobre a vida de Turíbio Todo. Houve, é claro, algumas alterações, pois no filme a personagem Mariana chega a ver o marido antes de sua morte, enquanto, na base literária, isso não acontece, mas o significado é transposto da mesma maneira.

Delineamos, por meio deste capítulo, as ações empreendidas pelos personagens no filme comparativamente com as ações que ocorrem no conto “Duelo” e, necessariamente, apontando os diálogos que o cineasta trava com outras obras de Guimarães Rosa ao mobilizar diferentes modos compositivos e ficcionais do escritor na ampliação da linha dramática do conto. Na realidade o filme homologa uma leitura aberta não propriamente do conto, mas de toda a obra de Guimarães Rosa, redimensionando um texto com a régua e o compasso de outros textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseado na história do conto “Duelo”, o cineasta Paulo Thiago criou os elementos do filme por meio de uma nova estrutura. Algumas tramas foram acrescentadas, o mesmo acontecendo com os diálogos, num processo criativo que buscou transferir para a linguagem cinematográfica, de maneira compreensiva e homológica, a força e a riqueza do texto literário original.

Paulo Thiago concentrou vários elementos da obra de João Guimarães ao texto-base, numa espécie de movimento centrípeto. Há fusão de ambientes e personagens, além do acréscimo de uma série de eventos não encontrados no texto-base, mas encontrados em outras obras do escritor.

Com a análise comparativa entre a obra literária e a adaptação, buscamos comprovar a hipótese levantada no início dessa pesquisa. 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 nesse mesmo método criativo de Guimarães Rosa. Buscamos uma relação de aproximação dos processos com que o escritor e o cineasta, na especificidade de suas linguagens, realizam as suas criações.

Em “Duelo” encontramos personagens e temáticas que também são desenvolvidas em narrativas contemporâneas a esta e que integram, portanto, *Sagarana*. Elementos que aí são embrionários reaparecerão em obras posteriores: *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956); *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970).

Com relação à transposição dos personagens da base literária e de outras obras do escritor mobilizadas pelo cineasta, verificamos que, na maioria das vezes, há diferenças entre a representação na obra literária e na produção cinematográfica.

Embora se estabeleçam aí diferenças quanto à caracterização física ou quanto a traços da personalidade, verifica-se que, na maioria das transposições de personagens, o cineasta focaliza apenas um personagem.

Outra técnica empregada pelo cineasta, ainda quanto à transposição de personagens, volta-se para a combinação de dois personagens ou mais, através da qual surge um novo personagem. Mas, seja através de sua caracterização ou de sua fala, conseguimos identificá-los com algum personagem literário.

A metáfora cinematográfica é um recurso cinematográfico muito eficiente na transposição de determinados temas rosianos. Os intertítulos fixados na tela por alguns segundos, bem como a transposição de cantigas, também contribuem no tratamento dos temas mobilizados.

Outra técnica que concorre para a construção dessa aura que envolve tais temas é a composição das cenas com seus enquadramentos e angulações específicos. A cor também desempenha sua função da narrativa fílmica. Ela também vai ao encontro significação de alguns elementos destacados pelo cineasta.

Para expressar a simultaneidade das ações, ora empreendida por Cassiano Gomes, ora empreendida por Turíbio Todo, o cineasta se vale da montagem alternada. Há muitos cortes e elipses em *Sagarana, o duelo*, embora o duelo se arraste por quase toda a narrativa fílmica. Na leitura da obra cinematográfica podemos perceber a passagem do enredo sucessivo, no conto, para as sequências de encaixe e de paralelismo no filme.

O relacionamento entre os personagens também pode ser compreendido sob a ótica dos enquadramentos e angulações. Para adentrarmos na interioridade das personagens e conhecermos seus conflitos psicológicos, o cineasta lança mão do uso da voz em *off*. Às vezes, também se vale das observações tecidas por personagens que

podem estar ligados à ação central ou podem estar de fora, sendo apenas observadores. Para mostrar aos espectadores algo que já aconteceu, ele introduz determinadas sequências através do uso de *flashbacks*, identificáveis pelos espectadores.

Para a ampliação da linha de ação dramática do conto, através da mobilização de outros elementos da obra rosiana, aqui já mencionados, o cineasta lança mão de narrativas de *enclave*, que se integram, através de alguma circunstância, à ação central do duelo que envolve os dois personagens centrais. Eles são apresentados sempre por intermédio de algum personagem que inicia uma narração acerca de determinado acontecimento.

O uso dos intertítulos é outra técnica que chama a atenção dos espectadores. O cineasta divide a obra em seis blocos narrativos. Para cada um há um intertítulo que nomeia as ações que aí são encadeadas. A exibição do último intertítulo funciona como uma espécie de síntese da narrativa fílmica retomando a canção cantada por Turíbrio Todo e Clodino Preto, na sequência de abertura do filme.

Essa cantiga que também traz a vida “como sorte perigosa” é, como já demonstramos, transposta de *Grande sertão: veredas*, da mesma maneira que todos os intertítulos estão calcados nessa obra. Ainda de *Grande sertão* foram transpostos a maioria dos personagens e temas que são externos à “Duelo”.

A narrativa de encaixe através da qual o cineasta transpõe um dos temas rosianos fazendo uso, ainda, da metáfora e da antítese, também vai ao encontro da própria postura do escritor para o qual a intercalação de estórias secundárias na narrativa é a maneira autêntica e primitiva de contar.

A montagem em *Sagarana, o duelo* é linear (ordem lógica e cronológica). Sobrepõe-se à montagem alternada que se baseia na contemporaneidade estrita de duas (ou várias ações) as quais acabam, por se juntar no final do filme.

O “enquanto isso”, “em outro lugar” e “tempos depois” da literatura encontram seus equivalentes na fusão de imagens – à medida que uma imagem surge, a outra desaparece, e tempo e espaço se confundem de um modo mais imediato do que é possível com palavras. Com a fusão de tempo, além do tempo e do espaço, causa e efeito também são sintetizados.

Assim como no conto, o duelo, na produção cinematográfica, se arrasta por quase toda a sua duração. O clímax é também o desfecho, de maneira que no momento em que Turíbio Todo morre, termina a história de vingança. Podemos perceber que o discurso narrativo é predominante no cinema, mesmo quando tal discurso se realiza ao lado de outro como o discurso dramático, caracterizado principalmente pelos diálogos, ou ao lado do discurso descritivo que normalmente serve ao discurso narrativo.

O cineasta relata que a partir de seu filme *Águia na cabeça* (1984), volta-se para o plano da experimentação. Na busca da inovação e da originalidade irá trilhar caminhos através dos quais possa se valer de diferentes técnicas na constituição de seus filmes. Apesar de *Sagarana, o duelo* ser anterior a tal produção, a obra já reflete esse ideal do cineasta. Aliás, já em *Senhores da Terra* (1970), Paulo Thiago assinala uma série de experimentos com a linguagem cinematográfica, destacando, ainda, algumas técnicas inovadoras para a época.

Olhando para outros diálogos empreendidos por Paulo Thiago com outras obras da literatura brasileira, o espectador perceberá que seja por meio de “documentário poético”, seja por meio de drama ou comédia, o cineasta sempre busca experimentar novas técnicas para o tratamento de suas imagens e para a veiculação de sua mensagem. Dessa forma, reflete-se, em sua cinematografia, seu ecletismo tanto nas formas quanto nos conteúdos por ele abordados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

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: Livraria José Olympio Editora, 1984.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.

_____ e MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 3ª edição. Campinas: Papirus, 2007.

BIAGGI, Enio. *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: o percurso das adaptações dos textos rosianos e análise transemiótica da narrativa “Cara-de-Bronze”*, 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/19659/1/Cinema-e-video-na-obra-de-Guimaraes-Rosa/pagina1.html>>. Acesso em: 19 maio. 2010.

BOLLE, W. *Grandesertão. br*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

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.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BUSSOLOTI, M. A. F. M. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

CANDIDO, A. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 15-38.

_____. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

CASTRO, N. L. de. *Universo e vocabulário de Grande sertão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

COSTA, A. L. M. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, 36, dez 1997-1998. p. 46-73.

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ESTEVES, Daniela Aguas Madrussato. *A causa secreta de Machado de Assis e Sérgio Bianchi: o lugar e o sentido da experimentação artística*. São José do Rio Preto: [s. n.], 2006.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FINAZZI-AGRÒ, E. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GARBUGLIO, J. C. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Santa Catarina: EDUFSC, 2011.

IANNI, I. A mentalidade do homem simples. *Revista Civilização Brasileira*. 18. Rio de Janeiro, 1968. p. 113-117.

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.

LOPES, O. Guimarães Rosa. In: _____. *Ler e depois*. Porto: Inova, 1969, p. 313-365.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. 4. ed. Campinas: Papirus Editora, 2007.

MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. p. 9-128.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MOTTA, S. V. *Guimarães Rosa/ Joan Miró: um diálogo intra e entre artes*. Rev. Let., São Paulo, 36, p. 133-156, 1996.

_____. “Sequência”: a viagem do eterno retorno a uma paisagem mítica. Rev. Let., São Paulo, 39, p. 65-82, 1999.

_____. Machado de Assis à luz do cinema de Sérgio Bianchi: o espaço em movimento. In: _____. *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. Disponível em: <xa.yimg.com/kq/groups/15419196/900496983/name/Figuracoes>. Acesso em: 28 de maio. 2011.

_____. *Cem anos de Rosa no Brasil profundo*. Disponível em: <http://www.unesp.br/aci/debate/machado_cidade.php>. Acesso em 28 de maio. 2011.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-171.

PRADO Jr., B. O destino decifrado. In: _____. *Alguns Ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In:____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. p. 151-241.

RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

RÓNAI, P. A arte de contar em Sagarana. In: ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana. In: ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SAES, Patrícia Helena Mazucchi. *O processo de transmutação de estruturas narrativas em Primeiras histórias: do livro aos filmes*. São José do Rio Preto: [s.n.], 2008.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação*. 1. ed. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova Editora, 2007.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

_____. *Linguagem cinematográfica - fundamentos*: Apostila para o Curso de Pós-Graduação em Comunicação. Marília, 2009. 50p.

_____. CRUZ, A. R. *O cineasta e a margem do rio imaginário*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. Elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix, 1969.

SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: leitura de Guimarães Rosa*, São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Atica, 1982.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

FILMOGRAFIA

THIAGO, Paulo (Direção e Roteiro). *Os Senhores da terra*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 1970.

_____. (Direção e Roteiro) *Sagarana, o duelo*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2006.

_____. *Soledade*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 1976.

_____. *Jorge, um brasileiro*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 1989.

_____. *Vagas para moças de fino trato*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 1993.

_____. *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 1998.

_____. *Poeta de sete faces*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2002.

_____. *O vestido*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2003.

_____. *Coisa mais linda - história e casos da Bossa Nova*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Vitória Produções Cinematográficas Ltda, 2005.

_____. *Orquestra dos meninos*. DVD-VÍDEO – Videolar S.A. – Paramount Pictures, 2008.

Autorizo a reprodução deste trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 22 de agosto de 2011

TAMIRIS BATISTA LEITE